

T.C.  
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA-TV ANA SANAT DALI  
SİNEMA-TV PROGRAMI

121805

SİNEMA TARİH İLİŞKİLERİ  
VE  
TÜRK SİNEMASINDA TARİHE BAKIŞ

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Hazırlayan:  
99600073 Senem Ayşe DURUEL

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Danışman:  
Prof. Sami ŞEKEROĞLU

1721805

İSTANBUL - 2002

Senem Ayşe DURUEL

tarafından hazırlanan

Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış

adlı bu çalışma jürimizce

Sanatta Yeterlik

Tezi /  Eser Metni olarak kabul edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 28 / 06 / 2002

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi ...Prof. Sami...ŞEKEROĞLU (D.)

*Samir*

Jüri Üyesi ...Prof. Sabri ÖZAYDIN (Beykent Üniv.)

*Sabri ÖZAYDIN*

Jüri Üyesi ...Doç. Selahattin YILDIZ (Marmara Üniv.)

*Selahattin YILDIZ*

Jüri Üyesi ...Doç. Alev İDRİSOĞLU

*Alev İDRİSOĞLU*

Jüri Üyesi ...Doç. Asiye KORKMAZ

*Asiye KORKMAZ*

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ .....	III
ÖZET .....	IV
SUMMARY .....	VII
GİRİŞ .....	X
<b>1. SİNEMA VE TARİH İLİŞKİSİ .....</b>	<b>1</b>
<b>2. TÜRK SİNEMASININ İLK YILLARINDA TARİHE BAKIŞ .....</b>	<b>8</b>
2. 1. Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Sinema (1895-1923).....	8
2. 2. Cumhuriyet'in İlk Yılları Atatürk ve Sinema (1923-1938).....	18
2. 2. 1. 1923-1938 Yılları Arasında Türkiye'de Sinema.....	30
2. 2. 2. 1923-1938 Yılları Arasında Kurtuluş Savaşı Filmleri....	36
<b>3. ATATÜRK FİMLERİ (1938 SONRASI) .....</b>	<b>41</b>
<b>4. 1940-1950 DÖNEMİ .....</b>	<b>54</b>
4. 1. İkinci Dünya Savaşı Yıllarında Türkiye .....	54
4. 2. Türk Sinemasının Gelişim Çizgisini Belirleyen İki Olay .....	58
4. 3. Tek Partiden Çok Partili Sisteme Geçiş Döneminde Türk Sinemasındaki Oluşumlar ve Tarihi Konulu Filmler.....	66

<b>5.</b>	<b>1950-1960 DÖNEMİ</b> .....	77
5. 1.	1950'li Yıllarda Türkiye .....	77
5. 2.	Sinema Sektörünün Hareketlenmesi ve Tarihi Konulu Filmlerdeki Artış .....	79
5. 3.	1950-1960 Döneminde Kurtuluş Savaşı Filmleri .....	83
5. 4.	1950-1960 Döneminde Osmanlı İmparatorluğuna Bakış.....	92
<b>6.</b>	<b>1960-1970 DÖNEMİ</b> .....	103
6. 1.	1960-1970 Dönemi Sosyal-Siyasal Olaylara ve Sinemaya Genel Bakış .....	103
6. 2.	Tarihi Konulu Filmlerde Farklı Eğilimler .....	110
<b>7.</b>	<b>1970-1980 DÖNEMİ</b> .....	123
7. 1.	1970-1980 Dönemi Sosyal-Siyasal Olaylara ve Sinemaya Genel Bakış.....	123
7. 2.	TRT Yapımı Tarihi Konulu Filmler.....	130
7. 3.	Çizgi Romandan Sinemaya-Kostümlü Macera Filmleri Serisi ....	138
<b>8.</b>	<b>1980'DEN GÜNÜMÜZE TARİHİ KONULU FİLMER</b> .....	150
8. 1.	1980-1990 Dönemi Sosyal-Siyasal Olaylara ve Sinemaya Genel Bakış .....	150
8. 2.	1980-1990 Dönemi TRT Yapımı Tarihi Konulu Filmler .....	153
8. 3.	1990-2002 Dönemi Sosyal-Siyasal Olaylara ve Sinemaya Genel Bakış .....	175
8. 4.	Filmlerde Tarihe Eleştirel Yaklaşım .....	180
<b>9.</b>	<b>SONUÇ</b> .....	197
	<b>EKLER</b> .....	206
	<b>KAYNAKLAR</b> .....	218
	<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	223

## ÖNSÖZ

1993'te mezun olduğum Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'ne Sanatta Yeterlik yapmak üzere geri döndüğümde 1998 yılıydı. Bu tarih iki açıdan önemliydi: Bir yandan Cumhuriyet'in 75.yılı kutlanıyordu, öte yandan bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de yaklaşmakta olan yeni yüzyıla ve bin yıla ilgili öngörüler tartışılıyor, arkada bırakılan 20.yüzyıla ilgili hesaplaşmalar yoğunlaşıyordu. Küreselleşmenin, Avrupa Topluluğu'na üyeliğin konuşulduğu, tarihe ilginin giderek yükseldiği böyle bir dönemde ben de Türk sinemasının tarihimizi nasıl ele aldığını, nasıl değerlendirdiğini araştıran bir tez hazırlamaya karar verdim. Böyle bir araştırmaya cesaret edebilmek için olanakları açısından en uygun yerdeydim: Nitekim çalışmam boyunca Hocam Prof. Sami Şekeroğlu'nun yönlendirmesiyle onun kurduğu Sinema-TV Merkezi Arşivi'nin zengin birikiminden yararlandım. Bölüm çatısı altında toplanmış olan sinemamızın usta yönetmenleri, değerli hocalarımın aktardığı bilgi ve deneyimler ışığında yol aldım.

Türk sinemasının farklı dönemlerini kronolojik olarak izleyebilmek için taradığım gazete-dergi koleksiyonları ve senaryolara kaynaklık eden edebiyat eserleri dışında, araştırma boyunca başvurduğum en temel kaynaklardan biri Prof. Sami Şekeroğlu'nun yürüttüğü "Türk Sinema Tarihi Araştırma Projesi" kapsamında yer alan sinema adamlarıyla yapılmış konuşmalardı. Bu olanakları yaratan, çalışmam boyunca bana yol gösteren, sağlık sorunlarına rağmen ilgisini esirgemeyen danışmanım Prof. Sami Şekeroğlu'na teşekkür ederim.

Hocalarıma; bana vakitlerini ayıran sinema adamlarına; önerileriyle katkıda bulunan Doç. Alev İdrisoğlu'na; vaktini, düşüncelerini ve emeğini büyük bir cömertlikle paylaşan Doç. Asiye Korkmaz'a; Arş.Gör. Hakan Erkılıç ve bölümümüzdeki tüm çalışma arkadaşlarıma; bölüm kütüphanesine; bu çalışmanın her aşamasında yanımda olan annemle babama verdikleri destek ve gösterdikleri anlayış için ayrıca teşekkür ederim.

## ÖZET

Tarih, kendi kimliğimizi kavramamız, yaşadığımız günü anlamlandırmamız ve sağlam temeller üzerinde bir gelecek kurabilmemiz için başvurduğumuz ana kaynaklardan biridir. Çağımızın sanatı ve en büyük endüstrilerinden biri olan sinema, toplum hayatındaki tüm değişimlere tanıklık etmekte; toplumun zihinsel haritasının çıkarılmasına katkıda bulunmaktadır. Sinema aynı zamanda, tarihimizi ve kimliğimizi büyüteç altına almamız ve değerlendirmemiz için zemin hazırlamaktadır.

Türk sinemasının Türk tarihine bakışımı konu alan bu tez çalışmasında, sinema-tarih ilişkilerinin kuramsal temelinden yola çıkarak tarihi konulu filmler ile geçmişten günümüze nasıl bir toplumsal yapı ve Türk kimliği çizildiğini araştırmak ve değerlendirmek amaçlanmıştır. Çalışma boyunca Türk sinemasının, Türk siyasi tarihine paralel seyri kronolojik olarak izlenmiştir.

Türk sinemasında, ilk konulu filmlerden bugüne dek Türk tarihinin farklı dönemlerine ait çok sayıda film yapılmış ve bu filmlerdeki yaklaşım sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik ve teknolojik değişimlere paralel olarak büyük bir çeşitlilik göstermiştir. Tarihi konulu film yapımı, diğer sinema ürünlerine oranla, Türkiye'nin geçirdiği tüm değişimlerden çok daha derin etkilenmiştir.

Sinema-devlet ilişkileri kapsamında sansür olgusu ve süreklilik taşımayan kültür politikaları, tarihi konulu film yapımlarını olumsuz yönde etkilemiş, tarihsel bilgiler ışığında, tarih üzerine önermeler getiren ya da tarihe belli bir savla yaklaşan gerçekçi yapıdaki filmelerin sınırlı sayıda kalmasına neden olmuştur.

Kültür politikalarındaki dalgalanmalar nedeniyle bir dönem oynaylanan tarih yorumu bir başka iktidar döneminde “onaylanamaz” kabul edilmiştir. Bunun en önemli yansıması TRT adına çekilen filmlerde görülmüştür.

Sürekliliğe sahip bir ulusal kültür politikasının olmayışı ve devletin Türk sinemacılarına mesafeli tutumu, Atatürk üzerine film yapımının tartışmalı bir konu haline gelmesine neden olmuştur. Oysa Türk insanına en yakın sanat dalı olma niteliğini uzun bir dönem sürdürmüş Türk sinemasında, özel şirketler tarafından çok

sayıda Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in ilk yıllarına ilişkin film çekilmiştir. Fakat 1960'lara kadar ki süreçte bazı yapımlar dışında tarih, aşklara, maceralara ve kahramanlık öykülerine fon oluşturmuş, belli şablonlar dahilinde ele alınabilmiştir. Filmler naif ve içtenlikli yönleriyle dikkat çekmiştir.

Tarih üzerine önermeler getiren, tarihin seçilen dönemine çeşitli savlarla bakan filmlerin çıkış noktası, toplumsal meselelere gerçekçi yaklaşımların sergilendiği ve düşünsel hareketlenmenin yaşandığı 1960'lı yıllara dayanmaktadır. Toplumsal yapıya ilişkin kuramsal tartışmaların yapıldığı bu yıllarda, öncesinden farklı olarak Osmanlı dönemine, tarihimizi, kimliğimizi araştırmak, irdelemek ve yaşanan günün sorunlarına yeni bir bakış açısı getirmek amacıyla eğilen filmler çekilmiştir. Bu dönemde olgun ve yetkin ürünler veren yönetmenlerin tarihe olan kişisel ilgileri ve yaratıcılıkları nedeniyle gerek konuları ele alış yöntemleri, gerekse ürettikleri sinemasal çözümler özgünlüklerini bugün de korumaktadır. Fakat bu filmler sınırlı sayıda kalmıştır.

1970'li yıllar, fantastik unsurların öne çıktığı, kostümlü macera filmlerinin doruk noktası olmuştur. Özel şirketler tarafından gerçekleştirilen bu filmlerin ana kaynağı tarih biliminin sunduğu bilgiler değil, genellikle sözlü kültür geleneğimiz içinde anılabilecek destanlar, masallar olmuştur. Aynı kaynaklardan yararlanan çizgi romanlar bu tür filmlerin yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. 1970'lerin sonlarına doğru tırmanan siyasal kargaşanın etkisiyle filmlerde, duygusal bir yorumla özgüven pompalanmış, hamasi bir tarih anlatımına kayılmıştır.

1970'li ve 1980'li yıllarda tarihin seçilen dönemine bir tez çerçevesinde bakan filmler daha çok TRT için çekilmiştir.

1980'lerin ikinci yarısından itibaren, tarihi konuları dönemin politik yönelimleriyle ilişkilendiren filmlerde artış görülmüştür. Bu oluşumun önemli bir nedeni, filmlerin ideoloji yaymada bir aracı olarak kullanılmasıyla ilişkilidir.

1990'larda tarihi konulu film yapımı çoğunlukla siyasal, toplumsal, tarihsel oluşumları eleştirmek için başvurulan bir yol haline gelmiştir. 1980'li yıllardan itibaren

yükselmeye başlayan İslami Sinema (Beyaz Sinema), yakın Türk tarihine eleştirel yaklaşımını, benimsediği ideoloji üzerine temellendirmiştir. 1990-2002 yılları arasında küreselleşme, Türkiye'nin Avrupa Topluluğuna girme çabası gibi etkenlerle yakın tarihimiz sık sık gündeme gelmiş, kimliğimiz büyüteç altına alınmış, belli konulardaki tabular kırılmaya başlamıştır. Fakat bu kez tarihi konulu filmlerde nesnellikten uzak, abartılı bir özeleştirici geliştirilmeye başlanmıştır.

Türk sineması, toplumun Tanzimattan beri tartıştığı konuları ve düşünce akımlarını (Batıcılık, İslamcılık, Türkçülük vb.); bunların siyasal hayattaki izlerini bilinçli ya da bilinçsiz olarak yansıtmıştır.

**ANAHTAR KELİMELEER:** Sinema, Tarih, Roman, Kimlik, Sansür.



## SUMMARY

History is one of the main sources to which we apply for mastering our identity, understanding the day we are living and for establishing a sound future on strong foundations. The cinema which is the art and one of the greatest industries of our age, has been witnessing all the changes in community; has been making contribution for the creation of mental map of the community. Cinema is also establishing the means for focusing on and evaluating our history and identity.

In this study of thesis which takes the subject, in the way Turkish Cinema looks at the Turkish History, by starting from the theoretical structure of the cinema-history relations with the films having historical subjects, it was aimed to research and evaluate what type of social structure and Turkish identity the cinema described. During the study, the way the Turkish cinema went through in parallel with the Turkish political life has been followed up chronologically.

In the Turkish cinema, starting from the first feature films up until today, many films have been made that belongs to different periods of the Turkish history and the approaches in these films have shown great diversities in parallel with the social, political, cultural, economical and technological changes. The film making with historical subjects, comparing with the other cinema products has been much more deeply effected from the changes Turkey has underwent.

Under the cinema and state relations, the existence of censorship and the cultural policies with no stability had negative impact on making films with historical subjects, and in the light of the historical information caused the production of more realistic films, by approaching the history with some suggestions and with a certain thesis, remain in a limited number.

Because of the fluctuations in the cultural policies, an interpretation of history which was approved in one period, was rated as "can not be approved" when another party was in power. The most important reflection of this situation was experienced with the films made on behalf of TRT (Turkish Radio and Television).

Non-existence of a national culture policy having continuity and the coldly behavior of the State against the Turkish film makers, have caused the film making efforts for Atatürk to be a controversial issue.

In the reality, cinema has proved itself to be the closest field of art to Turkish people for a long time and many films related with the War of Independence and the first years of the Republic were made by private film making firms. But, during the period up to 1960s, with the exception of some productions, the history has become a background for loves, adventures and heroic stories and could be handled within certain models. The films were drawing attention with their sincere type.

The starting point of the films submitting suggestions to the history, looking at the selected period of the history with several theses, depends on the years 1960 where realistic approaches to the social issues and mental movements have been experienced. In these years where the theoretical debates related with the social structure were made, as being different from the previous periods, the films related with the Ottoman period has been made in order to research our history, identity and bringing new way of looking into the current issues of the day. In this period, because of their personal interest for the history and because of their creativities, the directors giving good and effective works, with the way they handle the subjects, and also the cinematographic solutions they produced are still keeping their originality, even today. But these films remained in limited number.

1970s have become the years where the fantastic elements have come forward, and the adventure films with fancy costumes have come to a peak point. The main source of those films that have been made by the private film making firms were not the information supplied by the history, they were the epics and the tales that can be mentioned in our verbal cultural tradition. By the late 1970s, with the effect of the increasing political turmoil, it was transferred to an exaggerated historical definitions and self-respect was given with emotional interpretations.

During 1970s and 1980s, the films looking at selected period of the history through a thesis are mainly produced for TRT.

After the second half of the 1980s, an increase was noticed in the films having historical subjects related with the current period's political tendencies. An important reason of this occurrence is that the films were used as means of spreading ideologies.

In 1990s, film making on the historical subjects has become a way of criticizing political, social, and historical occurrences. The Islamic Cinema (White Cinema) that has started to increase after 1980s, has established its criticizing approach against the late history of modern Turkey, to its favorite ideology. Between 1990-2002s our late history has frequently come into the question, with the effects of globalization, Turkey's efforts for joining European Union, our identity was focused, and the taboos on certain subjects has started to be destroyed. But, this time an exaggerated self-criticism was started to be developed in the films with historical subjects that are far away from the objectivism.

The Turkish cinema, in the all periods, has reflected the ideas like Westernization, Islamism, Turkism etc., and their effects in the political life with consciously or unconsciously, that the community has been debating since the Tanzimat (Reformist Activities in the last decades of the Ottoman Empire).

**KEY WORDS:** Cinema, History, Novel, Identity, Censorship

## GİRİŞ

Tarih, en genel tanımıyla, geçmişte ya da geçmişin bir döneminde yaşamış olan insanları, onların etkinliklerini, olayları, olguları anlatan, inceleyen ve yorumlayan bir bilim dalıdır. Bağımsız bir bilim dalı olarak gelişmeye başladığı 19.yy'a kadar felsefe ve edebiyatın bir kolu olarak değerlendirilmiş; geçmişe dair hikayelerin anlatıldığı kutsal kitaplardan, mitolojiden, destanlardan, masallardan, halk hikayelerinden, şüirden ve romandan ayrı görülmemiştir. Bu açıdan tarih, günümüzde bilimsel bir nitelik taşımakla birlikte, temel olarak bize geçmiş hakkında bilgi veren öyküdür. Çağımızda bu öyküyü en etkili biçimde anlatan sanat dalı ve endüstri alanı sinemadır.

Tarihin yorumu zamana, coğrafyaya; sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel, teknolojik oluşumlara göre değişim gösterir. Sinema toplum hayatını etkileyen tüm bu değişimlerin hem tanığı hem de en etkili yansıtıcısıdır. Bu nedenle sinema, tarihi, sürekli canlı bir varlık gibi yaşatmakta ve geçmişi, değişen yorumlarla gündeme getirmektedir.

Toplumsal yapı ve geçmiş, sinema ürünlerini şekillendirdiği gibi, sinema da toplumun geçmişi algılayış biçimini belirlemekte; ortak bir tarih anlayışında buluşmasını sağlamaktadır. Bu nedenle de zaman zaman, farklı ideolojik yaklaşımların ve siyasetin aracı olmaktan kurtulamamaktadır.

Tarihi konulu filmler, sadece geçmişteki olayları, olguları, kişileri ele almakla kalmayıp, ister istemez çekildikleri zamanın ve mekanın şartlarını, değer yargılarını, olaylara bakışını ve yaratıcılarının yorumlarını da yansıtmaktadırlar.

Tarihi konulu filmler bir tür olarak sinemanın daha ilk yıllarından itibaren gelişmeye başlamış; seyirciyi farklı zaman ve mekanlara götürerek, görsel zenginliklerle, fantazilerle buluşturarak ilgi çekmiştir. Fakat aynı zamanda tarih aracılığıyla kendi gününe dair mesajlar da vermiştir.

Dönem filmi, kostümlü drama, kostümlü macera filmi, fantastik tarihi konulu film, siyasi tarihi ve din tarihini ele alan filmler, biyografik ögeler taşıyan tarihi konulu filmler vb. başlıklar altında toplanabilecek filmlerin tamamı, tarihsel bir dönemi, olayı, olguyu, kişiyi gerçek olsun ya da olmasın tarihin belli bir kesitine oturttuğu için tarihi konulu film kapsamında ele alınabilir. Böylesine geniş bir açıdan bakıldığında tarihi konulu filmlerin, Türk sinemasında hiç de azımsanmayacak sayıda üretildiği görülecektir. Türk sinemasının başlangıcından bugüne kadar ürettiği film sayısı 6000 civarındadır. Yukarıda belirtilen geniş çerçevede içinde, tarihi konu alan filmler, Türk sinemasındaki toplam film üretiminin üçte birine yakın bir kısmını oluşturmaktadır.<sup>1</sup> Tarihi konulu filmlerin, dekor, kostüm, aksesuar ve genellikle büyük bir oyuncu kadrosu gerektirdiği; bu nedenle yapımının son derece masraflı olduğu bilinmektedir. Türk sineması güçlü bir ekonomik yapıya sahip olmadığı halde, kendi olanakları içerisinde bu alanda çok sayıda film üretmiştir. Bu nedenle Türk sinemasının tarihi konulu film yapmaya hangi etkenlerle eğildiği ve ortaya çıkan ürünlerin nasıl bir yapıya sahip olduğu incelemeye değer bir konudur.

Tarihi konulu filmlerin yapımında, birbirlerinden çok keskin çizgilerle ayrılmasa da başlıca üç eğilimin varlığından söz edilebilir:

1). Tarihe yaklaşımda tamamıyla **fantastik** ögelerin öne çıktığı filmler:

Bunlar tarihin belli bir kesitini ele alırken kesin bir zamandan, mekandan, olaydan veya kişiden yola çıkmazlar. Belli bir tarihi olayın ve tarihi kişiliğin varlığı söz konusu olsa bile hem kişilerin içinde bulunduğu durumlar hem de ana olay ve kişilerin çevresindeki diğer karakterler, oluşumlar bütünüyle kurmacadır. Tarihi fon üzerine oturtulan bu filmlerde, ana temalar aşk, macera ve kahramanlık öyküleridir.

<sup>1</sup> Tarihi konulu filmlerin, Türk sinemasındaki toplam film üretimine oranı tam olarak %30'dur. Bu bilgi Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Merkezi Arşivi'nde bulunan filmler ve Agah Özgüç'ün Türk Sinema Kronolojisi (1914-1996) kitabında geçen tarihi konulu filmler referans alınarak oluşturulmuş bir orana dayanmaktadır...

2) Tarihi gerçeklerden yola çıkarak çekilen filmler:

Zaman ve mekan, o zaman ve mekan içinde geçen olay-durum ve çatışma belirgindir. Yine de gerçek ve kurmaca iç içe geçmiştir. Fakat fantastik tarihi konulu filmlerden ayrılan yani kurmacanın tarihi gerçekler üzerine inşa edilmiş olmasıdır.

3) Tarihe belli bir savla yaklaşan filmler:

Bu filmler tarihin belli bir kesitindeki gerçek olayları, durumları ve çatışmaları yorumlarken tarih üzerine önermeler getiren; yani tarihin seçilen dönemine belli bir savla bakan filmlerdir.

Hangi eğilimde olursa olsun bütün filmlerde bilinçli ya da bilinçsiz olarak ortaya konan ya da filmin bütününden çıkarılabilecek bir tarih yorumu vardır. Fakat ana amacı ve baskın özelliği; tarihin yorumlanması, tarihe ilişkin bir takım tezlerin tartışılması, daha önce ifade imkanı bulamamış görüşlerin su yüzüne çıkarılması olan filmler, üçüncü kategorideki filmlerdir.

Sinema, geçmişi görsel dille yeniden oluşturduğu için ele alınan tarihi dönem ya da kişi gerçek olsa da, doğal olarak bir kurmacanın ürünüdür. Dolayısıyla her üç kategorideki filmlerde de -sinemanın doğası gereği- kurmaca ögesi vardır. Bu nedenle tarihsel filmlerin tarihi gerçeklere mi, yoksa kendi sinemasal gerçekliğine mi uygun olması gerektiği tartışılan ana meselelerdendir.

Türk sineması, Türk tarihinin çeşitli dönemlerini yukarıda belirtilen üç eğilim çerçevesinde ele almıştır. Osmanlı öncesi Türk tarihi, İslam tarihi, Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli dönemleri, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet'in ilk yılları ve yakın tarihin önemli sosyal-siyasal dönüm noktaları, filmlerin konularını oluşturmuştur.

Küreselleşme kavramının sık sık konuşulup tartışıldığı günümüzde, tarihe ilginin giderek artması bir rastlantı değildir. Tüm dünyada olduğu gibi tarihe ilginin Türkiye'de de artması kendi kimliğini anlama, araştırma çabasından kaynaklanmaktadır. Üstelik Türkiye'nin coğrafi konumu nedeniyle Doğu ile Batı arasında bir kavşak noktası olması; geçmişinin, çeşitli kültürleri içinde barındıran

Osmanlı İmparatorluğu'na dayanması, tarihe duyulan ilgiyi ve kimlik arayışını daha da boyutlu bir hale getirmektedir.

Bu tez çalışmasının amacı, uzun yıllar Türk halkına en yakın sanat dalı olma niteliğini kazanmış Türk sinemasında, tarihin nasıl ele alındığını ve yorumlandığını; geçmişten günümüze nasıl bir toplumsal yapı ve Türk kimliği çizildiğini araştırmak ve değerlendirmektir.

Tezde, Türk sinemasında tarihi konulu film yapımının gerek Türkiye'nin içinde bulunduğu sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel şartlara, gerekse Türk sinemasının kendi iç dinamiklerine göre nasıl şekillendiği üzerinde durulacaktır. Bu olguların yanısıra, tarihi konulu filmlerin yapımını ve içeriğini doğrudan ilgilendiren iki ana faktörde odaklanılacaktır:

1. Sinema-devlet ilişkilerini belirleyen kültür politikaları ve sansür olgusu.
2. Sinemamızdaki anlatım biçimini etkileyen sözlü kültür geleneğimiz;

Tarihi konulu filmlerin, bu çok yönlü etkenler gözönüne alınarak, belli dönemler içerisinde yapım koşulları ve içerikleri açısından incelenmesi hedeflenmektedir.

Araştırma boyunca;

- tarihi konulu film yapımının ve filmlerin içeriğinin Türkiye'nin geçirdiği sosyal, siyasal, ekonomik değişimlerden nasıl ve ne ölçüde etkilendiği;
- sinemanın kendi iç dinamiklerinden kaynaklanan nedenlerle tarihi konulara yaklaşımının nasıl değiştiği;
- yönetmenlerin kişisel ilgi ve yaratıcılıklarının tarihin ele alınışını nasıl şekillendirdiği;
- tarihi konulu filmlerin hangi temalarda odaklandığı;
- en çok hangi dönemleri tartıştığı;
- hangi kaynaklardan yararlandığı (tarih biliminden, romandan ya da sözlü gelenekten);

- özel şirketler tarafından yapılan filmler ile devlet eliyle yapılan tarihi konulu filmlerin hangi şartlar altında oluştuğu ve bunlar arasındaki farklılıkların neler olduğu;
- dolayısıyla, filmlerle tarihimizin nasıl çizildiği ve yorumlandığı; saptanmaya ve değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Türkiye'nin Tanzimat'tan beri tartışılan sosyal ve siyasal meselelerinin filmlerin içeriklerinde bilinçli ya da bilinçsiz olarak yer aldığı; güncel konularla ilişkilendirilebilecek tarih üzerine tezi olan filmlerin ana kaynaklarından birini romanların oluşturduğu; farklı iktidarlara değişim gösteren kültür politikalarının ve sansür olgusunun tarihi konulu filmler üzerindeki etkilerinin diğer sinema ürünlerine oranla daha derin olduğu görüşünde odaklanılacaktır.



## 1. SİNEMA VE TARİH İLİŞKİSİ

“Tarih” sözcüğünün Batı dillerindeki kökü (Latince: historia, İtalyanca: storia, Fransızca: histoire, İngilizce: history, Almanca: historie) Grekçe “istoria, istorein” dir. Sözcük İon lehçesinde “bildirme”, “haber alma yoluyla bilgi edinme” anlamlarında kullanılmıştır. Platon, Thales’in, Anaksimandros’un ve Anaksimenes’in doğa hakkındaki düşüncelerini aktarırken, geçmişte kalmış düşünceleri haber verme anlamında kullanmıştır.

İstoria sözcüğünü doğal olaylara ilişkin birikim bilgisi anlamıyla sınırlamayıp, insanların ve insan topluluklarının başından geçenleri kaydetme yoluyla edinilen bilgi anlamında ilk kez Heredot’un kullandığı görülür. Daha sonra Thukidides, istoria sözcüğünün anlamına, sadece bir aktarma ve kaydetme işini değil, aynı zamanda geçmişte kalan insani-toplumsal olayları değerlendirme ve yorumlama etkinliğini de katmıştır. Heredot ve Thukidides ile birlikte istoria sözcüğü Grek düşüncesinde bir çift anlamlılık kazanmıştır. 18. yy’ın ortalarına kadar devam eden bu çift anlamlılık hem doğal olaylar hakkındaki tamkılık bilgisini, hem de insani-toplumsal olaylar hakkındaki haber-bilgi’yi kapsamıştır.

Aristoteles, istorik bilgiyi, ‘hakiki bilgi’den, akıl bilgisinden ayırmıştır. İkinci anlamıyla istoria’ya tarih yazıcılığı (histografi) adını vermiş; onu Retorik’inde ve Poetika’ında bir edebiyat türü olarak şiir sanatının altına koymuştur.<sup>1</sup>

Eski Yunan dilindeki üç sözcük tarih bilimiyle doğrudan ilişkilidir: Mythos, epos ve logos. Mythos söylenen veya duyulan sözdür; masal, öykü, efsane anlamına gelir. Fakat bunlar güvenilir bilgi olarak kabul edilmemiştir. Heredot mythos’u tarihi değeri olmayan güvenilirmez söylenti olarak nitelemiştir. Platon mythos’u gerçeklerle ilişkisiz, uydurma, boş ve gülünç bir masal olarak tanımlamıştır. Epos ise, belli bir düzen ve ölçüye göre okunan, söylenen sözdür. Epos; şiir, destan, ezgi anlamında kullanılmış, günümüz Batı dillerindeki yerini epik, epepe olarak almıştır. Logos ise yasal düzeni

<sup>1</sup> Doğan Özlem, *Tarih Felsefesi*, s.18.

yansıtır. İnsan bedeninin, ruhunun, evrenin ve doğanın bir logos'u vardır. Logos kavramı kendi gelişim serüveninde bilim ile eşdeğer bir anlam kazanmıştır.<sup>2</sup>

Tarih, bir bilim alanı olarak gündeme gelinceye, yani "logos" oluncaya kadar, gerek "epos" gerekse "mythos" özelliklerini içinde barındırmıştır. Bu nedenle 19. yy.'a kadar tarih ve edebiyat kuramsal olarak birbirlerinden ayrı görülmemiştir. Tarih, ancak 19. yy.'da bir bilim dalı olarak incelenmeye başladıktan sonra "tarihi roman" türünden de sözedilir olmuştur.<sup>3</sup>

Tanzimat dönemi yazarlarından Ahmet Mithat Efendi'ye göre, roman ve tarih arasında daima içiçelik söz konusudur. Aralarındaki tek fark, tarihin gerçeği değiştirmeden aktarmasına karşılık, romanın, gerçeği hayali bir dünyaya taşıyarak yeniden şekillendirdikten sonra okuyucuya sunmasıdır.<sup>4</sup>

Sinema, görsel bir sanat dalı olmasına karşın, çoğu kez ifade ediliği gibi fotoğraf sanatına değil, roman sanatına yakındır. Anlatım özellikleri, konulara yaklaşımı ve kurgusu bakımından roman ile büyük paralellikler içermektedir. Bu nedenle tarih ve roman arasında nasıl bir içiçelik sözkonusu ise, sinema için de aynı durum geçerlidir. Sinema da, roman gibi genellikle tarihin 'logos' özelliğinden değil, 'epos' ve 'mythos'larından yararlanmıştır. Geçmişteki olay ve olguları, tarihi gerçekleri ele alırken insani durumları, dramatik olay ve olguları ön plana çıkararak anlatmayı seçmiştir.

Sinema, insanlığın dramını ele almaktadır. İnsanoğlunun yaşadığı en büyük dramlar ise tarihte hazır olarak bulunmaktadır. Bu nedenle çağımızda, sinema geçmişe ilişkin öykülerin en etkili anlatıcısıdır.

Mağara resimlerinin, fresklerin, fotoğrafların bize geçmiş hakkında verdikleri görsel bilgileri, çağımızda sinema sunmaktadır. Bir yandan belge filmler, tarihsel inceleme ve araştırmalara görsel malzeme oluşturmaktadır. Diğer yandan ise konulu filmler, toplumların yaşam biçimlerini, değer yargılarını, yaşadıkları mekanları, döneme

<sup>2</sup> Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, s. 5-9

<sup>3</sup> George Lucaks, *Tarihi Roman (The Historical Novel)* adlı kitabında, tarihi temaların Batı edebiyatında 17. yy.'dan beri tercih edilmekle birlikte, tarihi romanın ancak 19.yy'da doğduğunu belirtmiştir.

ait tüm görsel öğeleri, hatta zamanın ve mekanın ruhunu, o toplumun içinden çıkan yaratıcıların gözüyle saptayarak çağımızda bir çeşit tarih yazıcılığı yapmaktadır.

Bazı tarihçilere göre “tarihsel bir ifadenin kuramsal güvenilirliğini desteklemek için görüntüden yola çıkmak” gerekir. Bu nedenle film arşivleri; tarihçilerin, sosyologların, geçmişi araştırmaları ve verilerini güvenilir kaynaklara dayanarak açıklamaları için toplumların görsel hafıza merkezleridir. Film arşivleri, ulusların kültürel mirası olan filmlerin korunduğu yerdir.

Ferro, Rosenstone, Walowitz, Carnes gibi tarihçiler günümüzde tarih yazımında, belge görüntüler kadar, konulu filmlerden de hareket etmenin gerekliliği üzerinde durmaktadırlar. Çünkü konulu filmler çekildikleri dönemin sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel portresini yansıttıkları gibi; tarihin belli dönemlerinin, farklı zaman kesitlerinde nasıl algılandığı ve yorumlandığı hakkında da ipuçları verebilirler.

Günümüzde kitle iletişiminin hızlanması sonucu yoğun bir bilgi bombardımanı altında yaşamaktayız. Berlin Duvarının yıkılışını, Körfez Savaşı’nı, Dünya Ticaret Merkezi’ne ve Pentagon’a çarpan uçakları, İsrail-Filistin Savaşı’nı televizyonlarda canlı yayın aracılığıyla izlediğimiz bir dönemde, tarihi anlar ve durumlar herhangi bir televizyon haberinden farksız hale gelmekte; “canlı yayında tarih” gibi naif bir kavram ortaya çıkmaktadır. Birbiri ardına yığılan haberler ve bilgiler yumağı sonucu, tanıdığı olduğumuz en yakın tarih bile, uzak geçmiş olarak algılanmaktadır. İşte bu nedenle tarih, günümüzde, toplumlara tutunabilecekleri, temel alacakları bir referans olmaktadır. Sinema, görsel medyanın tersine, yaşanan anları ve tarihi olayları tüketime sunmamakta, bunların değerlendirilmesi ve tekrar gözden geçirilmesi için zemin hazırlamaktadır.

Toplumları, tarihi anlamaya yönlendiren en önemli neden, sağlam temeller üzerinde bir gelecek oluşturma düşüncesidir. İnsanlığı nasıl bir gelecek beklemektedir ya da nasıl bir gelecek kurulabilir sorularının cevabını araştırırken kaçınılmaz olarak akla ilk gelen geçmişte neler olduğudur. Sinema geçmişle bugün arasında bağlar

---

<sup>4</sup> Seyfi Başkan, “Romancılarımızın Tarihe Bakışı ve Tarih Yorumu”, *Hürriyet Gösteri*, sayı:209, Mart 1999.

kurarak tarih çizgisinin hangi noktasında bulunduğumuzu anlamamızı sağlamakta; toplumun zihinsel haritasının çıkarılmasına katkıda bulunmaktadır.

Bu tez kapsamında tarih bilimiyle ilgili üç kavram, sinema ve tarih ilişkisindeki bazı noktaları öne çıkartmak açısından önemlidir: **Değişkenlik, yorum ve nesnellik.**

Kişisel tarihimize baktığımızda geçmişimize dair yorumumuzun, yaşadığımız dönem içinde değişim gösterdiği dikkat çeker. Hayatımızın farklı dönemlerinde geçmişimize ait veriler, bize ait olan bilgiler, olaylar aynı olsa da yorumumuz bulunduğumuz konuma ve zamana göre değişir. Bu yüzden geçmiş (tarih) durağan ve değişmez değildir. Bulduğumuz noktadan geriye dönüp baktığımızda her seferinde farklı olayları ve durumları bugünle bağdaştırabilecek şekilde çekip çıkarabiliriz.

Zamana ve mekana göre değişim gösteren yorumlar tarih biliminin temel meselelerinden biridir.

İngiliz tarihçi Edward Carr'ın belirttiği gibi: *“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 görüntüsü geçer.”*<sup>5</sup>

Sinema; zamana, coğrafyaya; sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel değişimlere koşturarak değişen tarih yorumlarını gündeme getirmektedir. Toplum hayatındaki tüm değişimlerin hem tanığı hem de yansıtıcısı olan sinema, tarihi adeta canlı bir varlık gibi yaşatmaktadır.

Yeniden gözden geçirilen bir tarihi olay, olgu veya tarihi kişilik farklı yaklaşımları ve yorumları da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla ortaya nesnellik problemi, tarihe yaklaşımda ne kadar nesnel olunabileceği sorusu çıkmaktadır.

Tarihi konulu filmler sözkonusu olduğunda, sinemanın tarihi gerçekleri ne derece doğru yansıtıp yansıtmadığı sorunu daha da önem kazanmaktadır. Çünkü sinema geniş kitlelere seslenebilen bir sanat dalı olduğu gibi, “inandırıcı olma” özelliğine de sahiptir. Kitlelerin düşüncelerini manipüle edebilme gücü olan sinema, toplumlarda ortak bilincin oluşmasında önemli bir etkidir. Bu nedenle, sinema, Mussolini ve Hitler

<sup>5</sup> E.H. Carr, J. Fontana, *Tarih Yazımında Nesnellik ve Yalınlık*, s..31

tarafından bir propaganda aracı olarak kullanılmış; psikolojik savaşta etkin bir yöntem olarak görüldüğü için devletler tarafından finanse edilmiştir.

Tarihi konulu filmler, seyircileri farklı zaman ve mekanlara götürmek, dekor-kostüm gibi sinematografik unsurlar ile seyircinin ilgisini çekmek dışında, ideoloji yaymak için güçlü bir silah olarak görülmüştür. Bu yüzden ortak tarih bilincinin oluşturulmasında etkin rolü olan sinemanın, ulusal tarihe yaklaşımı devletler açısından büyük önem taşımıştır ve taşımaktadır. Dolayısıyla sinema, kimi zaman iktidarların yaygınlaştırmak istediği ideolojinin ve tarih görüşünün hizmetine sunulmuş; kimi zaman ise iktidarlara ters düşen görüşleri savunduğu gerekçesiyle sansüre uğramıştır.

Amerika'da yapılan bir araştırmaya göre Amerikalıların %80'inin Vietnam Savaşı'ndan Amerikalıların zafer kazanarak çıktığı gibi bir fikre sahip olmalarının<sup>6</sup> temelinde sinemanın kitleler üzerinde etkin bir gücü olduğu olgusu ve kitlelerin bu etkin güçle nasıl da kolaylıkla yönlendirilebileceği sorunu yatmaktadır.

Amerikalı iletişim bilimcilerinden Kurt ve Gladys Lang, çeşitli toplumsal olaylar hakkında, kitle iletişim araçlarının etkisinden kaynaklanabilecek kuşaklararası farkı ölçebilmek için bir alan araştırması yapmışlardır. 1989 yılında yapılan bu araştırmada yazarlar, tarihe ilişkin bilginin yaşanan deneyim ile kolektif bellek arasında büyük bir farkla değiştiğini; kolektif belleğin kitle iletişim araçlarından alınan bilgiler doğrultusunda belirlendiğini ileri sürmektedirler.<sup>7</sup> Bu önermeye göre, kitle iletişimiyle oluşan ortak tarih bilinci, belli bir zaman diliminde yaşanmış deneyimler sonucunda oluşan tarih bilincinin önüne geçebilmektedir. Bu da sinemanın kitleler üzerindeki etkisini bir kere daha vurgulamaktadır.

Bazı tarihçilere göre, sinemanın tarihe karşı sorumluluğu vardır. Günümüzde tarih konusundaki bilgilenmenin sinema aracılığıyla oluşu bu sorumluluğu daha da arttırmaktadır. Bu görüşe göre sinemacılar, nesnel ve bilimsel tarihi gerçeklerden diledikleri gibi kopamazlar ya da bilinen tarihsel gerçekleri saptıramazlar. Bunda

<sup>6</sup> İlber Ortaylı'nın II. Uluslararası Sinema Tarih Buluşması'nda yaptığı 2 Ocak 2000 tarihli konuşması.

<sup>7</sup> Kurt Lang, Gladys Lang, Kolektif Bellek ve Haberler/ akt. İsmet Yazıcı, **Kitle İletişiminde İmaj**, s. 124.

kuşkusuz büyük bir doğruluk payı vardır. Fakat sinemacıların yazılı tarihin kalıpları içinde kalması dramın gereklerinin yerine getirilememesine neden olacağı gibi, tarihin verilerine eksiksiz ulaşma hayalinin uygulanamamasıyla da sonuçlanabilir.

Bu noktada, sinema ve tarih ilişkisi açısından şu görüş öne sürülebilir: Tarihin içinde gerilere gidildiğinde, bilinen gerçeklerle bilinmeyenler<sup>8</sup> arasında bir yarıklık oluşması kaçınılmazdır. İşte bu yarıklık sinema sanatı için de yaratım alanı oluşturmaktadır. Sinemacının yaratıcılığını ortaya koyduğu ve yorum getirme özgürlüğünü elde ettiği alan, tarihinin “bilinmeyen” dediği, bu alandır. Kaldı ki sinemanın kendi içinde kurduğu ayrı bir gerçeği vardır. Tarihsel gerçekler ve kurmaca

<sup>8</sup> Bilinmeyenler genellikle geçmişteki gündelik hayat ve o hayat içindeki sıradan insanlardır. Sinema tarih biliminden farklı olarak büyük tarihi kişiliklerden çok, diğer sanatların yaptığı gibi sıradan hayatlara da yönelmiştir. Bertolt Brecht’in “Okuyan Bir İşçinin Soruları” adlı şiiri, sanattaki bu yönelimi açıklayan bir örnektir:

#### OKUYAN BİR İŞÇİNİN SORULARI

Yedi kapılı Teb şehrini kim kurdu?  
Kitaplarda kralların adı yazılı.  
Krallar mı sürükledi kaya parçalarını?  
Ya kaç kere yıkılan Babil-  
Kim yaptı onu boyuna yeni baştan? Hangi evlerinde  
Altın pırılmalı Lima'nın oturdu yapı işçileri?  
Nereye gittiler Çin Duvarı bittiği gece  
Duvarcılar? Ulu Roma'da  
Geçilmez zafer anıtında. Kim dikti bunları? Kimleri yenerek  
Zaferler kazandı Sezarlar? Üstüne türküler yakılmış Bizans'ta  
Yalnız saraylar mı vardı oturacak? Masal ülkesi  
Atlantis'te bile  
Haykırarak gece yarısı, deniz herşeyi yutarken,  
Kölelerine seslendi boğulanlar.

Genç İskender Hindistan'ı aldı.  
Bir başına mı?  
Sezar Galyalıları yendi.  
Hiç olmadı bir ahçı da mı yoktu yanında?  
İspanyalı Flip ağladı, filosu  
Battığında. Başka ağlayan olmadı mı?  
II. Frederik Yedi Yıl Savaşı'nı kazandı. Kim  
Kazandı ondan başka?  
Her sayfada bir zafer.  
Zafer yemeğini kim pişirdi?  
Her on yılda bir büyük adam.  
Masrafları kim yükledi?  
Bunca olay.  
Bunca soru.

içiçe geçirilerek daha bütünsel bir doğruyu yakalamak mümkündür. Dünya sinemasında, bunun *Waterloo*, *General Patton* filmleri gibi pekçok örneği vardır.

Bazı tarihçiler açısından önemli olan, olayların ve olguların ayrıntılarıyla yansıtılmasıdır. Oysa sinema bir buçuk saatlik bir süre içinde ele aldığı konunun derinliğine inebilecek bir zamana sahip değildir. Sinema ancak kolektif (ortak) bilinci oluşturacak şekilde olay ve olguları ortaya koyarken kısa bir süre içinde geniş kitlelere en hızlı biçimde ulaşabilecek mesajlar vermekte ve anlattığı konuyla seyircilerin kafasında soru işaretleri bırakarak isteyen izleyicinin bu konuda daha geniş araştırma yapabilmesi için zemin hazırlamaktadır.

Sinemanın “tarih öğretmek” gibi bir sorumluluğu olmamalıdır.

Ancak, çağımızda ortak tarih bilincinin oluşmasında en önemli güçlerden biri olan sinemanın doğru ve gerçek olandan sapmaması büyük bir önem taşımaktadır. Yaratıcılık, tarihsel gerçeklerin farklılaştırılmasında değil, kendi olay örgüsü içinde kurgulanarak yorumlanmasındadır.

Yukarıda belirtilen kuramsal temelden yola çıkarak tezin bundan sonraki bölümlerinde Türk sinemasının Türk tarihine yaklaşımındaki dönemsel değişimler kronolojik olarak incelenecektir.

## 2. TÜRK SİNEMASININ İLK YILLARINDA TARİHE BAKIŞ

### 2.1. OSMANLI İMPARATORLUĞU DÖNEMİNDE SİNEMA (1895-1923)

Auguste ve Louis Lumière Kardeşlerin, hem gösterici hem de alıcı olarak çalışan “sinematograf” adını verdikleri aletle Paris’te halka açık ilk film gösterisini düzenledikleri 28 Aralık 1895, sinemanın doğuş tarihi olarak kabul edilmektedir.

Bu tarih, sanat, bilim, teknoloji ve düşünce alanlarında tüm dünyada büyük değişimlerin yaşandığı ve ilerlemelerin kaydedildiği bir dönemi de işaret etmektedir. Bu dönemde ortaya çıkan sinema, gerek bir sanat dalı gerekse bir endüstri alanı olarak önündeki yüzyılı etkilemiş, sosyal, siyasal, ekonomik pek çok değişime tanıklık etmiş ve bunları yansıtmıştır.

Elimizdeki kaynaklara göre “sinematograf”, Osmanlı İmparatorluğu’na icadından çok kısa bir süre sonra II. Abdülhamit döneminde gelmiştir. Sultan Abdülhamit’in kızı Ayşe Osmanoğlu’nun anlarında belirttiğine göre ilk sinema gösterileri 1896-1897 yıllarında Yıldız Sarayı’nda Bertrand adında bir Fransız tarafından yapılmıştır.<sup>9</sup>

Bunu sinematografa ilginin artmasını sağlamak için Lumière Kardeşler’in yetiştirdiği ve çeşitli ülkelere çekimler yapmak için yolladığı kameramanlardan Alexandre Promio’nun İstanbul’a gelmesi izlemiştir. Alexandre Promio, 3-25 Nisan 1897 tarihleri arasında İstanbul’da “*Türk Piyadesinin Geçit Töreni*”, “*Türk Topçu Birliklerinin Geçit Töreni*”, “*Haliç Panoraması*” ve “*Boğaziçi Panoraması*” filmlerini çekmiştir.<sup>10</sup> Sinema ile İstanbul halkının ilk karşılaşması da 1897 yılında Pera’daki (Beyoğlu’ndaki) Sponeck birahanesinde düzenlenen gösterilerle olmuştur. Kısa bir süre içinde film gösterileri Şehzadebaşı’ndaki Fevziye Kıraathanesi’nde yapılmaya başlamış ve böylece İstanbul’un günlük yaşamındaki yerini almıştır.

<sup>9</sup> Ayşe Osmanoğlu, *Babam Sultan Abdülhamit*.

<sup>10</sup> Prof. Sami Şekeroğlu, 1970’te Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF) Kongresi için gittiği Lyon’da Chateau Lumière’de Türkiye’ye ait bu ilk hareketli görüntü belgeleri hakkında araştırmalar yapmış ve olayı doğru tarih ve belgeleriyle tespit etmiştir. Bu belge MSÜ Sinema-TV Merkezi Arşivi’nde saklanmaktadır.



Osmanlı sınırları içinde çekilen ve günümüze ulaşan bir diğer belge ise, Makedon asıllı Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler tarafından filme alınan, V. Sultan Reşat'ın 5-26 Haziran 1911 tarihlerindeki Selanik ve Manastır'ı ziyaretidir.

Bazı kaynaklarda Manaki Kardeşlerin 1905'te Londra'dan getirdikleri kamerayla aileleri ile ilgili belgesel çekimler yaptıkları belirtilmektedir.<sup>11</sup> Bu bilgiye göre, Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde askeri ve idari kurumların öngördüğü belgeleme dışında, kişisel belgeleme çoktan başlamıştır. Ayrıca II. Meşrutiyet'in ilanı için yapılan şenliklerin de Manaki Kardeşler tarafından filme alındığı bilinmektedir. Osmanlı İmparatorluğu toprakları içinde ilk kişisel belgeleme örneği olan bu çekimler, günümüzde film arşivlerinin üzerinde durduğu “yerel/görsel tarih”in bir örneğini oluşturmaktadırlar.

Sinemanın Osmanlı İmparatorluğu'na geldiği yıllar ile I. Dünya Savaşı arasında geçen dönem Osmanlı İmparatorluğu'nun en çalkantılı yılları olmuştur. II. Abdülhamit'in 33 yıl süren padişahlığı sona ermiş, 1908'de Kanuni Esasi kabul edilmiş, İttihat ve Terakki yönetimi ele almıştır. Tarık Zafer Tunaya, bu dönemi Cumhuriyet'in “siyaset laboratuvarı” olarak nitelmiştir. ‘İslamcılık’, ‘Batıcılık’ (Garpcılık), ‘Türkçülük’, ve ‘Sosyalizm’ gibi başlıca düşünce akımları bu yıllarda tartışılmıştır. Nitekim sonraki yıllarda çekilen ve yakın tarihin bu en tartışmalı dönemini konu alan filmler Türk sinemasının da en tartışmalı filmleri olmuştur. “Siyaset laboratuvarı” niteliğinin haklılığını kanıtlarcasına, bu dönem, sinemada defalarca gündeme getirilmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu Trablusgarb, Balkan Savaşları'nın ardından, I. Dünya Savaşına hızla sürüklenmiş; savaş sırasında Osmanlı İmparatorluğu'nun nasıl bölüşüleceği İngiltere, Fransa, Rusya, İtalya arasında gizli anlaşmalarla karara bağlanmıştır. Almanya ile ittifak yaparak savaşa giren Osmanlı İmparatorluğu I. Dünya Savaşı'nın sonunda parçalanmış, 31 Ekim 1918'de imzalanan Mondros Ateşkes Antlaşması ile bu durum somutlaşmıştır. İşgal dönemi başlamıştır.

<sup>11</sup> İlhami Emin, “Manaki Kardeşler Mirasımızdır”, Antrakt, Aralık 1995.

Çeşitli kaynaklarda, 14 Kasım 1914'te Fuat Uzkınay'ın, *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*'ni çektiği belirtilmiş ve bu tarih, bir çok sinema tarihçisi tarafından Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Oysa, 1876-1877 tarihlerindeki Osmanlı-Rus Savaşı sırasında Ayastefanos'a (bugünkü adıyla Yeşilköy) kadar ilerleyen Ruslar tarafından dikilen anıtın, I Dünya Savaşı'nın başladığı tarihte, dinamitlenerek yıkılışının filme alınıp alınmadığı kesin değildir. Ayrıca, abidenin yıkılışında bizzat görev yapmış olan emekli Yarbay Y.Bahri Doğanay'ın aktardığı bilgiler, böyle bir çekimin gerçekleştirilebilmesi için koşulların pek de uygun olmadığını göstermektedir.<sup>12</sup>

Osmanlı İmparatorluğu'nda sinemanın teşkilatlandırılması ilk olarak devlet eliyle olmuş; Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD), Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili Enver Paşa'nın izniyle 1915'te kurulmuştur. Çeşitli kaynaklarda Enver Paşa'nın, askeri eğitim ve propaganda için kullanılan sinema aygıtına bir Almanya gezisinde tank olduğu belirtilmiştir. Enver Paşa, bu aygıtı Osmanlı ordusu için de kullanmanın gerekliliğine inanmış olmalı ki, MOSD'nin kuruluş amaçlarını, çalışma konularını ve programlarını kapsayan nizamnameyi bu yönde hazırlatmıştır.

Nizamnameye göre MOSD;

- 1) Cephelede savaşan birliklerin hareketıyla ilgili filmleri,
  - 2) Önemli olaylarla ilgili filmleri,
  - 3) Askeri fabrikaların çalışmalarıyla ilgili filmleri,
  - 4) Müttefik ülkelerden gönderilen yeni silahların kullanılışı ile ilgili filmleri,
  - 5) Manevralarla ilgili filmleri
- çekecek ve gösterecektir.<sup>13</sup>

Bu nedenle Merkez Ordu Sinema Dairesi tarafından çekilen filmlerin büyük bir bölümünü savaş konulu haber ve belge filmleri oluşturmuştur. *Anafartalar*

<sup>12</sup> Emekli Yarbay Bahri Doğanay, "Ayastefanos'taki Rus Abidesi Nasıl Yıkıldı?" başlıklı yazısında (Tarih Dünyası, yıl 1, Sayı 6, 1950), yıkım işinin kolay olmadığını, bunun için fiziksel zorluklar dışında görüş ayrılıkları da olduğunu anlatmış; 27. Süvari Alayı Kumandanı Binbaşı Hamit Fahri Bey'in denetiminde kendisinin dinamitleri gizlice ateşlediğini belirtmiştir.

Yarbay Bahri Doğanay'ın aktardıklarında bellek yanlışları olmadığı kabul edilirse bu koşullar altında bir çekimin gerçekleştirilebilmiş olması da imkansızca yakın görünmektedir. (Bkz. EK 1).

<sup>13</sup> Erman Şener, *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*, s.15.

*Muharebesinde İtilaf Ordularının Püskürtülmesi (1915), Harbiye Nazırının Kıta Teftişi ve Batum Manzarası (1915), Çanakkale Muharebeleri (1916), Von der Goltz Paşa'nın Cenaze Merasimi (1916), General Thowshend (1916), General Thowshend ve Hintli Üsera (1916), Galiçya Harekatı (1916), Galiçya'da 19. Süvari Müfrezesi (1916), Alman İmparatoru'nun Dersaadete Gelişi (1917), Alman İmparatoru'nun Çanakkale'yi Ziyareti (1917), Abdülhamit'in Cenaze Merasimi (1918), Sultan V. Mehmet Reşad'ın Cenaze Merasimi (1918), Sultan Vahdettin'in Biat Merasimi (1918), Sultan Vahdettin'in Kılıç Alayı (1918), At Yarışları (1918) .<sup>14</sup>*

Askeri amaçlı belgelemeye ağırlık veren Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin önemli bir işlevi, film çekimlerinin devamlılığını sağlaması ve film çalışmalarının belli bir program dahilinde gerçekleştirilerek Türkiye'de film üretiminin yolunu açmış olmasıdır. Tüm olumsuz koşulların kaynağı I. Dünya Savaşı, bir bakıma, bu savaşa katılan Osmanlı Devleti'nde sinemanın filizlenmesi için gereken ortamı hazırlamıştır. Askeri filmlerin yanısıra, ilk konulu film denemesi MOSD'nin müdürlüğüne getirilen Sigmund Weinberg tarafından yapılmıştır. Ülkemizdeki ilk sinema teşkilatının aynı zamanda ilk yöneticisi olan Weinberg, Kodak ve Pathe firmalarının Türkiye temsilciliğini yapmış, sinemanın Türkiye'de yerleşmesine emeği geçmiştir. Weinberg'in çekimlerine başladığı *Leblebici Horhor Ağa (1916)*<sup>15</sup> ve Molière'den bir uyarılama olan *Himmat Ağa'nın İzdivacı (1916)*, ilkinde başrol oyuncularından birinin ölmesi, ikincisinde ise savaş nedeniyle yarıda kalmıştır. Romen uyruklu Weinberg, Romanya'nın Osmanlı İmparatorluğu'na karşı savaşa girmiş olması nedeniyle, Merkez Sinema Dairesi Müdürlüğü görevinden alınmıştır.

1912'de kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin amacı sivillerden ordu için yapılabilecek yardımları toplamaktır. Cemiyet, 1917'de gelir kaynaklarını arttırmak için sinemacılık kolu kurmaya karar vermiş ve böylece Kenan Erginsoy tarafından çekilen haber ve belge film yapımına yönelmiştir. Cemiyet'in konulu film yapımına

<sup>14</sup> Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin çektiği bu filmlerin bazıları MSÜ Sinema-TV Merkezi Arşivi'nde bulunmaktadır.

<sup>15</sup> *Leblebici Horhor Ağa* daha sonra Muhsin Ertuğrul tarafından 1923 ve 1934'te iki defa çekilmiştir.

geçışı ise Sedat Simavi ile olmuştur. Sedat Simavi'nin yönettiği *Pençe (1917)* ve *Casus (1917)* Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin ilk konulu filmleridir. Her iki film de günümüze ulaşmamıştır.

Bugün elimizde olmayan diğer bir yapım, adından ilk tarihsel film denemesi olarak bahsedilen *Alemdar Mustafa Paşa /Alemdar Vak'ası yahut Sultan Selim-i Salis*'dir. Sedat Simavi tarafından Müdafaa-i Milliye Cemiyeti adına yapımına başlanmış bu film daha çekim aşamasındayken basında tepkiyle karşılanmıştır.<sup>16</sup> Bu tepkilerden birini, daha önce *Pençe* ve *Casus* filmleri için de ağır eleştiriler yapmış olan Muhsin Ertuğrul, *Temaşa Dergisi*'ndeki bir yazısında şöyle dile getirmiştir:

*“Maalesef öğrendik ki yine, hem de tarihimizin pek şanlı sahifelerinden birini ihtiva eden Alemdar Vaka'sı da sinema objektivi ömünde çevrilmeye başlanmış. Nasıl ve şerait (koşullar) altında böyle oldukça ağır bir yükün altına girildiğini bilmiyoruz, fakat elimizdeki vasait (araçlar) ile yine sahnelerimizde olduğu gibi yapılacaksa, hürmetten başka bizden hiç bir şey beklemeyen medar-ı iftiharımız olan büyüklerimizin ruhunu bu suretle incitmemiş olsak daha iyi olur. Onların kalblerimizde kuvve-i muhayyilemizin (hayal gücümüzün) vüs'ati (genişliği) nisbetinde büyüyebilecek olan maceralarının bir takım, sanata ve tarihe bi-vukuflar (yabancı, uzak olanlar) elinde baziçe (oyuncak) olmalarını çekemeyiz”.*<sup>17</sup>

Muhsin Ertuğrul'un bu ilk tarihi konulu film denemesine daha seyretmeden getirdiği sert eleştiri son derece ilginçtir. Bu eleştirinin, o yıllardan itibaren tarihimizin beyazperdeye taşınması konusundaki hassasiyetten kaynaklandığı düşünülebileceği gibi, Muhsin Ertuğrul'un kişisel meselelerden ötürü, Sedat Simavi'ye karşı saldırgan bir tavır içinde olmasına da bağlanabilir.<sup>18</sup> Bu filmin ortaya çıkmaması konusunda farklı yorumlar mevcuttur. Rakım Çalapala'ya göre *“Alemdar Mustafa Paşa umumi*

<sup>16</sup> Muzaffer Gökmen, *Sedat Simavi Hayatı Eserleri*.

<sup>17</sup> Muhsin Ertuğrul, *Temaşa Dergisi*, No:6, 15 Ağustos 1918 / Akt. Efdal Sevinçli, **Ertuğrul Muhsin, Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e, Sinemadan Tiyatroya**.

<sup>18</sup> Sedat Simavi ve Muhsin Ertuğrul'un bir pansiyon odasını birlikte kiralayacak kadar yakın arkadaş oldukları, fakat Sedat Simavi'nin yazdığı bir oyunun Muhsin Ertuğrul tarafından eleştirilmesinin aralarını açtığı aktarılan anılar arasındadır. / Prof. Sami Şekeroğlu, *Türk Sinema Tarihi Araştırma Projesi*, 1985.

*harp sırasında tamamen çevrildiği halde, pozitive alınmadan imha edilmiştir*". "Sinema Operatörlüğüm" başlıklı yazısında Burhan Felek'in belirttiğine göre ise tüm sahneler çekilmiş, ancak montajı yapılamadan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti dağılmıştır. Böylelikle Sedat Simavi'nin yönettiği her üç film de (*Pençe, Casus, Alemdar Mustafa Paşa*) günümüze ulaşamamıştır.

MOSD'un 1915 yılında başlayan faaliyetleri, 1918'de sona ermiştir. I. Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan Osmanlı İmparatorluğu'nun 31 Ekim 1918'de Mondros Mütarekesini imzalaması ile MOSD ve yarı askeri bir kurum olan MMC'nin (Müdafaa-ı Milliye Cemiyeti) kullandığı sinema araçları, işgal kuvvetlerinin eline geçmekten kurtarılarak Malul Gaziler Cemiyeti'ne devredilmiştir. Savaşta yaralanmış askerlere yardım etmeyi amaçlayan Malul Gaziler Cemiyeti 1919'da film çalışmalarına başlamıştır.

Cemiyet'in aynı yıl çektiği *Binnaz*, Türk sinemasının -günümüze ulaşan- ilk tarihi konulu filmi olarak kabul edilmektedir. Ahmet Fehim ve Fazlı Necip'in yönetmenliğini yaptıkları *Binnaz*'ı, yine Malul Gaziler Cemiyeti adına çekilen *Mürebbiye (1919)*, *Bican Efendi Vekilharç (1921)*, *Bican Efendi Mektep Hocası (1921)*, *Bican Efendi'nin Rüyası (1921)* adlı filmler izlemiştir.

*Binnaz*, Yusuf Ziya Ortaç'ın yazdığı Lale Devri yıllarında geçen üç perdelik manzum bir oyundur. (Çeşitli kaynaklarda, Ortaç'ın bu oyunu, Victor Hugo'nun Marion Delorme'undan esinlenerek kaleme aldığı belirtilir). Senaryosunu Münif Fehim'in yazdığı, görüntü yönetmenliğini Fuat Uzkınay'ın yaptığı film, Lale Devri'nin güzellerinden Binnaz ve onu elde etmeye çalışan iki erkek arasındaki aşk üçgeni üzerine kurulmuştur. İşgal altındaki İstanbul'da çekilen film, her ne kadar bir trajediyi anlatsa da, bir kadının evlilik dışı ilişkilerini konu aldığı için, gerek olayların geçtiği Lale Devri dönemine, gerekse filme çekildiği yıllara göre oldukça cüretkardır.<sup>19</sup>

Tiyatro oyunu olarak büyük ilgi gören *Binnaz*'ın maliyeti konusunda, çeşitli kaynaklar arasında bir çelişki olsa da, yurtdışında da gösterime çıktığı belirtilen filmin, çekim maliyetini katlayan bir gelir elde ettiği bilinmektedir. Halkın sessiz dönemde

<sup>19</sup> Metin Erksan 1950'de *Binnaz* filminin senaryosunu tekrar yazmış, filmin yönetmenliğini Mümtaz Ener üstlenmiştir.

çekilmiş, diyaloglara dayalı bu filme gösterdiği ilginin nedeni daha önce defalarca tiyatrodaki seyredilmiş olmasından kaynaklanıyor olabilir.

Malul Gaziler Cemiyeti adına Ahmet Fehim'in 1919'da çektiği *Mürebbiye*, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından uyarlanmıştır. Film bir Türk ailesinin yanında çalışan ve köşkteki erkekleri baştan çıkaran Fransız mürebbiyenin hikayesini anlatmaktadır. *Mürebbiye* sansüre uğrayan ilk Türk filmi olarak dikkat çekmektedir. Filmin gösterimi, işgal kuvvetlerince "Fransız milli duygularını rencide ettiği" gerekçesiyle yasaklanmıştır.

Cemiyet, konulu filmlerin dışında Sultanahmet ve Fatih Mitingi gibi önemli olayları da belgelemiştir. Sultanahmet mitingini çeken kameramanlardan Cemil Filmer, "Hatıralar"ında bu olaydan "*Halide Edib Adivar'ın nutkunu filme çekmiş olmam, tarihle-sinemayı birleştiriyordu*" diye söz etmiştir. Cemil Filmer'in aktardığına göre kendisini Sultanahmet mitingini çekmeye Fuat Uzkınay göndermiş ve çekim sırasında İngilizlere görünmemesi konusunda uyarıda bulunmuştur. Prof. Sami Şekeroğlu'nun Cemil Filmer'le yaptığı görüşmede<sup>20</sup>, Filmer mitingde Halide Edip'i çeken tek kameramanın kendisi olduğunu söylese de, belge görüntülerden anlaşılan miting alanında başka kameramanların da olduğudur. Cemil Filmer'in yine anılarında aktardığına göre, çektiği filmi Karaköy'de demirlemiş bir Amerikan torpidosuna vermiştir. Bu durumunda akla, bugün elimizdeki Sultanahmet miting görüntülerinin hangi kameramana ait olduğu sorusu gelebilir. Ama bu gerçek Cemil Filmer'in "tarihle sinemayı birleştirdiği" görüşünü etkilemez; çünkü Sultanahmet miting gibi yakın tarihin en önemli olaylarından birini görüntüleme fırsatını elde eden Filmer, herkesin belleğinde yer eden kareleri yakalamış kameramanlardandır.

O gün Halide Edip miting alanında kadınlara şöyle seslenmiştir:

*"Kardeşler, evlatlar, size dünyanın verdiği hükmü dinleyiniz: Avrupalı itilaf devletlerinin tecavüz siyaseti bazen hiyanetle ve daima haksız olarak Türkiye'ye çevrilmiştir. Eğer ayda ve yıldızlarda da Türkle Müslüman bulunduğunu söyleseler, oralara da istila ordularını gönderirlerdi. Nihayet hilali parçalamak için ellerine bir fırsat geçmiştir. Bu kararlarına karşı bizi tutacak hiçbir garpli kudret yoktur. Bu*

*meselede de bu insani olmayan kararlara katlanamayanlar da aynı derece de belki daha da mesullerdir. Onların hepsi insan haklarını ve millet haklarını müdafaa için mahkeme kurmuşlar, fakat orada yenilenlerin parçalanması hükmünü vermişlerdir. (...) Bir gün gelecektir ki, daha büyük bir mahkeme, milletleri tabii haklarından mahrum bırakanları mahkum edecektir".*<sup>21</sup>

Malul Gaziler Cemiyeti adına yaptırılan konulu filmlerden bir diğeri, "Bican Efendi" tiplemesi üzerine kurulan bir seridir. Şadi Fikret Karagözoğlu'nun yönetmenliğini ve başrol oyunculuğunu yaptığı *Bican Efendi Vekilharç (1921)* adlı komedinin seyirci tarafından tutulması üzerine<sup>22</sup> *Bican Efendi Mektep Hocası* ve *Bican Efendi'nin Rüyası* adlı filmlerin yapımı birbirini izlemiştir. O yıllarda halkın komedilere çok büyük bir ilgisi olduğunu, Amerikan Elçi ve Komiserleri'nin hazırladığı raporlar da desteklemektedir.<sup>23</sup> Fakat burada halktan kastedilenin İstanbul çevresindeki bir grup insan olduğunu belirtmek gerekir.

Milli mücadelenin en hareketli dönemlerinde Malul Gaziler Cemiyeti adına yönetmenlik yapacak olan Fazlı Necip'in, *Lale Devri* adlı filmin yapımını tasarladığı fakat *Binbirdirek Vakası / Tayyarzade* adlı oyunun uyarlamasını da, *Lale Devri*'ni de tamamlayamadığı çeşitli kaynaklarda belirtilmektedir.

Kurtuluş Savaşı Anadolu'da sürürken, İstanbul'da sinema adına önemli bir gelişme yaşanmıştır. 1 Ekim 1921 tarihinde Türk sinemasının ilk özel film şirketi, Kemal Film, yapımcılığa başlamıştır. Bu şirketin kurucuları, 1914'te Sirkeci'deki Ali Efendi Sineması'nı açan Ali Rıza Öztuna, Hacı Osman Efendi ve oğulları Kemal ve Şakir Seden Bey'lerdir.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Türk Sinema Tarihi Araştırma Projesi, 1985.

<sup>21</sup> Halide Edip Adıvar, "Türk'ün Ateşle İmtihanı", *Kurtuluş Savaşı ve Edebiyatımız*, s. 31-34

<sup>22</sup> Sinema ve tiyatro oyuncusu Vasfi Rıza Zobu, Türk Sinema Tarihi Araştırma Projesi kapsamında kendisiyle yapılan röportajda Bican Efendi tipinin halk tarafından çok sevilmesi üzerine Karagözoğlu'nun "Bican Efendi" olarak kart bastırıldığını ve uzun süre bu kartviziti kullandığını anlatmıştır.

<sup>23</sup> "Türkiye'de bugün daha çok duygusal komediler ve güldürücü filmler tutulmaktadır" Orhan Duru, *Amerikan Gizli Belgeleriyle Türkiye'nin Kurtuluş Yılları*, s.253.

<sup>24</sup> Kemal Film Kuruluş Mukavelesi Ali Rıza Öztuna'nın torunu Necla Akgün tarafından Sinema-TV Merkezi'ne verilmiştir. Bkz. Mukavelelerin Türkçe Metni- Alev İdrisoğlu, *Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış ve Ertuğrul Muhsin, Yüksek Lisans Tez Çalışması*, MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne ve Görüntü Sanatları Ana Sanat Dalı, Sinema-TV Programı, 1990.

Şirketin ilk konulu film çalışması, 1922’de Muhsin Ertuğrul’un yönetmenliğini yaptığı *İstanbul’da bir Facia-ı Aşk*’dır. Almanya ve Avusturya’da film çalışmalarını sürdüren ünlü tiyatro sanatçısı Muhsin Ertuğrul’un İstanbul’a dönüşünde çektiği bir diğer film ise *Boğaziçi Esrarı/Nur Baba*’dır. (1922). Bir Bektaşî Şeyhini olumsuz bir karakter olarak anlatan Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Nur Baba* adlı romanı daha Akşam gazetesinde tefrika halinde verilirken bazı çevrelerde tepkiyle karşılanmış, yayın yarıda kesilmiştir. Daha sonra bu roman kitap halinde basılmıştır. Bektaşî Şeyhi’nin tekkesindeki Cem ayinleri sırasında geçen olaylar, tekkenin aşçısı Derviş Çınarı’nın aşk tuzağına düşen Nigar’a esrar vermesi, Şeyhin şehvet düşkünlüğü ve benzeri hikayeler, tekkeler hakkında da olumsuz bir tablo çizilmesine neden olmuştur.<sup>25</sup>

*Boğaziçi Esrarı’nın (Nur Baba)* filme çekimi sırasında da aynı türde tepkiler sürmüştür. Çekimi sırasında Bektaşîlerin çekim setini basmaları, dekorları tahrip etmeleri ve oyuncularını tartaklamaları dolayısıyla film ancak polis kuvvetlerinin koruması altında tamamlanabilmiştir.<sup>26</sup> Film, 1922’de gösterime hazır olduğu halde, işgal yönetimince yasaklandığı gerekçesiyle ancak bir yıl sonra seyirci karşısına çıkabilmiştir.

Ülkemizde sinemanın ilk yıllarına dair genel bir değerlendirme yaptığımızda şu noktalar öne çıkmaktadır:

Türk sinemasının temellerinin atıldığı bu yıllarda, sinema teşkilatlanması devlet eliyle yapılmış; daha çok askeri-siyasi, haber-belge filmlerinin çekilmesi söz konusu olmuştur. Konulu filmlerin yapımı ise ek gelir sağlamak amacıyla resmi ya da yarı resmi kurumlarca yürütülmüştür.

Askeri amaçlı çekilen haber-belge filmleri görsel tarihimizin ilk örneklerini oluşturur. I. Dünya Savaşı’nın yarattığı ekonomik, sosyal ve kültürel çalkantılar içinde, işgal altındaki İstanbul’da yaşayan bir grup insanın çabalarıyla çekilen konulu film sayısı doğal olarak azdır.

<sup>25</sup> 30 Kasım 1925’te Tekke ve Zaviyeler, Şeyh Sait ayaklanmasının ardından “fesat ocağı” haline geldikleri ve amaçlarından şaşarak siyasallaştıkları gerekçesiyle kapatılmıştır.

<sup>26</sup> Rakım Çalapala, “Stüdyoya Baskın”, *Yıldız Dergisi*, Ağustos 1944.



Aynı yıllarda, hatta I. Dünya Savaşı öncesinde, gerek İtalya’da, gerek Amerika’da tarihsel oluşumlara koşut bir şekilde, tarihi konulu film yapımı son derece ilerlemiş, dev prodüksiyonlar gerçekleştirilmiştir. *Binnaz*’ın yapıldığı tarihlerde, Giovanni Pastorene *Cabiria*’yı (1914) Amerikalı yönetmen Griffith, *Bir Ulusun Doğuşu (Birth of a Nation)* ve *Hoşgörüsüzlük’ü (Intolerance)* çekmiştir.

Kemal Film’in yerli film yapımcılığını başlatması Türk sinemasının sivilleşmesi açısından önemli bir atılımdır. İleriki yıllarda da Türk sineması asıl yerini, ancak özel şirketler tarafından yapılan filmlerle bulabilecektir.

Bu yıllara ilişkin bir diğer önemli olgu da Türk sinema seyircisinin (İstanbul) Amerikan sinemasıyla oluşan bağlarıdır. Cemil Filmer *“Hatıralar”*ında, bu dönemde çoğunlukla Amerikan kovboy filmlerinin ithal edildiğini anlatmaktadır. *“Amerikan Gizli Belgeleriyle Türkiye’nin Kurtuluş Yılları”* adlı araştırmada ise, İstanbul sinemalarında ‘korsan’ Amerikan filmleri oynatıldığı belirtilmektedir. Amerikalılar, Türkiye’de sinema konusuyla ilgilenmeyi daha sonraki yıllarda da yoğun olarak sürdürmüşlerdir. Özellikle 1926’da dünya pazarına açılmaya çalışan Hollywood için Türkiye önemli bir uğrak noktası olmuştur.

Amerikan elçilerinin verdiği raporlar doğrultusunda hazırlanan dosyada, Türkiye’de sinema gösterileri için şunlar yazılmıştır: *“Türkiye’de sinemaseverlik gittikçe yaygınlaşmaktadır.(...) Yerel sinema sahiplerinin filmlere ödeyebileceği para fazla değildir, bu nedenle de çok eski filmleri alabilmektedirler. İtalyan, Fransız ve Alman filmleri haftalık programları kapsamaktadır. Ancak bir kısım iyi sinemaların geçen yıl Amerikan filmleri göstermeleri ve bunların tutulması üzerine daha küçük sinemalar da şimdi Amerikan filmleri göstermeye başlamışlardır. Ancak sadece koçkova tipi güldürücü filmlerle, macera filmleri seçilmektedir.”*<sup>27</sup>

İleriki yıllarda, Türk sinemacısı da, özellikle tarihi konulu film yapımlarında kendisine Avrupa sinemasından daha çok, Amerikan sinemasını örnek alacaktır.

<sup>27</sup> Orhan Duru, *Amerikan Gizli Belgeleriyle Türkiye’nin Kurtuluş Yılları*, s.256.

## 2. 2. CUMHURİYET’İN İLK YILLARI - ATATÜRK VE SİNEMA (1923-1938)

*“Tiyatro, sinema, gramofon ve radyo, telgraf da fikrin neşri ve tamimi için çok mühim ve müessir vasıtalaradır”<sup>28</sup>*

*Mustafa Kemal Atatürk*

Türk sinemasının, özellikle tarihi konulu film yapımının hangi etkenler altında şekillendiğini kavrayabilmek için Cumhuriyet’in ilk yıllarında sinema-devlet ilişkisinin nasıl kurulduğu üzerinde durmak gerekmektedir. Bu yıllarda kurulan sinema-devlet ilişkisi Türk sinemasının geleceğini tayin ettiği gibi, tarihi konulu filmlerin yapısını da belirlemiştir.

Cumhuriyet ilk yıllarındaki oluşumlar şöyle özetlenebilir:

Atatürk’ün önderliğinde zaferle sonuçlanan Kurtuluş Savaşı’nın ardından, 29 Ekim 1923’te Cumhuriyet ilan edilmiştir. Türkiye, Lozan Antlaşması ile Misak-ı Milli sınırları içinde bağımsız ve egemen bir devlet olarak tanınmıştır. Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur, fakat bundan sonra bir çok yeniliğin, köklü değişimlerin yaşanacağı sancılı bir döneme girilmiştir. Ankara hükümeti, bir yandan Türkiye Cumhuriyeti’nin dünyaca tanınmasını sağlamak için uluslararası platformda uğraşmakta; diğer yandan da yeni rejim karşıtlarına karşı içte mücadele vermektedir. Hilafetin kaldırılması (3 Mart 1924) ile başlayan bir dizi devrim ve yenilik gerçekleştirilmiştir: Teşkilat-ı Esasiye Kanunu’nun Cumhuriyet’in Anayasası yapılarak meclisten geçmesi (20 Haziran 1924), şapka kanunu çıkarılması (25 Kasım 1925), uluslararası saat ve takvimin kabul edilmesi (26 Aralık 1925), medeni kanun, Türk ceza kanunu, borçlar ve Türk ticaret kanununun çıkarılması (17 Şubat 1926), harf devrimi ile Latin Alfabesi’nin kabulü (3 Kasım 1928), kıyafet kanunu çıkarılması (3 Aralık 1933) bu dönem içindeki atılımlardan bazılarıdır.

<sup>28</sup> Prof. Dr. Afet İnan, *Mustafa Kemal Atatürk’ten Yazdıklarım*, Cumhuriyet Gazetesi’nin Okurlarına Armağanı, Aralık 1998.

Çok kısa bir süre içinde devlet idaresinde, sanayide, tarımda, ekonomide önemli bir yol kat edilmiş, sosyal hayat büyük bir canlılık kazanmıştır. 1923'te İzmir İktisat Kongresi toplanmış, bu kongrede alınan kararlar doğrultusunda 1924'te Türkiye İş Bankası kurulmuştur. Tarımda makineleşmeye yönelik çalışmalar yapılmış, tarımsal ürünlerin pazarlanmasına kolaylık sağlayacak önlemler alınmıştır. Tarım ürünlerinin tüketim merkezlerine ulaşmasını kolaylaştırmak için taşıma fiyatları düşürülmüştür. Demiryolu ağları geliştirilmiş, 1923'te 3756 km. olan demiryolu ağı, 1932'de 6040 km'ye ulaşmıştır. 1926'da Alpullu ve Uşak şeker fabrikaları açılmıştır. 1929 yılında dünyada yaşanan büyük ekonomik bunalım Türkiye'yi de etkilemiş, fakat üretim devam etmiştir.

Benzer türde çalışmalar sosyal ve kültürel hayatta da sürdürülmüştür. Atatürk Türk milli kültürünün "muasır medeniyet" seviyesinin üstüne çıkarılmasını hedef göstererek Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren kültür alanında çeşitli çalışmalar başlatmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin öncelikle bir hukuk devleti olması gereğine inanan Atatürk'ün kurduğu ilk kültür kurumu Hukuk Mektebi (1925) olmuştur. Bunu, çok sayıda öğrenci yetiştirmiş olan Gazi Orta Öğretmen Okulu ve Eğitim Enstitüsü (1926) izlemiştir.

1930'lardan itibaren, köklü değişimlerin bir devamı olarak tarih, dil, güzel sanatlar gibi konularda atılımlar yapılmış ve Cumhuriyet ideolojisinin temel taşlarını yerine oturtmak için yoğun çalışmalara girişilmiştir. Bu amaçla kurulan kültür kurumlarından biri, Türk Tarih Kurumu'dur. Türk tarihinin yorumunu yeniden ele almak amacıyla<sup>29</sup> 1929'da Türk Tarihinin Ana Hatları Kitabı üzerine çalışmalar başlamıştır. 1930'da yüz nüsha basılan kitap ile hedeflenen, milli bir tarih yazmak ve yeni kurulan Cumhuriyet'in tarih anlayışını benimsetmektir.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> 1928 yılında bir Fransızca Coğrafya kitabında Türk ırkının sarı ırktan olduğunu ve Avrupa anlayışına göre "ikinci tür bir insan tipi" olduğunu okuyan Afet İnan bunu Atatürk'e iletir. Atatürk bu durumlar üzerinde durulması gerektiğini söyler. Böylece çalışmalar başlar. Bir yıl sonra Prof. Dr. Afet İnan liselerde okutulmak üzere tarih kitapları hazırlar.

<sup>30</sup> Kitabın kapağında şu isimler belirtilmiştir: "*Türk Tarihinin Ana Hatları, Türk Ocağı Türk Tarih Heyeti üyelerinden Afet İnan Hanımefendi ile Mehmet Tevfik, Samih Rifat, Akçura Yusuf, Dr. Reşit Galip, Hasan Cemil, Sadri Maksudi, Şemsettin, Vasıf ve Yusuf Ziya Beyler tarafından derleme, çeviri ve toplayıp yazma yoluyla yapılan bir girişimdir!*" Orijinal metin: "*Türk Ocağı "Türk Tarihi Heyeti" azalarından Afet Hf. İle Mehmet Tevfik, Samih Rifat, Açura Yusuf, Dr. Reşit Galip, Hasan*

Türk Tarihinin Ana Hatları kitabı, Türk Tarih Cemiyeti'nin Ankara'daki ilk kongresinde sunulmuştur (1932).

Türk Tarih Kurumu'nun çekirdeği Türk Ocağı Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'dir. 1931'de Türk Ocaklarının kapanması üzerine Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti kurulmuştur. Dil devriminden sonra cemiyetin adı Atatürk tarafından Türk Tarih Kurumu'na dönüştürülmüştür. (1935).

1931'de Basın yasası kabul edilmiş, 1932'de Türk Dili Tetkik Cemiyeti kurulmuştur. Kurulan İktisadi Devlet Teşekküllerine “Sümerbank”, “Etibank” gibi isimler verilmesi Cumhuriyet'in tarih ve dil anlayışıyla da örtüşmektedir.

Devlet istatistikleri eğitim alanında 1931'de başlayan ciddi ve rejim açısından anlamlı bir atılımı gösterir. Bu tarihten II. Dünya Savaşı başlarına kadar yaklaşık on yıllık dönemde okul ve öğrenci sayılarında genel ve sürekli bir artış gözlenmektedir. 1932'den itibaren halkevlerinin kurulmasıyla eğitim alanındaki bu seferberlik okul yaşı üzerindeki halk kesimini de içermiştir.<sup>31</sup>

Cumhuriyet Halk Partisi'ne bağlı bir kültür örgütü olarak 19 Şubat 1932 tarihinde kurulan halkevlerinin amacı, Atatürk ilkelerinin ışığında Türk kültürüne ve sanatına hizmet etmek, devrimleri yaymak ve kökleştirmek, halkı toplumsal ve kültürel alanda yetiştirmektir. Cumhuriyet'in temel ilkelerinden ‘Halkçılık’ ve ‘Devletçilik’ Atatürk'ün sanat alanına bakışını da göstermektedir. Sanatların yurt düzeyine yayılması, sınıf ve ayrıcalık gözetmeksizin halkın malı olması Halkçılık ilkesinin bir parçasıdır. Bunun için kurulan Halkevleri amatör nitelik taşımakla birlikte, bu fikri önemli ölçüde gerçekleştirmişlerdir.

Atatürk'ün güzel sanatlara verdiği değer, 1.11. 1936 tarihinde T.B.M.M.'nin V. Dönem ikinci toplantısını açış nutkundaki şu sözlerinden de anlaşılmaktadır: “*Güzel sanatlara da alakanızı yeniden canlandırmak isterim. Ankara'da bir Konservatuar ve bir Temsil Akademisi kurulmakta olmasını zikretmek benim için bir hazdır. Güzel*

---

*Cemil, Sadri Maksudi, Şemsettin, Vasif ve Yusuf Ziya Beyler tarafından iktitaf, tercüme ve telif yollarile yapılmış bir teşebbüstür.”*

Türk Tarihinin Ana Hatları, Birinci Basım: Devlet Matbaası, İstanbul, 1930.

<sup>31</sup> Ahmet Kuyaş, “Yeni Rejim”, Cumhuriyetin 75. Yılı, s.8.

*sanatların her şubesi için Kamutay'ın göstereceği alaka ve emek, milletin insani ve medeni hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için, çok tesirlidir."*

Cumhuriyet'in ilanından birkaç ay önce yayımlanan, 15 Temmuz 1923 tarihli İzmir Gazetesi'ndeki şu haber Atatürk'ün tiyatroyu desteklediğini göstermektedir: *"Darülbedayi oyuncularını, İzmir'de bir temsil vermişlerdi. Mustafa Kemal Paşa Hazretleri, Muvahhit, Şadi ve Behzat Beyleri kabul buyurarak kendilerini kutlamış ve Türkiye'nin her yerinde temsillerin verilmesini istemiştir."*

1924'te Sanayi-i Nefise Encümeninin Teşkilat ve Vezaifi Hakkında Kararname (Güzel Sanatlar Kurulunun Örgütlenmesi ve Görevleri Hakkında Yönetmelik) çıkarılmıştır.

1930'da Darülbedayi Ankara'da bir oyun sergilemiş oyunun arkasından Atatürk, çevresinde bulunan bürokratlarla oyuncularını kabul ederek onlara şöyle seslenmiştir: *"Sizleri çok takdir ederim. Efendiler, hepiniz mebus olabilirsiniz, vekil olabilirsiniz, hatta Reiscumhur olabilirsiniz, fakat sanatçı olamazsınız"*.

Ayrıca, Atatürk çeşitli tiyatro oyunları yazılmasını istemiş, bu oyunların ana fikrini belirlemiştir. İlk çalışmalar üç oyunla tamamlanmıştır: *Bay Önder, Taş Bebek, Bir Ülkü Yolu*. Bu üç oyunu Atatürk okumuş, kendi elyazısıyla düzeltmiştir. Oyunlar 1934'te Atatürk'ün emri ile kitap halinde basılmıştır.<sup>32</sup>

1923'ten başlayarak müzik öğrenimi yapmaları için, devlet hesabına yurtdışına öğrenciler gönderilmiştir. Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun gibi besteciler eğitimlerini Avrupa'da tamamlamışlardır. 1924'te, orta dereceli okullara müzik öğretmeni ve Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası'na icracı yetiştirmek amacıyla Ankara'da Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur. Bu okul devlet eliyle kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'nın temelini oluşturmuştur. 1930'da bir Opera Derneği kurulmuş, 1932'den başlayarak Türkiye'nin müzik ve tiyatro yaşamını düzenleyecek, Paul Hindemith, Bela Bartok, Carl Ebert gibi yabancı uzmanlar getirilmiştir. 26 Haziran 1934'te Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu kabul edilmiş, İstanbul Şehir Tiyatroları güçlendirilmiştir. 1936'da Devlet Konservatuvarı öğretime başlamıştır.

<sup>32</sup> Vecihi Timuroğlu, "1923/1940 Yılları Arasında Ekinimizin ve Yazınımızın Kaynakları", *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu- Derleme s. 69.*

1937’de ünlü Macar bestecisi Bartok’un<sup>33</sup> öncülüğüyle Konservatuar bünyesinde bir Türk Halk Müziği Arşivi oluşturulmuştur.

1933’te Ankara Dil, Tarih, Coğrafya Fakültesi’nde öğrenim başlamış, İstanbul Darülfünun’u, İstanbul Üniversitesi’ne dönüştürülmüştür.

Adnan Saygun, ilk özgün Türk operası olan *Özsoy*’u (diğer adıyla *Feridun*) Atatürk’ün emri ile bestelemiş, bu opera 1934<sup>34</sup> yılında İran Şahı Rıza Pehlevi’nin ziyareti sırasında Ankara Halkevi’nde sahnelenmiştir. Bunu daha önce bahsettiğimiz *Taş Bebek* ve *Bay Önder* operaları izlemiştir. 1937’de hükümet programına ulusal tiyatro kurulması konusu girmiştir.

1883’te “Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi” adı altında kurulan ve Cumhuriyet’in ilanından beş yıl sonra, 1928’de Güzel Sanatlar Akademisi adını alan kurum, eğitim kadrosunu genişletmiş, Avrupa’dan çeşitli sanatçılar eğitim kadrosunda yer almak üzere getirilmiştir.<sup>35</sup>

Cumhuriyet fikrinin dönem insanlarına ve gelecek kuşaklara aşılmasında etkin olan konu milli mücadeledir. Bunun yansımaları edebiyatta görmek mümkündür. Kurtuluş Savaşı’nda Halide Onbaşı olarak cephede bulunmuş Halide Edip Adıvar ve Ankara hükümetine yakınlığı ile bilinen Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun yanısıra Cumhuriyet’in ilk kuşak yazarları, bilinçli bir şekilde eserlerinde Cumhuriyet düşüncesini işlemişlerdir. 1922-1938 yılları arasında sadece Kurtuluş Savaşı’nı konu alan çok sayıda roman olması önemli bir göstergedir. Bu süreç içinde yazılan romanlardan bazıları şunlardır: *Ateşten Gömlek* (Halide Edip Adıvar, 1922), *Sözde Kızlar* (Peyami Safa, 1922), *Süngülerin Gölgesinde* (Peyami Safa, 1923), *Kan ve İman* (Ercüment Ekrem Talu, 1925), *Vurun Kahpeye* (Halide Edip Adıvar, 1926), *Yeşil Gece* (Reşat Nuri Güntekin, 1928), *Sodom ve Gomora* (Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 1928), *Dikmen Yıldızı* (Aka Gündüz, 1928), *Halas* (Mehmet Rauf, 1929), *Yaldız* (Aka Gündüz, 1930), *İzmir’in Romanı* (Burhan Cahit Morkaya, 1931),

<sup>33</sup> Bela Bartok’un Türkiye’ye gelme nedenlerinden en önemlisi Nazi tehdidi altında Macaristan’da barınamaz hale gelmesidir. Sanatçı 1936-1940 yılları arasında Türkiye’de bulunmuştur.

<sup>34</sup> Tam tarih: 19 Haziran 1934/ Prof. Dr. Utkan Kocatürk, *Doğumundan Ölümüne Kadar Kaynakçalı Atatürk Günlüğü*.

<sup>35</sup> 1937’de Rudolf Belling heykel bölümünün, Leopold Levy resim bölümünün başına getirilmiştir. Bunu 1939’da Mari Louis Sue’nün dekoratif sanatlar bölümünün, Robert Forhölzer’in mimari bölümünün başına getirilmesi izlemiştir.

*Yaban* (Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 1932), *Yüzbaşı Celal* (Burhan Cahit Morkaya, 1933), *Ankara* (Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 1934), *Yıldız Yağmuru* (Faruk Nafiz Çamlıbel, 1936), *Dinmez Ağrı* (Mükerrem Kamil Su, 1937), *Üç İstanbul* (Mithat Cemal Kuntay, 1938).

Atatürk'ün şu sözleri, sanatçılara bir çağrı niteliğindedir: *"...memleketimiz içinde medeni fikirlerin, asri ilerlemelerin bir an kaybetmeksizin yayılması ve gelişmesi lazımdır. Bunun için bütün ilim ve fen erbabının bu hususta çalışmayı bir namus borcu bilmesi gerek.*

*Öğretmenlerimiz, şairlerimiz, ediplerimiz, yazarlarımız millete bu felaket günlerini ve onun hakiki sebeplerini açık ve kat'i olarak terennüm edecekler; bu kara günlerin dönmemesi için dünya yüzünde medeni ve asri bir Türkiye'nin mevcudiyetini tanımak istemeyenlere, onu tanıtmak zorunda olduğumuzu hatırlatacaklardır".*

Atatürk bu sözleriyle, sanatçılara ve öğretmenlere halka kılavuzluk etme, aydınlatma görevinde eş ödevler yüklemiştir.

1923-1938 yılları arasında yapılan girişimlerle, karşımızda sanayisi, ekonomisi, kültürel yapısı ile hızla güçlenmekte olan bir devlet vardır. Her alanda yapılan tüm bu çalışmalara karşın, çağın sanatı sinema konusunda eşdeğer bir uygulamaya gidilmemiş olması ise dikkat çekicidir. Sinema için, dil, edebiyat, tarih konularındaki gibi köklü bir çalışma yapıldığını kanıtlayıcı belge yoktur. Tiyatro, müzik gibi sanat dallarını desteklemek üzere kurumsallaşmanın önünü açan devletin, bu anlamda sinemaya belirgin bir desteği olmamıştır. Hatta tam tersine sinemaya ilişkin getirilen tek düzenleme sansür olmuştur. Oysa, yeni kurulmakta olan sanayiye, ya da kültürümüzde bir geleneği olmayan opera gibi sanatların yerleştirilmesi için yapılan çalışmalara karşılık, Türkiye'de sinemanın dünyadakine eş değer teknolojik altyapısı ve resmi bir teşkilatı vardır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde teşkilatlandırılmış olan MOSD (Merkez Ordu Sinema Dairesi) savaş yıllarında dahi konulu film alanında üretim yapmışken, Cumhuriyet sonrasında bu kurumdan yararlanılmamıştır. Dolayısıyla sinema milli kültür için yapılan çalışmaların bir parçası olmamıştır.

Bu durum bir çelişkiyi ortaya koymakta, Atatürk'ün diğer alanlarda uyguladığı kültür politikasıyla örtüşmemektedir. Ancak, Atatürk'ün sinemaya ilgisiz olduğu yorumunu getirmek de yanlış olacaktır. Bunun için öncelikle Atatürk'ün sinema ile ilişkisini araştırmak gerekmektedir.

Atatürk'ün, okuma-yazma oranı düşük bir toplumda, özellikle sinema gibi en önemli eğitim araçlarından birini değerlendirmemiş olması düşünülemez. 1932'den itibaren halkevlerinde düzenlenen film gösterilerinin, eğitim amaçlı haber, tanıtım ve kısa filmlerden oluşması bunun göstergesidir. Ayrıca, 20 Ocak 1936 tarihinde, sinemaların esas film beraberinde bir de "öğretici film" göstermek zorunda olduğuna ilişkin kanun çıkartılması, Atatürk'ün sinemanın eğitici yönüne değer verdiğini kanıtlamaktadır.<sup>36</sup>

Atatürk'ün film gösterimleriyle yakından ilgilendiğini kanıtlayan bir başka örneği ise, sinemacı Cemil Filmer '*Hatıralar*'ında şöyle aktarır:

*"Opera, o günlerde bir İngiliz yapımı olan "Çanakkale Harbi" filmini geçiyordu. Ücretler başka sinemalarda otuz kuruş olduğu halde Opera ve Melek'te yüz kuruş, yüz yirmi beş kuruştı. Buna rağmen yine de pek bir şey kazanamıyorlardı. Çünkü %33 vergi belimizi büküyordu. İşte bu "Çanakkale Harbi" filmi Atatürk'ün ilgisini çekmişti. İngilizler filmde tarafgir davranmamışlar, hakikati olduğu gibi gösteriyorlardı. Türk ordusu ve askerlerinin Çanakkale'de gösterdiği kahramanlık filme olduğu gibi yansımıştı. Atatürk yanında Maliye Bakanı Fuat Ağralı ile filmi görmeye geliyor. Bu sırada film ücretlerinden falan bahis oluyor. Atatürk sinemanın çok yararlı bir icat olduğumu, halkın bundan gerektiği gibi faydalanmasını, sinemacılığın inkişafını istiyor. Bu münasebetle alınan vergilerin düşürülmesini emrediyor. Ankara'ya döndükten sonra gerçekten de alınan vergiler %10'a indirilmiş oluyor".*<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Cumhuriyet'in 75.yılı, YKY.

<sup>37</sup> Cemil Filmer, *Hatıralar*, s.150. / Mustafa Gökmen, Özen film şirketi sahiplerinden İbrahim Pekin ve Neşet Sirman'dan aldığı bilgiye dayanarak Beyoğlu Opera sinemasında geçen bu olayın tarihini 23 Ocak 1932 olarak belirtmiştir. / Mustafa Gökmen, *Eski İstanbul Sinemaları*, s.68., 1991. / Atatürk'ün Çanakkale filmini Opera sinemasında izlediği tarih, Doğumundan Ölümüne Kadar Kaynakçalı Atatürk Günlüğü'nde 22 Ocak 1932 olarak yazılmıştır.



Prof. Sami Şekeroğlu'nun "Türk Sinema Tarihi Araştırma Projesi" kapsamında Cemil Filmer'le yaptığı röportajda Filmer, aynı olayı aktarırken sinema salonunun neredeyse boş olmasının Atatürk'ün dikkatini çektiğini ve bu nedenle vergi indiriminin gündeme geldiğini belirtmiştir.

Ayrıca, o döneme ilişkin çeşitli görsel belgeler, Atatürk'ün kişisel olarak sinemaya yakın ve ilgili olduğunu göstermektedir. Yakın çevresinde bulunmuş kişilerin aktardıkları da bunu kanıtlamaktadır. Bütün Meclis konuşmaları ve yurt gezileri kendi emri ile filme alınmıştır. Elimizdeki çok sayıda belge film incelendiğinde, Atatürk tarafından önceden bir mizansen oluşturulduğu ve çekimlerin belli bir plan dahilinde yapıldığı gözden kaçmamaktadır. Örneğin Amerikan Büyükelçisi Joseph C. Grew'ün Gazi Orman Çiftliği'ni ziyareti sırasında çekilen belge filmde Atatürk, çiftlikte yapılan çalışmaları gösteren planlarda bizzat kendisi bulunmuştur. Fox film şirketi tarafından çekilen bu belge filmlerin halkevlerinde çiftçiyi eğitici amaçla kullanılmış olacağı düşünüldüğünde, Atatürk'ün sinemanın eğitici yönüne verdiği değer ortaya çıkmaktadır. Aynı filmde, Atatürk'ün Grew ile kamera karşısına geçerek Amerikan milletine hitaben yaptığı konuşması, O'nun sinemayı etkin bir iletişim ve eğitim aracı olarak gördüğünü de kesinlikle kanıtlamaktadır.<sup>38</sup>

Elimizdeki bir başka belge film, Atatürk'ün meclis konuşmalarının kayda alınmasına verdiği önemi göstermektedir. Prof. Sami Şekeroğlu'nun kameraman Cezmi Ar'la yaptığı görüşmede Ar, Atatürk'ün Meclis'in IV. Devre ikinci toplantı günü yaptığı açış konuşmasında teknik bir aksaklık çıktığını ve bu nedenle filme alınamadığını anlatmıştır. Fakat, Atatürk aynı konuşmayı, o gün meclisteki kıyafetini giyerek bir perde önünde, meclise hitap ediyor gibi tekrarlamıştır. Sinema-TV Merkezi Arşivi'nde korunan ve Prof. Sami Şekeroğlu'nun ortaya çıkardığı belge filmler<sup>39</sup>, Cezmi Ar'ın aktardıklarını doğrulamaktadır. Atatürk'ün meclise gelişi, kapıdan girişi,

<sup>38</sup> 11 Kasım 1930 tarihinde Fox Film Şirketi tarafından çekilmiş olan bu belge filmin bir bölümü orijinal haliyle Sinema-TV Merkezi Arşivi'nde korunmaktadır.

<sup>39</sup> Prof. Sami Şekeroğlu Atatürk'ün Dördüncü Devre Nutku filmini bulmasını şöyle aktarmıştır: *"Prof. Önder Küçükerman'la Topkapı civarında dolaşırken açık pazardaki manavdan meyva almak istedik. Tentenin altında oturan küçük bir çocuk jilette filmlerin üzerindeki görüntüleri kazıyordu. Yerde duran kutunun üzerindeki etikete baktım "ATATÜRK'ÜN DÖRDÜNCÜ DEVRE NUTKU" yazılıydı. Çocuğa bunları neden kazıdığını sordum.*

kürsüye çıkışı tamamen filme alınmıştır. İç ve dış mekanda Atatürk'ün meclise gelişinin kameralar tarafından takip edilebilmiş olması belli bir hazırlık yapıldığını göstermektedir. Atatürk kürsüde konuşmasına başlamış, fakat ilk sözlerinden sonra çekim durdurulmuştur. Atatürk'ün Meclis'te kürsüdeki görüntüsü ile diğer perde önünde çekilen film birleştirildiğinde, her ikisinin de Atatürk'ün “*Büyük Millet Meclisi'nin IV. Devresinin 2. Toplantı yılını açıyorum*” sözleriyle başladığı görülmüştür. Atatürk'ün aynı konuşmayı ikinci kez tekrarlamayı kabul etmiş olması bu anlamda son derece önemlidir.

Meclis konuşmasının filme alınmasını İhsan İpekçi farklı bir şekilde aktarmaktadır:

“*Fox Şirketi 1925-1927 yıllarında Atatürk'ün Amerikan Büyükelçisiyle sesli bir filmini çekmişti. Bu filmi Atatürk'e ilk defa Elhamra sinemasında ben gösterdim. Atatürk'ü sağlığında bir locaya oturtuk. Film bitince Atatürk “film iyi ama ses, benim sesime hiç benzemiyor”, dedi. Kendisine sesin makinede değiştiğini ve insanın çoğu zaman kendi sesini tanıyamadığını anlattım. Sonra da “Paşam, müsaade ederseniz biz de bir filminizi alalım”, dedim. “Göreceksiniz Amerikalılar’ınkinden daha kötü olmayacak”. “Meclis açılınca Ankara’ya gelin de bir şeyler hazırlayın”, diye cevap verdi. Meclis açılınca ben, Nizamettin Nazif, operatör Remzi ve bir de Alman teknisyen kalkıp beraber Ankara’ya gittik. Atatürk mecliste nutku söylüyordu. Biz de bunu filme almaya çalıştık. Ama Paşa projektörlerden rahatsız oldu, ışıkları söndürmemizi istedi. Biz de makinayı durdurduk. Film çekilemedi. Sonra Atatürk'ün bizi Çankaya’ya çağırttığını haber verdiler. Yine dördümüz ve babam İsmail İpekçi, kalkıp Çankaya’ya gittik. Kendisi bizi kabul etti ve filmi orada çekmemizi söyledi. Köşkün terasında tertibat kurduk. Atatürk meclisteki elbiselerini giyip terasa yerleştirdiğimiz siyah bir tahtanın önüne geldi ve nutkunu okumaya başladı”.*<sup>40</sup>

İhsan İpekçi'nin aktardığı bu anıda bazı bellek yanlışları olduğunu vurgulamakta yarar vardır: Fox Şirketi'nin çektiği belge görüntünün tarihi 1925-1927 yılları değil,

- ‘Asetona koyuyorum, eritiyorum, film yapıştırıcı ilacı yapıyorum’ dedi.

- ‘Bana sat, küçük kardeşim var, ona vereyim, oynasın’ dedim.

Paramuzu birleştirip çocuğa verdik ve filmi alarak hızla oradan uzaklaştık.”

<sup>40</sup> Hıfzı Topuz, *Eski Dostlar*, s. 136-137,

11 Kasım 1930'dur.<sup>41</sup> Amerikan Büyükelçisi Joseph C. Grew, İhsan İpekçi'nin belirttiği tarihlerde Türkiyede'dir<sup>42</sup>; fakat burada anılan belge film 11 Kasım 1930 tarihinde Ankara Gazi Orman Çiftliği'nde çekilenden başkası olamaz. Ayrıca adı geçen kameraman İpekçi'nin belirttiği gibi Remzi değil, Cezmi Ar'dır. Bu bilgiyi Cezmi Ar kendi görüntü ve sesiyle, Prof. Sami Şekeroğlu'nun Türk Sinema Tarihi Araştırma Projesi kapsamında yaptığı röportajda vermiştir. Atatürk ve Amerikan Büyükelçisi Joseph C. Grew'ün Ankara Gazi Orman Çiftliği'ndeki görüntüleri ve Atatürk'ün konuşmasının bulunduğu film orijinal haliyle MSÜ Sinema-TV Merkezi Arşivi'nde korunmaktadır.

Bu örnekten de anlaşılacağı gibi Atatürk'le ilgili filmlere ait bazı bilgiler günümüze eksik veya yanlış ulaşmıştır. Atatürk'ün Meclis açış konuşmasını tekrarladığı filme ait yorumlar da aynı şekilde farklılıklar göstermektedir. Fakat tüm aktarılanlarda birleşilen nokta Atatürk'ün kamera karşısına geçmeyi kabul etmiş olmasıdır ki, elimizdeki belge görüntüler de bunu desteklemektedir.

Atatürk'ün görsel belgelemeye önem verdiğini gösteren çok sayıda belge film günümüze ulaşmıştır. Türkiye'yi ziyaret eden devlet adamları (İran Şahı Rıza Pehlevi, İngiltere Kralı VIII. Edward vb.), Atatürk'ün onları karşılayışı ve ağırlayışı, Atatürk'ün yurt gezileri (Doğu seyahati), çeşitli fabrika açılışları (Defterdar Mensucat Fabrikası'nın açılışı, Kayseri Pamuklu Dokuma Fabrikası'nın açılışı, İzmit Seka Fabrikası'nın çalışmaları, Karabük Demir-Çelik Fabrikası'nın çalışmaları vb.), Cumhuriyet Bayramı kutlamaları, meclis konuşmaları filme alınmıştır.

Yakın çevresinde bulunan kişilerin aktardıklarından, Atatürk'ün Çankaya'da<sup>43</sup> ve Dolmabahçe Sarayı'nda sık sık film gösterileri düzenlediği ve yakın çevresindekilerle birlikte filmler izlediği bilinmektedir. Cemil Filmer, Atatürk'ün sinemaya olan merakını

<sup>41</sup> 11 Kasım 1930 / Prof. Dr. Utkan Kocatürk, **Doğumundan Ölümüne Kadar Kaynakçalı Atatürk Günlüğü**.

<sup>42</sup> Amerikan Büyükelçisi Grew, 25 Kasım 1927 ve 31 Ocak 1928 tarihlerinde Washington'daki Dışişleri Bakanlığına, Türkiye hakkında çeşitli konularda raporlar yazmıştır. Her iki raporun da İstanbul'dan yazıldığı belirtilmektedir./ Orhan Duru, **Amerikan Gizli Belgeleriyle Türkiye'nin Kurtuluş Yılları**.

<sup>43</sup> Atatürk'ün gece Çankaya'da film izlemesi, 2 Mart 1933. (A.N.D.,s141), 28 Mart 1933 (A.N.D., s.148), 7 Nisan 1933, (A.N.D., s.151)./ Prof. Dr. Utkan Kocatürk, **Doğumundan Ölümüne Kadar Kaynakçalı Atatürk Günlüğü**.

anlatırken şöyle bir olay aktarmaktadır: <sup>44</sup> “ ‘Paşam’ dedim, ‘sizin görmediğiniz, Halide Edip’le bütün Anadolu cephe teftişleri, bütün gezilerinizin filmi var. Ordu Sinema Merkezi bütün onları sizi takip edip filme aldı’ dedim. ‘Şimdi onlar İstanbul’da Yıldız Karagahı’nda duruyorlar. Onları alayım, getireyim, bahçeye bir sinema makinası kurayım, burada oturduğumuz yerde seyredersiniz.”

Atatürk’ün uygun görmesi üzerine Filmer sözü edilen tüm filmleri Ankara’ya getirir. Atatürk bahçede kurulan projeksiyon makinasından filmleri seyretmeye başlar. Aynı konuşmada Filmer, Atatürk’ü bir gün Ankara’da İkiçeşme’de açtığı sinemaya davet ettiğini anlatır:

“Düşündü... düşündü.... Dur bakayım’ dedi. Yaveri Muzaffer vardı. Onu çağırdı. Bugün notta neler var, nerelere gideceğiz?’ dedi. Muzaffer saymaya başladı ‘falanca yerin açılışı, İktisat Kongresi’nin birşeyi...’ okudu. Atatürk ‘orada baştan üçünü sil dedi. Bugün Cemil’in sinemasına gideceğiz”.

Filmer’in aktardığına göre, programındaki bazı ziyaretleri iptal ederek sinemaya giden Atatürk, Şarlo’nun *İdama Mahkum* adlı iki kısımlık komedi filmi seyretmiş, çok beğendiği ve eğlendiği için başa aldırarak bir kez daha seyretmiştir.

Bu örnek dışında Atatürk’ün, *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* adlı filmi, Şükrü Kaya, Cevat Abbas (Gürer), Yaver Naşit ve Başyaver Rühusi Bey’ler, Prof. Dr. Afet İnan ve Makbule Hanım ile 3 Aralık 1930 tarihinde Beyoğlu’ndaki Elhamra Sineması’nda “*Garb Cephesinde Sükunet Var*” adı altında seyrettiği ve filmi beğenmesine karşın savaştan yeni çıkmış Türk halkına gösterilmesi için erken olduğunu söylediği bilinmektedir.<sup>45</sup>

Çeşitli kaynaklarda Atatürk’ün, *İstiklal* adlı bir belgesel film çalışmasını da desteklemiş olduğu yazmaktadır. *İstiklal* (ilk adı *Zafer Yolları*) adlı belgesel için, Fuat Uzkinay’ın, Kemal Film adına 1922 yılı başlarında, Anadolu’da yaptığı çekimlerden yararlandığı belirtilmektedir. (Kemal film adına çekilen jurnallerden herhangi bir görüntü günümüze ulaşmamıştır.) Aynı kaynaklara göre bu belgesel ancak 1942

<sup>44</sup> Prof. Sami Şekeroğlu’nun Türk Sinema Tarihi Araştırma Projesi kapsamında Cemil Filmer’le yaptığı röportaj, 1985.

<sup>45</sup> Pars Tuğlacı, 1973’te Afet İnan, Şakir Seden ve Cemal Işıksel’le görüşmüş ve bu bilgileri onlardan almıştır. O zamanın foto muhabiri olarak görev yapan Cemal Işıksel’in aynı gün sinema salonunda çektiği fotoğrafta adları geçen kişiler bulunmaktadır.

yılında son halini almıştır. Fakat bugün elimizdeki belgelerden *İstiklal* filminin tamamlanamadığı anlaşılmaktadır.<sup>46</sup>

1937'de Trakya Manevraları sırasında *İstiklal* filminin genişletilmesi için kurulan heyette bulunan Orgeneral Nurettin Baransel'in Atatürk'e, eksik sahnelerin kendisine ait olduğunu, Cumhuriyet tarihinin ancak Atatürk ile oluştuğunu, bu nedenle filmin tamamlanamadığını belirtmesi üzerine Atatürk şöyle demiştir: "*Ben hayattayım. Milli Mücadeleye ait bütün evrakım, kılıcım çizmeme halihazırda mevcut olduğuna göre çağırдыңız da bana düşen vazifeyi yapmadım mı? Böyle bir teklif karşısında kalsam memnuniyetle kabul eder, bir artist gibi filmde rol alırdım, hatıraları canlandırırıldım. Bu milli bir vazifedir. Çünkü Türk gençliğine bu mücadelenin nasıl kazanıldığını canlı olarak ispat etmek, hatıra bırakmak bu filmle mümkün olacaktır...*"<sup>47</sup>

Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi Atatürk'ün sinemaya olan merakı tartışmasıdır. Hatta -kesinliği tespit edilmemiş olmakla birlikte- Atatürk'ün 1937'de *Ben Bir İnkılap Çocuğuyum* adlı senaryoyu eliyle düzelttiği söylenir. Bu ilgiye rağmen, o dönemde devletin devraldığı Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin değerlendirilememesi, daha önce konulu film üretimi yapmış olan bu teşkilatı sadece belgesel film çekimleriyle görevlendirmesi, bazı soru işaretleri uyandırmaktadır. Bu oluşum, devlet idaresindekilerin sinemaya olan tutum farklılıklarıyla, yeni kurulan Cumhuriyet'in imkanlarının sınırlı olmasıyla ya da benzeri pek çok nedenle ilgili olabilir. Dönemin tanıklarının aktardıklarından, sinemaya bürokrat çevrede daha çok bir eğlence aracı olarak bakıldığı, kültürel bir birikime sahip olmadan seyredilebildiği düşüncesinin ağırlıkta olduğu anlaşılmaktadır. Yeni Cumhuriyet'in öncelikle opera, bale, tiyatro gibi kültürel birikim gerektiren sanatlara ihtiyacı olduğu düşünülmüş ve sinema bu nedenle diğer sanat dallarının dışında kalmış olabilir. Fakat elimizde o döneme tanık olmuş sinemacıların aktardığı anılardan başka, sinemanın bilinçli olarak Başbakan İsmet İnönü veya Atatürk'ün çevresindekiler tarafından dışlandığına dair kesin bir kanıt yoktur.

<sup>46</sup> Çeşitli uzunluklardaki bu filme ait görüntüler MSÜ Sinema-TV Merkezi Arşivi'nde korunmaktadır.

<sup>47</sup> Yeni Gün Dergisi n:9, 1939 / Akt. Erman Şener, *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*.

Ayrıca sinemanın 40-50 yıllık bir geçmişi olduğu düşünülürse, tiyatro, opera, bale gibi Batı'da uzun bir geleneğe sahip olan sanatlar için yatırım yapılmış olması doğal karşılanabilir. Şunu da belirtmek gerekir ki, Cumhuriyet'in imkanları sınırlıdır. 1930'da Atatürk'ün emri ile gündeme gelen tiyatro okulu açılması konusu, ancak 1936'da gerçekleştirilebilmiştir.

40-50 yıllık geleneği olan sinema sanatının dünya ölçeğindeki ürünlerini gözönünde bulundurularak, Türk sinemasının kendi iç dinamiklerini de değerlendirmek gereklidir. Tüm bu oluşumlar bizi, ilk organize film sansürü ile aynı tarihlerde tanışan sinemamızın, hangi koşullar altında olduğuna bakmaya yöneltmektedir.

### **2. 2. 1. 1923-1938 Yılları Arasında Türkiye'de Sinema**

1932 yılına kadar filmler, gösterilecekleri şehirlerdeki mahalli polis tarafından denetlenmiştir. İlk organize denetleme ise 9 Haziran 1932 tarihli "Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkında Talimatname" ile başlamıştır. 26 Aralık 1933'te çıkan ek bir talimatname ile de yerli filmler için ön denetleme, yani senaryo sansürü getirilmiştir. Bunu 1934 yılındaki bir başka düzenleme izlemiştir: 2444 sayı ve 26 Mayıs 1934 tarihli Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilatına ve Vazifelerine Dair Kanun. Bu kanun ile hem yabancı filmlerin kontrolünün, hem de çekilecek yerli filmlerin senaryolarının kontrolünün Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından yapılması karara bağlanmıştır.

Genel olarak kalkınma, gelişme, yeni bir nesil yetiştirme planları olan Türkiye'nin o günkü koşullarının sinemaya sermaye aktarımına ne kadar imkan verebileceği sorulabilir ve bu nedenle devletin sinemada kurumsallaşmanın önünü açamamış olması doğal görülebilir. Fakat, üretim için geçerli olan bu durum, film gösterimleri söz konusu olduğunda farklı bir görünüm sunar. Bu dönemde halkevleri tarafından düzenlenen gösterilerde, genellikle Türkiye'de çekilmiş (dış kaynaklı) veya yurtdışından getirilmiş kısa tanıtım, haber ve eğitim filmleri gösterilmektedir. Ülkemizde pek çok konuda süregiden çelişkiler bu alanda da görülmektedir. Film yapımı ile gösterimi konusunda farklı tutumlar sergilenmiştir. Sinema gösterilerinin yürütülebilmesi için gözardı edilemeyecek bir çaba söz konusudur. 2 Nisan 1933 tarihli ve 2154 sayılı "Halkevleri için İthal Olunacak Radyo ve Sinema Makinelerinin

Muamele Vergisiyle Gümrük ve Okruva Resimlerinden İstisnası Hakkındaki Kanun” ile devlet halkevleri ve halkodalarında film gösterileri yapılmasını desteklemiş, halkevleri için dışalım yapılacak sinema aygıtlarının her türlü vergiden bağışık tutulmasını öngören yasal düzenleme yapılmıştır. Yine de Cumhuriyet rejiminin sinema ve radyo gibi önemli propaganda ve eğitim araçlarını kırsal kesimde yeterince kullanamadığı söylenebilir. Unutmamak gerekir ki, 1930’ların sonlarına gelindiğinde, Anadolu’nun bir çok il merkezinde halkevi bir yana, henüz CHP teşkilatı bile yoktur.

Sinema yeni bir sanat dalıdır; fakat kitleler üzerindeki etkisini çoktan kanıtlamıştır. Dünya sineması bu yıllarda yetkin örnekler vermektedir. Ticari sinema, serbest ekonominin hüküm sürdüğü ülkelerde müteşebbisler tarafından yürütülmüş, kısa sürede büyük bir ekonomik güç haline gelmiştir. Sinemanın devlet eliyle düzenlendiği Sovyetler Birliği’nde büyük yatırımlar yapılmış, sinema enstitüleri, stüdyolar, laboratuvarlar açılmıştır. Ziga Vertov, Pudovkin, Ayzenshtayn gibi sinemacılar hem kuramsal, hem de pratik anlamda yoğun bir üretim içinde olmuşlardır. *Potemkin Zirhlisi*’nin çekildiği yıllarda *Metropolis* (1926), *Caz Şarkıcısı* (1927), *Altına Hücum* (1925), *Ben-Hur* (1926), *Şehir Işıkları* (1931) gibi filmler çevrilmiştir. Bu yıllarda ve ileriki dönemlerde karşımıza çıkan totaliter rejimlerde ise sinema devletin ideolojisini yaymada güçlü bir silah olarak görülmüş, propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Türkiye, bu yıllarda daha önce belirtildiği gibi ulusal sanayisini ve milli kültürünü oluşturma gayreti içindedir. Devlet ağır sanayii üstlenmiş, kültürel alanda ise sinema dışında diğer sanatların eğitimi ve yaygınlaşması için çaba harcamıştır. Devletçilik ilkesi benimsendiği halde sinema devlet eliyle düzenlenmemiş; eğitici filmlerin gösterilmesinde destek alınan Sovyetler Birliği’ndeki gibi bir devlet sineması kurulmamıştır. İleriki yıllarda görüleceği gibi, bu durum bir anlamda Türk sinemasının lehine olmuştur.

Türkiye’de sinema gösterilerinin, üretime oranla yoğun olduğu bu dönemde, 1923 ile 1938 yılları arasında, sadece 21 konulu film çekilebilmiştir. Bu filmlerin 18’inde de yönetmen Muhsin Ertuğrul’dur. İlk filmlerini Kemal Film adına çeken Muhsin Ertuğrul uzun yıllar İpek Film’le çalışmıştır. Muhsin Ertuğrul ve İpek Film ortaklığı ise tam bir tekele dönüşmüştür.

Muhsin Ertuğrul, 1926'da Belediye Meclisi kararıyla kurumsallaşan ve 1934'te İstanbul Şehir Tiyatrosu adını alan Darülbedayi müdürlüğüne, 1928 yılında atanmıştır. Bu dönemden itibaren İstanbul Şehir Tiyatrosu yerli ve yabancı yazarların oyunlarından repertuvar programlarını oluşturmuş, düzenli temsiller sahnelenmeye başlamıştır. Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde yaz aylarında repertuardaki oyunların sinemaya aktarılması bir gelenek haline gelmiştir. Böylece kurulmuş bir düzenin işleyişinin kolaylığı tartışmasızdır. Muhsin Ertuğrul ve İpekçilerin işbirliğinin güçlü olmasının ardında yatan neden ise Şehir Tiyatrosu oyuncularının İpekçilerin yurt dışından getirdiği filmlere seslendirme yapıyor olmasıdır.

Fakat çoğunlukla tiyatro repertuarının sinemaya taşınması ve tiyatro perdesinin olduğu gibi sinemaya aktarılması, sadece sinema dili açısından ilerlemenin önünü kesmekle kalmamış, aynı zamanda o günün Türkiye'sinin koşullarını yansıtmaya çabası olmayan filmlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yine de Batılılaşmayı destekleyen ve buna öykünen filmler gerçekleştirilmiştir.

Muhsin Ertuğrul'un başka sinemacılar yetişmesine fırsat vermediği, o yıllarda etrafında bulunan kişiler tarafından aktarılmıştır. Fakat, Muhsin Ertuğrul dışında başka birisinin sinemacılığa bu oranda büyük ilgi göstermeyişi ve bu işe onun kadar inançla sarılmayışi, onun Türk Sineması'ndaki yerini haklı kılmaktadır. Ancak tiyatroculuğu her zaman ön planda olan Muhsin Ertuğrul için sinemanın ek bir iş gibi görüldüğü de açıktır. Tek parti döneminin, tek yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul'un öncelikle bir tiyatrocunun olması ise devletin sinemaya olan ilgisini belli bir ölçüde etkilemiş olabilir. Muhsin Ertuğrul'un, Atatürk tarafından diğer sanatçılarla Marmara Köşkü'ne davet edildiği 11 Nisan 1930 tarihinde aralarında geçen konuşma bu düşünceleri desteklemektedir: Atatürk, Ertuğrul'a *“Böylesine birbirine bağlı bir sanat topluluğunu kendi imkanlarınızla hazırlayıp bize getirdiniz, gösterdiniz. Şimdi ben, Devlet Reisi olarak size soruyorum: Hükümetten ne gibi bir yardım istersiniz?”* sorusunu yöneltmiştir. Muhsin Ertuğrul o andaki duygularını şu cümlelerle aktarır: *“Bu soru karşısında, hükümetten istenecek neler neler vardı. Önce yüzde otuz beşi bulan vergiler... Daha neler istenemezdi? Maddi ve manevi sıkıntılarımız sonsuzdu. O anda, Gazi Hazretleri'nin engin gözlerine baktığım zaman, ülkenin olduğu kadar tiyatromun da ileri günlerini düşündüm. (...) Beni en çok ilgilendiren tiyatromun*



*bizden sonraki durumuydu. Omun için benden cevap bekleyen Gazi Mustafa Kemal'e 'Bir tiyatro mektebi istiyorum Paşam!' diyebilirdim.*"<sup>48</sup>

Ayrıca anılarını yazdığı kitabında “*Bütün bu film işlerini yaparken asıl tutkum olan tiyatroyu da hiçbir zaman gözden ve yüreğten uzak tutmadım*”<sup>49</sup> diyerek bu konudaki tavrını açıkça ortaya koymaktadır. Muhsin Ertuğrul’un sinemada yönetmenlik yapmaya çoktan başladığı 1930’da sinema için değil de, tiyatro adına bir istekte bulunması son derece anlamlıdır.

Muhsin Ertuğrul, *Ateşten Gömlek*’in gösterime girdiği 1923’te *Kız Kulesinde Bir Facia*, *Leblebici Horhor*; 1924’te Peyami Safa’nın aynı adlı romanından uyarlanan *Sözde Kızlar*; 1928’de *Ankara Postası* ile *Bir Sigara Yüzünden*; 1931’de *İstanbul Sokaklarında*’yı çekmiştir. Bunları *Cici Berber* (1933), *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933) gibi komedi ve operetlerin yanısıra, ikinci defa çevirdiği *Leblebici Horhor Ağa* (1934) ile Müsahipzade Celal uyarlamaları *Aynaroz Kadısı* (1938), *Bir Kavuk Devrildi* (1939) adlı filmleri izlemektedir. 1934’te Muhsin Ertuğrul, *Bataklı Damın Kızı Aysel* ile bir köy filmi denemesine girişmiştir. Senaryo Nazım Hikmet Ran’a aittir. Bu yıllarda Muhsin Ertuğrul ile birlikte çalışan ve bazı filmlerinin senaryolarını yazan Nazım Hikmet, Mümtaz Osman ve Ercüment Er takma adlarını kullanmıştır.<sup>50</sup> Nazım Hikmet *Aysel Bataklı Damın Kızı*’nı, Selma Lagerlöf’ün yazdığı ve İsveçli yönetmen Victor Sjöström’ün filme aldığı *Bataklık Kızı* filminden uyarlamıştır. Sinema anlayışında tiyatro etkisinin hakim olduğu Muhsin Ertuğrul’un bu filminde ise, Rus sineması etkisi açıkça gözlenmektedir. Dolayısıyla *Aysel* bir Türk köylü kızı izleniminden çok uzaktır. Gerek *Fena Yol* (1933) gerek *Milyon Avcıları* (1934) tıpkı *Aysel Bataklı Damın Kızı* ve *Söz Bir Allah Bir* gibi yabancı kaynaklardan uyarlama eserlerdir.

Konuları incelendiğinde saydığımız filmlerin diğer kültür sanat alanlarında ve özellikle edebiyatta görülen “milli bilinç” oluşturma çabalarından ne kadar uzak olduğu görülmektedir. Fakat diğer yandan, bu filmler Cumhuriyet ideolojisinin bir parçası olan Batılılaşma hareketine koşut bir anlayışla gerçekleştirilmişlerdir. *Aynaroz*

<sup>48</sup> Muhsin Ertuğrul, *Benden Sonra Tufan Olmasın*, Anılar, s. 306

<sup>49</sup> A.g.k., s. 306.

<sup>50</sup> Nazım Hikmet o yıllarda İpek Film’le çalışmaktadır.

*Kadı* (1938) ve *Bir Kavuk Devrildi* (1939) filmlerinde çizilen Osmanlı'nın olumsuz sadrazam ve din adamı tiplmeleri de Cumhuriyet ideolojisiyle örtüşmekte; Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki Osmanlı'ya bakışı temsil etmektedir.

Devletin yerli sinema üretimini destekleyici herhangi bir düzenleme yapmamış olmasının farklı nedenleri olduğu düşünülebilir. Örneğin dönemin İçişleri Bakanı Şükrü Kaya'nın T.B.M.M.'de, 1934'teki Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilat ve Vazifeleri Hakkında Kanun görüşmeleri sırasında; “*Matbuattan başka diğer bütün efkar-ı umumiye müesseseleri de bugüne kadar hakikaten Devletin muavenetinden ve Devletle işbirliğinden mahrum haldedir. Milli filmlerde çıkan bazı meselelerin Heyeti Alinizi ve efkarı umumiye ne kadar rencide ettiğini biliyorum*”<sup>51</sup> demesi, yönetimin o güne dek çekilmiş yerli filmlerden memnun olmadığını göstermektedir.

Aynı yıllarda Türkiye'ye çok sayıda yabancı film ithal edilmektedir. İpekçi Kardeşler Paramount'un Türkiye temsilciliğini üstlenmişlerdir. Türkiye'ye filmleri ithal edilen şirketler arasında Fox ve Metro Goldwyn da bulunmaktadır. 1926'dan itibaren Amerikan filmleri Türk seyircisi tarafından büyük bir ilgiyle izlenmektedir. Bunu, Amerikan elçilerinin verdiği raporlar doğrultusunda hazırlanan bir dosyada, Türkiye'de sinema gösterileri için yazılan şu notlardan anlayabiliriz: “*Türkiye'de bugün daha çok duygusal komediler ve güldürücü filmler tutulmaktadır. Seyirciler arasında en çok tutulan Amerikan oyuncular şunlardır: Harold Lloyd, Charlie Chaplin, Jackie Coogan, Eddy Polo, Douglas Fairbanks, Contance Talmadge, Norma Talmadge, Pearl White, Anite Stewart, Nazimova. Amerikan filmleri ancak geçen yıl İstanbul'da düzenli olarak gösterilmeye başlanmıştır. Geçen yıl sonbaharda kentin başlıca meydanlarının çevresindeki bütün sinemalar bir hafta devamlı olarak Amerikan filmi göstermişlerdir. Amerikan filmleri için talep yaratılmış durumdadır*”.<sup>52</sup>

Adı geçen sinema oyuncuları o dönem dünyayı etkileri altına almışlardır. Muhsin Ertuğrul'un filmleri, yurtdışından gelen Alman operet filmlerinin ya da Amerikan güldürülerinin birer kopyası olarak kalmıştır. Oysa İpek Film adına filmler çeken

<sup>51</sup> Akt. Asiye Korkmaz, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamız Üzerindeki Sonuçları*, Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sinema-TV Ana Sanat Dalı, Ocak 1997.

Muhsin Ertuğrul'un dünyada kullanılmakta olan teknik teçhizat ve kamera ile çalıştığı, o günler için son derece modern bir teknolojinin Muhsin Ertuğrul'un kullanımına açık olduğu bilinmektedir. Türk sinemasının içinde bulunduğu bu koşullar da yerli film yapımına olan ilgisizliğin bir başka boyutunu oluşturmaktadır.

Devletin yerli sinemaya mesafeli duruşunun bir başka işareti Cumhuriyet'in 10. Yıl kutlamaları sırasında gerçekleştirilen çekimin Türk kameraman ve yönetmenlerine değil, Sovyet sinemacılarına yaptırılmış olmasıdır. 10. Yıl kutlamaları dolayısıyla 1933'te Sovyet sinemacıları Sergey Yutkeviç ve Lev Arnstam *Ankara Türkiye'nin Kalbidir*<sup>53</sup> adlı bir tanıtım filmi çekmişlerdir. Bazı kaynaklarda Rus sinemacıların Milli Eğitim Bakanlığı işbirliğiyle bu filmi çektikleri, yani devlet katında Türkiye'ye davet edildikleri yazılmakta, başka kaynaklarda ise bunun tamamıyla aksi ileri sürülmektedir. Bu tarihte Türk kameramanları mevcuttur. Tek yönetmen olarak Muhsin Ertuğrul sinema alanında çalışmaktadır. Fakat sonuçta 10. yıl filmi Rus sinemacıları tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu gelişim, 1932 yılında çekilen ve Kurtuluş Savaşı'nı konu alan *Bir Millet Uyanyor*'un ticari başarısına rağmen Atatürk'ün indinde başarısız olduğuna bağlanabilir. Fakat yine de böyle bir düşünce spekülasyon olmaktan öteye geçmemektedir. Bazı çevrelerde *Bir Millet Uyanyor*, Türkiye'de sinema-devlet ilişkilerinde bir dönüm noktası olarak bile nitelenmektedir. Aynı görüşe göre, *Bir Millet Uyanyor*'un başarısızlığı nedeniyle çeşitli alanlarda yapılan atılımlara sinema katılamamış ve başlangıcından itibaren sinema-devlet ilişkilerinde bir kopukluk meydana gelmiştir. Türk tarihine ilişkin, 10. yıl kutlamaları gibi değerli bir belgenin, Türk yönetmen ve kameramanlarınca filme alınmaması ilgi çekicidir. Muhsin Ertuğrul her ne kadar döneminin sinema alanındaki tek adamı olsa da, başka sinemacıların yetişmesine tek başına engel olduğu söylenemez. Dolayısıyla Sovyet sinemacıların 10.yıl kutlamalarını çekmeleri Atatürk'ün Muhsin Ertuğrul sineması hakkındaki görüşlerine doğrudan bağlanamaz. Aynı şekilde bu tarihin, sinema-devlet ilişkilerinde tek başına bir belirleyici olduğunu söylemek de doğru olmayacaktır.

<sup>52</sup> Orhan Duru, *Amerikan Gizli Belgeleriyle Türkiye'nin Kurtuluş Yılları*, s.253.

<sup>53</sup> 10 Kasım 1969'da Atatürk'ün ölüm yıldönümü için TRT'de düzenlenen özel programda gösterilen bu belgesel filmin yayını dönemin TRT Genel Müdürü Adnan Öztrak'ın müdahalesi ile yarıda kesilir. Gösterimin durdurulmasının gerekçesi filmin Atatürk'ü anma gününe yakışmadığı ve komünizm propagandası yaptığıdır.

Atatürk'ün, Türk Tarih Kurumu'nun kuruluşunda, başkanına gönderdiği bir mektupta verdiği şu direktifler belki sinema konusundaki tutuma da açıklık getirebilir:

*“Tarih yazmak için tutulan yolun mantıki ve bilhassa ilmi olması şarttır. Bu münasebetle yüksek heyetinizin reisi bulunan zatı alinize hatırlatırım ki yeni dünya ufuklarına açacağınız yeni tarih semasında dikkatli olunuz. Sümmedarik bir eser vücuda getirerek ferdasında nadim olmaktansa, hiçbir eser vücuda getirmemek, aczini itiraf etmek evladır”.*<sup>54</sup>

Cumhuriyet'in o günkü koşulları içinde devletin, etkin bir silaha dönüşebilecek ve belki de zarar getirecek bu iletişim aracının doğru kullanım gerektirdiğine inandığı ve başarısızlıkla sonuçlanabilecek bir yatırım yapmaktansa beklemeyi tercih ettiği de düşünülebilir.

Sonuç olarak Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki bu durum, ileriki yıllarda da sinema-devlet ilişkilerinde önemli bir belirleyici olmuştur. Devletin sinemayı yönlendirmemiş olması başka bir gelişime yol açmıştır. Türk sineması kendi başına varolmak, ayaklarının üzerinde durabilmek için, ekonomik olarak seyirciye dayanan bir üretim tarzına yönelmiştir. Türk sineması, bu anlamda diğer sanat dallarından farklı bir karakter edinmiş, halka en yakın sanat dalı olmuştur.

### 2.2.2. 1923-1938 Yılları Arasında Kurtuluş Savaşı Filmleri

1923-1938 yılları arasında Kurtuluş Savaşı üzerine üç konulu film çekilmiştir: *Ateşten Gömlek* (1923), *Ankara Postası* (1929), *Bir Millet Uyanıyor* (1932). Bu üç filmin de yönetmeni Muhsin Ertuğrul'dur. *Ateşten Gömlek* ve *Ankara Postası* günümüze ulaşmamıştır. Dolayısıyla bu iki film hakkında o tarihlerde yayımlanan yazılı kaynaklardan ve Muhsin Ertuğrul'un anılarından filmlerin nasıl karşılandığı ve değerlendirildiği konusunda bilgi edinmek mümkündür.

İlk Kurtuluş Savaşı filmi olan *Ateşten Gömlek* Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarlanmış, Kemal Film adına çekilmiştir. Filmin, Kurtuluş Savaşı'nın

<sup>54</sup> Akt. Prof. Dr. Ekrem Akurgal, “Tarih İlim ve Atatürk”, *Bellekten*, s.583, sayı 80, Ekim, 1956.

henüz sonuçlandığı bir tarihte, Cumhuriyet'in ilanından altı ay önce (23 Nisan 1923) gösterime girmesi dikkat çekicidir.

Muhsin Ertuğrul'un anılarından, Kemal Film sahiplerinin *Ateşten Gömlek*'in kazanacağı başarı konusunda bir öngörülerini olduğu anlaşılmaktadır:

*"Filmin yüzde yüz başarısına inanan Kemal-Şakir Seden kardeşler burada kendilerince bir yol tuttular. Kazançlarını kısa yoldan iki katına çıkarmak amacıyla filmi bölüp iki ayrı bölüm olarak sunmaya karar verdiler. Böylelikle gereksiz yere uzatılmış ve savaş sahneleri çoğaltılmış bir film ortaya çıktı. Birinci bölümü görenler, kaçınılmaz olarak, sonunu izlemeye geleceklerdi. Bu suretle filmi seyirciye iki bilet parası karşılığında gösterme yoluna saptılar. Zafer'in coşkusu içinde, Kurtuluş Savaşı'nı konu alan Ateşten Gömlek filmi, beklenilenin çok üstünde bir gelir sağladı. Yalnız İzmir ve çevresinden filmi göstermek amacıyla gelen alıcılar, filme harcanan paranın tutarından daha fazlasını peşin olarak ödediler."*<sup>55</sup>

*Ateşten Gömlek*, sinemada ilk kez müslüman kadın oyuncuların rol alması açısından da büyük öneme sahiptir. Atatürk'ün teşviki ile Neyyire Neyyir ve Bedia Muvahhit filmde rol almışlardır.

O günlerde *Ateşten Gömlek* ile ilgili çıkan bir gazete yazısı, ileride konu edilecek Atatürk filmi nasıl olmalı tartışmalarına da ışık tutacak niteliktedir:

*"Bazıları diyorlar ki bu film bizi ecnebilere tanıttırmaya yarayacağı için çok iyidir; hayır, biz bu fikirde değiliz. Bu film bu eser gibi kendimizi bize tanıttıracaktır. Biliyorduk, İstiklal gazamızı nasıl yaptığımızı seziyorduk; fakat bu gazaya hangi yollardan gittik, bu gaza hangi feragatlar ve mahrumiyetler ve şereflerle eşdir, birçoğumuz bundan bi-haberdik. Ateşten Gömlek filmi, romanda gördüğümüz bu yolları daha kolay gösteriyor."*<sup>56</sup>

Bu yorumdan *Ateşten Gömlek*'in son derece olumlu karşılandığı anlaşılmaktadır. Bu filmi ardından 1929'da çekilen *Ankara Postası*'na kadar bir başka Kurtuluş Savaşı konulu film yapılmamıştır. 1924-1929 yıllarına baktığımızda aslında yerli film üretiminin durduğu görülmektedir. Çünkü Kemal Film 1924 yılında yapımıcılığı

<sup>55</sup> Muhsin Ertuğrul, *Benden Sonra Tufan Olmasın*, Anılar s. 303.

<sup>56</sup> "Temaşa: Ateşten Gömlek Sinemada", Yeni Mecmua, 15 Mayıs 1923 No:76, s. 217-218 /Muhsin Ertuğrul Benden Sonra Tufan Olmasın Anılar.

bırakmış, dönemin tek yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul ise çalışmalarını sürdürmek üzere yurtdışına gitmiştir.

Sovyetler Birliği'nden döndükten sonra 1928'de Darülbedayi Müdürlüğü'ne getirilen Muhsin Ertuğrul, o yıllarda film ithalatçılığını ve sinema salonu işletmeciliğini yürüten İpekçi Kardeşleri yerli film yapımcılığına ikna etmiştir. İpek Film 1928'de kurulmuş ve film yapımcılığına başlamıştır. Muhsin Ertuğrul'un İpek Film adına çektiği ilk film *Ankara Postası*'dır.

Film, François de Curel'in yazdığı bir savaş dramının uyarlamasıdır. Reşat Nuri Güntekin bu eseri "*Bir Gece Faciası*" adıyla 1924 yılında uyarlamış ve oyun Darülbedayi'nin repertuarında yer almıştır.

1929'da Hikmet Şevki, *Ankara Postası* için yazdığı eleştirisinde, milli mücadele ile ilgili bir filmde uyarlama bir romanın temel alınmasının yanlışlığını vurgulamaktadır. Yazı şu cümle ile noktalanır: "*Bütün dünyayı mütehayyir bırakan inkılâbımız, sanat aleminde yapacağımız inkılâp sayesinde ebediyen yaşatılmalı ve onun öldürülmesine mani olunmalıdır*".<sup>57</sup>

Muhsin Ertuğrul ise, kendi filmi ile yabancı filmleri karşılaştırdığı *Resimli Ay*'da yayımlanan "*Ankara Postası'nı Nasıl Çevirdim?*" başlıklı yazısında şunları dile getirmektedir: "*Mükemmel bir şey yaptığıma kani değilim. Yaptığım film Türkiye mikyasiyle ölçülmeli. Nasıl Nüyorkun (New York) yeraltı şimendiferiyle bizim kötü tüneli mukayese etmek gülünçse, nasıl Almanya gibi dünyanın en büyük bir milletinin en büyük artisti olan Yanings'le beni ölçmek saçmaysa, milyonlarca dolarlık vesaitle yapılan bir Amerikan filmiyle Ankara Postası'nı mukayese de yanlıştır*".<sup>58</sup>

*Ankara Postası'nı, Bir Millet Uyanıyor* (1932) izlemiştir. Senaryosu Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'na ait olan filmin yapımcısı yine İpek Film'dir. Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu şu düşünce ile senaryo yazımına giriştiğini belirtir:

"*Senaryoyu yazarken ticari bir fikirle hareket etmemiştim... Masamın başına geçmiş ve inkılabın mushafı olacak bir film yaratabileceğimi sanmıştım. Başta Atatürk ve*

<sup>57</sup> Hikmet Şevki, *Türk Filmi: Ankara Postası*, Hayat, 1929, sayı. 142, s. 22. / Akt. Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**.

<sup>58</sup> *Resimli Ay*'daki yazı EK 2.

*İnömlü olmak üzere birçok simalar, o tarihte Büyük Millet Meclisinin reisi bulunan General Kâzım, kahraman bir halk çocuğu olan Yahya Kaptan, Türk düşmanlığının en bariz vasıflarını hayatlarında sezdiğimiz mollalar, Papas Frau'lar filmde görülecek ve ben yakın tarihin heyecanlarını tattırmak zevkine ulaşacaktım".<sup>59</sup>*

*Bir Millet Uyaniyor*, İstanbul'a gizli bir görevle gelen Kuvvayi Milliyeci bir subayla, Yüzbaşı Davut'a aşık olan öğretmen Nesrin'in öyküsü üzerine kurulmuştur. Filmde ağırlıklı olarak, düşmanla işbirliği yapan Said Molla ve Yaver Feridun gibi vatan hainleri ve padişah yanlısı kişilerin Kuvvayi Milliyecilerle iç çatışmaları işlenmiştir. Filmin mevcut kopyasında, Nizamettin Nafiz Tepedelenlioğlu'nun belirttiği gibi "Yahya Kaptan, Türk düşmanlığının en bariz vasıflarını hayatlarında sezdiğimiz mollalar" bulunmaktadır; fakat Atatürk ve Kurtuluş Savaşı görüntüleri çeşitli belge filmlerden alınmış ve filmin sonuna doğru bu görüntülerle konuyu toparlamak için adeta ayrı bir bölüm oluşturulmuştur. Eklenen dış sesle Milli Mücadele'nin bir özeti yapılmıştır. Dolayısıyla Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun senaryoyu yazma aşamasında tasarladığı gibi en başta Atatürk olmak üzere Kurtuluş Savaşı içinde etkin görevler almış ve bu mücadeleyi zaferle sonuçlandırmış kişiliklere filmde yer verilememiştir. Film, konunun ele alınış biçimi nedeniyle de "bir milletin uyanışı"nı sergilemekten uzak kalmıştır.



*Bir Millet Uyaniyor (Muhsin Ertuğrul, 1932)*

<sup>59</sup> Erman Şener, *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*.

*Bir Millet Uyaniyor*'un, tıpkı *Ateşten Gömlek* gibi ticari başarı kazandığı bilinmektedir. Filmin tüm dağınkılığına rağmen 7'den 70'e herkesin ilgisini çektiğini, Memduh Ün'ün bize aktardığı bir anısı açıklamaktadır: Ün, henüz ortaokul öğrencisi iken *Bir Millet Uyaniyor*'u seyretmiştir. O yıllarda çok fazla film çekilemediği için Muhsin Ertuğrul filmlerinin hepsine halkın ilgisi büyüktür. Bu dönemde kendisi de arkadaşlarıyla *Bir Millet Uyaniyor*'dan bölümler oynadıklarını, çocukların sokak oyunlarına filmin sahne ve diyaloglarının karıştığını aktarır Ün. Hatta okulda oturduğu sıranın kapağına Atıf Kaptan'ın resimlerini yapıştırmıştır.<sup>60</sup>

1930'larda sinemanın etkileri Kurtuluş Savaşı sözkonusu olduğunda daha da keskindir. *Bir Millet Uyaniyor*, dönemin diğer filmlerinden farklı olarak, sinema salonlarında seyirci karşısına çıktıktan sonra tiyatro oyunu olarak Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde sahnelenmiştir.

*Bir Millet Uyaniyor*'un ticari başarısına rağmen çok uzun bir dönem Kurtuluş Savaşı üzerine film yapılmamıştır. 1948 yılında Fardi Tayfur'un yönettiği *İstiklal Madalyası*'na kadar bu konuda yaşanan suskunluğun bir başka nedeni de Türkiye'nin değişen dış siyaset koşullarıdır.

1930-1938 yılları arasında Türkiye ve Yunanistan arasında bir yakınlaşma yaşanmıştır. Atatürk - Venizelos yakınlaşması faşist İtalya'nın yayılmacı ve Bulgaristan'ın revizyonist siyasetine karşı oluşmuştur. Ana hedef güçlü bir Balkan devletleri ittifakı yaratmak olmuştur. Bu çerçevede imzalanan Balkan Paketi (1934) ve daha öncesinde Yunanistan'la imzalanan Ankara anlaşması (1930), Başbakan İsmet İnönü'nün Atina'yı ziyareti gibi gelişmeler sonucunda yoluna konulmaya çalışılan iyi komşuluk ilişkilerinin zedelenmesinden de kaçınılmış olmalıdır. Kurtuluş Savaşı'nın üzerinden çok kısa bir zaman geçmiştir ve Türk halkının acıları henüz tazedir. Kurtuluş Savaşı gibi bir konu ele alındığında ister istemez "yeni dost", "eski düşman" olarak bir ölçüde öne çıkacaktır. Bu halkın duygularını ajite etmek dışında Yunanistan'la gerginliğe neden olabilir. Bu tür dış politikaya bağlı nedenlerle Kurtuluş Savaşı konusunun içte ve dışta belli bir özen ve çekinceyle ele alındığını söyleyebiliriz. Bu tutum, özellikle ileriki yıllarda hem Kurtuluş Savaşı hem de diğer tarihi konulu filmlere yaklaşımda daha da belirginleşmiştir.

<sup>60</sup> Memduh Ün ile yaptığım görüşme, 8 Kasım 2000.



### 3. ATATÜRK FİMLERİ (1938 SONRASI)

*Bir şeyin tabu olması için anlaşılması değil,  
anlaşılmaması şarttır.  
Kemal Tahir / Yorgun Savaşçı.*

Bir ulusun tarihiyle özdeşleşmiş kişilere ilişkin film çekmek büyük sorumluluklar gerektirir. Gerçekçi ve bütünüyle kavrayıcı bir yaklaşımı yakalayabilmek, tüm ulusa malolmuş bir kişiyi herkesin düşündüğü, hayal ettiği gibi canlandırabilmek zordur. Fakat bu sorumluluk, olumsuz yönde işleyerek gerek o ulusun tarihi, gerekse o tarihi bütünleyen kişi hakkında ortaya hiçbir ürün çıkmaması ile de sonuçlanabilir.

Atatürk'e ilişkin film yapımı tüm bu zorlukları ve sorumlulukları içermiştir. Fakat uzun bir dönem, Atatürk üzerine film yapmanın bir çeşit tabuya dönüşmesini sorumluluk duygusuyla ilişkilendirmek de mümkün değildir. Tam tersine, Atatürk ve devrimlerinin devingen bir yapıda genç kuşaklara aktarılabilmesinde, çağımızın sanatı ve en etkili kitle iletişim aracı olan sinemaya büyük sorumluluklar düşmektedir. Fakat bugüne kadar, O'nun üzerine yapılan, belgesel ve konulu film çalışmalarının zayıf bir toplam olarak kaldığı görülmektedir. En önemli sorun ise, halkın belge filmler aracılığıyla tanıyıp sevdiği ve hafızasında öylece sakladığı Atatürk görüntülerinin uzağına düşen filmler çekilmesi; bunlarda hamasi bir tavrın benimsenmiş olmasıdır. Son yıllarda çekilen bazı filmlerde ise hamasetten kaçınılmış, fakat yine de halkın özlediği Atatürk görüntüleri yakalanamamıştır.

Bu durum, Atatürkçülük olgusunun yorumlanışında, kültür alanında ortaya çıkan kargaşanın, sinema alanına yansımalarından başka birşey değildir.

“Atatürk Filmi” yapımı konusunda ortaya olumsuz bir tablonun çıkması, çeşitli nedenlere bağlanabilir. Fakat asıl olarak, devletin sürekliliğe sahip bir kültür politikası olmaması, her hükümet döneminde farklı bir yaklaşım sergilenmesi, 1950 sonrasında bilinçli/bilinçsiz olarak Atatürk ve düşüncelerinin yüzeysel bir anlayışla aktarılması, bir

çeşit tören Atatürkçülüğünün benimsenmesi ve en önemlisi devletin, Türk sineması ve sinemacılarına uzun bir dönem gösterdiği ilgisizlikle açıklanabilir.

Atatürk'e ilişkin filmleri dört kategoride ele almak mümkündür:

- 1) Cumhuriyet'in ilk yıllarında Atatürk'ün emri ile çekilen belge filmler;
- 2) Bu belge filmlerden yaralanarak gerçekleştirilen Atatürk belgeselleri;
- 3) Belge filmlerden parçaların kullanıldığı dramatik yapıli konulu filmler;
- 4) Atatürk'ün oyuncularca canlandırıldığı dramatik yapıli filmler.

Atatürk'ün emri ile çekilen meclis konuşmalarını, yurt gezilerini içeren belge filmler; bu belge görüntülerin montajlanmasıyla oluşturulan belgeseller; *Bir Millet Uyanıyor* örneğinde olduğu gibi belge görüntülerinden yararlanılan dramatik yapıli filmler; 1938 öncesinde ve Türk sinemasının yoğun bir üretime geçtiği 1950 sonrasında, az sayıda olsa da yapılmıştır. Diğer sanat dallarından farklı olarak başlangıcından itibaren devlet desteğinden yoksun kalan ve seyirciye dayanarak varlığını sürdürmeye çabalayan Türk sinemasında özel şirketler tarafından çok sayıda Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in ilk yıllarını konu alan filmler çekilmiştir. Fakat devlet eliyle geniş kapsamlı bir Atatürk filminin çekilmesi uzun bir dönem gündeme gelmemiş; yapılması söz konusu olduğunda ise hükümetlerin yaklaşımı filmlerin biçimini ve içeriğini derinden etkilemiştir.

1954'te Münir Hayri Egeli'nin *Atatürk Sevgisi* adlı belgesel filmi, 1959'da Amerikalıların çektiği *The Incredible Turc (Müthiş Türk)*, 1966'da Ordu Film Merkezi Müdürü Albay Nusret Eraslan'ın *Mucizeler Yaratan Türk / Atatürk* adlı belgesel film çalışması dışında, Atatürk filmi çekilmesi konusunda 1980 yılına dek büyük bir durgunluk yaşanmıştır.

Bu tarihe kadar Atatürk filmi yapımının gündeme gelememesi, temelde, sinema-devlet ilişkilerindeki kopukluğa dayanmaktadır.

Cumhuriyet'in 10. Yıl kutlamaları çerçevesinde gerçekleştirilen *Türkiye'nin Kalbi Ankara* filminin Türk sinemacıları tarafından değil, Sovyet sinemacıları tarafından çekilmiş olması, sinema-devlet ilişkileri açısından talihsiz bir başlangıçtır. Bu dönemde devlet, Türk sinemacılarının -ki tek yönetmen Muhsin Ertuğrul'dur- böylesine önemli

bir yıldönümüne yaraşır yetkinlikte film yapamayacaklarına inanmış olabilir. Ya da gerek Sovyetler Birliği'nin Türkiye'ye ilgisi nedeniyle, gerekse devletin, bu dönemin ünlü Sovyet sinemacılarından yararlanma isteği üzerine karşılıklı bir anlaşmaya varılmış, *Türkiye'nin Kalbi Ankara* çekilmiş olabilir. Ancak, bu durum daha sonraki yıllarda, hem Cumhuriyet'in 50. Yıl kutlamalarında hem de bir Atatürk filmi yapımı söz konusu olduğunda, Türkiye'nin yetiştirdiği ustalık kazanmış sinemacıların varlığına rağmen tekrarlanmış; Türkiye ve Atatürk üzerine filmlerin, yabancı yönetmenler tarafından çekilmesi sürekli gündemde olmuştur.

1970 yılının başlarından itibaren Cumhuriyet'in 50.Yıldönümü kutlamalarına yetiştirilmek üzere hazırlanması planlanan, yabancılarca gerçekleştirilecek pekçok film projesine gazete haberlerinde bol bol yer verilmiştir.<sup>61</sup> Atatürk'ün hangi oyuncu tarafından canlandırılacağı, en önemli tartışma konusunu oluşturmuştur. Douglas Fairbanks Jr., Kurt Jürgens, Yul Bryner, John Wayne, Kirk Douglas, Burt Lancaster, Marlon Brando ve Charlton Heston, Atatürk'ü canlandırması düşünülen oyuncular arasında yer almışlardır. Bu projelerden hiçbiri gerçekleştirilememiştir.

1973'te Cumhuriyet'in 50. Yıldönümü kutlamaları çerçevesinde çekilen *Türkiye* adlı filmin yönetmenliği Claude Lelouch'a verilmiştir. Türkiye'yi tanıtmaya amacıyla

<sup>61</sup> 1 Mayıs 1970 Milliyet Gazetesi

Başlık: Atatürk filminde Paul Newman oynuyor

Haber: Sunday Times gazetesinin Pazar ilavesinde belirtildiğine göre "Atatürk" filminde Mustafa Kemal'i oynaması için Paul Newman seçilmiş. Atatürk'ün senaryosunu, genellikle Jerry Lewis filmlerinin oyuncusu Gore Vidal yazmakta ve yapımcılığını John Kay üzerine almaktadır.

Sunday Times gazetesi Türk Hükümetinin "Atatürk" filmi için gerekli izni kolay kolay vermeyeceğini, bu konuda titiz davranıldığını yazıyor.

23 Mayıs 1970 Hürriyet Gazetesi

İngiliz Televizyonu için Atatürk filmi hazırlanıyor. Ünlü senaryo yazarı Michael Adams konuya Samsun'dan başladı. Prodüktör Julia Cave

31 Temmuz 1971 Milliyet Gazetesi

Atatürk filmi çevirmek üzere İngiliz rejisörü John Kay Türkiye'ye gelerek temaslara başlamıştır. Filmin senaryosunu Lord Kinross'un Atatürk adlı eserinden tanınmış senarist Michael Histing hazırlayacaktır.

9 Ağustos 1971

Cumhuriyet'in 50. Kuruluş yıldönümüne yetiştirilecek Atatürk filmi gerçekleştiriliyor. İngiliz Rejisörü John Kay bu filmi çekmek için uzun süredir çalışmaktadır. John Kay: Biz Atatürk rolü için Richard Harris ve Peter O'Toole'ü düşünüyorduk, ancak aktör için kararı Türk makamları verecektir.

İlk defa Atatürk rolünü oynamak için seçilen Yul Bryner Ata'nın hayatını inceledikten sonra "hazırlanan bu senaryo ile Atatürk'ü canlandırmam" diyerek filmi çevirmekten vazgeçmiştir. Charlton Heston da Amerikalıların hazırladığı Atatürk filminin başrolünü oynamak için teklif almıştı. Aktörün Atatürk'ü canlandıracağı bu film de senaryo yetersizliğinden çekilememiştir.

yapılan bu kısa filmde, Atatürk imgesi, ilkokul çağındaki çocukların defterlerine yazdıkları ‘Ata’ sözlerinin ardından, birbirini izleyen Atatürk anıtları ve neon lambalarıyla sokakları süsleyen Atatürk portrelerinin çekimleriyle çizilmiştir. Sokaklara ve ilkokul çocuklarının defterleri arasına sıkışıp kalmış soyut bir Atatürk imgesinin gösterildiği *Türkiye*, aslında yüzeyselleştirilmiş Atatürkçülük anlayışını - belki de bilinçli bir seçim yapmadan - ortaya koymaktadır. Fakat Cumhuriyet’in 50. Yıldönümü’nde Türkiye’yi tanıtıcı bir film yapımı görevinin resmi bir kurum olan Turizm ve Tanıtma Bakanlığı tarafından bir Türk yönetmenine değil, bir Fransız yönetmenine verilmesi devletin Türk sineması ve sinemacılarına her zamanki gibi mesafeli duruşunu göstermektedir. Bu durum sinema çevresinden büyük bir tepkiyle karşılanmıştır.<sup>62</sup>

Daha önce belirttiğimiz gibi Atatürk filmi yapımı konusunda en önemli belirleyicilerden biri devletin sürekliliğe sahip ulusal bir kültür politikasının olmayışıdır. 1933’te devlet imkanlarıyla çekilen *Türkiye’nin Kalbi Ankara*’nın 1969 yılına gelindiğinde siyasi nedenlerle sakıncalı bulunması bunun en önemli göstergesidir. 10 Kasım 1969’da Atatürk’ün ölüm yıldönümü için TRT’de düzenlenen özel programda gösterilen bu belgesel filmin yayını, dönemin TRT Genel Müdürü Adnan Öztrak’ın müdahalesi ile yarıda kesilmiş; gösterimin durdurulmasına gerekçe olarak filmin Atatürk’ü anma gününe yakışmadığı ve komünizm propagandası yaptığı öne sürülmüştür. 11 Kasım 1969’da Ankara Savcılığı *Türkiye’nin Kalbi Ankara* adlı film için soruşturma açmıştır.<sup>63</sup> Yani devlet tarafından ya da devletin onayıyla yaptırılmış bir film, yıllar sonra yine devlet eliyle gösterimden kaldırılmıştır. Sovyet sinemasının tanıdığımız görüntü düzenininin hakim olduğu ve bir bütünlük taşımayan, bu nedenle de gösteriminin bir “olay” haline gelmesi ironik olan *Türkiye’nin Kalbi Ankara*, ancak

<sup>62</sup> Her Gün (İstanbul) Gazetesi / 20 Temmuz 1973 / Halim Kurtoğlu: Başlık: 50. Yılda Türkiye” Film için Fransız Rejisör İstenmiyor. Sinema ilgilileri “Claude Lelouch dünya çapında bir yönetmen ama bizi bizlerden daha iyi tanıyamaz. Onun Turizm ve Tanıtma Bakanlığı tarafından Türkiye’deki yönetmenler hiçe sayılarak Türkiye’ye getirilmesi Yeşilçam’daki yönetmenlere büyük hakaret oldu. Aslında bir Türk yönetmeni Cumhuriyet’in 50. Yıldönümüne ait filmi bütün detaylarıyla yaratabilir. Bakanlık yetkilileri yabancılara vereceği binlerce liraya acımıyorlarsa, hiç olmazsa Türk yönetmenlerinin maneviyatını daha fazla kırmayıp, 50. Yıla ait bir filmi de yerli yönetmenlere çektirsinler”.

<sup>63</sup> TRT Dünden Bugüne Radyo Televizyon (1927-1990).

1990 sonrası özel televizyon kanallarında gösterilebilmiştir. Başlıbaşına bu durum bile devletin değişken politika ve uygulamalarının sinema ürünlerinin yapımında ve gösteriminde belirleyici olduğunu kanıtlamaktadır. Böyle bir anlayış doğal olarak, Atatürk filmine nasıl bir bakış açısı ile yaklaşılacağı sorununun daha net ortaya koymaktadır.

Süreklilik taşımayan kültür politikasının bu alandaki önemli bir başka göstergesi ise her hükümetin Atatürk dönemine ilişkin görsel malzemeyi, kendi amaçları doğrultusunda kullanmış ve tahrip etmiş olmasıdır. CHP'nin yazılı arşivine Demokrat Parti'nin el koyması, Demokrat Parti arşivinin ise 27 Mayıs'la tahrip edilmesine benzer bir mantığın belge filmler için de geçerli olduğu ileri sürülebilir.

Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Merkezi'nde yanar tabanlı belge filmlerin onarım ve klasifikasyon çalışmalarını yürüten Doç. Asiye Korkmaz'ın belirttiğine göre, Atatürk'e ve Cumhuriyet'in ilk yıllarına ilişkin belge filmler, Sinema-TV Merkezi Arşivi'ne korunmak ve onarılmak üzere 1984 yılında ulaştırıldığında; negatif ve kopyalarının sıra ve niteliğine bakılmaksızın birbirine eklenmiş, doğru bir sınıflama yapılamayacak hale getirilmiş olduğu görülmüştür. Bu durum 1950'li yıllardan itibaren her hükümet döneminde, yakın tarihimize ait önemli görsel belgelerin, gerek ideolojik gerekse ticari çıkarlar doğrultusunda sorumsuzca kullanılmış olduğunu ve zarar gördüğünü kanıtlar niteliktedir.

Atatürk filmi yapımıyla ilişkili bir başka önemli sorun ise bilinçaltında oluşturulan ve 1950 sonrasında iyice yüzeyselleştirilen tören Atatürkçülüğünün boyutları konusundadır. Prof. Dr. Sina Akşin bu durumu şöyle dile getirmektedir: 1950'li yıllardan beri uygulanan politika ile aydınlanma ve bütünsel kalkınma, yani Atatürk Devrimi ruhu öldürülmüş, bunu gizleyen yoğun bir tören Atatürkçülüğü benimsetilmiştir.<sup>64</sup> Dolayısıyla Atatürk'ün düşünceleri, özel hayatı, kişiliğiyle canlandırıldığı bir film yapmak tabu haline gelmiştir. Gerekli olduğu düşünüldüğünde de bu iş, hem ekonomik nedenlerle hem de hükümetlerin kendi oluşturdukları tabulara

<sup>64</sup> Radikal Gazetesi 14 Mayıs 2000

mahkum olması ve ülkemizdeki tüm yaratıcıları da bu tabulara mahkum etmesi nedeniyle yabancılara bırakılmıştır.

Prof. Sina Akşin 80'lerdeki değişimi şu şekilde özetlemiştir: *“Biz Türkler 80’li yıllara değin Atatürk Devrimi’ni pek kavrayamadık. Çok kez sarı saç, mavi göz edebiyatıyla oyalandık. Küreselleşmenin, yani uluslararası sermayenin güdümündeki sivil toplumcuların, ikinci cumhuriyetçilerin, bir de bu gelişmelerden yüreklenen şariatçıların Atatürk’e eleştiri ve saldırıları sayesinde Atatürk Devrimi bilinci billurlaştı ve yaygınlaştı”*.<sup>65</sup>

1980’de demokrasiyi kesintiye uğratan askeri darbe paradoksal bir biçimde, sinema ve televizyon üzerinde Atatürk filmi yapımı konusunda olumlu bir etki yapmış, bu konudaki birçok projenin gerçekleşmesine önayak olmuştur. 12 Eylül’ün (1980) hemen ardından yapılan girişimler önemli bir dönüm noktasıdır. Bu tarihten itibaren 1998 yılında Cumhuriyet’in 75. Yıldönümü nedeniyle TRT tarafından gerçekleştirilen *Cumhuriyet* filmine kadar uzanan bir süreç başlamıştır.

1981 yılı Ata’nın doğumunun 100. Yılı’dır. Çalışmalar 1980 yılından itibaren başlamış ve “Atatürk’ün Doğumunun 100. Yılı Kutlama Koordinasyon Kurulu” oluşturulmuştur. Kurul, “Atatürk’ün yurtiçinde ve yurtdışında tanıtılmasında, sevdirilmesinde ve kutlamalara daha geniş kitlelerin katılımının sağlanmasında en büyük görevin sinema ve televizyona düştüğü”nü belirtmiştir.<sup>66</sup> Kurulun hazırladığı programda, film çalışmalarını yürütmek için başta İ.D.G.S.A. Sinema-TV Enstitüsü olmak üzere çeşitli kurumlar görevlendirilmiştir.<sup>67</sup> Kültür Bakanlığı, Sinema-TV Enstitüsü ve Pamukbank’ın ortak yapımı olan, Halit Refiğ’in yönetmenliğini yaptığı *Atatürk ve Sanat* filminin, Sinema-TV Enstitüsü öğrencilerinden oluşan bir ekiple çekilmesi önemli bir dönüm noktasıdır. Bu filmle ilk kez Atatürk üzerine bir yapım, özerk bir devlet kurumu olan Sinema-TV Enstitüsü’nün yürütücülüğüyle ve yine ilk

<sup>65</sup> A.g.m.

<sup>66</sup> Atatürk’ün Doğumunun 100. Yılı Kutlama Koordinasyonu Kurulu Başkanlığı’nın Sinema-TV Enstitüsü Müdürlüğü’ne gönderdiği 12.11.1980 tarihli ve 100 yıl/04-110/003-5/34-9 sayılı yazısı.

<sup>67</sup> A.g.k. “Sinema konusunda Ülkemizin en modern ve büyük kuruluşu olan Enstitünüz, 100.yıl dolayısıyla Atatürk Filmleri yapımını gerçekleştirmek üzere görevlendirilmiştir”.

kez bir Türk sinemacısı tarafından gerçekleştirilmiştir. Film yurtdışında pek çok ülkede gösterilmiş, büyük bir ilgiyle karşılanmış ve TRT tarafından yayınlanmıştır.

Bu dönemde Kültür Bakanlığı tarafından Amerikalılara ve Belçikalılara iki Atatürk filmi yaptırılmış ve büyük bütçeli bu filmlerin ikisi de beklenen başarıyı sağlayamamıştır. Fakat Belçikalı yönetmen Marc Moply'nin çektiği *Atatürk* filmi, Atatürk'ün oyuncular tarafından canlandırılması konusunda neredeyse yazılı olmayan bir yasağın, tabunun kırılmasını sağlamıştır. Atatürk'ün canlandırıldığı dramatik bölümleri içeren film ile tartışmalı olan bu konuda bir ilk adım atılmıştır.

Çeşitli devlet kuruluşları tarafından girişilen Atatürk filmi çekme çabalarından biri de TRT tarafından hazırlıklarına başlanılan *Atatürk ve Çağı* adlı geniş kapsamlı bir belgeseldir. Bu tasarının sonucu ortaya çıkmamıştır.

“Atatürk filmi yapılmalı mı, yapılmamalı mı; yapılırsa nasıl bir film olmalı?” tartışmaları sürerken bu tartışmaların arasından kolaylıkla sıyrılıp gerçekleştirilen çeşitli dramatik belgeseller de olmuştur.

Bunlardan biri As Ajans sahibi Behlül Dal'ın prodüktörlüğünü, Yılmaz Atadeniz'in yönetmenliğini yaptığı *İstikbal Göklerdedir* (1988) adlı 35 dakikalık belgeseldir. Sabiha Gökçen'den, dolayısıyla Atatürk'ten sözedilen bu belgeseli daha sonra Behlül Dal'ın yönettiği 26 Ağustos 1922'deki Büyük Taaruzu ele alan *O Gece* adlı belgesel izlemiştir. Atatürk'ün nasıl ve hangi oyuncu tarafından canlandırılacağı tartışılırken bu dramatik belgeselde Lemi Bilgin Atatürk rolünde görülmüştür. Sonraki yıllarda Behlül Dal önceden çektiği *O Gece*'nin de içinde bulunduğu bir dizi oluşturmuştur: *Samsun'a Uzanan Yol, Amasya'da Yaşanan Tarih, Erzurum'dan Gelen Ses, Sivas Bayraklaşırken, Milli İrade İçin, Ankara Yollarında, O Gece, Milli Mücadele / Türk Telgrafçıları, Milli Mücadele Kahramanları, Balıkesir Kongresi* başlıkları altındaki on bir bölümlük dizi 1990-1994 tarihleri arasında TMBB Kültür, Sanat ve Yayın Kurulu, Türkiye İş Bankası gibi çeşitli kurum ve kuruluşlar adına yapılmış ve Atatürk belgeseli kapsamında ele alınmıştır. Behlül Dal'ın senaristliğini ve prodüktörlüğünü yaptığı bu dizi 2000 yılında yeniden montajlanarak *19 Mayıs'tan 30 Ağustos'a* adı altında 91 dakikalık bir film haline getirilmiştir.

Tartışmalı bir konuda bu kadar kolaylıkla bazı belgesellerin yapılabilmesi, hem de var olan görsel malzemenin farklı şekillerde montajlanarak yeni bir film yapılmış gibi sunulması ve bunun bir devlet kurumu adına yapılabilmesi de son derece düşündürücüdür.

Bu gibi filmlerde, Atatürk'e ait görüntülerin bir çeşit ticari malzemeye dönüşmesi, Atatürk'ün derinliksiz, hamasi bir tavırla anlatılması, temelde tören Atatürkçülüğü olgusunun sinema alanındaki yansımasıdır. Esasen aynı yaklaşımın izleri, Atatürk'ü ifade etmeyen, renksiz, duygusuz, sanatsal özden yoksun Atatürk heykellerinde ve resimlerinde de görülmektedir.

Özellikle bu dönemde ve hatta sonrasında Atatürk filmi konusunda ciddi çalışmaların yanısıra devletin maddi olanaklarından yarar sağlamayı hesaplayan kişi ve kuruluşlarca projelendirilen, sonuçlanan veya sonuca ulaştırılmayan Atatürk filmi çoktur. Bu belgesellerin (ya da dramatik belgesellerin) pek azının ortaya çıkması, yani kamuya malolmaması, Atatürk filmlerinin devletin maddi imkanlarından yarar sağlamak için bir yol olarak görüldüğü görüşünü desteklemekte ve projelendirmelerde özel ilişkilerin rol oynadığını kanıtlamaktadır.

1988 yılında düzenlenen "Atatürk filmi paneli" konunun daha kapsamlı bir biçimde sinemacılar tarafından tartışılması açısından önemli bir adım olmuştur. Panelde Atatürk filmi ihtiyacı, filmin içerik ve teknik özellikleri, yönetmen, senarist ve oyuncularla ilgili öneriler, filmin finansmanının nasıl karşılanabileceği ve pazarlamanın nasıl yapılabileceği konularında görüşler bildirilmiştir. Panele katılanlar M. Tınaz Titiz (Kültür ve Turizm Bakanı, Panel Başkanı), Ertan Cireli (Kültür ve Turizm Bakanlığı Müsteşarı), Suat İlhan (Başbakanlık Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanı), Serpil Akıllıoğlu (TRT TV Dairesi Başkanı), Prof. Sami Şekeroğlu (Mimar Sinan Üniversitesi Rektör Yardımcısı, Sinema TV Merkezi Müdürü), Metin Erksan (yönetmen, yapımcı, MSÜ öğretim görevlisi), Refik Erduran (gazeteci, senarist, oyun yazarı), Atilla Dorsay (gazeteci, film eleştirmeni) dir.

Tartışmalı geçen panelde Metin Erksan şu düşünceler üzerinde durmuştur: *"Türklerin veya yabancıların düşüncelerinde, duygularında, hayallerinde ayrı bir*



*Atatürk kavramı vardır. Atatürk filmi yapılarak Atatürk'ü somut bir biçime getirmek, tehlikeli ve sakıncalı bir tartışma ortamı yaratabilir. Atatürk Filmi, insanların Atatürk'ü özgürce hayal etme, sevmeye, düşünme, öğrenme, bilme, kavrama yeteneklerini sınırlayacaktır. Film insanların Atatürk hakkında efsane üretme güçlerini ve haklarını olumsuz yönde etkileyecektir. Atatürk filmi ne kadar mükemmel olursa olsun, milyonlarca Türk ve yabancıların kafasındaki milyonlarca Atatürk görüntüsünü ve kavramını tekdüze bir doğrultuda yönlendirecektir.”<sup>68</sup>*

Aynı panelde Prof. Sami Şekeroğlu her Türk vatandaşının kafasında kendine özgü bir Atatürk imajı olduğunu ancak bu imajlar arasında ortak noktalar bularak birleştirebilen bir filmin başarılı olabileceğini vurgulamıştır. Ayrıca artık televizyon programlarında bile 10 yıl öncesinde mümkün olmayan şekilde Atatürk'ün oyuncularca canlandırıldığına dikkat çekmiş ve böyle bir film yapılacaksa bunun içerik, biçim ve teknik kalite üstünlüğüyle farklı bir film olması gerektiği üzerinde durmuştur.

Tartışmalı konulardan biri de Atatürk filminin Türk sinemacıları tarafından mı yoksa yabancı sinemacılarca mı yapılacağı meselesidir. Prof. Sami Şekeroğlu bu konudaki düşüncesini şöyle belirtmiştir:

*“Atatürk filmi eğer yabancılara yaptırılacaksa sonuç yine bizim tanımadığımız, bize benzemeyen ve bizi anlattığını iddia eden bir film olacaktır. Ünlü sinema sanatçısı Peter Ustinov, bir röportajında ‘Ben İnce Memed’i bir macera filmi olarak çektim. Eğer gerçek yapıyla çekmeyi düşünseydim bu tür filmleri mutlaka bir Türk’e yaptırırdım’ şeklindeki sözleri bu tür filmleri mutlaka ait olduğu ülkenin insanlarına yaptırmak gerektiğini göstermektedir. Eğer aksi yapılırsa Atatürk'ün kurduğu Cumhuriyet, bir sinemacı yetiştirememiş anlamına gelir ki bu da acı bir durum demektir”.*

Metin Erksan, daha önce yazmış olduğu yazılarını da topladığı, Atatürk Filmi üzerine düşüncelerini içeren kitapta, Atatürk filminin Amerikalı yönetmenlerce yapılması gerektiği düşüncesini savunmuştur. Metin Erksan'a göre “Atatürk Filmi'ni yapma gerekçesi ne Atatürk'ü Dünya'ya tanıtmak, ne Atatürk'ü çocuklara öğretmek,

<sup>68</sup> Metin Erksan'ın 3 Kasım 1988 Atatürk Filmi panelinde yaptığı konuşma / Metin Erksan, Atatürk Filmi, s.17-22.

ne de Atatürk'ü zevkleriyle, dertleriyle, beğenileriyle, aşklarıyla, nefretleriyle insanlara anlatmak olamaz.

*Atatürk filmi, Atatürk'ün devrimci ve çağdaş bir düşünceyle kurduğu Türkiye Cumhuriyeti'nde duragan bir olgu haline gelmiş olan Atatürk ilkelerinin, devingen bir niteliğe dönüşmesi için yapılmalıdır*".

Halit Refiğ ise aynı konuya şöyle yaklaşmıştır: "*Atatürk'ü yabancılara tanıtmayı hedef alan bir filmi, ya da filmleri, yabancılara yaptırmak daha gerçekçi bir yoldur. Ama bu filmlerden Türkiye'de milli bilinci güçlendirme, Atatürk'ü yeni nesillere tanıtmaya ve sevdirmeye bakımından çok şeyler beklememeli, hatta tam tersine tedirgin tepkilere de şaşmamalıdır.*

*Diğer taraftan, Türkiye'nin özellikle yeni yetişen nesillerine, Atatürk'ü, Milli Mücadele ve Cumhuriyet İnkılaplarını anlatacak, onlarda kollektif vatandaşlık bilinci ve sorumluluğu yaratacak filmlerin ise mutlaka bu duyguyu, bu imanı yüreğinde taşıyan Türk sinemacıları tarafından gerçekleştirilmesi gerekmektedir*".

1988'deki panelin ardından Kültür Bakanlığı Atatürk filminin çevrilmesi konusunda kesin kararını almış ve senaryo çalışması yapmaları için 15 kişiye teklif vermiştir. Bu senaryo çalışmasını yürütecek kişiler arasında Nezihe Araz, Atif Yılmaz, Metin Erksan, Tanık Buğra, Necati Cumalı, Lütfi Akad, Recep Bilginer, Güngör Dilmen, Halit Refiğ, Refik Erduran, Turan Oflazoğlu, Orhan Asena, Ziya Öztan, Turgut Özakman ve Ömer Kavur<sup>69</sup> gibi sinemacılarla tiyatro yazarları bulunmaktadır. 15 kişilik bu senaryo grubundan beş kişi farklı gerekçelerle senaryo çalışmasına katılmayı reddetmiştir. 1991 yılında senaryolar Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurulu uzmanlarınca oluşmuş seçici kurula teslim edilmiş<sup>70</sup>; uzmanlarca tarihe uygunluk yönünden incelenen senaryolardan ikisi, *Metamorfoz* (Refik Erduran'ın senaryosu) ve *Gazi ile Latife* (Halit Refiğ'in senaryosu) öncelikli olarak filme çekilmek üzere seçilmiştir.

<sup>69</sup> Halit Refiğ ile 24 Ağustos 2000 tarihli görüşme

<sup>70</sup> Necati Cumalı "Bağımsızlık ya da Ölüm", Orhan Asena "Candan Can Koparmak", Güngör Dilmen "Samsun'a Doğru, Turan Oflazoğlu "Mütarekeden Büyük Taaruz", Nezihe Araz "Bir Kırmızı Gül", Tanık Buğra "Zafer Gaye Değildir", Recep Bilginer "Zaferden Sonra", Ziya Öztan

Yönetmenliğini Feyzi Tuna'nın yaptığı *Metamorfoz* 1991 yılında gerçekleştirilmiştir. *Metamorfoz*, 1988'de yapılan "Atatürk filmi paneli"nde tartışılan tüm konuları kapsamayı amaçlayan bir yapıdadır: Atatürk bir oyuncu (Mahir Günşiray) tarafından canlandırılmış, Atatürk'ün ve Türkiye'nin yurtdışına tanıtımı hedeflenmiş, filmde tarihsel bilgiler sunulmuş, sonuçta ortaya dramatik bir belgesel çıkmıştır.

*Gazi ile Latife*'nin yapım hazırlıklarına girildiğinde, projenin önce, yapımcı Türker İnanoğlu ile gerçekleştirilmesi söz konusu olmuştur. 1992 seçimleri sonucundaki iktidar değişikliği ile ANAP iktidarı yerine, DYP-SHP-CHP koalisyonu gelince Kültür Bakanlığına Fikri Sağlar atanmıştır. Projenin devlet teşebbüsü ile gerçekleştirilmesi söz konusu olduğunda Mimar Sinan Üniversitesi devreye girmiştir. Tekrar bir değişimle Kültür Bakanı İsmail Cem olmuş; İsmail Cem projenin TRT tarafından yapılmasını önermiş ve senaryo TRT'ye gönderilmiştir. Fakat filmin yapımı konusunda bir sonuç alınamamış; Kültür Bakanlığı *Gazi ile Latife*<sup>71</sup> senaryosunu kitap olarak 1991 ve 1998 yıllarında yayımlamıştır.

Kültür Bakanlığı aynı kapsamda Nezihe Araz'ın *Bir Kırmızı Gül* adlı senaryosunu 1993 ve 1998 yıllarında, Ziya Öztan'ın *Bozkırda Bir Yalnız Adam*'ını 1998'de, Tarık Buğra'nın *Zafer Gaye Değildir*'ini ve Necati Cumalı'nın *Bağımsızlık ya da Ölüm* adlı senaryolarını 1993'te yayımlamıştır. Böylelikle gerçekleştirilmek üzere bekleyen birçok Atatürk filmi senaryosu ortaya çıkmıştır. Fakat *Metamorfoz* dışında bu senaryolardan hiçbiri bugüne kadar çekilememiştir.

Ayrıca Kemal Demirel'in yazdığı *Anafartaların Beş Günü* ve Atilla İlhan'ın yazdığı *O Sarışın Kurt* senaryoları çekilemeyen filmler arasındadır.

---

"Bozkırdaki Yalnız Adam", Refik Erduran "Metamorfoz", Halit Refiğ "Gazi ile Latife" adlı senaryoları hazırlamışlardır.

<sup>71</sup> Halit Refiğ'in aktardığına göre *Gazi ile Latife* senaryosunun çıkış noktası İsmet Bozdağ'ın yazdığı *Atatürk ve Eşi Latife Hanım* adlı kitaba dayanmaktadır. 1975'te *Aşk-ı Memnu* gösterimindeyken ve filme ilgi çok tazeyken, İsmet Bozdağ'ın kitabından etkilenen, bu dramatik gerçek öyküyü film yapmak isteyen Refiğ'in karşısına bir fırsat çıkmıştır. Meslek hayatını noktalandırmayı düşünen Türkan Şoray bunu olabilecek en önemli rol ile gerçekleştirmek istemektedir. Halit Refiğ, daha önce *Sultan Gelin* ile *Sevmek ve Ölmek Zamanı* filmlerinde birlikte çalışmış oldukları Türkan Şoray'a Latife Hanım'ı canlandırması teklifini götürmüştür. Fakat o yıllarda Atatürk'ün bir oyuncu tarafından canlandırılması fikri uzaktır, bu yüzde projeden vazgeçilmiştir.

1990'lı yıllara gelindiğinde Türkiye'nin siyasi tarihini ele alan ve çekilemeyen senaryoların artışı dikkat çekicidir. Sorun artık Atatürk'ün oyuncularca canlandırılmasından çok, finansal kaynak bulma problemine gelip dayanmaktadır. Bu problemi TRT yapımı olmaları dolayısıyla ancak iki proje aşabilmiş ve çekim olanağına kavuşmuştur. Bunlar Turgut Özakman'ın senaryosunu yazdığı ve Ziya Öztan'ın yönetmenliğini yaptığı *Kurtuluş* dizisi (1994) ile *Cumhuriyet* (1998) filmidir. Halen bu iki film dışında savaş içindeki ve Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki Mustafa Kemal'i anlatan, çekim olanakları açısından geniş çaplı bir film yapılamamıştır. Ancak sözünü ettiğimiz bu iki film de, 1980'lerin başından itibaren tartışılan ve amaçlanan "Atatürk filmi" beklentisine uygun örnekler olamamışlardır. Her iki filmde de ard arda sıralanan olaylar dizisi ile Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluş yılları özetlenmiş, Atatürk tüm yönleriyle, boyutlu bir biçimde ele alınamamıştır. "Atatürk filmi" bir türlü özleildiği, üzerinde düşünüldüğü, planlandığı gibi gerçekleştirilememiştir.

Sonuç olarak, Atatürk filmi konusu devlet için kaçınılmaz bir proje olmuş, fakat yapımıcılığı devletin üstlenmeyi amaçlaması, her zaman belirgin problemleri getirmiştir. Hükümetler değiştikçe kültür politikaları da değişmiş, Atatürk devrim ve ilkelerinin yorumlanması o günün siyasi yönelimlerine ve koşullarına göre belirlenmiştir. Siyasetten başlayıp kültür alanına kadar uzanan tüm uygulamalar Atatürkcülük iddiası altında yapılmıştır. Farklı Atatürkcülük anlayışları, kavram kargaşasına neden olmuş, böylece belleklere soyut bir "Atatürk" yerleşmiştir. Bunun sonucunda da biçimsel Atatürkcülük ön plana çıkmış, Atatürk filmi yapımı tabulaştırılmıştır.

Uzun bir dönem, Atatürk'ü konu alan bir filmin ya devlet eliyle ya da yabancı sinemacılar tarafından yapılabileceği görüşü benimsenmiştir. Dolayısıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu üzerine kapsamlı bir film çekilememiştir. Oysa ki Lincoln'den Churchill'e, Hitler'den Mussolini'ye, Gandhi'den Napolyon'a, Lenin'den Kennedy'ye kadar dünyayı olumlu ya da olumsuz etkileyen liderler, gerek siyasi hayattaki yerleri, gerekse özel yaşamlarıyla, sinema ve televizyon filmlerine defalarca konu olmuşlardır. Başlı başına bu durum bile, tarihimizin sinemaya aktarılmasının ne derece mümkün olduğu veya olabileceği konusunda soru işaretleri uyandırmaktadır.

İlhan Selçuk'un şu sözleri Atatürk filmi konusundaki çıkmaz yol tablosunu, en iyi şekilde ortaya koymaktadır:

*“Atatürk bugün yaşıyor; Gazi'nin yeminli düşmanları var; sağlam dostları da. “Atatürkçüyüm” diyen “sahtekarlar” da ortalıkta dolanıyorlar. Daha hiçbir şey yerine oturmadı; devrim-karşı devrim çatışmasının içindeyiz; kan davaları kimilerinin gözlerini karartmıştır.*

*Tam bu aşamada Atatürkçülüğün karşıtı bir siyasal iktidar “Atatürk filmi” yapmaya kalkışıyor. Ve kıyamet kopuyor. (...) Elbet kopacak (...) Demokraside, fikir özgürlüğü kapsamında, herkes sepetinde ne pamuk varsa ortaya dökmeli; Atatürk'ü eleştirenler yazmalı, çizmeli, film çevirmeli... Ama işin içine devlet girdi mi çözümlenmesi güç bir sorun ortaya çıkmaz mı? Devlet Atatürk filmi çevirecek? Görüşü ne olacak? Resmi mi? Özel mi?”<sup>72</sup>*

---

<sup>72</sup> İlhan Selçuk, 12.6.1991, Cumhuriyet Gazetesi.

## 4. 1940-1950 DÖNEMİ

### 4. 1. İkinci Dünya Dünya Savaşı Yıllarında Türkiye

Atatürk'ün ölümü ile Cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü, C.H.P Kurultayında yapılan değişiklikle "Milli Şef ve Değişmez Genel Başkan" ilan edilmiş; kısa bir süre sonra II. Dünya Savaşı çıkmıştır. Türkiye savaşa girmediği halde, 1930'ların ikinci yarısında İtalyan tehdidi karşısında, İtalyan-Alman bloğuna karşı, Sovyetler Birliği'nin de bulunacağı bir İngiliz-Fransız ittifakı içinde yer almayı tercih etmiştir. Son anda Sovyetler Birliği'nin bu ittifaktan ayrılmasına karşın Türkiye Batı ittifakı içinde yer almıştır. Ankara'nın beklentisi İngiliz-Fransız bloğunun, Alman askeri gücünü kısa zamanda yok edeceğidir. Fakat bu olasılık gerçekleşmeyince Balkanlara kadar ilerleyip Türkiye sınırına dayanan Alman tehdidi karşısında Türk-Alman ilişkilerinin siyasi boyutu da değişmiştir. Ankara-Berlin arasındaki ilişkiler yoğunlaşmaya başlamıştır.

Türkiye, savaşın sonuna kadar bir denge politikası devam ettirmeye çalışmış ve İsmet İnönü'nün kıvrak politikası sayesinde savaşın dışında kalabilmiştir. Buna rağmen ekonomik yönden savaşa giren ülkeler kadar sarsılmıştır. Devlet idaresinde bürokrasinin ağırlığı artmış, savaş başlayıp gerekli tedbirleri almak zorunda kalınca devletin kontrolü daha da yoğunlaşmıştır. Milli Koruma Kanunu, Varlık Vergisi ve Toprak Mahsülleri Vergisi gibi uygulamalar yürürlüğe konmuştur. Kanunların uygulanmasındaki bazı tutarsızlıklar toprak ağaları ve ticaret burjuvazisi içinde bir kesimin palazlanmasına yol açmış, köylünün belini bükümüştür. Bir taraftan savaş zenginleri artmış, diğer yandan halkın ekmeği karneye bağlanmıştır.

1930'larda İtalya'da başlayan ve II. Dünya Savaşı ile Nazi Almanyası'nda patlak veren Avrupa'daki faşist rejimler Türkiye'yi de yakından etkilemiştir. 1940'larda yükselen milliyetçilik; ulusçuluk anlamının dışına çıkmış, ırkçı bir görünüme bürünmüştür.

Bu dönemde canlanan Sovyet karşıtı Türkçü yayınlar ve etkinlikler, İnönü yönetiminin savaş politikasına uygun olarak yakından izlenmiş; kimi zaman gelişmesine göz yumulmuş, hatta resmi politikanın aracı olarak kullanılmıştır.

Almanya'nın Sovyetler Birliğine saldırması, milliyetçiliğin keskinleşmesine zemin hazırlamış, unutulmuş görünen “Dünya Türklerini birleştirme” amaçlı Turancılık hayali canlılık kazanmıştır. Bu dönemde yayımlanan *Bozkurt, Millet ve Çınaraltı*, Türk milliyetçiliğine birbirinden farklı yaklaşımlar getiren Türkçü dergilerdir. Bu dergilerden *Millet ve Çınaraltı*, II. Dünya Savaşı sırasında filizlenen Hitler yanlısı milliyetçi, ırkçı, Turancı görüşleri savunanların toplanma yeri niteliğindedir. Hüseyin Avni Göktürk ve Remzi Oğuz Arık'ın 1942-1944 yılları arasında çıkardığı *Millet'te Anadolu coğrafyasıyla sınırlı bir milliyetçilik savunulmuştur*. Orhan Seyfi Orhon'un 9 Ağustos 1941'de çıkarmaya başladığı *Çınaraltı* ise diğer Türkçü dergilere göre daha ılımlı bir yaklaşım sergilemiştir. “Dilde, fikirde, işte birlik” ilkesinin savunulduğu derginin yazı kadrosu Nihal Atsız, Zeki Velidi Togan, Fethi Tevetoğlu, Peyami Safa, Reha Oğuz Türkkkan gibi isimlerden oluşmuştur.

Bu yıllarda sol kesim üzerinde ağır bir baskı vardır. II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle düşünsel kutuplaşma daha net ortaya çıkmıştır.<sup>73</sup>

1941'de Behice Boran'ın çıkarttığı *Yurt ve Dünya* dergisi ise toplumbilim, tarih, ekonomi ve felsefe konularına eğilmiş; ırkçı görüşlere karşı çıkmıştır. Dergide, ırk sözcüğünün sadece biyolojik bir anlam taşıdığı, saf ırk olamayacağı, uygarlık yaratmakla ırk arasında ilişki kurulamayacağı ve ırk üstünlüğü kuramının Avrupa'nın emperyalist amaçlarına hizmet eden bir kılıf olmaktan öte bir anlam taşımadığı görüşü savunulmuştur. Pertev Naili Boratav, Adnan Cemgil, Niyazi Berkes, Mediha Berkes, Burhan Arpad, Cemil Meriç gibi isimler yazılarıyla, Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Kemal Bilbaşar, Rıfat Ilgaz, Melih Cevdet Anday öykü ve şiirleriyle dergiye katkıda bulunmuşlardır.

Aynı yıllarda Sabiha Sertel'in Tan Gazetesi'nde yazı yazması yasaklanmış, Vatan Gazetesi kapatılmıştır. Bu yıllarda Alman faşizminin Türkiye üzerindeki etkisi önemli boyutlardadır. 7 Aralık 1942 tarihli Vatan Gazetesi'nin baş sayfasında Charlie Chaplin'in *Büyük Diktatör* filminden Hitler rolündeki bir fotoğrafı yayımlanmış, bunun üzerine gazete üç ay süre ile kapatılmıştır. 1945'te Tan Gazetesi başta olmak üzere

<sup>73</sup> 1990'da Yusuf Kurçenli'nin yönettiği *Karatma Geceleri* savaş yıllarında sol kesim üzerindeki baskıyı ele almaktadır. O günkü devlet politikasının Turancı görüşe zemin hazırladığı ve gelişimine göz yumduğu görüşünü savunmaktadır.

pek çok sol görüşlü yayın organı, sağ görüşlü gençler tarafından “Kahrolsun komünistler, kahrolsun Sertel’ler” sloganlarıyla basılmış, Tan Gazetesi matbaası tahrip edilmiştir.

Dışişleri Bakanı Şükrü Saraçoğlu, Refik Saydam’ın ölümü üzerine 9 Temmuz 1942’de Başbakanlığa getirilmiş ve TBMM’de yeni hükümet programını açıklarken şunları belirtmiştir:

*“Biz Türküz, Türkçüyüz ve hep Türkçü kalacağız. Bizim için Türkçülük bir kan sorunu olduğu kadar bir vicdan ve kültür sorumludur. Biz azalan ve azaltan Türkçü değil, çoğalan ve çoğaltan Türkçüyüz ve her vakit bu doğrultuda çalışacağız”.*<sup>74</sup>

11 Kasım 1942 tarihinde TBMM’de tartışılmadan kabul edilen Varlık Vergisi Kanunu ile bazı azınlık gruplarına Müslüman-Türk mükelleflerin ödeyeceğinden on misli fazla vergi tahakkuk ettirilmiş, vergisini süresinde ödeyemeyenlerin borçlarını ‘bedenen çalışarak ödemeleri’ karara bağlanmıştır. Tümü İstanbullu gayrimüslimlerden oluşan ilk kabile 27 Ocak 1943’te Aşkale’ye, çalışma kampına yollanmıştır.<sup>75</sup>

19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan düşünce akımlarından Türkçülük’ün ana amaçlarından biri şudur: *“Tüm Türklere bir ulus bilinci ve ulusal ülküler aşılmalıdır. Bunlar olmadan başarı olasılığı yoktur. Örneğin Bulgarların başarılı olmalarının nedeni bu tür ülküleri olmuştur. Bunun için Türk Masalları, Cengiz Han’ın yaşamının anlatımı vb. araçlar kullanılacaktır.”*<sup>76</sup>

Bu amaçla örtüşen yayınları Türkçülük akımının tekrar alevlendiği İkinci Dünya Savaşı yıllarında görmek mümkündür. Bu yıllarda yazılan çeşitli romanlar daha sonraki yıllarda sinemaya uyarlanmıştır.

<sup>74</sup> Cumhuriyet’in 75 Yılı, Yapı Kredi Yayınları.

<sup>75</sup> Bu konu üzerine bir film ancak 1990’ların sonunda yapılabilmiş ve *Salkım Hanım’ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999) çekilmiştir. Filmin senaryosunun milletvekili Yılmaz Karakoyunlu tarafından yazılması ve resmi kanal TRT tarafından filme alınması aradan geçen yıllarda devlet politikasındaki değişimi belirgin bir biçimde göstermektedir. Filmde Varlık Vergisi konusunun tek yönlü olarak gayri-müslimler tarafından ele alınması 1990’lar Türkiye’inde tarihin artık farklı algılandığı ve değerlendirildiğini ortaya koymaktadır. Bu konuya ayrıntılı olarak çalışmamızın ileriki bölümlerinde yer verilecektir.

<sup>76</sup> Doç.Dr. Toktamış Ateş, *Türk Devrim Tarihi*, s. 74.



Yıldız Dergisi'nin<sup>77</sup> 15 Ekim 1944 tarihli sayısında Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun yazdığı *Bizans'ta Türk Şeyhzadeleri, Savcı Bey, Silah Arkadaşları, Atlıhan, Kızıltuğ*<sup>78</sup> adlı romanların tanıtıldığı bir ilan yayımlanmıştır. Bu ilanda şöyle denmektedir: “*Türk romanları, milli terbiyeyi vererek, Türkün tarihi kahramanlığını aşılacak olan eserlerdir. Bu romanlarda tarihimizin türlü devirlerinden alınma kahramanlık menkıbeleri anlatılmaktadır*”.

Yine Yıldız Dergisi'nin 1 Haziran 1945 tarihli sayısında verilen ilanda “Türk Romanları Serisi” kapsamında çıkan Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun *Patronahılar, Malkoçoğlu ve Sarıbeniz* adlı romanları şöyle tanıtılmaktadır:

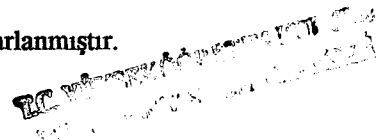
“*Şimdiye kadar memleketimizde yazılan tarihi romanların en belli başlı kusuru, milli ruh ve seciyeyi ihmal etmiş bulunmalarındır. Öyle tarihi romanlar vardır ki bunlarda tarih, sırf o vakanın ceryanı için hazırlanmış laalettayın bir sahnedeki ibaret telakki olunur. Hakikatte ise tarihi roman nevinin mahsülü olmaktan daha başka türlü ele alınması lazım geliyor. Daima iftihar ederek hatırlayacağımız veya ibret alacağımız tarihi hakikatları meraklı ve zevkli bir roman şeklinde sunan ‘Türk Romanları Serisi’ okurlarına aynı zamanda milli bir kültür ve sağlam bir tarih şuuru verebilecek kıymette eserlerden meydana gelmiştir.*”

Burada “milli kültür” ve “tarih şuuru”nun tanımı belli bir perspektiften yapılmakta ve adı geçen romanlarla sınırlı olduğu söylenmektedir. Oysa bu romalardan önce yazılan Kurtuluş Savaşı romanlarında da doğal olarak “milli kültür” ve “tarih şuuru” güçlü bir biçimde işlenmiştir. Fakat Kurtuluş Savaşı romanlarında söz konusu olan “milliyetçilik” yurtseverlik anlamındaki milliyetçiliktir.

Türk sinemasında Türkçü-Turancı görüşün temsilciliği tam anlamıyla yapılmasa da bu yönde eğilimi olan, benzer düşünsel kaynaklara dayanan filmler özellikle 1965 sonrasında ortaya çıkmıştır. Fakat bu filmlerle, “yurtseverlik” anlamındaki milliyetçilik dürtüleriyle yapılan filmleri birbirinden ayırmak gereklidir. 1950’lerde yoğunlaşan Kurtuluş Savaşı filmlerindeki vatanseverlik ile 1965’ten sonra ivme kazanan Türkçü-Turancı görüşün uzantısı olduğu izlenimini veren filmler arasında farklar vardır. İleride

<sup>77</sup> 15 İlkkanun 1944

<sup>78</sup> *Kızıltuğ*, 1952 yılında Aydın Arakon’un yönetmenliğinde sinemaya uyarlanmıştır.



değineceğimiz gibi yine 1965 sonrasında çekilen ve daha çok fantastik bir anlayışla sinemaya aktarılan tarihi konulu filmlerin bir ideolojiyi yayma amaçlı olduğunu söylemek de pek mümkün değildir. Tarihi ele alırken belli bir ideolojiyi savunan ve yaymayı amaçlayan filmler asıl 1980 sonrası İslami sinema diğer adıyla “Beyaz sinema” ile Türk sinemasının gündemine gelecektir.

Türk sinemasının özellikle 1965 sonrasında ele aldığı kahramanlar, romanlara daha 1930’larda konu olmuştur. Abdullah Ziya Kozanoğlu’nun romanlarından *Kolsuz Kahraman* 1930’da, *Savcı Bey* 1931’de, *Malkoçoğlu* 1933’te ve *Battal Gazi Destanı* 1937’de yayımlanmıştır. Romanın tekrar basımları ise, Türkçülük, Turancılık akımlarının hızlandığı 1940’lı yıllarda, büyük ilgi nedeniyle yapılmıştır. Aynı tarihlerde H. Nihal Atsız *Bozkurtların Ölümü* (1946) ve *Bozkurtlar Diriliyor* (1949) adlı romanlarını yayımlamıştır. Adı geçen romanların bir kısmı filme alınmıştır. Fakat bu filmler her ne kadar köklerini romanlardan almışlarsa da, tam olarak düşünsel karşılıklarını verememişlerdir. Zaten tersi bir durumda bu filmlerin ticari başarıyı yakalamaları da sözkonusu olamayacaktır. Nitekim ileride ayrıntılı olarak ele aldığımızda görüleceği gibi bu filmler, Amerikan tarzında hareketli sahne ve planlardan oluşan, hamasi bir tavırla kahramanlık hikayeleri anlatan, ticari kaygının önde olduğu yapımlardır.

Savaşın ilk yıllarında Turancılara karşı ılımlı davranan tek parti yönetimi, savaşın nasıl bir sona gideceği görünür hale gelmeye başlayınca tutumunu sertleştirmiştir. Savaşın Nazilerin aleyhine döndüğü dönemde Turancılık ilkesini savunanlar (Zeki Velidi Togan, Nihal Atsız, Hasan Ferit Cansever, Reha Oğuz Türkkkan, Hikmet Tonyu, Alparslan Türkeş vd.) hakkında kovuşturma başlatılmıştır.

#### 4. 2. Türk Sinemasının Gelişim Çizgisini Belirleyen İki Olay

II. Dünya Savaşı, Türk sinemasını, dolayısıyla tarihi konulu film yapımını ileriki yıllarda da etkileyecek iki olaya neden olmuştur: Biri *1939’da yürürlüğe konan sansür nizamnamesi*, diğeri ise *Mısır filmleri akınıdır*. Bu iki olguyu kısaca incelemek Türk sinemasında tarihi konulu filmlerin gelişim çizgisini daha net ortaya koyacaktır.

## 1939 Sansür Nizamnamesi

II. Dünya Savaşı, Türk sineması'nda sansür mekanizmasının yeni bir nizamname ile keskinleşmesine neden olmuştur. 31 Temmuz 1939'da "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname" yürürlüğe girmiştir. 4 Temmuz 1934 tarih ve 2559 sayılı Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu'nun 6. maddesi uyarınca hazırlanan bu nizamname, temelinde Nazizm tehlikesine karşı bir tedbir olarak görülebilir. Çünkü o tarihe kadar yoğun bir yerli film üretimi söz konusu olmadığı gibi bu tür bir nizamnameyi gerektirecek filmler de yapılmamıştır. Cumhuriyet'in ilanından 1939 tarihine kadar Türk sinemasında uzun metrajlı konulu film yapımını sürdüren tek sanatçı Muhsin Ertuğrul'dur. Muhsin Ertuğrul'un 1923-1939 tarihleri arasında çektiği filmlerden herhangi birinin yürürlükte olan "Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkında Talimatname"ye uygun bulunmadığına ilişkin bir bilgi ya da belge bulunmamaktadır. Yalnızca "*Aynaroz Kadısı (1938) ve Bir Kavuk Devrildi (1939) filmlerinde seyirci sayısını arttırmak için bazı gereksiz açık sahnelere yer verildiği*" konusunda bir bilgi çeşitli kaynaklarda yer almaktadır.<sup>79</sup> Fakat 1939 Sansür nizamnamesi incelendiğinde "sosyal terbiye ve adab"ın korunmasının ötesinde "siyasi propaganda"nın önlenmesine yönelik maddeler bulunması, bu nizamnamenin hazırlanış amacının Nazizme karşı bir tedbir olduğu görüşünü pekiştirmektedir.

Bu yıllarda, Hitler'in dışişleri görevlileri propaganda filmleriyle içeriden denetleme ve yıkma yöntemine büyük önem vermektedirler. Bükreş, Belgrad, Sofya gibi başkentlerde olduğu gibi Ankara üzerinde de psikolojik baskı yaratan propaganda filmi gösterileri düzenlenmektedir.

Sinema salonu sahiplerinden Cemil Filmer, o yıllardaki atmosferi şöyle dile getirir: "*Almanlar benden yüz bulamayınca Ar Sineması'nı kiradılar ve orada propaganda filmlerini gösterdiler. Almanlar İstanbul'da o yıllarda çok güçlü idiler. Alman taraftarlığı almış yürümüştü.*"<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Filmde açık sahneler değil, Hazım Körmükçü ile Feriha Tevfik'in birbirlerine kur yaptıkları sahneler bulunmaktadır.

<sup>80</sup> Cemil Filmer, *Hatıralar*, s. 180.

Bu ifadeden de anlaşılacağı gibi Alman taraftarlığının önüne geçebilmek amacıyla propaganda filmlerinin gösterimini denetlemek devlet için kaçınılmaz hale gelmiştir. Şunu da belirtmek gerekir ki aynı yıllarda sadece Alman propaganda filmleri değil, Sovyet propaganda filmleri de gündemdedir. Fakat, yürürlüğe konan yeni sansür nizamnamesi, her ne kadar propaganda filmlerine karşı alınmış bir tedbir olsa da, yerli film üretimini bağlayıcı düzenlemeleri de içermiştir. 1939 sansür nizamnamesine göre yerli film senaryolarının ve filmlerin Ankara'daki özel bir komisyon tarafından kontrol edilmesi kararı alınmıştır. Bu komisyon Ankara'da İçişleri Bakanlığının, bakanlık erkanından seçtiği kişinin başkanlığında, Emniyet Genel Müdürlüğü, Genelkurmay Başkanlığı, Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü, Milli Eğitim Bakanlığı'ndan seçilen temsilcilerden oluşturulmuştur.

Nizamnameye göre, Türkiye'de film çekmek isteyen kişi, dilekçe ile bulunduğu yerin en büyük mülki amirine başvurur; filmin ne amaçla, nerede, ne zaman çekileceği hakkında bilgi verir ve filmin sorumlularını bildirir. En büyük mülki amirlik, filmlere ait dilekçeleri İçişleri Bakanlığı'na gönderir. Dilekçeler ilgili komisyona havale edilir. Komisyon yaptığı incelemede, filmin olduğu gibi veya değiştirilerek, ya da sakıncalı görüldüğü durumlarda, sebep bildirerek reddine karar verir. Çekimi tamamlanan filmler de aynı şekilde kontrole tabi tutulur.

1939 nizamnamesinin 7. maddesine göre komisyonlar;

- A- Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan;
- B- Herhangi bir ırk ve milleti tezyif eden;
- C- Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden;
- D- Din propagandası yapan;
- E- Milli rejime aykırı siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan;
- F- Umumi terbiyeye ve ahlaka ve milli duygularımıza mugayir bulunan;
- G- Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhinde propaganda yapan;
- H- Memleket inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan;
- İ- Cürüm (suç) işlemeye tahrik eden;
- J- İçinde Türkiye aleyhine propaganda vasıtası olacak sahneler bulunan

filmlerin gösterilmesine izin vermezler.<sup>81</sup>

Savaş koşullarında olası tehlikelerden korunmak amacıyla oluşturulmuş bu nizamname maddeleri, Türkiye'nin içinde bulunduğu şartlar değiştiği halde 1986 yılına kadar temel bir değişikliğe uğramamıştır. Nizamname maddeleri yerli film üretiminde bir takım şekilsel zorunluluklar getirmiş; özellikle 1950 sonrasında halka dayanan Türk sineması ürünlerindeki en önemli kıstas, halkın değerler sistemi olduğu halde, Türk toplumunun değerler sistemi ile birebir çakışmayan maddeler sinemacılar için aşılması gereken bir engele dönüşmüştür. İleriki yıllarda görüleceği gibi, kısıtlamalar nedeniyle oluşan şablonları aşabilen tarihi konulu film sayısı azdır.

Ayrıca sinemada sektörel canlanmanın oluşum yıllarında (1940-1950), filmlerin sansür komisyonu tarafından iki aşamalı bir denetimden geçirilmesi, senaryo sansüründen geçen bir filmin, çekim sonunda denetlenmesi; ikinci denetlemenin ilk karardan bağımsız olarak ele alınması, yani onaylanan bir senaryodan hareketle çekilen filmin de reddedilebilmesi, ister istermez yerli film üretimini etkilemiştir. Ankara'ya filmin denetlenmesi için bir kopya basıp göndermek yoğun bir üretim yapmayan Türk sinemacıları için yüksek maliyetli olmuştur.

Daha sonraki yıllarda (1960-1970), sansür düzenlemesinin getirdiği olumsuz koşulların yapım sayısını etkilediğini söylemek her ne kadar mümkün değilse de, sinemacı üzerindeki en belirgin baskının oluşmasına neden olduğu açıktır. Bu baskı otosansürdür. Otosansür yaratıcının "öngörülen kıstaslar içerisinde" bir film tasarısına girişmesi anlamına gelmektedir. Türk sinemasının gelişiminde sinemacılar üzerindeki bu baskı son derece belirleyici olmuştur. Yapımcılar doğal olarak sansürlenebilecek bir filme, dolayısıyla kendine maddi zarar getirebilecek bir senaryoya yatırım yapmaktan kaçınmışlardır. Ticari kayba uğramamak için sansür komisyonu tarafından onaylanabilecek türde film yapımlarına girişmişlerdir. Hatta bazı yapımcıların senaryo sansürünü tasvip ettikleri, çünkü böyle bir sistemde ticari kayıp riskini en aza indirdikleri bilinmektedir. Sansür komisyonundan sorunsuz geçen filmlerin benzerlerinin çekilmesi varolan şablonların oluşmasındaki en önemli faktördür.

<sup>81</sup> Bkz. EK 3

Yapımcı Hürrem Erman'ın belirttiğine göre “sansür senaryosu” yazmak adet olmuştur.<sup>82</sup> Kısacası sansür olgusu Türk sinemacılarını otosansüre yönelmiş ve sansür komisyonları filmlerde yaratıcılığın kıstaslarını belirler pozisyona gelmiştir. Bu nedenle Türk sineması ürünleri değerlendirilirken, bu ürünlerin hangi ortam ve koşullarda oluşturulduğu da gözönünde bulundurulmalıdır.

Sansür uygulamalarından en çok ve doğrudan etkilenen sinema ürünleri tarihi konulu filmler olmuştur. Çünkü Türk tarihi ve Türk kimliği en belirgin şekilde tarihi konulu filmlerde yansıtılmaktadır. Bu nedenle sansürün yönlendiriciliği ile oluşan şablonlar tarihi konulu filmler sözkonusu olduğunda katmerlenmiştir. Sansür nizamnamesinin çoğu maddesi doğrudan tarihi konulu filmleri ilgilendirmektedir. Bu maddeler, her dönemin potilik nabzına, değişen hükümetlerin siyasi eğilimlerine ve sansür komisyonlarında bulunanların dünya görüşlerine, niyetlerine göre yorumlanabilecek toleransta hazırlanmıştır. Örneğin herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan filmlerin yasaklanacağına ilişkin madde farklı yorumlara açıktır. Her yabancı filmde kendi kültüründen parçalar, sosyal hayatından sahneler bulunmaktadır. Bunların hangi noktada siyasi propaganda olarak görülebileceği açık bırakılmış, sansür komisyonunun yorumuna kalmıştır. Bu anlayışa göre özellikle siyasi ilişkilerimizin olumsuz olduğu devletlerin filmlerini, siyasi propaganda yaptığı yolunda algılamak mümkündür. Aynı şekilde hangi devletlerle dost olduğumuza göre yerli filmlerde “dost devlet ve milletlerin rencide edilmemesi” gerekmektedir. “Herhangi bir ırk ve milleti tezyif eden” filmlerin sansürü yine dönemin dış politikasına göre belirlenmiştir. Türkiye aleyhine propaganda vasıtası olan sahnelerin neler olabileceği net olarak belirlenmemiş, bu madde ile sansür komisyonuna sınırsız bir yetki verilmiştir. Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhinde propaganda yapan filmlerin gösterilmeyeceğine ilişkin madde “kılık kıfayet” meselesine indirgenmiştir. İçişleri Bakanlığı'nın (4.3.1957 gün ve 21539 sayılı) bir genelgesinde “... *gerek hariçten getirtilen, gerekse dahilde yapılan filmlerin kontrolünde ordumuzla ve ordumuzun kılık ve kıyafetiyle ilgili hususlar üzerinde azami hassasiyetin gösterilmesi için alakadarlara bir kere daha icabeden talimatın verilmesi...*” istenmiştir. Dost

<sup>82</sup> Behiç Ak, Türk Sineması'nda Sansür Belgeseli, 1992.

devlet ve milletleri rencide etmeme gerekçesiyle Türk askerleri, üniforması hangi millete ait olduğu anlaşılamayan soyut düşmanla savaşmıştır. Dolayısıyla amaçlananın tersine gayri-millî bir sansür uygulanmıştır. Türk sineması, Türk insanının değerler sistemini birbirine temsil edemeyecek bir sansür tüzüğüyle yıllarca yönlendirilmiş, şekillendirilmiştir. İleride örneklerini göreceğimiz gibi Türk sineması tarihi konuları ele alınırken bu maddelerin yönlendirici etkisini üzerinde sürekli hissetmiştir.

### **Mısır Filmlerinin Getirdikleri**

II. Dünya Savaşı'nın Türk sinemasına dolaylı bir etkisi de Türkiye'ye film ithalinde Avrupa pazarının kapanması olmuştur. II. Dünya Savaşı öncesi Amerikan filmleri Avrupa kanalıyla Türkiye'ye ulaşırken, bu güzergah Kahire'ye kaymış, dolayısıyla Amerikan filmleriyle birlikte Mısır filmleri de getirtilmeye başlamıştır. Gerek Amerikan gerekse Mısır filmlerinin getirtilmesinin bir başka nedeni ise, propaganda filmlerinin etkisinden uzak kalmak amacıyla tarafsız olan her iki ülke sinemasının tercih edilmiş olmasıdır.

Özen Film tarafından getirilen ve 1938 yılının Kasım ayında İstanbul'da gösterilen *Aşkın Gözyaşları* (yön: Muhammet Kerim) adlı filmin seyirci tarafından çok tutulması ile Türkiye'ye Mısır filmleri akını başlamıştır. Türk sinema seyircisi gerek Arap müziğine, gerekse Ümmü Gülsüm, Tahiyе Karyoka, Enver Vecdi, Abdülvahap gibi Mısırlı şarkıcılara yabancı değildir. Daha önceden seslerini radyodan dinledikleri bu isimler, getirtilen filmlerle Türk seyircisi için tamamen popüler hale gelmişlerdir. Yerli filmlerin yapım maliyetleriyle karşılaştırıldığında son derece ucuza getirilebilen bu filmler sinema işletmecilerini ve ihtalcilerini de teşvik etmiştir<sup>83</sup>.

<sup>83</sup> "Kendi çapımızda vasattan yüksek bir film 40-50 bin liraya çıkmaktadır. İyice bir Mısır filmi 8-9 bin liraya alınıp, 7 bin liraya Türkçeleştirildiğine göre nihayet 16 bin liraya malolmaktadır. Yukarıda bahsettiğimiz gibi, bir yerli film, nihayet en fazla bir Mısır filmi kadar iş yaptığına göre, bu yıl ziyan eden filmci gelecek yıl daha ucuza maletmeye çalışacak ve ister istemez filmin kalitesini bozacaktır. Çok güzel, renkli bir Amerikan filmi, Türkçe sözlü, şarkılı bir Mısır filmi yerli filmde çok daha ucuza göstermek imkanı varken bir sinemacının yerli filmi tercih etmesine hiçbir sebep yoktur..." / Yıldız Yılığ, 1947.

Mısır filmlerine o yıllarda duyulan ilgiyi ve dönemin atmosferini şu şiir esprili bir biçimde aktarmaktadır:

### KAYBOLAN ZAMANIN PEŞİNDE<sup>84</sup>

Ülkü Tamer'e

Peki sen neredesin şimdi?

Sesin duyulmuyor uzaktan.

Hangi hurmanın altında Cemile,  
demek bir Türk'e gönül verdin?

Eski açık hava sinemalarında

- eskimeyen ne var ki? -

seni görür gibi oldum perdede  
*aşkın gözyaşları* dökülürken.

Biraz *Beşare Vakim*, biraz da *Yusuf Vehbi*,

Türkçe sözlü, Arapça şarkılı,

her Cumartesi öğleden sonra

gittiğin sinemalar *Alemdar*, *Milli*.

Nasıl da geçiyor mu zaman?

*Tahiye Karyoka* ve *Enver Vecdi*,

Unutma *Abdülvahap*'la *Ümmü Gülsüm*'ü,

Ortadoğu'nun bülbülleri.

Şimdi kıkuyruk ekranlara kaldı

kenarın dilberleri, mahallenin gülleri.

Nerede bildir açan o mis kokulu leylaklar,

Heybeli'de her gece mehtaba çıkanlar şimdi?

<sup>84</sup> Cevat Çapan, *Sevda Yaratan*, .s.50-51.



Ağır bir melodram yapısı olan Mısır filmlerine gösterilen ilginin yanısıra eleştiriler de yapılmıştır. Örneğin Hüsamettin Bozok, 1938’de yayımlanan bir yazısında, *Aşkın Gözyaşları*’nı “*insana hayat sevgisi yerine ölüm aşkı aşıl原因*”, “*aktif değil geriye çekici, bedbin edici ve intihar arzularını kamçıl原因*” bir film olarak değerlendirmiştir. “*Bu hasta romantizmin*” yerinin “*ilerlemek isteğiyle kıvranan bir memleket*” olmadığını vurgulamıştır.<sup>85</sup>

Bu eleştiriyi izleyen yıllarda bir yasaklama getirilir: CHP Genel Sekreterliği, 1942 yılında Arap diliyle çevrilmiş filmlerin Adana ve Mersin’de fazla rağbet gördüğü ve bunun Türk diline karşı duyulan sevgiyi baltaladığı gerekçesiyle İçişleri Bakanlığınca yasaklama getirilmesini istemiş ve bunun üzerine İçişleri Bakanlığı, o zamanın tek partisi olan CHP’nin bu görüşünü İstanbul Kontrol Komisyonu’na bildirerek “Arap diliyle çevrilmiş filmlerin” bazı illerde gösterilmesinin doğru olmayacağını belirtmiştir.<sup>86</sup>

Mısır filmlerine yapılan yasaklamanın nedeni olarak, Abdülvahap, Ümmü Gülsüm, Yusuf Vehbi, Feriy el Atraş gibi Mısırlı sinema yıldızlarının Türkiye’de de en az kendi ülkelerindeki kadar tanınır ve sevilir hale gelmeleri ve bu durumun kültürde Batı’ya açılmış olan yönetici kadroyu ve aydın kesimleri tedirgin ettiği söylenebilir. Bu filmler üzerindeki fiili sansür 1957 yılına kadar devam etmiştir.<sup>87</sup> Fakat, 10 Şubat 1942’de devletçe Mısır filmlerinin ithalinin yasaklanması ilginç bir gelişime de neden olmuştur. Yerli yapımcılar geniş bir seyirci kitlesi tarafından ilgi görmüş Mısır filmlerinin benzeri yapımlara yönelmişlerdir. Mısır filmlerinin şarkılı içerikleri Türk sinemasını etkilemiş, Müzeyyen Senar, Münir Nurettin gibi dönemin popüler şarkıcılarının rol aldığı, Saadettin Kaynak gibi bestecilerin eserleriyle katıldığı, aynı yapıda Türk filmleri çekilmeye başlamıştır. Muhsin Ertuğrul’un çektiği *Allahın Cenneti*, henüz 1939 yılında, alaturka şarkıcılardan yararlandığını göstermektedir. Filmde Nurettin Selçuk rol almıştır. Bunu 1941’de yine Ertuğrul’un çektiği *Kahveci Güzeli* izlemiştir. Halk arasında çok sevilen Mısır filmlerinin sadece şarkılı içerikleri değil, melodram ögesi de

<sup>85</sup> Hüsamettin Bozok, *Kötü Fimler*, Yeni Adam, 1938, S.219, s. 4/ Akt. Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*.

<sup>86</sup> Dr. Özkan Tikveş, *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü*, s. 97.

<sup>87</sup> A.g.k., s. 97.

Türk sinemasına taşınmıştır. Yüzyıllarca Osmanlı İmparatorluğu yönetimi altında yaşamış kültürlerin benzeşmesi, halkın aynı etkilere ve duygulanmalara sahip olması, melodram ögesinin ortak bir biçimde paylaşılmasına neden olmalıdır. Fakat bu yılların Amerikan filmleri gözönüne alındığında benzer melodram yapısına bu filmlerde de rastlanmaktadır. Dolayısıyla Türk halkı kendine yakın bulduğu Mısır sinemasından olduğu kadar Amerikan sinemasından da etkilenecek ileriki yıllarda sürekliliğini koruyacak olan melodram yapısını benimsemiştir.

Özellikle 1950'lerde karşımıza çıkacak önemli bir olgu şarkılı filmlerle tarihi konulu filmlerin iç içe geçmesidir. 1950'li yıllarda görüleceği gibi tarihi konulara yönelimin bir başka nedenini, dönem atmosferi yaratmak için başvurulan şarkılı filmler oluşturmaktadır.

Bunun yanı sıra Mısır filmlerinin Türk sinemasına en önemli etkisinin şu olduğu söylenebilir: Küçük bütçelerle de film yapılabileceği ve halkın beğenisinin yine de kazanılabileceği düşüncesi yerleşmiştir. Bu nedenle Muhsin Ertuğrul dışında yeni bir takım girişimciler ortaya çıkmaya başlamıştır.

#### **4.3. Tek Partiden Çok Partili Sisteme Geçiş Döneminde Türk Sinemasındaki Oluşumlar ve Tarihi Konulu Filmler**

II. Dünya Savaşı koşulları altında Türk sineması bir canlanma yaşamaya başlamıştır. Yeni yönetmenler film çekmek için fırsatlar araştırmış, yeni prodüksiyon şirketleri ortaya çıkmıştır. Muhsin Ertuğrul-İpek Film tekeli artık yıkılmaktadır.

Bu dönemde sinema sektörüne giren yönetmenlerden biri fotoğrafçılık ve film öğrenimini Almanya'da yapan Faruk Kenç'tir. Faruk Kenç'in Reşat Nuri Güntekin'in bir oyunundan uyarladığı ve 1939'da Ha-Ka film adına çektiği ilk filmi *Taş Parçası* araştırmacı-yazar Burhan Arpad tarafından "Muhsin Ertuğrul'un başına düşen taş"<sup>88</sup> olarak nitelenecek kadar başarı sağlamıştır. *Taş Parçası*, Muhsin Ertuğrul'un teatral ve statik sinema anlayışına karşılık, sinemasal anlatım olanaklarını değerlendirme çabasında bir ürün olarak dikkat çekmiştir. Ayrıca Ertuğrul'un Batı etkileri taşıyan çalışmalarından farklı, yerli karaktere sahip bir filmidir.

Muhsin Ertuğrul ve İpekçiler çemberi dışında, film üretebilme olanaklarını araştıran sinemacılardan Faruk Kenç, Türk sinemasında yıllarca uygulanacak dublaj geleneğini başlatmıştır. Kenç, Türk sinemasının o günkü koşulları altında dublaja yönelişini şöyle aktarır:

*“Kıvırcık Paşa’yı yaptım. Askere gideceğim. Halil-Kamil paramı vermedi. Vermeyince ben de mecburen dava açtım. Dava devam ediyor, ben de film yapmak istiyorum(dum). Fakat stüdyo yok(tu). İpekçilere gittim. ‘Stüdyonuzu bana kiralar mısınız?’ dedim. Hiç umutmam şu cevabı verdiler: ‘Biz düşmanımıza silahımızı vermeyiz’. Yani beni düşman olarak görüyorlar(dı). ‘Peki’ dedik. Oturdum, düşündüm, taşındım, ne yapabilirim diye. Dublaj filmleri aklıma geldi. Ecnebi filmlerini baştan sona kadar sessiz olarak kabul edin. Ondan sonra seslendiriliyorlar. Ben de aynı şeyi yaparım dedim. Dertli Pınar filminin senaryosunu hazırladım ve böyle baştan sonuna kadar sessiz olarak çektik. Sonradan seslendirildi. Bu şekil bir filmi ilk olarak ben yaptım. Ben icat ettim demiyeyim”<sup>89</sup>*

Faruk Kenç’in ilk kez uyguladığı dublaj ile modern sesli çekim olanaklarının gerisine düşülmüş olsa da sinema sektöründe bir hareketlenme olmuştur. Çekim süresinin kısalması, dolayısıyla yapım masraflarının düşmesi, yeni yönetmenlerin ve prodüktörlerin sinema sektörüne girmesini hızlandırmıştır. Lütfi Akad’ın “ (...) Faruk Bey bu dublaj sistemini getirmeseydi, Türkiye’de bir sinema oluşmasına imkan yoktu o zaman. Nasıl bir sinema oluşacaktı?” sözleri ise bu düşünceyi doğrulamaktadır.

Muhsin Ertuğrul ve İpekçilerin sinema üzerindeki tekeli sona ermiş, birbiri ardına yeni yapımevleri kurulmaya başlamıştır. İstanbul Film (1944, Faruk Kenç), And Film (1945, Turgut Demirağ), Halk Film (1945, Fuat Rutkay), Atlas Film (1945, Nazif Duru ile Murat Köseoğlu), Erman Film (1946, Erman Kardeşler) şirketleri kurulmuş, 1946’da İpek film tekrar yerli film yapımcılığına dönmüştür. Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şakir Sırmalı, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Orhon Murat Arıburnu, Aydın Arakon, Talat Artemel, Çetin Karamanbey, Kani Kıpçak, Ferdi Tayfur, Sami Ayanoğlu, Vedat Ar gibi yönetmenler sinema sektörüne girmişlerdir. Yeni

<sup>88</sup> “Muhsin Ertuğrul’un Başına Düşen Taş” sözünü Burhan Arpad, yazısına başlık olarak atmıştır.

<sup>89</sup> Prof. Sami Şekeroğlu, Türk Sinema Tarihi Araştırma Projesi, 1985.

yönetmenlerin ürünleri yerli karakter taşımaları ve yerli bir anlayışla çekilmeleri nedeniyle Türk sinemasında önemli bir dönüm noktası olmuş; 1940'ların sonlarında ulusal konuları ele alan tarihi konulu filmlerin çıkış noktasını oluşturmuştur. Ulusal konulara yönelimin önemli bir nedeni çok açık görüleceği gibi II. Dünya Savaşı'nın etkileridir. Fakat aynı zamanda Demokrat Parti'nin 1946'da kurulması, çok partili sisteme geçilmesi, partinin köylü oylarına yönelmesi ile sinemada ulusal meselelerin ele alınması arasında bir paralellik de vardır.

1930'lu yıllarda, İpek Film stüdyosunda yabancı filmlere seslendirme yapan tiyatro sanatçısı Ferdi Tayfur'un, yarattığı yerli karakterlerin bu dönem sinemacılarını biliçli ya da bilinçsiz etkilediğini söylemek de mümkündür. Ferdi Tayfur, *Arşak Palabıyıkyan, Kıvrıcık, Torit Necmi ile Üç Ahbap Çavuşları, Lorel Hardi 'yi* ve daha bir çok tipi yaratmış, Türkleştirdiği kahramanları halka sevdirmiştir. Ferdi Tayfur'un çalışmalarının tanığı İlhan Arakon ve Münir Özkul onu şöyle anlatmaktadırlar.

İlhan Arakon: *"Ferdi'nin diğer dublaj aktörlerine ve aktristlerine nazaran çok mühim bir hususiyeti sinemada gördüğü ecnebi tipleri Türk halkının sevebileceği, Türk halkının yadırgamayacağı tipler haline getirerek adaptasyona sokması idi."*

Münir Özkul: *"O anda espri bulurdu. Durup dururken Amerikan filmlerinde Samatya'dan falan bahsederdi. Mehtaptan bahsederdi."*<sup>90</sup>

Ferdi Tayfur'un halkın sevebileceği karakterler yaratması, onları Türkleştirerek seyircinin yadırgamayacağı tipler haline getirmesi, kendisinin de aralarında bulunduğu yeni kuşak sinemacılarını etkilemiş olmalıdır ki, Muhsin Ertuğrul'un seyirciye mesafeli duruşunun yerini, samimi ve yerli filmler almaya başlamıştır.

1940'lı yıllarda az sayıda tarihi konulu film yapılmıştır. Bunun nedenlerinden biri sinema sektörüne giren yönetmen ve yapımcularının doğal olarak düşük bütçeli film

<sup>90</sup> A.g.k

çalışmalarını tercih etmeleri olabilir. Zaten 1947'ye kadar senede sadece bir kaç film çekilebilmiştir. Yine de bu yıllarda gerçekleştirilen *Kıvrıkcık Paşa* (Faruk Kenç, 1940), *Kahveci Güzeli* (Muhsin Ertuğrul, 1941), *Kerem ile Aslı* (Adolf Körner, 1942), *Hürriyet Apartmanı* (Talat Artemel, 1945) gibi kostümlü film yapımlarını saymak mümkündür.

Bunlar arasında yapımı son derece olaylı geçen tarihi konulu bir film ise Şadan Kamil'in yönettiği *Onüç Kahraman*'dır (1943-1945). Türk sineması, bu filmle dış politikaya bağlı bir sansür uygulaması yaşamıştır. *Onüç Kahraman* Plevne'de Ruslara karşı savaşan onüç Türk askerini anlatmaktadır. Metin Erksan'ın aktardığına göre<sup>91</sup> filmin konusu o yıllarda Türkiye'ye de gelen Alman yönetmen Kurt Bernhardt'ın *Son Birlik* (1931) adlı filminden alınmıştır. Bu noktada ilginç olan, yerli ve halka yakın bir sinemaya yönelimin başlamasına rağmen, tarih sözkonusu olduğunda yabancı bir savaş filminin uyarlamasının yapılmış olmasıdır. Üstelik bir uyarlama olmasına rağmen Rusları rencide edeceği düşüncesiyle *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.<sup>92</sup>

Filmde Rusların adının geçmesinden özenle kaçınılmasının nedeni, 1939'da yürürlüğe konan nizamname şartlarıyla ilişkilidir. Savaş yıllarında Türkiye'nin değişen politik dengeleri açısından, film "memleket inzibat ve emniyeti bakımından zararlı" görülmüş ya da Sovyetler Birliği'ni "tezyif eden" bir yapım olduğu düşünülmüş olabilir. Oysa, Osmanlı İmparatorluğu döneminde Rusya ile yapılan Plevne Savaşı'nın, 1943<sup>93</sup> yılının Sovyetler Birliği ve Türkiye Cumhuriyeti ile ilgisi olmadığı açıktır. Sansür kurulunun Osmanlı İmparatorluğu döneminden kalma bir "düşman kimliği"nin bile filmde açıklanmasını onaylamaması ilgi çekicidir. Bu tutum pek çok tarihi konulu

<sup>91</sup> Metin Erksan'la 9 Kasım 2000 tarihli görüşme.

<sup>92</sup> A.g.k

<sup>93</sup> 1943, II. Dünya Savaşı'nın en hareketli yılıdır. İtalya'da Faşist Parti fesedilmiş, Mussolini görevinden alınıp tutuklanmış, Alman askerleri Roma'yı işgal etmiş, müttefikler Sicilya'ya çıkarma yapıp Palermo'yu ele geçirmiş, Sovyetler ise Kiev'i almıştır.

film için geçerli olmuş, sinemacıların tarihi konulu film yapımlarında otosansüre yönelmelerine neden olacak zemini hazırlamıştır.

II. Dünya Savaşı'nın sona ermesi ile köylü oylarını "Yeter! Söz Milletindir!" sloganıyla toplayan Demokrat Parti yükselmeye başlamıştır. Parti resmi olarak 7 Ocak 1946'da kurulmuştur. Aynı tarihte Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti gibi teşkilatlanmalar oluşmuş, Türk Sinema İmalcileri ve Dağıtıcıları Birliği'nin kurulması girişimi ise yarım kalmıştır. 1 Kasım 1946'da kurulan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin kadrosunda, Faruk Kenç, İhsan İpekçi, Turgut Demirağ, İskender Necef, Murat Köseoğlu, Necip Erses, Fuat Rutkay, Refik Kemal Arduman, Hikmet Yıldız ve Yorgo Saris bulunmaktadır. 1946 yılındaki yerli filmciliğe yönelik bu tür girişimleri ve birbiri ardına yeni yapımevlerinin<sup>94</sup> kurulmasını izleyen 1947 yılında, film sayısındaki artış dikkat çekicidir. Bu tarihten sonra film yapımında sürekli ve düzenli bir artış başlamıştır.

1948'de devlet ilk defa, Türk sineması lehine önemli bir düzenleme yapmıştır. 1 Temmuz 1948'de çıkan yasaya göre sinemalardan alınan eğlence vergisi, yabancı film oynatan sinemalarda %70 oranında kalırken, yerli film oynatanlarda %25 oranına indirilmiştir.<sup>95</sup> Vergi indirimi düzenlemesi yerli sinema sektöründeki canlanmayı destekleyici niteliktedir. O dönem Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin başkanı olan Faruk Kenç'in<sup>96</sup> aktardığına göre Cemiyet, Ankara'da hükümet tarafından belirlenmiş %70 oranındaki verginin, % 25'e indirilmesinde etkili olmuştur.

Vergi indiriminden sonra sinemanın kar getiren bir iş kolu olabileceği düşüncesi yerleşmiş ve o döneme kadar sürmekte olan amatör yaklaşım geride bırakılmıştır. Bir grup sinemacı melodram öğelerini sömürü boyutlarına taşırken diğerleri bilinçli ya da bilinçsiz, ağırlıklı olarak yerli kaynaklara ve ulusal tarihten yola çıkan konulara yönelmişlerdir. Örneğin 1948'de Şadan Kamil *Efe Aşkı* ile Osmanlı döneminde çıkan

<sup>94</sup> 1946'da yeni kurulan diğer yapımevleri: Erman Film (Erman Kardeşler), Ankara Film, Sema Film (Ar Film), Şark Film.

<sup>95</sup> 5237 sayılı Belediye Gelirleri Kanunu/ Madde 27.

af dolayısıyla dağdan düze inen bir efenin hikayesini ele almıştır. Bu film Türk sinemasında sıklıkla ele alınan “efe film”lerinin başlangıcı olmuştur diyebiliriz. Kurtuluş Savaşı filmi konusunda 1932’den beri süregiden sessizlik bozulmuştur. 1948’den itibaren Kurtuluş Savaşı’nı ve kahramanlık hikayelerini konu alan *İstiklal Madalyası* (1948, Ferdi Tayfur), *Akıncılar* (1948, Fikri Rutkay), *Kahraman Mehmet* (1948 Kadri Ögelman), *Vurun Kahpeye* (1949, Lütfi Akad), *Şehitler Kalesi* (1949, Fikri Rutkay) adlı yapımlar birbirini izlemeye başlamıştır

Yerli film yapımcılığını, ithal ettiği filmlerin getirisi ile sağlayan İpek Film’in *İstiklal Madalyası* için hazırlattığı tanıtımda ulusal ruhu alevlendirecek sözlere yer verilmiştir: “İşte göğsümüz kabararak, gururla, iftiharla seyredeceğiniz büyük Türk filmi... bütün azamet ve ihtişamı ile canlanan bir tarih... harikulade zengin sahnelerle dolu içli ve nefis bir mevzu... Herkesi ağlatacak, herkesi sevindirecek, heyecandan heyecana, güzellikten güzelliğe götürecek Türk kahramanlığını gösteren ilk büyük yerli film.”<sup>97</sup>

Çok partili sisteme geçiş döneminde CHP, dine yönelik politikalarını gözden geçirerek yumuşatmaya başlamıştır.10 Şubat 1948’de CHP Meclis Grubu devlet denetiminde din dersleri verilmesini kabul etmiş, Tekke ve Zaviyelerin Kapatılmasına Dair Kanun’da değişiklik yapılarak bazı türbelerin ziyarete açılması kararı alınmıştır. CHP, din düşmanı bir parti olduğu görüşünü yaymaya çalışan Demokrat Parti muhalefetine, İlahiyat Fakültesi’ni, imam-hatip kurslarını açarak karşılık vermektedir. Bu şartlar altında, sinema sektörüne yeni giren bir başka yönetmen Lütfi Akad’ın, Halide Edip Adıvar’ın aynı adlı romanından uyarlayıp çektiği *Vurun Kahpeye*, ele aldığı konu itibarıyla oluşumların tam karşısında bir tavır sergilemektedir. Filmde Türkiye’nin dışa karşı birlik duygusu güçlendirilirken, temel olarak Cumhuriyet’in ilkelerinden taviz verilmemesi düşüncesi üzerinde durulmuştur. Türkiye’nin temel meselelerinden biri olan dinin algılanışına ve sözüm ona din adamlarına eleştirel bir yaklaşım getirilmiştir.

<sup>96</sup> Ayça Çınar’ın Faruk Keleş’le yaptığı görüşme, *Başlangıcından Günümüze Türk Sinemasında Prodüksiyon Sisteminin Oluşumu ve Türk Sinemasının Gelişimine Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, MSÜ Sinema-TV Ana Sanat Dalı, Sinema-TV Programı, 1998



*Vurun Kahpeye (Lütfi Akad, 1949)*

*Vurun Kahpeye*'de İstanbul'dan gelen Aliye öğretmenin Kuvayi Milliyeci Yüzbaşı Tosun'la olan aşkı çerçevesinde, her ikisinin de dış düşmanla olduğu kadar vatanlarını satmaya hazır, çıkarıcı Hacı Fettah ve kasaba esnafıyla olan mücadeleleri anlatılmaktadır.

Aliye Öğretmen kasabaya geldiği ilk günden itibaren şu cümleyi tekrarlar: *“Toprağınız toprağım, eviniz evim. Burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbirşeyden korkmayacağım; vallahi ve billahi”*

Fakat Aliye öğretmenin ışık olmayı seçtiği kasabada karşısında iki olumsuz güç, Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin vardır. Kuvvayi Milliyecilere karşı olan Hacı Fettah, Aliye öğretmeni işbirlikçi ve “kahpe” olmakla suçlamaktadır. Oysa Aliye öğretmen vatani için çalışmakta, Yunanlıların sahip olduğu cephaneliğin haritasını ele geçirmek için hayatını tehlikeye atmakta ve nihayet Yunan kumandanının ona olan ilgisini kullanarak düşmanı oyalamakta, sevgilisi Tosun Bey'in başlarında bulunduğu Kuvvayi Milliyecilere yardım etmektedir. Düşmanla asıl işbirliği içinde olansa Hacı Fettah ve

<sup>97</sup> Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi I*, s. 78.



esnaftan Uzun Hüseyin'dir.<sup>98</sup> Göz koyduğu Aliye'yi bir türlü elde edemeyen Uzun Hüseyin ile Hacı Fettah'ın kıskırttığı halk, Aliye'yi taşıyarak öldürür. Kurtuluş Savaşı zaferle sonuçlandığında kasabaya Tosun'dan önce bir Yüzbaşı arkadaşı ulaşır. Hacı Fettah'ın da aralarında bulunduğu halk, Yüzbaşı'nın etrafında toplanmıştır. Yüzbaşı arkadaşının nişanlısı Aliye öğretmeni sorduğunda Hacı Fettah'tan onun "kahpe" olduğu ve bu nedenle halk tarafından taşlandığı cevabını alır. Köşeye sıkışan Hacı Fettah halkı durdurmak için çabaladığını bile söyleyecek kadar kaypaktır. Bunun üzerine halktan ilk defa kesin bir tepki gelir. Kasabalılar, asıl suçlunun Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin olduğunu itiraf edince, Yüzbaşı bu durumun kurulan İstiklal Mahkemeleri'nde değerlendirileceğini söyler. Bir sonraki planda Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin'in iki asker nezaretinde darağacına yürüdüğü ve asıldıkları görülür.

Filme temel olan romanı Halide Edip Adıvar, Tetkik-i Mezalim Komisyonu'nda şube başkanlığı yaptığı dönemde hazırlanan raporlardan birinde karşılaştığı, Uşak'ta geçen gerçek bir olaydan esinlenerek yazmıştır.

*Vurun Kahpeye* gösterime girdiğinde coşkuyla karşılandığı kadar eleştiri de almıştır. Bu iki karşıt yaklaşımın nedeni filmdeki çıkarıcı Hacı Fettah tiplemesidir. Harp Okulu öğrencileri Ankara'da filmi gördükten sonra Lütfi Akad'ı coşkuyla kutlarken, Cevat Rifat Atilla *Sebilürreşat*'ta suçlayıcı nitelikte bir yazı yayımlamıştır. Atilla'nın "*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, bir Türk ve müslüman imamına akla gelen bütün kötülüklerin yaptırıldığını belirtmiş, yine *Sebilürreşat*'ın 51. sayısında Mustafa Ersoy'un "*Vurun Kahpeye, Kahpe Kim?*" başlıklı yazısı saldırgan bir tavrı sergilemiştir.<sup>99</sup> Oysa "*Muvaffak Olmuş Tek Milli Film, Vurun Kahpeye*" (Halk Dergisi, Mart 1949), "*Bir Film Münasebetiyle- Ölmeyen Kuvvai Milliye Ruhü*" (And, Bursa, 1949) başlıklı yazılar *Vurun Kahpeye*'nin nasıl bir coşkuyla karşılandığını anlatmaktadır. Ortaya koyduğu sorunsalın<sup>100</sup> etki ve tepkilerini aynı anda alan bu film, sinemasal anlamda

<sup>98</sup> İngiliz belgelerine göre Orta Anadolu'da 27 köyün eşrafı Kuvayı Milliyeyi İngiliz Komiserine şikayet etmiştir.

<sup>99</sup> *Sebilürreşat* Nisan 1949, cilt 2, sayı 41. / Akt. Prof. Alim Şerif Onaran, *Lütfi Akad'ın Sineması*.

<sup>100</sup> *Vurun Kahpeye*'nin Halide Edip Adıvar tarafından Cumhuriyet'in getirdiği coşkuyla kaleme alındığı yıllarda, karşı tepkiler de kısa bir süre sonra baş göstermiş, Şeyh Sait Ayaklanması

dönemin diğer bazı filmleri kadar yetkin bir anlatıma sahip olmasa da belli bir tezle ortaya çıkmaktadır. *Vurun Kahpeye*'deki din adamı tiplemesine gelen eleştiriler filmin Milli Mücadele döneminde geçen bir konuyu ele alırken 1949 yılına dair bir takım problemleri de ortaya çıkardığını göstermektedir. Halide Edip Adıvar'ın romanı yazdığı 1926'dan itibaren Türkiye'nin gündeminde varolan ikilik hala devam etmektedir.

Lütfi Akad *Vurun Kahpeye*'ye ilişkin şunları belirtir: “*O filmi çıkardığımızda din çevresinden çok eleştiri aldık. Dergilerde yazılar yazdılar. Üç kere de sansüre girdi; çıktı oynamaya başladı. Oynamaya başlayınca ayağa kalktılar ve bir daha sansüre soktular. Ondan sonra Sivas'ta oynarken vali men etti filmi. Tekrar sansüre girdi. Yani oldukça patırtı oldu. Çok büyük iş yaptı.*”<sup>101</sup>

Filmin kazandığı ticari başarı, yapımcı Hürrem Erman'ın ileriki yıllarda aynı konuyu iki kez daha gündeme getirmesine neden olmuştur. *Vurun Kahpeye* Orhan Aksoy (1964) ve Halit Refiğ (1973) tarafından tekrar çekilmiştir. Kıbrıs sorununun yaşandığı dönemlerde her iki *Vurun Kahpeye*'nin de özel bir yapımevinin girişimiyle çekilmesi, buna karşın aynı yıllarda ulusal konuları işleyen filmlerin devlet eliyle Türk yönetmenlerine yaptırılmamış olması dikkate değerdir. Hürrem Erman'ın aynı konuyu defalarca çektiği sanırım sadece ticari kaygılara bağlanamaz. Nitekim her iki *Vurun Kahpeye* versiyonu da, ilkindeki ticari başarıyı yakalayamamıştır. Özellikle Cumhuriyet'in 50. yılı dolayısıyla Halit Refiğ'in yönettiği *Vurun Kahpeye*'nin ticari başarısızlığı dikkat çekicidir. Bu yapımın diğer iki filmde önemli bir farklılığı vardır. Aliye öğretmenin kişiliğini oluşturan öğelerden biri olan müslümanlığı belirgin olarak işlenmiştir. İlk *Vurun Kahpeye*'de Tosun adıyla tanıdığımız, bu versiyonda Tahsin adını alan Kuvvayi Milliyeci gencin Aliye öğretmene boynunda taşımak üzere bir en'am vermesi ile din ve inanç meselesi güçlü bir biçimde vurgulanmıştır. (Orhan Aksoy'un çektiği *Vurun Kahpeye*'de bu bir madalyondur). Osmanlı İmparatorluğu'nun henüz çöktüğü bir dönemdeki insan davranışlarının ortaya konması

---

çıkmıştır. Şeyh Sait, Varto yakınlarında teslim alınmış ve 46 adamı ile Diyarbakır'da görev yapan Şark İstiklal Mahkemesi'nde yapılan yargulamaları sonucunda ölüm cezasına çarptırılmışlardır. Yani 1926 yılında varolan ikilik 1949 yılına gelindiğinde hala Türkiye'nin gündemindeydi.

<sup>101</sup> Lütfi Akad'la 13 Haziran 2000 tarihli görüşme.



*Vurun Kahpeye (Orhan Aksoy, 1964)*



*Vurun Kahpeye (Halit Refiğ, 1973)*

açısından Halit Refiğ'in Aliye öğretmen tiplemesine yaklaşımının daha gerçekçi olduğu söylenebilir. Aliye, Lütü Akad'ın *Vurun Kahpeyesini*'ndeki gibi bir Cumhuriyet öğretmeni değil, Osmanlı muallimesidir. Aradan geçen yıllar din konusuna yaklaşımdaki farklılıkları da beraberinde getirmiştir. Halit Refiğ diğer iki *Vurun Kahpeye* filminden farklı olarak cahil din adamlarının karşısına "gerçek- iyi" din adamlarını koymuş, yobazlığın dinden değil, cahillikten kaynaklandığını vurgulamıştır. Aynı şekilde bu versiyonun diğer *Vurun Kahpeye*'lerden farkı düşman kimliğinin net olarak açıklanması meselesidir. Bir sahnede düşman cephaneliğinin üstündeki yazı yakın planda gösterilir: Cephanelikte "Made in England" yazmaktadır. Burada Yunanlıların İngilizlerce desteklendiği belirtilmektedir. Ayrıca Hacı Fettah'ın milli mücadelecilere "Bolşevikler" diye ithamda bulunması, Ankara'nın Sovyetlerden cephane yardımı aldığını anlatmak üzere filmde yer almış olmalıdır. Dolayısıyla *Vurun Kahpeye*'nin bu versiyonunda Halit Refiğ, ana olayın etrafında, o yıllara ilişkin tarihsel verileri de ortaya koymayı amaçlamıştır.

Aynı konuyu ele alan, aynı dönemi anlatan filmlerdeki bakış farklılıkları dönemin gerçeklerine ve yapısına uygun olarak şekillenmiştir.

## 5. 1950-1960 DÖNEMİ

### 5.1. 1950'li Yıllarda Türkiye

1945 yılı dünya tarihinde yeni bir çığır açmıştır. Savaş Avrupa'yı yıkmış, askeri-siyasi güç bir yanda ABD'nin, diğer yanda da Sovyetler Birliği'nin eline geçmiştir. Artık, 1990'ların başında Sovyetler Birliği'nin çöküşüne kadar sürecek olan, iki kutuplu bir dünya vardır.

Savaştan fiziki olarak yıkıma uğramamış olarak çıkan ABD, üstelik sanayisini savaş koşullarında daha da geliştirmiş bir güç haline gelmiştir. Önce Marshall Planı, Truman Doktrini gibi programlarla, daha sonra da hızlı bir sermaye akışıyla, savaşta yıkıma uğramış olan Avrupa kapitalizminin yeniden ayakları üzerinde dikilmesine yardım eder görünürken, kendi sermaye ihracı problemine de bu yoldan çözüm bulmuştur.

Türkiye, 1950'li yıllara çok partili rejimle, soğuk savaş ideolojisinin ve bunun getirdiği iç politika uygulamalarının atmosferinde girmiştir. İç politikadaki önemli değişim 14 Mayıs 1950'de yapılan seçimle gerçekleşmiştir. Bu tarih CHP'nin 27 yıllık iktidarının sonu olmuş, Demokrat Parti tek başına iktidara gelmiştir.

Cumhuriyet Halk Partisi içinden çıkan ve kısa süre sonra Demokrat Parti'yi kuran grup, savaş yıllarının aşırı devletçiliğinden rahatsızdır. Savaş sonrasında oluşan dünya koşullarının gerektirdiği iktisadi gelişmeyi sağlayacak sermayenin ne devlette, ne de özel sektörde bulunduğu kanısındadır. Bu görüşe göre, böyle bir gelişmeyi ancak büyük çaplı bir yabancı sermaye girdisi sağlayabilecektir. Bunu gerçekleştirebilmek için ise ülkenin hem siyasi hem iktisadi yapısının liberalleştirilmesi gerekmektedir. Yabancı sermayeye bel bağlama politikası da, yeni bir dış politika, yani Batı'yla işbirliği ve Sovyet blokuna karşı soğuk savaşa etkin katılım demektir. Bütün bu gelişmelerin sonucunda, 1950'deki iktidar değişikliğinin hemen ardından Türkiye, NATO'ya girebilmek için Eylül ayında Kore'ye asker göndermiştir. 1952 yılında

TBMM'nin 18 Şubat oturumunda aldığı kararla Türkiye'nin NATO (Kuzey Atlantik Paktı) üyeliği onaylanmıştır.<sup>102</sup>

Demokrat Parti'nin benimsediği siyasi ve ekonomik politika sonucunda karayolu yapımına ağırlık verilmesi, tarımda makinalaşmanın başlaması, kırsal kesimin yapısındaki sosyal değişim, kentlerde açılan yeni iş alanları nedeniyle kırdan kente göç başlamıştır. Özellikle kentlerde ivme kazanan inşaat sektörü, göçü hızlandıran faktörlerden biridir. Büyük kentlerin kenarlarında gecekondu mahalleleri oluşmaktadır. Benimsenen ekonomi politikası nedeniyle sanayi burjuvazisi doğmuştur. Ekonomik güç dağılımında eşitsizlik oluşmuş, zengin ve yoksul kesim arasındaki uçurum giderek artmıştır. En önemlisi Atatürk'ün oluşturduğu bütünsel kalkınma modelinin yerini maddi kalkınma modeli almıştır.

Ekonomik problemlerin ortaya çıkmasının yanısıra Yunanistan'la Kıbrıs konusunda krizler yaşanması, 6-7 Eylül (1955) olaylarının patlak vermesi, din ile siyasetin içiçe girmesi ile Türkiye 1950'lerin sonuna doğru adım adım iç çatışmalara sürüklenmiştir. 27 Mayıs 1960'daki askeri müdahale ile Demokrat Parti'nin iktidarı son bulmuştur.

Bu çalkantılı dönem düşünsel hayata da yansımıştır. Cumhuriyet'in sosyo-ekonomik, politik yapısı tartışmaya açılmıştır. Toplumsal sorunlar, geçiş döneminin getirdiği yeni oluşumlar, tarımda makinalaşmanın, kapitalizme geçişin doğurduğu problemler, iç göç olgusu, tek partili yaşamdan çok partili yaşama geçişin getirdikleri, kentleşme, savaşın etkileri ve tarih, edebiyatta ön plana çıkan temalardır. *Bereketli Topraklar Üzerinde* (Orhan Kemal 1954), *İnce Memed* (Yaşar Kemal, 1955), *Esir Şehrin İnsanları* (Kemal Tahir, 1956), *Sağırdere* (Kemal Tahir, 1954), *Rahmet Yolları Kesti* (Kemal Tahir, 1957), *Sultan Hamid Düşerken* (Nahid Sırrı Örik, 1957), *Sarı Traktör* (Talip Apaydın, 1958), *Tütün Zamanı* (Necati Cumalı, 1959) adlı romanlar yaşanan bu süreci gerçekçi boyutuyla yansıtmayı amaçlamışlardır. Sonraki yıllarda çekilecek gerçekçi sinema ürünlerinin çıkış noktasını oluşturmuşlardır.

<sup>102</sup> İleriki yıllarda da Türkiye'nin NATO ile ilişkilerinde ABD belirleyici rol oynayacaktır. 1950'lerde sorunsuz olan ilişkiler, Kıbrıs olayları (1964,1967), ABD-SSCB ilişkileri, Ortadoğu'da değişen konjonktür, 1974 Kıbrıs Barış Harekati sonrasında uygulanan silah ambargosu gibi etmenlerle 1960-1990 yılları arasında değişen bir grafik izlemiştir.

## 5. 2. Sinema Sektörünün Hareketlenmesi ve Tarihi Konulu Filmlerdeki Artış

1950'lerde Türk sineması bir değişim içine girmiştir. Türk sinemasının ekonomik anlamda devletten ilk defa aldığı destek, bu değişim ve gelişimin önemli nedenlerindedir. Daha önce belirttiğimiz gibi 1948'de belediyenin Türk filmlerinden aldığı eğlence resminin %25 oranına indirilmesi, yabancı filmlerden alınan verginin ise %70 oranında kalması, sinema salonu işletmecilerinin yerli film göstermeyi tercih etmelerini sağlamıştır. Böylece önü açılan iş sahasına ilgi artmış, 1946'dan itibaren birbiri ardına açılmaya başlayan yapımevlerinin hızla artışı 1950'lerde katlanarak devam etmiş, yılda üretilen film sayısı büyük bir ivme kazanmıştır.

1947'de 8 yapımevi yerli film üretimini sürdürürken bu sayı 1958'de 63'e çıkmıştır. Aynı şekilde 1947'de yıl boyunca 12 film çevrilirken, 1958'de 81 film çekilmiştir.

Sinemanın kendini besleyebilen bir sektör olması, doğal olarak bu alanda çalışmaya başlayan kişilerin de sinemayı salt bir meslek olarak görmelerini sağlamıştır. Dolayısıyla sinema, Muhsin Ertuğrul örneğinde olduğu gibi asıl mesleği tiyatro olan kişilerin, bir tür yan uğraşı olmaktan çıkmıştır. Sinemaya amatör yaklaşımdan uzaklaşmıştır. 1940 kuşağı yönetmenlerinin temellerini oluşturduğu yolda, tiyatrodan arınmış, doğrudan doğruya sinema terimleriyle kendilerini ifade edebilen, sinema dilini kullanmaya başlayan yeni bir kuşak yönetmen bu alanda çalışmaya başlamıştır. Lütfi Akad, Metin Erksan, Atif Yılmaz gibi yönetmenler sinema anlatımının olanaklarını değerlendirme çabasında örnekler vermişlerdir. En önemlisi bu yönetmenler, öncekilerden farklı olarak bir takım meseleleri tartışmak ve görüşlerini sinema yoluyla aktarmak için bu alana girmişlerdir.

Bu dönemde sinemayı gerek ticari gerek sanat yönünden ciddi bir iş olarak kabul eden sinemacıların yanısıra; halkın ilgi duyduğu konuları istismar eden, bunları belli reçetelere dökerek (mezar, ezan, gazel, vb.) filmler yapan yönetmen ve yapımevleri de ortaya çıkmıştır.<sup>103</sup> Ticari başarı elde edebilmek için yabancı filmlere de benzer

<sup>103</sup>Örneğin, bir Mısır filmi olan *Hac Yolu* (1952), yeni sahneler eklenerek Anadolu seyircisi karşısına yerli film etiketiyle çıkarılmış ve bu filmi yedi kez seyredenlerin hacca gitmiş sayılacağı söylenmiş, din sömürüsü yapılmıştır. / Nijat Özön, *Türk Sinema Tarihi* (1896-1960), s. 150.

reçetelerin dublaj aşamasında uygulandığı (örneğin Valentino'nun gazel okuması gibi) dönemin tanıkları tarafından aktarılmıştır.

Metin Erksan ve Semih Tuğrul Dünya Gazetesi'nde, Atilla İlhan ve Burhan Arpad Vatan Gazetesi'nde, Halit Refiğ Yeni Sabah'ta, Nijat Özön ise Ulus Gazetesi'nde sinema eleştirileri yazmaya başlamışlardır.

Türk sinemasında mesleki örgütlenmeler bu yıllarda gerçekleşmiştir: 1952'de Türk Film Dostları Derneği, 1954'te Film Teknisyenleri Sendikası, 1955'te Türk Filmcileri, Sinemacıları ve Teknisyenleri Kooperatifi, 1959'da Türk Sinema Sanatçıları Derneği kurulmuştur. 1953'ten itibaren Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolü Hakkındaki Nizamname'nin değiştirilmesi için çabalar başlatılmıştır. 1953'te Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, "Türk Filmciliği'nin Dertleriyle Çarelerine Dair Rapor"u; 1954'te Türk Film Dostları Derneği, "Türk Filmciliği ve Kalkınması İçin Halli Gereken Meseleler Hakkındaki Rapor"u<sup>104</sup>; 1958'de Türk Film İmalcileri Derneği "Türk Filmciliğini Kalkındıracak ve Çağdaş Seviyeye Eriştirecek Türk Film ve Sinema Kanunu'nun Gerekçesine Ait Temennilerimiz" broşürünü hazırlamışlardır.

Bu yıllarda Türk sinemasında bir biçim arayışı sürmektedir. Biçim arayışı da beraberinde farklı türde filmler yapılması sonucunu getirmiştir. Gerek bir dönem çok iş yapmış Mısır filmlerinin etkisiyle melodram öğeleri taşıyan filmler çekilmiş, gerek bilim-kurgu, korku, çizgi film gibi Türk sineması için yeni türler denenmiş, gerekse çok sayıda popüler roman uyarlaması yapılmıştır. Farklı konularda ve farklı niteliklerdeki filmlerle çokseslilik ortaya çıkmıştır. En önemlisi Türk sineması halka en yakın sanat dalı olma özelliğini bu yıllarda kazanmaya başlamıştır. Tek parti döneminde devletin sinemaya mesafeli yaklaşımından kaynaklanan eksiklikler aşılmaya başlamış; yeni girişimler, bu yıllardan itibaren ekonomik olarak halka dayanan ve kendi ayakları üzerinde durmaya çabalayan Türk sinemasının doğuşunu hazırlamıştır.

<sup>104</sup> Türk Film Dostları 1955'te Gazeteciler Cemiyeti'ndeki basın toplantısında "Türk Filmciliği ve Kalkınması İçin Halli Gereken Meseleler"adlı raporunu açıklamıştır.



Diğer taraftan sinemaya uygulanan ağır polis sansürü devam etmiştir. 1939'da savaş koşulları içinde düzenlenen sansür nizamnamesinde, 1950'lerin getirdiği yeni koşullara uygun temel bir değişiklik yapılmamıştır. Türk sineması üzerinde baskı oluşturan sansür geçerliliğini korumuştur.

Metin Erksan'ın ilk filmi, *Karanlık Dünya / Aşık Veysel'in Hayatı* (1952) sansüre uğramış, bir yıl süren uğraştan sonra film ancak 1953'te büyük kesintilerle ve değişikliklerle piyasaya çıkarılabildiği görülmüştür.

Osman Seden, 1954'te Lütfi Akad'ın yönetmenliğini, kendisinin ise senaristliğini ve prodüktörlüğünü yaptığı, *Kardeş Kurşunu* adlı filmin başından geçen sansür olayını şöyle aktarmaktadır: “1954'te Lütfi Akad'la beraber çalışıyoruz. *Kardeş Kurşunu* diye bir film yaptık. Rahmetli Ayhan Işık, Turhan Seyfioğlu... bir takım arkadaşlar oynuyorlar. Şimdi; filmi sansüre gönderdik. Ben götürdüm. Bir şey yok filmde, hiçbir şey yok. Çıkıyorlar sansürden. İçeride toplantı var. Çıkıyorlar...Çıkamadılar... Çıkamadılar... 4-5 saat sonra birisi çıktı dedi ki “Baba bu adet değildir ama biz seni seviyoruz. Gel içeride sana anlatalım” dedi. “Efendim nedir?” “Gel anlatalım” dedi. Gittik, oturduk karşılıklı. “Biz seni seviyoruz ama ne yaptın sen!”, dedi. “Ne yaptım efendim” dedim. “Ayhan Işık'la o kız Boğaz'ın böyle yüksek bir tepesinde oturup konuşuyorlar.. Eh, Boğaz'ın çıkışı gözüküyor!” dedi. Ama ben “her gün bu boğazdan 40-50 tane muzır gemi geçiyor”. dedim “Eh bunlar bilmiyorlar mı, çekmiyorlar mı?”. “Haa, onlar o tepeye çıkıp çöksinler de göreyim ben onları!” dedi. “O tepeden çekmek başka!”. “Peki efendim çıkartırız” dedim; “af buyurun nereden bileyim?”. Tam böyle çıkıyorum. “Yoo, dur” dedi. “Bu bir şey değil, sen öyle bir şey yapmışsın ki...” “Nedir efendim?” dedim. “Çocukla kız güzel bir kumsala gidiyorlar” - “Evet gidiyorlar”... - “Buralarına kadar suya giriyorlar” (Omuzlarını göstererek) - “Evet giriyorlar” - “ Sonra el ele tutuşuyorlar, yavaş yavaş sahile çıkıyorlar” - “Evet efendim” dedim. “Eh çıkarken de kız- bütün ayıbı bırak- kız aman burası ne kadar güzel, ne kadar güzel bir kumsal, niye beni bugüne kadar buraya getirmedin diyor” dedi. “Evet” dedim. “Eh bunu gören düşman ne der? Demek ki buraya karadan çıkartma için en münasip sahil burası der” dedi.”<sup>105</sup>

<sup>105</sup> Behiç Ak, *Türk Sineması'nda Sansür Belgeseli*, 1992.

Bir aşk sahnesinde bile olası ulusal tehdit unsurları arayan sansür komisyonunun sinemacılar üzerinde ne tür bir otosansür oluşturabileceği bu örnekte görülmektedir. Bu durum tarihi konulu bir film sözkonusu olduğunda ise doğal olarak katmerlenmektedir.

1950’lerde yapım sayısının artması ve farklı türlerde denemeler yapılması, Türk tarihinin çeşitli dönemlerini konu alan çok sayıda film üretilmesini sağlamıştır. Bu nedenle ‘50’li yıllar sinema tarihi konusunda yazılmış kaynaklarda “tarihsel filmler dönemi” olarak anılmaktadır. Bu yıllardaki tarihi konulara yönelim üç ana nedene bağlanabilir:

1. Türkiye’nin Kore Savaşı’na asker göndermesi, bu koşulların yarattığı atmosferde halka moral gücünü verecek kahramanlık filmlerinin çekilmesi;
2. Mısır filmlerinin şarkılı ve melodramatik içeriklerinin Türk sinemasına taşınması ve Klasik Türk müziğine uygun atmosferin tarihi konulu filmlerle oluşturulabilmesi;
3. Genç ve idealist Atlas yapımevi sahiplerinin *İstanbul’un Fethi* (1951, Aydın Arakon) gibi büyük ölçekli bir proje gerçekleştirmeleri ve bu filmin halk tarafından tutulması ile tarihi konulu film yapımının bir moda dönüşmesi.

Türkiye, bir yanda Sovyetler Birliği’nin diğer yanda ise Amerika Birleşik Devletleri’nin bulunduğu iki kutuplu dünya düzeninde, Kore Savaşı’na girerek tavrını açıkça ortaya koymuş ve yeni konumunu belirlemiştir. ABD’yi izleyerek Güney Kore’nin “komünizm tehdidi”ne (!) karşı yaptığı yardım çağrısına koşan ilk ülke Türkiye olmuştur. Savaşa etkin katılımın arkasındaki neden ise Türkiye’nin NATO’ya girme çabasıdır. Bu kararlar Türkiye Cumhuriyeti herşeyden önce ilk kez kendi sınırları dışında bir askeri harekate katılmıştır. Yakın tarihinde Kurtuluş Savaşı’ndan sonra bir başka savaş görmeyen, II. Dünya Savaşı’nın dışında kalan Türkiye’nin Kore Savaşı’na etkin katılımı milli duyguları alevlendirmiş, “kızıl tehlike”ye karşı çarpışmak için Kore’ye gönderilenlerle “kahraman Türk askeri” imgesi yüceltilmiştir.

Bu tarihten itibaren Türk sinemasında, Kore’de Türk askerlerinin kahramanlıklarını ya da savaş sonrası dramalarını anlatan filmler çekilmeye başlamıştır: *Kore’de Türk Kahramanları* (Seyfi Havaeri, 1951), *Kore’de Türk Gazileri* (Seyfi

Havaeri, 1951), *Kore 'de Türk Süngüsü* (Vedat Ö. Bengü, 1951), *Kore 'den Geliyorum* (Nurullah Tilgen, 1951) ve *Mehmetçik Kore 'de* (Kenan Erginsoy, 1951) ilk Kore Savaşı filmleridir. Bu filmleri, Kore savaşı konusu etrafında dönen *Dokunulmaz Bu Aslana* (Vedat Ö. Bengü, 1952), *Yurda Dönüş* (Nedim Otyam, 1952), *Şimal Yıldızı* (Atıf Yılmaz, 1954) adlı yapımlar izlemiştir.<sup>106</sup>

Kore Savaşı'nı izleyen tarihlerde yoğunlaşan milli duyguları, sinemacılar, bu duyguların ifadesini daha net bulacağı Kurtuluş Savaşı konusuna yönlendirmişlerdir. Üstelik Kurtuluş Savaşı filmleri ile haklı bir mücadelenin öyküsü anlatılabilecektir. Bu nedenle uzun bir aradan sonra Kurtuluş Savaşı filmi yapımı büyük bir ivme kazanmıştır.

Benzer türde zafer öyküleri Osmanlı İmparatorluğu'nun yükseliş döneminde geçen ya da Osmanlı öncesi Türklerin kahramanlıklarını anlatan filmlere de taşınmıştır.

### 5. 3. 1950–1960 Döneminde Kurtuluş Savaşı Filmleri

Bu yıllarda, *Ateşten Gömlek* (ikinci çevrim, Vedat Örfi Bengü, 1950); *Çete* (Çetin Karamanbey, 1950); *Yüzbaşı Tahsin* (Orhon M. Arıburnu, 1950); *Fato- Ya İstiklal Ya Ölüm* (Turgut Demirağ, 1951); *Vatan İçin* (Aydın Arakon, 1951); *Hürriyet Şarkısı* (Faruk Kenç, 1951); *Allahısmarladık* (Sami Ayanoglu, 1951); *Ege Kahramanları* (Nuri Akıncı, 1951); *Destan Destan İçinde* (Seyfi Havaeri, 1952); *Hürriyet İçin Şahlanan Belde* (Mümtaz Ener, 1952); *İngiliz Kemal Lavrense Karşı* (Lütfi Ö. Akad, 1952); *Ankara Ekspresi* (Aydın Arakon, 1952); *Zafer Güneşi* (Seyfi Havaeri, 1953); *Hürriyet Uğrunda Mukaddes Yalan* (Muharrem Gürses, 1954); *İstiklal Harbi-Ruhların Mucizesi* (Hayri Esen, 1954); *İstiklal Uğrunda* (Rahmi Kafadar, 1954); *Bu Vatan Bizimdir* (Nejat Saydam, 1958); *Meçhul Kahramanlar* (Agah Hün, 1958); *Beklenen Bomba* (Muharrem Gürses, 1959); *Bu Vatanın Çocukları* (Atıf Yılmaz, 1959); *Düşman Yolları Kesti* (Osman Seden, 1959); *Kalpakhılar* (Nejat Saydam, 1959); *O'nun Süvarisi* (Nusret Eraslan, 1959) adlı filmler çekilmiştir.

<sup>106</sup> Kore Savaşı daha sonraki yıllarda da ele alınmaya devam etmiştir: *Akşam Güneşi* (Osman Seden, 1966), *Esir* (Rahmi Kafadar, 1983), *Irmakların Türküsesi* (Soydaner Uğurlu, 1995).

Kurtuluş Savaşı filmlerinin artmasında, Kore Savaşı'nın yanısıra 50'li yılların ortalarında Türkiye'nin Kıbrıs konusunda izlediği politika da belirleyici olmuştur. Bu konudaki filmler Türkiye'nin Kıbrıs'la ilgili politikasına koşut bir biçimde artmış ya da 1954-1958 yılları arasında görüldüğü gibi hiç ele alınmamıştır. Kıbrıs konusunda Yunanistan-İngiltere ile Türkiye arasındaki gerginliğin arttığı dönemlerde Kurtuluş Savaşı filmlerinin çoğalması dikkat çekicidir. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki, politik nedenlere bağlı olarak Kurtuluş Savaşı'na eğilinmiş olsa da konuları incelendiğinde bu filmlerin genellikle günün politikasından uzak, sansürün etkisi ve Türk sinema seyircilerinin beklentileri doğrultusunda naif ve içtenlikli bir yapıya sahip oldukları görülecektir. Naiftirler, çünkü yakın tarihimizin en önemli dönüm noktası olan Kurtuluş Savaşı, kişisel dramlar ve maceralar çerçevesinde ele alınmış; aşk hikayelerine fon oluşturmuştur. Filmlerde, Mustafa Kemal başta olmak üzere milli mücadeleyi yürüten kişiler ve bu mücadelenin gerçeği yerine, yan olaylara başvurulmuş, isimsiz kahramanların, halkın arasından çıkan kahramanların hikayeleri konu edilmiştir. Filmlerle bir çeşit destan anlatıcılığı devam ettirilmiş ve mitler yaratılmıştır. Gerçekçi bir anlayışla Mustafa Kemal Atatürk'ün lider kişiliği, milli mücadeleyi yürüten kurmaylarının mücadele içindeki yerleri; Doğu'daki Kurultaylar dönemi; Ankara'daki siyasal olaylar; Güneydoğu'daki çete savaşları; dış ülkelerle ilişkiler; İngiliz, Fransız, İtalyan, Sovyet devletlerinin savaştaki tutumu; dış yardımlar gibi konular işlenememiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun sonu, Kurtuluş Savaşı'nın ise başlangıcı olan Birinci Dünya Savaşı'nda Türkiye'nin içinde bulunduğu durum tam anlamıyla aktarılamamıştır. Trablusgarp ve Balkan savaşlarından toprak ve güç kaybıyla yenik çıkmış Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'na girişi ve Kurtuluş Savaşı'nı hazırlayan ortam anlatılamamıştır. Bu nedenle 1950'de çekilen Kurtuluş Savaşı filmlerindeki dramlar birbirine benzer özellikler taşımış, tarihin akışıyla birlikte değişim gösteren karakterlere yer verilmemiştir. Ana kahramanlar, zaten milli mücadelenin bilincinde olan kişiler olarak sunulmuş, filmlerde milli mücadelenin farklı boyutlarıyla ele alınması ve yorumlanması sözkonusu olmamıştır. Buna karşılık filmler içtenlikli yapılarıyla halktan ilgi görmüş; halk, isimsiz kahramanlarda kendini bulmuştur. Filmlerdeki kahramanların taşıdığı değerler ve tavırları, Türk insanının değerler sistemini, ortak bilinçte oluşmuş ideal Türk insanı

tavrını yansıtmıştır. Örneğin Turgut Demirağ'ın yönettiği *Fato/Ya İstiklal Ya Ölüm* (1951) filminin ana kahramanı Fato (Oya Sensev) halkın arasından çıkan isimsiz kahramanlardan biridir. Milli mücadelenin ne anlama geldiğinin bilincindedir. Kendisine verilen kılavuzluk görevinden kaçmadığı gibi düşmanla karşı karşıya gelebileceği zor durumlara da hazırdır. Osmanlı için on iki yıl boyunca çeşitli cephelerde savaşmış yaşlı babası da aynı bilince sahiptir. Filmde İmparatorluk içinde yetişmiş ve savaşmış babanın bir değişim geçirmemesi ve kestirmeci bir anlayışla milli mücadele bilincine sahip olduğunun işlenmesi, Türkiye'nin yakın tarihinde tank olduğu İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçiş sorunlarının bu yılların sinemasında henüz tartışmadığını, ya da tartışmaktan kaçınıldığını göstermektedir. Baba, kızı Fato'yu, düşmanı durdurabilmek için köylerinin yakınındaki bir köprüyü havaya uçurmakla görevlendirilmiş, öncü asker grubunun (akıncılar) başında, kılavuz olarak göndermekten çekinmemiştir. Hatta öncüler, genç bir kadının kendilerine kılavuzluk yapmak üzere babası tarafından görevlendirilmesini yadırgadıklarında, yaşlı baba, "onun da bu vatanın evladı" olduğunu hatırlatacak kadar yüreklidir.



*Fato/Ya İstiklal Ya Ölüm* (Turgut Demirağ, 1951)

Özverili Türk insanı yapısını gösteren sahnelerden bir diğeri öncü askerlerden Halil'in yaralandığı sahnedir. Düşmanla çıkan çatışmada yaralanan Halil, arkadaşlarının hızını kesmemek ve onları zor duruma sokmamak için kendini vurur. Bu kısacık sahnede seyirci kişisel bir drama tanık olur. Halil ulaşılacak zaferi hazırlayanlardan sadece biridir. Onun dramı, elde edilecek büyük bir değer uğruna kendi hayatına son verdiği için anlam kazanmaktadır. Fato'nun dramı ise filmin tümüne yayılmıştır: Öncü grubunun başında bulunan Necdet ile Fato arasında kurulan duygusal bağ mutlu sona ulaşamaz. Fato, köprüyü havaya uçuran Necdet ve silah arkadaşlarından ayrıldıktan sonra zor koşullarda evine ulaşmış ve hastalanıp yatağa düşmüştür. Kendisi de öleceğinin farkındadır. Savaş koşulları içinde Fato'nun kısa da olsa yaşadığı aşkın mutlu sonu yoktur. Fakat Fato için mutlu son, Necdet'in onu hasta yatağından kucağına alıp pencerenin önüne götürmesi ve Türk askerlerinin köylerine gelişini sevgilisinin kucağında son nefesini vermeden önce seyredebilmesidir.

Bu yıllarda çekilmiş *Vatan ve Namık Kemal*, *Kalpaktılar*, *İngiliz Kemal Lavrense Karşı*, *Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan* vb. pekçok tarihi konulu filmde görebileceğimiz gibi *Fato/Ya İstaklal Ya Ölüm*'de "vatan aşkı" ve kişiye duyulan "aşk" birbirinin içinde ele alınmıştır. Bu filmde de her iki duygu aynı yoğunlukta birbiriyle bağlantılı olarak varolabilmektedir. Şunu da belirtmek gerekir ki, yukarıda saydığımız yapımların büyük bir bölümü edebiyat uyarlamasıdır. Filmler, kendilerinden önce yazılan eserlerle aynı karakteri taşımışlardır.

Bu yılların Kurtuluş Savaşı filmlerindeki naif ve içtenlikli yapıyı, aynı zamanda oyuncu ve şair olan Orhon Murat Arıburnu'nun yönettiği *Yüzbaşı Tahsin*'de (1950) de görmek mümkündür. Savaşta yaralanıp hafızasını yitiren Yüzbaşı Tahsin'i bir imam bulur ve öğretmen Belkıs'ın evine getirir. Yüzbaşı'nın bakımını yapıp onu iyileştiren öğretmen Belkıs ile Yüzbaşı Tahsin arasında bir aşk doğar. Fakat öğretmen Belkıs, Yüzbaşı Tahsin'in en iyi arkadaşı ile evli olduğunu bilmemektedir. Bunu öğrendiğinde perişan olan Belkıs, iyileşip hafızası yerine gelen Yüzbaşıya asla, bir zamanlar birbirlerini sevmiş olduklarını söyleyemeyecek, sonradan gerçeği öğrenen Yüzbaşı'nın kollarında ölecektir.

Kurtuluş Savaşı filmleri, daha önce belirttiğimiz gibi, günün politikasından uzak içeriklerine rağmen, günlük politikadaki değişimlerle katmerlenen sansür uygulamalarının etkisinde kalmışlardır. Örneğin 1939 Nizamnamesi'nde bulunan “herhangi bir ırk ve milleti tezyif eden, dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden” filmlerin gösterilmeyeceğine ilişkin madde<sup>107</sup>, Türkiye'nin bu yıllarda aldığı karar ve tedbirlerle birleşince Kurtuluş Savaşı filmlerindeki düşman kimliği belirsizleşmiştir. Kurtuluş Savaşı'nda dış ülkelerle ilişkilerin ele alınması bir yana, “Yunan” sözcüğünün kullanılması bile sorun yaratmıştır. 1947-1953 yıllarında Türkiye ve Yunanistan arasındaki yakınlaşma, filmlerde “Yunan” sözcüğünün kullanımından kaçınılmasına neden olmuş; “düşman” sözcüğü, komşu devleti “tezyif” etmemek için “Yunan”ın yerine geçmiştir. NATO'ya girme çabası, yani Kurtuluş Savaşı'nda düşman olan ülkelerle ittifak içinde olma çalışmaları düşmanı kimliksizleştirmiştir.

Düşman kimliğinin açıklanamaması, Kurtuluş Savaşı filmlerinin tarihsel-gerçekçi boyutu kaybetmelerine neden olmuş, Türk askerleri filmlerde “düşman” sözcüğüne indirgenmiş, hedefi belli olmayan güçlerle çarpışmıştır. Dolayısıyla milli mücadelenin hangi koşullarda kimlere karşı yapıldığı, kazanılan zaferin önemi soyutlaşmış, gerçek değer ve anlamının tümüyle yansıtılamamasına neden olmuştur. Sansürün etkisiyle, düşman tek boyuta indirgendiği ve şablonize edildiği gibi Türk askeri de aynı şablona oturtulmaya çalışılmıştır. 1939 nizamnamesinde yer alan “Askerlik onurunu kıran ya da askerliğe karşı propaganda yapan” filmlerin komisyon tarafından yasaklanacağı maddesi, “Türk askerinin şapkası düşmez”, “Türk askeri traşsız olmaz”, “Türk askeri ölmez” mantığının yerleşmesine yolaçmıştır.

Mustafa Kemal'in bu filmlerde canlandırılması ise mümkün olmamıştır. Atatürk filmleri bölümünde sözettiğimiz gibi bu konu 1950'lerde tamamıyla bir tabuya dönüşmüştür. Demokrat Parti'nin bu tutumu, sinemada Kurtuluş Savaşı'nın hamaset içeren belli şablonlar dahilinde ele alınmasıyla da örtüşmektedir.

Bu yıllarda dış politikanın yanısıra iç politikadaki dalgalanmalar da Kurtuluş Savaşı filmlerinin içeriğinin belirlenmesinde etken olmuştur.

<sup>107</sup> 1939 Nizamnamesi'nin 7. Maddesi: B-Herhangi bir ırk ve milleti tezyif eden; C- Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden filmlerin gösterilmesine izin verilmez.

Örneğin, daha önce çekilen *Vurun Kahpeye*'den farklı nitelikte olmakla birlikte, ancak 1950'lerin sonlarına doğru tekrar içteki Cumhuriyet karşıtı güçlerle mücadele ele alınmaya başlamıştır. (*Düşman Yolları Kesti*).

1949'da çekilen *Vurun Kahpeye*'de gördüğümüz düşmanla işbirliği yapan imam tiplemesinin yerini, bu yıllarda, iyi niyetli imam tiplmeleri almıştır. (*Fato, Yüzbaşı Tahsin*). Bunu Demokrat Parti iktidarının genel politikasıyla ve meselelere yaklaşımıyla da ilişkilendirmek mümkündür. *Vurun Kahpeye*'de kasabanın imamı Hacı Fettah, İngilizlerle içki masasına otururken, *Fato/Ya İstiklal Ya Ölümde*'ki imam, öncü askerleri ve Fato'yu düşmandan saklamıştır. *Yüzbaşı Tahsin*'deki imam ise bir Türk subayının hayatını kurtarmak için bir İngiliz askerini arabasına almıştır.

Filmlerin çoğunluğunda düşman soyut bir kötülük kavramına indirgenirken *Yüzbaşı Tahsin* farklı yaklaşımıyla dikkati çekmektedir. Filmde düşmanın "düşman" olma ötesinde bir insan olduğu şu sahne ile dile getirilmiştir: Yaralanan Yüzbaşı Tahsin'i kurtarmak için köyün imamı, doktor bulmak üzere yollara düşer ve düşman askerleri tarafından durdurulur. Askerlerden biri imamın yolu üzerinde bir bölgeye gidecektir. İmam acelesi olduğu halde onu yanına alır, bu arada düşman askerinin doktor olduğu ortaya çıkar. İmamın iyiliğine karşılık vermek isteyen doktor, hastayı iyileştirmek üzere Yüzbaşı Tahsin'in baygın yattığı öğretmen Belkıs Hanım'ın evine gelir. Doktor hayatını kurtardığı kişinin bir Türk yüzbaşısı olduğunu bilmemektedir. Tam kapıdan çıkarken Yüzbaşı Tahsin'in duvarda askıda duran şapka ve kemerini görür. Bir an kendini kandırılmış hisseder. Oysa o bir Türk askeri değil, bir Türk köylüsü kurtardığını sanmaktadır. Odada bir an gerginlik yaşanır. Ama doktor da daha önce bir Türk askeri tarafından kurtarılmıştır. Doktor, evde bir Türk yüzbaşının yattığını kimseye söylemeyeceğini belirterek evden çıkar.

Bu dönemde genellikle düşmanın kimliği açıklanamazken, düşman kılığına giren Türklere ise tarihi konulu filmlerde bolca yer verildiği görülmektedir. Çatısını tamamen bunun üzerine kuran filmlerden biri de *İngiliz Kemal Lavrense Karşı*'dır. Lütfi Akad'ın, *Vurun Kahpeye*'den üç yıl sonra, 1952'de çektiği *İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı* bir macera filmidir. Filmde işgal altındaki İstanbul'da geçen bir casusluk hikayesi anlatılmaktadır. Kurtuluş Savaşı'na henüz girilecektir. Filmin ana





*İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı (Lütfi Akad, 1952)*

kahramanı İngiliz Kemal, İngiltere’de yetişmiş, iyi yabancı dil bilen, orada boks yapmayı öğrenmiş, kadınlar tarafından son derece cazip bulunan, üç ayrı koldan gizli ajanlığı yürütebilen, İngiliz askeri giysilerinden papaz kılığına kadar çeşitli tiplere bürünebilen biridir. İngilizler adına çalışır görünürken, aslında gizli bilgileri ele geçirmekte ve Anadolu’daki kurtuluş hareketini desteklemektedir. Arkadaşı Necati’den Anadolu hareketiyle ilgili bir mektup almıştır. Kemal, bu mektubu getiren Necati’nin kızkardeşi Leman’a aşık olmuştur. Fakat Leman İngiliz Gizli Teşkilatı adına çalıştığını sandığı için ondan nefret edecektir. Filmdeki en ilginç öge, Leman’ın babasının padişah yanlısı olması, yabancı elçiliklerle iyi geçinmesi, fakat iki çocuğunun da Anadolu’daki hareketi desteklemesidir. Burada İngiliz Kemal’in Leman tarafından yanlış anlaşılması, aslında onun vatani için özveriyle çalıştığının sonradan ortaya çıkması ise sonraki yıllarda melodram ögesi taşıyan filmlerde görülen tanıdık temalardan biridir.

Osman Seden’in senaryosunu yazdığı ve Kemal Film adına çekilen bu filmde dönemin diğer filmlerden farklı olarak düşmanların kimlikleri açıktır. İngiliz, Fransız tüm işgal kuvvetlerinin adları açıkça dile getirilmiştir.

Sansür komisyonu için “düşman”dan kasıt genellikle “Yunan” olmalıdır ki daha sonraki yıllarda bile “Yunan” askerlerinin kimliğinin açıklanmasına belli bir çekinceyle yaklaşmıştır. Örneğin 1959 yılında Nuri Ergün’ün çektiği *İzmir Ateşler İçinde* adlı film, İstanbul Belediyesi’nin korumaya aldığı Ayvansaray’daki film deposu yangınında

yokolmadan beş ay önce, Dışişleri Bakanlığı tarafından yasaklanmıştır. Türk - Yunan çatışmasını ele alan bu filmin yasaklanmasının nedeni, 1959 Şubat ayında Zürih-Londra Anlaşması'nın (Kıbrıs konusunda) işlemlerinin tamamlanacak olması ve anlaşma prosedürünün, bu film yüzünden aksamasını engellemek olmalıdır.

1950'lerin sonlarına doğru, sinemasal anlatımda büyük ilerlemeler kaydedilmiş, toplumsal-siyasal ilişkiler daha kapsamlı bir biçimde ele alınmaya başlamıştır. Örneğin 1959'da çekilen *Düşman Yolları Kesti* (Osman Seden) ve *Kalpaktılar* (Nejat Saydam), Kurtuluş Savaşı'na farklı bir perspektiften yaklaşmış, işgal altındaki İstanbul'dan kaçarak Anadolu hareketine katılan, Osmanlı mirası ile milli mücadele hareketi arasında sıkışıp kalan karakterler ile dönem gerçeğini ortaya koymayı hedeflemişlerdir.

Senaryosunu Tarık Dursun K.'nin yazdığı, yönetmenliğini Osman Seden'nin yaptığı *Düşman Yolları Kesti*'de, Osmanlı'nın içinde yetişmiş, yüzbaşı rütbesine kadar yükselmiş Nazmi'nin kişiliğinde Anadolu'daki mücadeleyi destekleyen Osmanlı subaylarının öyküsü anlatılmaktadır. Filmin başarısı, vatanseverlik ve vatan hainliği kavramlarının dönem gerçeğine göre değişim gösterdiğini vurgulayacak bir yapıya sahip olmasıdır.

Yüzbaşı Nazmi'nin de aralarında bulunduğu Mustafa Kemalciler geceleri gizlice sandıklarla Anadolu'ya silah kaçırmaktadırlar. Fakat sarayın haberalma örgütü iyi çalışmakta, geceleri baskınlar düzenlemektedir. Üst üste yapılan baskınlarda padişahçı olmadığı iyice ortaya çıkan Nazmi'nin, İstanbul'dan ayrılıp Anadolu'ya geçmesi, izini kaybettirmesi gerekmektedir. Üstelik Yüzbaşı, yanında taşıdığı mücadele planının diğer yarısını da Anadolu'da buluşacağı milli mücadelecilerden aldıktan sonra Ankara'ya götürecektir. Bu görevde yanında iki kişi daha olacaktır. Biri İstanbul'da birlikte çalıştıkları genç kız Makbule, diğeri ise aralarına sızmış olan padişah yanlısı İdris'tir. Yol boyunca İdris'in bazı hareketleri Nazmi'yi ve Makbule'yi kuşkuya düşürür. Anadolu yollarında Anzavur'un adamlarından kaçmakta, yağmalanmış köylerden geçmektedirler. Filmin en ilginç bölümü ise bir eşkiya çetesiyle karşılaştıkları sahnedir. Eşkiya, gırtlaklarına tüfeği dayayıp "*padişahçı mı, Mustafa*



*Düşman Yolları Kesti (Osman Seden, 1959)*

*Kemalci misiniz?” diye sorduğunda büyük bir gerilim yaşanır. İdris yol arkadaşları tarafından Mustafa Kemalci diye bilinmektedir. Ama bu eşkiya çetesine belki de “padişahcıyız” dediğinde ellerinden kurtulunabilecektir. Yüzbaşı Nazmi cesaretini toplayıp “Mustafa Kemalciyiz” dediğinde ellerinden alınmış silahları geri verilir, eşkiya onlardan af diler. Bu sahne Kurtuluş Savaşı gerçeğinin, dönem insanlarının yaşadığı fikrîsel karmaşanın, savaş içindeki insan psikolojisinin ortaya çıktığı tek yerdir.*

Tarihsel gerçekleri öne çıkaran dramatik yapı kurulmuş fakat bir değişim, dönüşümün hikayesi olmadığı için bu yapı cılız kalmıştır. Oysa Anadolu’yu Mustafa Kemalçilerin bakış açısından gören İdris, değişimi anlatmak için ideal bir karakterdir. Yol boyunca geçtikleri yakılıp yıkılmış köyleri, terkedilen kasabaları gören İdris’in saf değiştirmesi ve içtenlikle Mustafa Kemalci olması, kişisel bir değişimi yansıtmakla kalmayıp toplumsal dönüşümü de aktarabilecek potansiyele sahiptir.

Samim Kocagöz’ün romanından uyarlanan ve Nejat Saydam tarafından çekilen *Kalpakkıllar*, bir Osmanlı paşanın kızı ile milli mücadele içinde görev almış bir gencin

(bir kalpaklı'nın) aşk hikayesi üzerine kurulmuştur. Arka planda ise bir Osmanlı paşasının mücadele yıllarında içine düştüğü çıkmaz anlatılmıştır. Olayın kahramanı genç kız milli mücadeleyi yürüten bir gence aşık olduğunu Paşa babasına açmakta zorlanmaktadır. Fakat babasına bir 'kalpaklı'yı sevdiğini ve milli mücadeleye katılacağını söyleme cesaretini bulduğunda beklemediği bir hoşgörü ile karşılaşır. Paşa, kızının bu gençle birlikte gizlice Anadolu'ya geçmesini destekler. Gelenek ile gelecek arasında sıkışmış Paşa ise kendi iç çatışmasının çözümünü intihar etmekte bulur.

#### 5. 4. 1950-1960 Döneminde Osmanlı İmparatorluğu'na Bakış

1950'li yıllarda Amerika'da televizyonun evlerde yaygın hale gelmesi ile ticari yönden bir çeşit gerileme yaşayan Hollywood, geniş kitlelerin ilgisini tekrar sinemaya çekebilmek için herhangi bir televizyon yapımı bütçesini aşacak tarihi konulu film yapımlarına yönelmiştir. 1952 yılından itibaren sinemaskop (geniş perde) gibi teknolojik yenilikler getirerek de bu ilgiyi canlı tutmaya çalışmıştır. Amerikan sinemasının ürünleri, o yılların idealist Türk yapımcılarını etkilemiş ve gerçekleştirilmesi bugün bile zorluklar içeren *İstanbul'un Fethi* (yapımevi Atlas Film) gibi büyük çaplı bir film çekilmiştir. Fakat endüstrileşmeye yönelik bu çabanın yanı sıra, 1948'deki vergi indirimi sonucu ortaya çıkan, kısa ömürlü şirketler de vardır. Dolayısıyla bazı şirketlerin sinema sektöründe tutunabilmek veya sivrilebilmek amacıyla ticari başarı elde eden yapımevlerine öykündüğü ve bu furyayı kaçırmamak için tarihi konulu filmler çektiği de söylenebilir.

Bu yıllarda, Osmanlı İmparatorluğu dönemine ilişkin tarihi konulu filmler içinde en çarpıcısı *İstanbul'un Fethi*'dir (1951). Filmin yönetmenliğini Aydın Arakon, görüntü yönetmenliğini ise kardeşi İlhan Arakon yapmıştır. İlhan Arakon, o günlerin atmosferini "*İstanbul'un Fethi'ne herkes kendi memleketinin fethi, İstanbul'un Fethi diye gitti*" sözleriyle aktarırken, halkın o yıllarda milli konulara duyduğu ihtiyacı da vurgulamaktadır. Kore Savaşı'nın yarattığı atmosferde konu seçimi isabetli olmuş,

Atlas Film stüdyosunda eğitimli ve genç bir ekip tarafından özenli bir çalışma ile gerçekleştirilen film büyük başarı elde etmiştir.

*İstanbul'un Fethi*'nin tarihi gerçeklere uygunluğu da gözetilmiştir. İlhan Arakon filmin yapım aşamasını şöyle aktarır:

*“Aşağı yukarı 6-8 ay araştırma yaptık. Surları gezdik. Süheyl Ünver Bey’le konuştum. Yahya Kemal’in Fetih Derneği’nde bazı notları vardı. Ondan istifade ettik. Topkapı Sarayı Müdürü Tahsin Öz’den de çok istifade ettik. Sonra Hayati Görkey Hocamız vardı bizim 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 yardımcısı olarak çalıştılar. Filmi gidip surlarda çekmedik. Surları da stüdyoda yaptık. Tüm mekanlar yaratıldı”*<sup>108</sup>



*İstanbul'un Fethi (Aydın Arakon, 1951)*

<sup>108</sup> İlhan Arakon'la 4 Mayıs 2000 tarihli görüşme.

Filmde Türk sinemasının o güne kadar gerçekleştirdiği en görkemli sahnelerin yaratılmasında Akademi hocalarının büyük katkısı olmuş ve en önemlisi yerli kaynakların değerlendirilmesi ön plana çıkmıştır.

Nedim Otyam'ın bestelediği özgün müziğin, senfonik orkestra tarafından seslendirilmesi ve bant kaydının böylece gerçekleştirilmesi de bu yıllardaki bir ilktir. Fakat titiz bir ekip çalışmasının ürünü olan *İstanbul'un Fethi* büyük bir talihsizliğe uğramıştır. Atlas Film ortakları ayrılmış, filmin gösterim ve işletme hakları, ortaklardan Murat Köseoğlu'nda (Acar Film) kalmıştır. İlhan Arakon'un aktardığına göre, gerek Nedim Otyam'ın bestelediği müzik, gerekse diyaloglar Murat Köseoğlu tarafından değiştirilmiş ve film daha sonraki yıllarda seyirci karşısına orijinal haliyle çıkmamıştır.<sup>109</sup> Müzik, popüler mehteran müziğine dönüşmüş, diyaloglar ise Osmanlı ve Fatih'i yüceltme adına hamasi bir tavra bürünmüştür. Filmi yıllar sonra seyreden İlhan Arakon, Osmanlı ve Bizans arasında kurdukları dengenin, diyalogların değiştirilmesiyle tamamen yitirildiğini belirtir. Bugün elimizdeki kopya, Atlas Film Şirketi adına çekilen filmin ilk halinden çok uzaktır.

Fatih adına casusluk yapan Hızır'ın sevdiği Sarıca Paşa'nın kızı Bizanslılar tarafından kaçırılmıştır. Hızır ve iki silah arkadaşı Hasan'la Mustafa, Bizanslıların tuzağına düşmüş ve planlandığı gibi Fatma'yı kurtarmak için onların peşinden gitmişlerdir. Bu arada Fatih'in lalası Halil Paşa'nın Bizanslılarla işbirliği içinde olduğu bilinmemektedir. Bizans'ta iç karışıklıklar vardır. Başkumandan Justinyanus, "*Cenevizliler içimizde olduğu müddetçe istediğimiz kadar kuvvetli olmamız mümkün değil*" demektedir, Papa'nın Bizans'a yardımı tartışılmaktadır. Bizans içinden çıkan görüşlerden biri şudur: "*Papanın yardımını da gördük. Bir gemi dolusu kardinal... Halk Ayasofya'da kardinal şapkası görmektense Bizans sokaklarında Türk sarığı görmeye razıyım diye bağırıyor*". (Aynı cümle 1997 yılı yapımı *Kuşatma Altında Aşk*'ta da tekrarlanacaktır). Fatih'in lalası Halil Paşa, Bizans'a maddi kazanç beklentileriyle haber sızdırırken, Ayasofya kilisesindeki papaz Türklere yardım etmekte, Hızır sevdiği kız Fatma'yı Bizans'tan kurtarmaya giderken arkasından

<sup>109</sup> MSÜSinema-TV Merkezi tarafından TRT için hazırlanan Türk Sinema Tarihi Belgeseli'nde, filmde kısa bir sahne (kadırgaların kızaklardan kaydırılması) orijinal müziği eklenerek gösterilmiştir.

‘Tanrı seninli olsun’ diye seslenmektedir. Fatih, “Başka dine ibadet ediyor diye biz kimseyi kılıçtan geçirmeyiz” derken, Bizans’ın “köhne”liğini vurgulamaktadır. İstanbul’a gemileri kızaklardan kaydırarak girmeyi planlayan Fatih’e lalası her ne kadar “Siz devletlim, bizim tabiatla savaşmamızı istiyorsunuz. Güçlükler yenilebilir ama tabiat yenilemez” dese de Fatih’in cevabı hazırdır: “Dikkat et lala, biz Türküz. Gerekirse imkansızlıklarla da savaşmayı biliriz”.

*İstanbul’un Fethi*’nde Türk’ün aklı, kıvrak zekası, hoşgörüsü Fatih Sultan Mehmet’in ve casusları Hızır, Mustafa ve Hasan’ın kişiliğinde vurgulanmıştır. Halil Paşa’nın ihaneti ortaya çıktığında Fatih Sultan Mehmet, “Biz Yıldırımın, Osmanların, çocuklarıyız. Bizi ne güçlükler ne de ihanet durdurabilir” demiştir.

İlhan Arakon’un belirttiğine göre filmin orijinalinde, Bizans “kahpe” olarak sunulmamış, İstanbul surlarında Osmanlı’ya direnmeye çabalayan bir güç olarak gösterilmiştir. Dolayısıyla Bizans karşısında, gemileri kızaklardan kaydırarak İstanbul’a giren Osmanlı’nın hakimiyeti ve gücü de daha net ortaya çıkmıştır. Film o yıllarda Milli Eğitim Bakanlığı tarafından alınan bir kararla okullarda gösterilmiştir.<sup>110</sup>

İlhan Arakon ve Nedim Otyam’ın aktardıklarına göre, gişe başarısı kazanacağına kesin gözüyle bakılan *İstanbul’un Fethi*, daha yapım aşamasındayken sinema çevresinde yankı uyandırmış ve bu etkiyle ardı ardına Osmanlı dönemine ilişkin film çekmek adeta bir moda haline gelmiştir: *Üçüncü Selim’in Gözdesi* (1950), *Lale Devri* (1951), *Cem Sultan* (1951), *Vatan ve Namık Kemal* (1951), *Barboros Hayrettin Paşa* (1951), *Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan* (1951), *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* (1952) filmlerinin çekimleri birbirini izlemiştir. Osmanlı İmparatorluğu dönemine ilişkin yapımların birdenbire artmasında *İstanbul’un Fethi*’nin elde ettiği ticari başarının payı olsa da, pekçok etkenin bir araya gelmesi bu yönelime neden olmalıdır. Bunlar; tek parti döneminden çıkan Türkiye’de Osmanlı’ya ilişkin tutumun Demokrat Parti’nin iktidara gelmesi ile değişim göstermesi ve daha önce sözünü ettiğimiz Mısır filmlerinin Türk sinemasına etkileridir.

<sup>110</sup> İlhan Arakon’la 1 Ağustos 2001 tarihli görüşme.

1942 yılında Mısır filmlerine getirilen yasaklama, Türk sinemasında ilginç bir gelişime neden olmuştur. Filmlere Türkçe söz yazımına girilmesi, yeniden biçimlendirilen ya da baştan bestelenen şarkıların, dönemin önemli sanatçıları ve yorumcuları tarafından seslendirilmesi, Mısır filmlerine ilginin artması sonucunu getirmiştir. Bu filmler, Türk müziğine yönelik bir talebi karşılamış, böylelikle bir çok Türk bestecisi ve yorumcusu için yeni bir çalışma alanı ortaya çıkmıştır. Bir süre sonra Mısır filmlerinin yerini aynı tarzda yapılan Türk filmleri almaya başlamıştır. *Üçüncü Selim'in Gözdesi* (1950) ya da *Lale Devri* (1951) tarihsel bir atmosfer içinde, aslında şarkılı film ihtiyacını karşılamak üzere gerçekleştirilmiş filmlerdir. Münir Nurettin Selçuk'un rol aldığı, senaryosu İhsan Koza ile Nazım Hikmet'e ait olan ve Vedat Ar'ın yönettiği *Üçüncü Selim'in Gözdesi*, Mihriban Sultan'a aşık olup, zindanlara düşen bestekar Sadullah Ağa'nın öyküsünü anlatmaktadır. Vedat Ar, *Lale Devri*'nde, III. Ahmet dönemindeki saray halkının laleye ve sanata düşkünlüğünü anlatırken, Münir Nurettin'in şarkılarıyla süslenmiş gölbaşı sefası sahnelerine yer vermiştir. Bu yılların *Lale Devri*, *Üçüncü Selim'in Gözdesi* gibi filmleri, tarihsel bir dönemi anlatmaktan çok Münir Nurettin'in filmleri iş yaptığı için çekilmektedir. Bu görüşü Nedim Otyam'ın şu sözleri de desteklemektedir.

*“Lale Devri’nden evvel Münir Nurettin başka filmler de yapmış. Kahveci Güzeli falan... Lale Devri için, Münir Nurettin’in o filmleri iş yaptığından, biz de müziğini Münir Nurettin’le yaparız demişler. Lale Devrini öyle ele almışlar.”*<sup>111</sup>

Mısır filmlerinin müziğinin Türk besteci ve yorumcularınca tekrar bestelenip seslendirilmesi, dolayısıyla Osmanlı'yı çağrıştıran sunum ve usullere takınılan resmi görüşün kırılması, Türk besteci ve yorumcularının Türk sinemasına yönelmelerini sağlamıştır. Böylelikle pekçok şarkılı film gerçekleştirilmiştir. Klasik Türk müziğine en uygun atmosfer Osmanlı döneminden olacağı için de Münir Nurettin'in tarihsel filmlerde rol alması doğaldır.<sup>112</sup> Bütün bu unsurlar tarihsel film yapımlarına yönelimin bir başka boyutunu oluşturmaktadır.

<sup>111</sup> Nedim Otyam ile 5 Mayıs 2000 tarihli görüşme.

<sup>112</sup> Münir Nurettin'in diğer filmleri: Allah'ın Cenneti (1939) (ilk şarkıcı-oyuncu denemesi), Kahveci Güzeli (1941), Hasret (1944).



Bu yıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun yükseliş döneminde geçen bir başka tarihi konulu film ise İpek Film adına Baha Gelenbevi'nin yönettiği *Barboros Hayrettin Paşa*'dır (1951). Filmde Barboros Hayrettin Paşa'yı, Preveze deniz savaşına götüren süreç arka planda kalmış, imkansız bir aşk hikayesine fon olmuştur.

Barbaros Hayrettin Paşa'yı "Akdeniz'in en güzel kadını" Kontes Julia sevmektedir; fakat onun akli denizlerdedir. (İlerki yıllarda sıklıkla karşılaşacağımız bir olgu bu filmde de göze çarpar: Yabancı uyruklu kadınların Türk kahramanlarına aşık olmasına karşın, Türk kızları bir Türk'ten başkasını asla sevemezler.) Kendisine aşık olan Kontes Julia'nın aklını başından almasına izin vermeyen Barbaros, onu evleneceği Fondi Kalesi Kontu'na fidye karşılığında teslim eder. Barbaros'un asıl amacı bu kaleyi almak ve Osmanlı'ya katmaktır. Julia, halkına zulüm eden Kont'tan nefret etmesine rağmen onunla evlenir. Kont'un adamları Midilli adasına saldırdığında, Mimar Sinan'a yardımcılık eden Selim Kalfa'nın nişanlısı Hatçe'yi kaçırlar. Bunu öğrenen Selim denizden korkmasına rağmen bir arkadaşı aracılığıyla Kont'un kalesini ele geçirecek olan Barbaros'un gemisine biner. Yolda denizciliği öğrenir. Hatçe'sine kavuştuktan sonra da denize duyduğu tutku dinmez. Şarlıken, Andrea Dorya'yı Barbaros'la savaşa, Preveze'ye gönderirken Selim Kalfa da Barbaros'un gemisindedir.

Filmde Preveze Savaşı, yabancı filmlerden alınan görüntülerle canlandırılmıştır. *İstanbul'un Fethi*'nin yerli kaynakları değerlendirmesi ve özgün olmasına karşılık *Barboros Hayrettin Paşa* uyarlamacı bir anlayışla yapılmıştır.

Selim Kalfa'yı canlandıran Münir Özkul savaş sahnelerinin oluşturulmasıyla ilgili bir anısını şöyle aktarır: "*Rejisör (senariste-Nazım Hikmet'e) 'müjde' dedi. 'Bak sana nasıl dökümanlar buldum göstereyim'. Lady Hamilton filminden harp sahneleri bulmuş, seyrettirdi. Sonra bir tartışma oldu. 'Bunlar ne olacak?' dedi senarist. 'İşte koyacağız bunları' dedi rejisör. 'Olur mu ya' dedi 'bunların bizle ne alakası var'. 'Ama biz bu sahneleri yapamayız ki' dedi rejisör. 'Yapamayalım, kağıttan kayık yapıp yüzdürelim ancak bunu yapıyoruz diye' ve vurdu kaptıyı gitti.*"<sup>113</sup>

<sup>113</sup> Prof. Sami Şekeroğlu'nun Türk Sinema Tarihi Araştırma Projesi kapsamında Münir Özkul'la yaptığı röportaj, 1985.

1950'lerde çekilen Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine ilişkin filmler ise Kurtuluş Savaşı filmleriyle benzer yapıdadır. Bunlardan Kemal Film adına Lütfi Akad'ın çektiği *Bulgar Sadık* (1954) Balkan Savaşı öncesi, çetelerle mücadeleleri ele almaktadır. Osmanlı Yüzbaşı'sı Adil, çete etkinliklerini bastırmak için görevlendirilmiştir. Bu Yüzbaşı'nın yardımcılarında Bulgar Sadık, çete savaşı verenlerin başındaki Boris Daskalof'a benzerliğini kullanarak komitacıların arasına sızmayı başarmıştır. Yani Bulgar Sadık, tıpkı İngiliz Kemal gibi, düşman kılığına girmiştir.

Lütfi Akad, *Bulgar Sadık*'la aynı tarihte, yine Kemal Film adına çektiği *Vahşi Bir Kız Sevdim*'de de benzer bir konuyu ele almaktadır. Filmde Balkan Savaşı öncesi komitacılar arasında bulunan Kristina adlı bir genç kızın, Osmanlı Yüzbaşı Adil'e duyduğu kişisel nefretin giderek aşka dönüşmesi anlatılmaktadır.

Türk sinemasında sonraki yıllarda sıkça yapılan bir uygulama, yani filmlerin iç içe çekilmesi de *Bulgar Sadık* ve *Vahşi Bir Kız Sevdim* filmleriyle gerçekleşmiştir.

Türk tarihine ilişkin bir takım görüşlerini ve yorumlarını dile getirmek için filmler çeken profesyoneller, aynı zamanda gelişkin bir sinema dili de kullanmaya başlamışlardır. Osmanlı'nın I. Dünya Savaşı öncesi, kendi içindeki eşkıya çeteleriyle mücadelesinin anlatıldığı *Dokuz Dağın Efesi*, sinema anlatım olanaklarının yetkinlikle değerlendirildiği bir örnektir. Dönemin diğer tarihi konulu filmlerinden tamamen farklı özellikler taşıyan *Dokuz Dağın Efesi*'nin (1958) senaryosunu Metin Erksan yazmış ve yönetmiştir. Filmin bir edebiyat eserinden kaynaklanmaması, tam tersine Metin Erksan'ın yaptığı araştırmalar<sup>114</sup> sonucunda yazılmış özgün bir senaryoya dayanması ise tarihi konulu filmler içindeki yerini ayrıcalıklı kılmıştır. Film, Osmanlı'nın son dönemlerinde sağlayamadığı düzen karşısında Çakıcı'nın isteyerek değil, zorunluluktan dağa çıkmasını ve bir efsaneye dönüşmesini anlatır. Devlet-eşkıya

<sup>114</sup> Metin Erksan, 15 Haziran 1959'da Vatan Gazetesi'nde yayımlanan "Çakıcı Efsanesi ve Gerçeği" başlıklı yazısında 142'yi bulan kitap ve dergi yazısı okuduğunu belirtmiştir. Bunlar arasında Zeynel Besin Sun, Littmann, Vassaf Kadri, Pertev Naili Boratav'ın çeşitli yazıları ile özellikle Çakıcı üzerinde duran kitaplardan Donald C. Blaisdell'in "Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa Mali Kontrolü" ve A.N. Poliak'ın "İslam Feodalizmi" adlı çalışmalar bulunmaktadır.

ilişkinine Metin Erksan'ın getirdiği özgün yorum, onun farklı ve yaratıcı kişiliğinden kaynaklanmıştır. Çünkü Türk sinemasının geneline baktığımızda 1958 yılı, böyle bir filmin yapımı için erken bir tarih olarak görünmektedir.

*Dokuz Dağın Efesi* Osmanlı'nın son dönemlerini anlatan dışses ile başlar: “19. asırın sonlarına doğru Ege havalisi dağlarda gezen eşkiya çetelerinden bıkıp usanmıştı. Saray ve Bab-ı ali bu durumun önüne bir türlü geçemiyordu. Nihayet İzmir Valisi Naşit Paşa bu derde çeteleri affetmek veya o zamanki tabirle ‘düze indirmek’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.”

İlk sahnede, düze inmiş eşkiya Çakırcalı Ahmet Efe askerlerle birlikte namaz kılmaktadır. Çakırcalı tam secdeye durduğu an, bir asker (Hasan Çavuş) onu arkasından vurur. Bu çarpıcı sahne filmin tamamını özetlemekte, babası öldürülen Çakıcı Mehmet’in siyasi erke olan güvensizliğinin nedenlerini ortaya koymaktadır. Devletin verdiği söze rağmen babası öldürülmüş, işlemediği bir suç yüzünden bir yıl hapse girmiş, ailesi ve çevresinin baskısı üzerine öc almak için kendi hayatını da tehdit eden Hasan Çavuş’u öldürmek zorunda kalmıştır. Çakıcı, zorunlu olarak dağa çıkmış ve eşkiya olmuştur. Çakıcı’yı dağa çıkmaya iten nedenler devletin kötü işleyen adalet mekanizması ile ilgilidir. Filmin yorumuna göre Çakıcı gibiler bozuk düzenin nedeni değil, sonucudurlar. Dağlara bir defa çıkanın ise düze inmesi artık zordur.

İzmir Valisi’nin başkanlığında yapılan toplantı sırasında, Çakıcı’nın Hasan Çavuş’u öldürdüğü haberi gelince ortalık karışır. Genç bir kumandan o güne kadar hükümetin yürüttüğü uygulamaya şu sözlerle karşı çıkar: “*Biz şimdiye kadar yanlış bir yol izledik. Eğer af edilecekleri ilk vukuatlarından sonra söylenseydi, ya da muhakeme edilecekleri teminatı verilseydi onlar da yola geleceklerdi. Biz bunu yapmadık. Başlarını getirenlere para vaaşinde bulunduk. Şimdi Çakıcı için de aynı şeyi yapınca Çakıcı’nın sevenleri artacak. Acizlere yardım edecek, mala cana, ırza dokunmayacak*”. Oysa bu genç kumandanın söylediklerine kimse kulak asmaz, hatta Vali onu, Çakıcı’yı ölü ya da diri yakalaması için görevlendirir. Çakıcı ise genç



*Dokuz Dağın Efesi (Metin Erksan, 1958)*

kumandanın söylediklerini bir bir yapmaktadır. Kızanlarını toplamakta; onlara, halka iyilik yapmalarını salık vermekte; halkın malını, canını, ırzını kötülük yapan eşkiya çetelerinden korumaktadır. Obaya taşınmış Ekberoğlu'nun kızı Iraz'ı eşkiyaların elinden kurtarmış, kendi adını kullanarak kötülük yapan eşkiya çetesinin başını ezmiştir. Artık Çakıcı yaptığı iyiliklerle halkın arasında nam salmış; 'dokuz dağın efesi' olmuştur. Hükümetin koruyamadığı halkı koruyan, hükümetin sağlayamadığı adaleti silah zoruyla sağlayan Çakıcı'yı halk da korumaya başlamıştır. Kumandan köylerde Çakıcı'yı ararken halk onun yerini söylememekte direnmiştir.

Evinde insanca yaşamayı özleyen Çakıcı da kızanları da devletin çıkardığı yeni bir af ile düze inerler. Büyük bir törenle karşılanırlar. Çakıcı Iraz'la evlenir. Fakat annesi ve kızkardeşinin Kamalı ve Zeybek İsmail tarafından öldürülmesi onu tekrar dağlara çıkmak zorunda bırakır. Sırayla İsmail Zeybek ve Kamalı'yı öldürür.

1912 yılına gelindiğinde Çakıcı hala dağlarda gezmektedir. Fakat bir istihbarat şebekesi artık Çakıcı'nın yerini belirlemiştir. Yıllardır onu arayan kumandan tarafından köşeye sıkıştırılmıştır. Çıkan silahlı çatışmada kolundan yaralanan kumandan,

kargaşadan yararlanıp sıyrılmaya çalışan Çakıcı'yı istemeden vurur. Vasiyeti üzerine Hacı Efe, Çakıcı'nın başını gövdesinden ayırır. Böylece halk arasındaki efsane sürecek, kimse onu öldü bilmeyecektir.

*Dokuz Dağın Efesi* bu dönemde çeşitli eleştirmenlerce Elia Kazan'ın yönettiği *Viva Zapata*'ya benzetilmiş, filmde dış etkiler görüldüğü yönünde eleştiriler yapılmıştır.<sup>115</sup>

Metin Erksan, Vatan Gazetesi'nde 1959'da yazdığı "Çakıcı Efsanesi ve Gerçeği" adlı makalesinde zeybekliğin köklerini araştırdığını, Çakıcı'nın hayatını ayrıntılı bir biçimde incelediğini belirterek bu eleştirilere şöyle cevap vermiştir: "*Beni birinci planda etkileyen üslup rejisör Elia Kazan'ın üslubu değil, doğrudan doğruya yurdumun, Anadolu'nun kendisini bütün çağlarıyla ifade eden üslubuydu. (...) Nedir ki, zeybeklikte bir Anadolu-Türk-İyon meselesi bulunduğu bilinmediği için eleştirmelerde üslubumu incelemek için başvurulan kaynak Batı'nın sinema ürünleriydi. Eğer Zapata gibi bir örnek olmasaydı Çakıcı, Alcapone'a bile benzetilebilirdi. Benzetildi de; Billy the Kid dendi. Bunda yanılmıyordu. Zeybeklik ne Amerikalı Billy the Kid'in yaptığı gibi geleneği olmayan ferdi bir eşkıyalık, ne de Zapata gibi sosyal yanı ağır basan toplu bir halk hareketiydi*".

Metin Erksan'ın bu sözleri 1960'lı yıllardan itibaren eleştirmenlerin, yerli filmler hakkındaki tutumlarını da nitelemekte; ulusal konuları ele alan filmleri yabancı filmlerle karşılaştırma alışkanlığının yersizliğini göstermektedir.

*Dokuz Dağın Efesi*'nde Çakıcı'nın Osmanlı'ya karşı durmasındaki sosyal ve ekonomik nedenler, örneğin Çakıcı'nın yabancı sermaye ile bağlantısı, Osmanlı hükümetine karşı tıpkı Kozanoğlu gibi İngilizler tarafından korunması ve tutulması,<sup>116</sup> yönetmenin bilgisi dahilinde olduğu halde sansür engeline takılabileceği için anlatılamamıştır.

<sup>115</sup> Nijat Özön, Akis, sayı 238, 24 Ocak 1959./ *Karagözden Sinemaya*, s.61.

<sup>116</sup> Çakıcı, İzmir'deki yabancı sermayedarlarıyla özellikle Mösyö Vitel'le olan ilişkisine Pertev Naili Boratav Folklor ve Edebiyat adlı çalışmasında yer vermiştir. / "Çakıcı Efe", *Folklor ve Edebiyat*, s. 128.

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 münezzeh bir insan olduğunu nasıl iddia edebiliriz ki... O İzmir muntikasındaki “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.”<sup>117</sup>

*Dokuz Dağın Efesi*, Türk sinemasında tarihi ele alırken olayların ve kişilerin gerçekçi boyutuyla aktarılmasının; gerek devlet-sinema ilişkileri açısından gerekse toplumun kolektif bilincinde kahraman olarak yer etmiş kişilerin olumsuz yönlerinin ortaya konması bakımından zorluklar içerdiğini göstermektedir. Ama bu film aynı zamanda 1960'lı yıllara damgasını vuracak gerçekçi sinemanın yolunu açan filmlerden biridir.

<sup>117</sup> Pertev Naili Boratav, “Halk Kahramanları”, *Folklor ve Edebiyat*, s. 132.

## 6. 1960-1970 DÖNEMİ

### 6.1. Sosyal- Siyasal Olaylara ve Sinemaya Genel Bakış

1950’de demokratikleşme vaadiyle iktidara gelen Demokrat Parti kısa bir süre sonra bu vaadleri uygulamak bir yana, tersi bir tutum içine girmiş; siyasi ve iktisadi politikasını uygulamak, iktidarını sürdürebilmek için toplumun çeşitli kesimlerini baskı altına alma yoluna gitmiştir. Demokratik hakların kısıtlanması, dinin istismar edilmesi, basın üzerindeki sansürün ağırlaştırılması ve partizanca tutum (örneğin Vatan Cephesi uygulaması) yalnız muhalefetin değil, başta üniversite gençliği ve aydınlar olmak üzere halkın tepkisini de çekmiştir. İktidar muhalefet çekişmesinin, öğrenci eylemlerinin doruğa çıktığı bu dönemde Silahlı Kuvvetler, 27 Mayıs 1960’ta yönetime el koymuştur.

Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Cemal Gürsel’in başkanlığında, çeşitli rütbelerdeki 36 subaydan oluşan Milli Birlik Komitesi’nin eyleminin ertesi günü, asker-aydın karması partiler üstü bir hükümet kurulmuştur. Hukukçulardan oluşan bir kurul, darbenin meşruluğunu onaylayan bir rapor düzenlemiştir.

Darbenin amacının demokrasiyi yeniden kurmak ve serbest seçimlere giden yolu açmak olduğunu açıklayan bildiri radyoda sunulmuştur. 27 Mayıs’ı hazırlayan nedenler, Demokrat Parti’nin demokrasiden sapmış olması, partinin kendi yandaşlarına değişik ve ayrıcalıklı işlem yaparak halkı ikiye bölmesi ve Atatürk devrimlerinden ödün vermesi olarak bildirilmiştir.

Milli Birlik Komitesi, devirdiği iktidar partisinin önderlerini, milletvekillerini, Demokrat Parti’ye yakınlıklarıyla tanınan yüksek rütbeli subayları ve adları yolsuzluklara karışmış bir takım sivil idarecileri tutuklayarak Yassıda’ya göndermiştir. Yüksek Adalet Divanı’nda yargılanan Adnan Menderes, Fatin Rüştü Zorlu ve Hasan Polatkan idama mahkum edilmişlerdir.

1960’lı yıllara askeri bir müdahale ile girilmiş, idamlar halkın vicdanında derin yaralar açmıştır; ama öte yandan yeni bir anayasa ile toplumsal ilişkiler yeniden düzenlenmiştir.

1961 Anayasası Türkiye Cumhuriyeti'nin en özgürlükçü anayasası olarak bilinir. 1961 Anayasası'yla çoğunluğun baskısının önlendiği bir demokrasi anlayışını getirmek amaçlanmış; adalet ilkesine dayalı yeni bir toplumsal ve ekonomik düzen, her vatandaş için toplumsal ve ekonomik fırsat eşitliğinin sağlandığı bir yapı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Düşünce özgürlüğünün sınırlanamayacağı, sansür edilemeyeceği ilkesi bu anayasa ile sağlanmış ve çeşitli maddelerinde belirtilmiştir: 1961 Anayasası'nın 19-21-29-46 ve 56'ncı maddelerine göre "*sendika, dernek, siyasi parti gibi örgütlü bir biçimde, ya da basılı eserlerle ve yahut toplantı, yürüyüş, ibadet, dini ayin biçiminde tüm araçlarla inanç, fikir, düşüncenin açıklanması, önceden izin koşuluna bağlanamaz*". Yeni anayasanın çizdiği sınırlar dışındaki herhangi bir eylem veya fikir ancak "ifade edildikten" sonra ya da meydana geldikten sonra sınırlandırılabilir ya da yasaklanacaktır. Dolayısıyla dergi, siyasi parti kapatma, ya da basılı eserlerin toplatılması ancak suç unsuru oluştuğundan sonra yapılabilir. Fakat sinema sözkonusu olduğunda farklı bir uygulamaya gidildiği göze çarpmaktadır. 1961 Anayasası Ön Tasarısı hazırlanırken sinema, basılı eserlerle aynı kapsamdayken, 1961 Anayasası'nda bu kapsamdan çıkartılmıştır.

Anayasa Ön Tasarısında 11. maddenin 3. fıkrası şöyledir: "*Kitap ve risale yayını, tiyatro ve opera eserlerinin oynanması, sinema filmlerinin yapılması ve gösterilmesi izne bağlı tutulamaz ve sansür edilemez*".<sup>118</sup> Fakat daha sonra bu madde Anayasa'da iki farklı madde haline getirilmiştir. Anayasa'nın 17. maddesiyle "*kitap ve risale yayını izne bağlı tutulamaz ve sansür edilemez*" hükmü getirilmiş; fakat 24. maddede "*tiyatro ve opera eserlerinin oynanması ve sinema filmlerinin yapılması ve gösterilmesi yasalar ile düzenlenir*" hükmü getirilerek sinemada koşullu gösterim ilkesi sürdürülmüştür. 24. maddede geçen 'düzenlenir' sözcüğü, sansür edilebilir veya değişiklik yaptırılarak kabul edilebilir anlamına gelmektedir. Dolayısıyla sinema filmleri anayasanın özgürlükçü kararlarından yararlanamamış ve üstündeki katmerli sansür konusunda herhangi bir değişiklik yapılmamıştır. Bu maddenin yeniden düzenlenmesi için Bülent Ecevit, Orhan Köprülü, Mücahit Beşerler, Fazıl Nalbantoğlu, Zeki

<sup>118</sup> Sinema Filmlerinin Sansürü Kollojumu (25 Mayıs 1978), Raporlar, Tartışmalar, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi İdare Hukuku ve İdari İlimler Enstitüsü.



Baltacıoğlu, Őinasi Özdenođlu, Ahmet Demiray toplu bir önerge vermişler, fakat bu önerge kabul edilmemiştir.<sup>119</sup> Değişiklik yapılması için Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti, Türk Film İmalcileri Cemiyeti resmi makamlara dilekçe sunmuşlardır. 1961’de Bülent Ecevit sansürün kaldırılmasından yana Ulus Gazetesi’nde bir yazı yayımlamıştır. Türkiye İşçi Partisi (TİP) sansür yönetmeliğiyle ilgili olarak, Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu’nun 6. maddesinin iptali için Anayasa Mahkemesi’ne dava açmıştır. Fakat Anayasa Mahkemesi 8 Temmuz 1963 tarih ve 204/128 sayılı kararı ile sinema sansürünün dayandığı 4 Temmuz 1934 ve 2559 sayılı Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanununun 6. maddesinin Anayasaya aykırı olmadığına karar vermiştir.<sup>120</sup> Böylece Temsilciler Meclisi, Anayasa Komisyonu’nun görüşleri doğrultusunda sinemadaki düşünce ve yaratma özgürlüğünü engelleyen sansür olgusunu bir kez daha kabul etmiştir. Anayasa Mahkemesi’nin ‘Türkiye’de yapılan sansür Anayasaya aykırı değildir’ kararı Türk sineması açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Çünkü 1963’ten sonra sansür kanununun arkasında artık Anayasa Mahkemesi vardır.

Sansür uygulamasının kendi içindeki çelişkileri ise devam etmiştir. Sansür kurulu Metin Erksan’ın Fakir Baykurt’un aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı *Yılanların Öcü*’nün (1961) yurtiçinde ve yurtdışında gösterimini yasaklamıştır. Sansür kurulunun verdiği yasaklama kararı yoğun tepkilere yolaçmıştır. Sinemacıların “sansürü protesto yürüyüşü” yapması gündeme gelmiş, ancak İstanbul Valiliđi izin vermemiştir. Sinemacılar Gen-Ar Tiyatrosu’nda toplanıp hükümetten ve kamuoyundan destek istemişlerdir. Basında yeralan tepkiler üzerine dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel filmi Çankaya köşkünde seyretmiş, beğenmiş ve Metin Erksan’ı kutlamıştır. Film, ancak Gürsel’den sansür kuruluna gelen uyarı üzerine gösterime çıkabilmiştir.<sup>121</sup>

<sup>119</sup> Muammer Aksoy (Anayasa Komisyonu Sözcüsü), *Türk Sinemasında Sansür*, s.60.

<sup>120</sup> Resmi Gazete: 13. 11. 1963/11554

<sup>121</sup> Filmin Ankara Ulus Sineması’ndaki ilk gösterimi olaylı geçmiş, sinemada bulunan bir grup “kahrolsun komünistler” diye bağıarak filmi protesto etmişlerdir. Sahnede bulunan Fakir Baykurt’a kırmızı mürekkep atılmış, sinema salonu tahrip edilmiştir. / Cumhuriyet’in 75 Yılı/ YapıKredi Yayınları.

Bu dönemde sansüre uğrayan filmlerden bazıları *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Hudutların Kamunu* (Lütfi Akad, 1967), *Kızılırmak-Karakoyun*'dur. (Lütfi Akad, 1967).

Sansürün getirdiği olumsuzluklara rağmen, 1960'lı yıllar Türk sinemasının, gerek nitelik gerekse nicelik açısından en parlak dönemi olmuştur. 1960'da 81 film, 1961'de 115 film, 1962'de 130 film, 1963'te 127 film, 1964'te 181 film, 1965'te 214 film, 1966'da 239 film, 1967'de 209 film, 1968'de 176 film, 1969'da 231 film ve 1970'de 225 film çekilmiştir. Seyirci sayısının hızlı bir artış göstermesine paralel olarak il ve ilçelerde pek çok sinema salonu açılmıştır. Yeni sinema salonlarının giderek çoğalması sonucunda ise film üretimine yönelik talebi karşılayabilmek için film şirketlerinin sayısı artmıştır.

1960'larda çok sayıda film çekilebilmesindeki en önemli etken, Türk sinemasının kendine özgü bir prodüksiyon ve film dağıtım sistemini oluşturabilmiş olmasıdır. Bu sistemde filmlerin finansal kaynağı dolaylı olarak seyircidir. Film dağıtım ağı ise şöyle işlemektedir: Ülkenin dört bir tarafına yayılmış bölge işletmeleri, sinema salonlarına film dağıtımını işini yürütmektedirler. Bölge işletmelerinin merkezleri İstanbul, Ankara, Adana, İzmir, Samsun ve Zonguldak'tadır. Bu işletmeler buldukları il dışında, çevrelerindeki il ve ilçelere de film dağıtımını yapmaktadırlar. Bölgesindeki seyircinin nabzını tutan işletmeci, yapımcıya çekimden önce avans vermekte ve çekilecek filmin başrol oyuncularını, konusunu seyircinin talebine göre yapımcıya bildirmektedir. Dolayısıyla yapımcı çekeceği filmleri önceden satmış ve gösterimini garantilemiş olmaktadır. Böylece sinema sektöründe üretimin devamlılığı sağlanmaktadır. 1960'lardan itibaren 1970'li yılların ortalarına kadar süren bu sistem sayesinde sinema istikrarlı, önu açık bir meslek alanı haline gelmiştir. Bu sistemin olumlu bir başka yönü, kaliteli yapımların ortaya konabilmesi için gerekli zeminin film üretimindeki devamlılık ile sağlanmasıdır. Fakat Türkiye'ye özgü bu yapıım şekli bazı olumsuzlukları da içermiştir. Bu olumsuzluklardan biri işletmecilerin film yapımlarını

---

Film Ankara, Adana, Niğde gibi illerde İmam Hatip Okulu öğrencileri tarafından protesto edilmiştir. Bkz: "Yılanların Öcü Niğde'de Protesto Edildi", Milli Yol, 6 Temmuz 1962 / "Yılanların Öcü Oynanırken Hadise Çıktı", Son Posta, 17 Nisan 1962 / "Adana'da Yılanların Öcü" Milli Yeni Yol, 27 Nisan 1962./ Akt. Alim Şerif Onaran, *Sinematografik Hürriyet*, Doktora Tezi, 1968.

yönlendirmesi sonucu birbirine benzer anlayışta çekilmiş filmlerin artması; halk tarafından sevilip, tutulan unsurların şablonlaştırılması olmuştur. Ticari kaygının ağır bastığı filmlerde, seyircinin kültürel birikimini ve estetik anlayışını yukarı çekme endişesi taşınmamıştır. Türk sineması kendi içine kapalı bir üretime yönelmiştir. Fakat gözden kaçırılmaması gereken bir diğer nokta da, bu kapalı sistemin kendi içindeki tutarlılığı ve bu nedenle filmlerin Türk insanın yakınlık kurabileceği yapıda çekilmiş olmalarıdır.

Üretimin yoğun olduğu bu dönemde, Türk sineması farklı eğilimlere tanık olmuştur. Metin Erksan, Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç; -60'ların sonralarına doğru- Yılmaz Güney, Bilge Olgaç gibi sinemacılar, toplumsal sorunları gerçekçi bir anlayışla sinemaya aktarma çabasında ürünler vermiş, toplumsal olduğu kadar sanatsal anlamda da büyük bir çıkış yapmışlardır. Osman Seden, Memduh Ün ustalıklarını daha çok ticari filmlerde ortaya koymuşlar; Ertem Eğilmez, Süreyya Duru, Feyzi Tuna, Tunç Başaran ilk yapıtlarını bu yıllarda vermişlerdir. Toplumsal sorunları ve Türk insanının gündelik hayattaki problemlerini ele alan filmler bu yılların nitelikli ürünlerini oluşturmuştur. Göç olgusu, toprak ve su sorunu, çarpık kentleşme, gecekonduların artışı, varoşlardaki hayat, kaçakçılık gibi meseleler özgün bir anlatım ve bakış açısıyla ele alınmıştır. *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960), *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961), *Kırık Çanaklar* (Memduh Ün, 1961), *Yılanların Öcü* (Metin Erksan, 1962), *Üç Tekerlekli Bisiklet* (Lütfi Akad, Memduh Ün 1962), *Acı Hayat* (Metin Erksan, 1963), *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963), *Suçlular Aramızda* (Metin Erksan, 1964), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1965), *Ben Öldükçe Yaşarım* (Duygu Sağıroğlu, 1966), *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966), *Haremde Dört Kadın* (Halit Refiğ, 1966) *Hudutların Kanunu* (Lütfi Akad, 1967), *Vesikalı Yarım* (Lütfi Akad, 1968) adlı filmler çekilmiştir.

Muharrem Gürses, Nejat Saydam, Nevzat Pesen, Türker İnanoğlu, Hulki Saner, Ümit Utku, Natuk Baytan, Remzi Jöntürk gibi yönetmenler ise hedefledikleri ticari başarıya koşut bir anlayışla filmler gerçekleştirmişlerdir. *Cilalı İbo*, *Küçük Hanımefendi*, *Küçük Beyefendi*, *Ayşecik* dizileri, piyasa romanı uyarlamaları, yabancı film aktarmaları, kostümlü maceralar, şarkılı filmler, melodramlar birbirini izlemiştir.

1960'ların ilk yarısından itibaren sinema konusunda o güne kadar eksik olan entellektüel tartışma ortamı oluşmaya başlamıştır. 1962 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü öğrencilerinden Sami Şekeroğlu, Türkiye'nin ilk sinema kulübü, Kulüp Sinema 7'yi kurmuştur. Akademi bünyesinde, Kulüp Sinema 7'nin düzenlediği film gösterileri, paneller, toplantılar ile diğer sanat alanlarında olduğu gibi sinema üzerinde de düşünülme, tartışılmaya başlanmıştır.

Kulüp Sinema 7, Sami Şekeroğlu ve arkadaşlarının Türk ve dünya sineması ürünlerini toplama, onarma ve arşivleme çalışmalarıyla kısa sürede ulusal bir film arşivine dönüşmüştür. (1967)

Düşünsel hareketliliğin artması ve canlı bir yayın ortamının oluşması sayesinde gelişmesi beklenen eleştiri kurumu, tam tersi bir tavır içine girmiş; yapıcı eleştiriler getirmek yerine, Türk sinemasına karşı şiddetli tepkisini bu yıllarda göstermiştir. Bu tepkinin genel olarak Türk sinemasına ve özellikle de Türk sinemasının nitelikli ürünlerine odaklanmış olması, sinemacılarla eleştirmenler arasında gerginliğe neden olmuştur. Eleştirilerin hedefinin Türk sinemasının değerli ürünleri olması ise dikkat çekicidir.

Bu ortamda Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1963) filmi, Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü kazanmıştır. (1964) İlginç bir çelişkidir, İçişleri, Dışişleri, Turizm ve Tanıtma Bakanlıkları temsilcilerinden oluşan "Özel İnceleme Kurulu" tarafından Türkiye'yi Berlin Film Festivali'nde temsil etmesi sakıncalı bulunan *Susuz Yaz* yurtdışına Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nce oluşturulan bir komisyonun onayı ile çıkarılabilmıştır. Film, sinemamıza yurtdışında kazandırdığı bu ilk büyük ödül sayesinde devletin Türk sinemasıyla ilgilenmesini sağlamıştır.<sup>122</sup> Fakat film aynı ilgiyi aydın-eleştirmen çevresinden görmemiştir.

1964'te I. Türk Sinema Şurası toplanmıştır. Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti, Türk Film Rejisörleri Birliği, Türk Film Stüdyoları Sahipleri Şura'da alınan kararları protesto etmişlerdir.<sup>123</sup> Bu Şura Türk sinemasını eleştiren grup ile Türk sinemasına

<sup>122</sup> *Susuz Yaz*'ın başarısını kutlamak üzere Turizm Bankası Sosyal Hizmetler Komitesi'nce İstanbul'da bir tören düzenlenmiş; Turizm ve Tanıtma Bakanı A.İ. Göğüş konuşma yapmıştır.

<sup>123</sup> I. Türk Sinema Şurası'ndan toplanan Türk Film Cemiyeti Yönetim Kurulu'nda Türkiye'ye yabancı film getirenler ile sinema yazarlarının yerli filmcilere ilgisizliğinden yakınılmıştır.

sahip çıkanlar arasındaki düşünsel karmaşmanın belirginleştiği bir dönemeç olmuştur.<sup>124</sup>

Bu dönemde Türk sinemasının yanında yer alan kurum, temelleri Kulüp Sinema 7'ye dayanan, Türk Film Arşivi'dir. Sami Şekeroğlu başkanlığındaki Türk Film Arşivi'nin temel yaklaşımı 'Türk sinemasının iyi ve kötü tüm ürünleriyle bizim sinemamız olduğu ve gelişimin ancak bu sinemaya sahip çıkmakla mümkün olabileceğidir'.<sup>125</sup>

Türk sinemasını bu dönemden itibaren kültürden yoksun olmakla suçlayan ve tümünden rededen grubun arkasında ise 1965'te kurulan Sinematek Derneği vardır. Bu yoksayışın sözcülüğünü Sinematek Derneği'nin yayın organı olan Yeni Sinema, Genç Sinema gibi dergiler üstlenmişlerdir. Önerdikleri sinema anlayışı, Avrupa sinemasında örnekleri olan, III. Dünya ülkelerinde ortaya çıkan politik sinemanın takipçiliğidir. Türk sinemacılarıyla ayrıldıkları nokta, devrimci ve ilerici sinemanın temellerini Batılı sinema örneklerinde aramaları olmuştur. Türk sinemasının toplumun sorunlarına gerçekçi ve içten bir yaklaşımla eğildiği, 'kendine özgü olanı bulma' arayışını sürdürdüğü, nitelikli ürünler vermeye başladığı ve sektörel gücünü kazandığı bir dönemde bu türden eleştirilerin yapılması son derece dikkat çekicidir. Oysa eleştiriye uğrayan sinema eserleri, en az yaratıcısı kadar, içinden çıktıkları toplumun da ürünüdür. Türk sinemasının diğer sanat dallarından farklı olarak toplumla en sıkı bağlarını bu dönemde kurmuş olduğu da gözönüne alınırsa eleştirilerin sinemanın da ötesinde, içinden çıktığı kültüre yöneldiği söylenebilir.

<sup>124</sup> I. Türk Sinema Şurası İstanbul Radyoevi'nde yapılmıştır.

<sup>125</sup> Kurumun yayınlardan Ulusal Sinema dergisinde Sami Şekeroğlu "Türkçe Düşünmek" başlıklı yazısında seyirciden kopuşun nedenlerini açıklamaktadır: "Bugün Türkiye'de bir yandan kendi ülkesine dönük bilinçli Türk aydınları birikimi olurken, diğer yandan yerli malı her fikre karşı gelen, aynı ölçüde de toplumumuzla aralarındaki uçurumu isteyerek muhafaza eden aydınlar çoğunluktadır."

Derginin aynı sayısında Metin Erksan "devrimci sinema" savunucularına şu sözlerle karşılık vermektedir: "Asıl devrimciler Türkiye meselelerine Türkiye'li gibi bakanlardır. İnananlar, bilenlerdir. Ama sizin gibi Batı'nın dümen suyuna giderek değil. Türk gibi düşünerek, Türk gibi bilerek, Türk gibi inanarak ömürlerini tüketenlerdir."

## 6. 2. Tarihi Konu Filmlerde Farklı Eğilimler

1960'lı yıllarda tarihi konulu film yapımında farklı eğilimler ortaya çıkmıştır. Toplumsal ve ekonomik sorunları, gündelik hayatı gerçekçi bir anlayışla ele alma çabasındaki yönetmenlerden bazıları, aynı zamanda, yaşanan günün kaynağı olan “tarihsel gerçeklere” yönelmişlerdir. Fakat gerçekçi bir yapıya sahip, tarihsel bilgilere dayanan ve farklı tarih görüşlerini savunan filmler bir kaç örnekle sınırlı kalmıştır. Gerçekçi sinemanın temel ilgi alanı siyaset, ekonomi ve gündelik hayat olduğu için tarih, daha çok ticari sinemanın konusu olmuştur. Gerek 1965 sonrası AP iktidarı döneminde hızla artan dini tarihi filmlerde<sup>126</sup>, gerekse kaynaklarını çizgi romandan alarak 60'ların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasına baskın bir şekilde giren kostümlü macera filmlerinde<sup>127</sup>, dönemin belirleyici anlayışı, yani gerçekçi olma endişesi taşınmamıştır. Tam tersine masalsı bir üsluba, destanlara, menkıbelere dayanan bir anlatıma yönelinmiştir.

Tarihi konulu filmlerin soyut bir anlatıma kaymasındaki en önemli neden, bu tez çalışması boyunca sık sık yinelediğimiz sansür olgusudur. Toplumsal, düşünsel, sanatsal atılımların yaşandığı 1960'larda sansür uygulamalarının ağırlığını koruması sinemacıları sınırlamaktadır.

Tarihi konulu filmlerin tarihsel gerçeklerden uzak kalmasının bir başka nedeni ise, köyden gelen göçmenlerin kent nüfusunun yarı oranına ulaşmasıyla tüketici pastasının genişlemesine ve popüler kültür ürünlerine olan ilginin büyük oranda artmasına bağlanabilir. Nitekim bu yıllarda oluşan Türkiye'ye özgü prodüksiyon sisteminde filmlerin konularını ve yaklaşımlarını seyirci belirlemektedir. Seyirci sinemada özdeşleşebileceği kahramanlar yaratmaktadır.

Popüler kültür ürünlerinden biri olan çizgi romanların tarihi macera türüne yönelmesiyle paralel bir dönemde, kostümlü macera filmleri de ardı ardına çekilmeye

<sup>126</sup> Hazreti Ömer'in Adaleti (1961), Mevlid / Süleyman Çelebi (1962), Hazreti İbrahim (1964), Hak Yolunda Hz. Yahya (1965), Hz. Eyüb'ün Sabrı (1965), Hz. Yusuf'un Hayatı (1965), Yahya Peygamber (1965), Hz. Ayşe (1966), Hz. Süleyman ve Saba Melikesi (1966), Hacı Murat (1967)...

<sup>127</sup> Cengizhan'ın Hazinesi (1962), Horasan'dan Gelen Bahadır (1965), Horasan'ın Üç Atlısı (1965), Battal Gazi (1966), Baybora'nın Oğlu (1966), Malkoçoğlu (1966), Malkoçoğlu Krallara Karşı (1967), Kara Battal'ın Acısı (1968), Malkoçolu Kara Korsan (1968), Karaoğlan Şeyhin Kızı (1969), Karaoğlan'ın Kardeşi Sorgun (1969), Tarkan (1969)....

başlamıştır. Bunlardan ilki Suat Yalaz'ın *Karaoğlan* tiplemesidir.<sup>128</sup> *Karaoğlan* serisini Süreyya Duru'nun yönettiği *Malkoçoğlu* serisi izlemiştir.

1950'li yıllarda kazandığı ivmeyle 60'larda da çekilmeye devam eden Kurtuluş Savaşı filmlerindeki<sup>129</sup> yapıyı ise Türkiye'nin gündeminden düşmeyen Kıbrıs meselesi belirlemiştir. 1963 yılında Kıbrıs'ta meydana gelen kanlı olaylar Türkiye'yi derinden sarsmış; bu toplumsal ve siyasi olay birlik ve beraberlik duygularının dile getirildiği filmlerin artmasını sağlamıştır.

Kıbrıs Cumhurbaşkanı Makarios, Kıbrıs Anayasasında değişiklikler yapmak istemiş, Türkiye bunu kabul etmemiştir. Değiştirilmesi öngörülen başlıca yasa maddeleri, ordu mevcudunu yeniden düzenleyerek Türk askerlerinin sayısını azaltmak; adliyenin merkezleştirilmesini sağlayarak Türklerin yargı bağımsızlığını kaldırmak; polis ve jandarma örgütlerinin birleştirilmesiyle Türk polisinden kurtulmak amacını gütmüştür. Türkiye'nin bu değişiklik önerilerini kabul etmemesi üzerine Kıbrıs Türklerine karşı saldırılar başlamıştır. Kıbrıs olayları devam ederken üniversite öğrencileri bazı kentlerde mitingler düzenlemiş, sokaklarda "*Kıbrıs Türktür, Türk Kalacaktır*", "*Ya taksim Ya Ölüm* sloganları atılmıştır. 1964'te İngiltere, Türkiye, Yunanistan ve Kıbrıs hükümetleri ile Kıbrıs Türk ve Rum toplumu liderlerinin katıldığı III. Londra Konferansı gerçekleştirilmiş, fakat Kıbrıs sorunu bir çözüme ulaştırılamamıştır.

<sup>128</sup> Suat Yalaz *Karaoğlan*'ın sinemaya aktarılması serüvenini şöyle anlatır:

"*Karaoğlan*'ı aradık biz *Akşam Gazetesi*'nde. Sağolsun Malik Yolaç büyük yardımda bulundu. Gazetede büyük sayfalar ayırdı. *Karaoğlan*'ı oynayacak oyuncuyu birlikte aradık. Yalnız gelenler (...) yüzü tam *Karaoğlan* ama boyu benim kadar, hatta benden kısa! Olmuyor. Herşeyi mükemmel boylu postlu, çok yakışıklı. Ama konuşuyorsun çok boş birisi. *Karaoğlan* rolünü kaldıramayacak... Kartal'ın ismi dikkatimi çekti benim. Hem Kartal hem Tibet, sanki ben uydurmuşum gibi... Ankara'ya geldim. Kartal'ı gördüğüm zaman baktım 1,85 boy... boylu, postlu ve yüzü de fazla silik... Böyle gür kaşlar, bol saçlar olsa alnını açamam, kaşlarını yolamam. Bir baktım, tamam dedim. Ben buna peruk koyacağım, kaşlarını da boyarım... Yani çizdiğim *Karaoğlan*'ı olduğu gibi yüzüne koyarım"/Levent Cantek, *Türkiye'de Çizgi Roman*, İletişim Yayınları, 1996.

"*Sanatçı çevremden Tijen Par Ankara Meydan Sahnesi*'nde bir tiyatrocü gençten bahsetti. Tamam başka kişiler de 'Evet olur, tam aradığın tipte' dediler... Adı Kartal Tibet'ti. Öncelikle ismiyle tam *Asya kokuyordu*. Bizim de çekeceğimiz ilk *Karaoğlan* filmi "*Altay'dan Gelen Yiğit*" olacaktı. Adını sanki ben uydurmuşum gibi." / G. Scognamillo, *Fantastik Türk Sineması*, s.316.

<sup>129</sup> Ateşten Damla (1960), Küçük Kahraman (1960), Kahraman Üçler (1961), Siyah Melek (1961), Silah Arkadaşları (1962), Dağ Başını Duman Almış (1964), Vurun Kahpeye (2. Çev. 1964), Bize Türk Derler (1965), Çanakkale Aslanları (1965), Bombacı Emine (1966), Kahramanlar Köyü (1966), Kara Fatma (1966), Topal Osman (1966), Fato / Ya İstiklal Ya Ölüm (2. Çev. 1968)...

Bu ortam içinde filmlerde birlik ve beraberlik duygusunun en yoğun yaşandığı dönem olan Kurtuluş Savaşı yılları ele alınmıştır. “Vatan” temasının işlendiği, Türk tarihinin çeşitli dönemlerinde geçen filmler artmıştır.<sup>130</sup> Ülkelerin ulusal ve uluslararası krizlerin eşliğinde olduğu dönemlerde tarihi konulu filmlerin çoğalması bir rastlantı değildir.

Türk tarihinin çeşitli dönemlerini ele alan filmlerin isimlerini sıraladığımızda konuların genellikle halk arasından çıkan isimsiz kahramanların etrafında döndüğü görülecektir: *Fedakar Onbaşı* (Yavuz Yalınkılıç, 1960), *Küçük Kahraman* (Türker İnanoğlu,1960), *Kahraman Üçler* (Semih Evin, 1961), *İsimsiz Kahramanlar* (Semih Evin, 1964), *On Korkusuz Adam* (Tunç Başaran, 1964), *On Korkusuz Kadın* (Tunç Başaran,1965), *Bombacı Emine* (Nuri Akıncı, 1966), *Kahraman Kadınlarımız* (Nuri Akıncı, 1966), *Kolsuz Kahraman* (Nejat Saydam, 1966), *Vatan Kurtaran Adam* (Tunç Başaran, 1966), *Bizans'ı Titreten Yiğit* (Muharrem Gürses, 1967), vb... Filmlerin isimleri, kahramanlıkları nitelemektedir: kahramanlar vatan kurtaran, isimsiz, korkusuz, yiğit kişilerdir. Aynı zamanda da gizemlidirler. Hatta bazıları görünmez ve halk onların kim olduğunu bilmez.<sup>131</sup>

Bu yıllarda tarihi konulu filmlerde karşımıza çıkan tiplerden biri Osmanlı ordusunda yüksek rütbelerde bulunup ülkesi için savaşmış, fakat çıkar çatışması

<sup>130</sup> Örneğin Duygu Sağıroğlu'nun yönettiği *Vatan ve Namık Kemal*'de (1969) Namık Kemal'in sürgün edildiği dönem ile yazdığı *Vatan Yahut Silistre* adlı oyunun geçtiği dönem içiçe anlatılmıştır. (1 Nisan 1973'te sergilenen oyunun konusu Türk-Rus savaşı sırasında Silistre Kalesi'nin Türkler tarafından savunulmasıdır.) İki farklı dönemi birbirinin içinde vatan teması üzerine yoğunlaşarak anlatan film, tarihsel dönemler arasında geçişler sağlayan yapısı ile farklı bir örnektir. Filmde vatan aşkının kişiye duyulan aşkın daha yüce bir değer olduğu işlenmiştir. Vatan aşkı, hem *Vatan Yahut Silistre* oyunundaki Manastır Sancak Beyi'nin hem de Namık Kemal'in kişiliğinde dile getirilmiştir.

<sup>131</sup> Örneğin Yılmaz Atadeniz'in yönettiği *Kafkas Kartalı* (1968) adlı filmde Rusların egemenliği altındaki Azeri Türklerinin bağımsızlık için mücadele verdiği yıllarda, sarayda içkici ve kadın düşkünü bir hovarda gibi davranan Rus Prensi gizemli bir kahramandır. Sarayda snoplugu ve vurdumduymazlığı ile tanınan bu Rus Prensi aslında kılık değiştirerek Azeri Türklerine yardımcı olmaktadır. Onun yaptığı bu yardımlar ne saraydakiler, ne de ezilen halk tarafından bilinmektedir. Halk, kimliğini bilmediği, en zor durumlarda yardımlarına koşan bu efsanevi kahramana “Kafkas Kartalı” adını vermiştir. Rus Prensi'nin gerçek kimliği ortaya çıktığında ise hem halk şaşkınlığa düşecek, hem de maskeli Kafkas Kartalı'na gönlünü kaptıran Rus Prensesi aşkını rahatlıkla dile getirebilecektir.

Gizemi sağlamak için kullanılan maske, dünya sinemasında da *Zorro* gibi çizgi roman kahramanlarının -efsanevi kahramanların- değişmeyen aksesuarıdır. Türk sineması'nda sık sık yinelenen, gizem ve efsane birbirlerini bütünleyen unsurlardır.



sonucunda kötü niyetli kişiler tarafından vatan haini ilan edilmiş subaylardır. Bu subaylar vatanlarına bağlı oldukları halde bir kenara itildiklerinden, kurdukları küçük çetelerle düzeni sağlama uğraşında olmuşlardır. Bir çetenin ele başı olmaları ise onları gerçekten vatan haini konumuna getirmiştir. Filmlerin finaline doğru yanındaki kötü ruhlu ikinci adamları tarafından kandırılan paşalar, bu çete ele başına aşık olan kızları sayesinde gerçekleri öğrenirler. Haksızlıklar onarılır.

Ordudan türlü entrikalarla ihraç edilen ve sonra daha yüksek bir rütbeyle iş başına geçen subaylar bir anlamda yenilikçi ve ilerici bir anlayışı da temsil etmektedir. Bunlar, 1960'lı yılların siyasi tablosundan etkilenmelerle de oluşturulmuş tipler olarak değerlendirilebilir. Bu temada odaklanan filmlerden biri Türker İnanoğlu'nun yönettiği *İntikam Uğruna*'dır. (1966).

Bu yıllarda, gerek sosyal bilimlerdeki gerekse edebiyat alanındaki düşünsel oluşumların etkisiyle, dönemin tarihi filmlerinde görülen genel eğilimin dışında bazı yapımlar da gerçekleştirilmiştir. Bunlar gündelik ve sosyal hayatı konu edinen filmlerde görülen gerçekçiliğin tarih alanına uyarlandığı örneklerdir.

Aşağıda değineceğimiz bu filmlerin, daha önce çekilenlerden farkı, tarihi gerçeklerden yola çıkarak toplumsal ve siyasal meselelere belli bir perspektiften bakmaları, tarihi durum ve olgular üzerine yorum getirmeleri, tarihi düşünsel çevre içinde ele alıp bir potada eriterek çekildiği dönem üzerine de yorum getirme çabasında olmalarıdır.

1960'ların ikinci yarısından itibaren sosyal bilimlerdeki hızlı gelişmenin etkisiyle tarih yorumunun anlamı genişlemeye başlamış, Sencer Divitçioğlu, Selahattin Hilav gibi sosyolog ve araştırmacıların çalışmalarıyla tarihe yeni yaklaşımlar söz konusu olmuştur.<sup>132</sup> Bu da sinemacıları dolaylı olarak etkilemiş, Türk toplumunun ve insanının

<sup>132</sup> (...) tarih paradigması 1960'lı yılların ikinci yarısından sonra Türkiye'de sosyal bilimlerin hızlı bir gelişme göstermeye başladığı dönemde büyük ölçüde yetersiz kaldı. Bu yetersizlik tarihçilerin kendi alanlarını sorgulamaları sonucu olmadı; siyaset biliminden, ekonomiden, sosyolojiden gelenlerin tarihi sorgulamalarıyla ortaya çıktı (...) Tarihçilerin tarih dışından gelenlerin sorgulamalarına karşı tek sığınağı belgeleri ve amprizmi daha öne çıkarmak oldu. Bu ise başka alanlardan gelenlerin, tarihçilerin farklı bir paradigma için toplamış oldukları bilgileri, kendi kuramsal çerçeveleri içinde kullanma çabalarını başlattı. / İlhan Tekeli, *Tarih Yazımı Üzerine Düşünmek*, s.81.

yapısını ürünlerine yansıtma çabasındaki sinemacıların bir kısmını tarihe yönlendirmiştir.

1960'larda görece bir yayın özgürlüğü içinde, Marksist düşünce yapıtlarının yayımlandığı ve sol dergilerin çıktığı bir ortamda, evrensel bir gelişme şemasının tek tek ülkelerin özgül yanlarını saptayıp ortaya koymayı engellediği, Marksizmin bir dogma değil, bir yöntem olduğu düşüncesi üzerinde durulmuştur. Böylece Türk Marksistleri, toplumsal oluşumların ilkel topluluk-kölelik-feodalite-kapitalizm-sosyalizm çizgisini zorunlu olarak izlediği konusundaki klasik şemanın dışına çıkılması ve başka üretim tarzlarının da ele alınabileceği düşüncesini tartışmaya başlamışlardır. Doğu toplumlarının ve dolayısıyla Türk toplumunun mülkiyet düzeni, sınıf yapısı ve bilinci üzerinde yeni araştırmalar yapılmaya başlamıştır. Bu eğilim Asya-tipi Üretim Tarzı (ATÜT) kavramında odaklaşmış ve bu kavramın Türk toplum yaşamını, daha derinden ve gerçekçi bir tarzda anlamayı sağlayacağı belirtilmiştir.<sup>133</sup>

Selahattin Hilav'ın Eylem dergisinde yayınlanan Asya Tipi Üretim Biçimi'ni açıklayan yazıları, Sencer Divitioğlu'nun Asya Tipi Üretim Tarzı ve Az Gelişmiş Ülkeler adlı denemesi bu konudaki ilklerdir. Daha sonra yine Sencer Divitioğlu'nun Asya Tipi Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumunu adlı kitabı sinemacıları etkileyecek tartışmaların çıkış noktasını oluşturmuştur. Türk toplumunu, Batı toplumlarından farklı kılan temel özellikleri olduğu düşüncesi, Kemal Tahir'in romanları ve düşünceleri ile perçinlenmiş; kendine özgü olanı bulma çabasıyla oluşan düşünsel hareketlilik, sinemacıların arayışlarıyla çakışmış ve "Ulusal Sinema" düşüncesi bu dönemde filizlenmiştir.<sup>134</sup>

Günün "gerçeğini" arayan sinemacılar, artık günün gerçeğini oluşturan "tarihsel gerçeklere" yönelmişlerdir. Fakat daha önce belirttiğimiz gibi bu yıllarda, tarihi durum

<sup>133</sup> Selahattin Hilav, "Düşünce Tarihi", *Türkiye Tarihi, Çağdaş Türkiye 1908-1980*, s. 385.

<sup>134</sup> Aynı tarihlerde sinemada olduğu gibi edebiyat ve resim alanında da "ulusallık" konusu tartışılmaktadır. Bu tartışmalara soyut resmin önde gelen isimlerinden biri olan Nuri İyem de katılmış Şubat 1970'te yayımlanan Yeni Dergi'de şu görüşü savunmuştur: "*Halka resim ve heykel sanatlarına eni konu küstürmüş olanlar Paris-Münih ve de Amerikan okullarının Türkiye temsilcileridir. Türk halka öğünülecek bir sağduyuyla, kendi toplum yapısına aykırı düşen, yabanın temsilcisi sanat ürünlerine karşı çıkmış, bunların temsilcisi olmaya kalkışanlara gereken dersi vermiştir*".

ve olgular üzerine yorum getirme gayretindeki filmler, gerek Türk sinemasında gerekse dünya sinemasında çok sayıda değildir.

Bu doğrultudaki örneklerden biri *Haremde Dört Kadın*'dir. (1965) Filmin senaryosunu Kemal Tahir ve Halit Refiğ yazmıştır. Halit Refiğ yönetmenliğini yaptığı *Haremde Dört Kadın*'in çıkış noktasını şöyle aktarmaktadır:

*“Kemal Tahir ile Türkiye’de aydın kesimin de Türk sinemasına karşı tavrını sık sık değerlendirirdik. Birgün aydınların halk sineması özellikleri taşıyan Türk sinemasına karşı düşmanca yaklaşımlarını tartışırken ‘bu bizdeki batılılaşmanın fiyaskosudur’ dedi. Bu sözden çok etkilendim. (...) O andan itibaren birçok soru işareti karşılıklarını bulmaya başladı. O zaman Türk toplumunun temel sorunlarının kaynaklarını bulmak için tarihe bakmak gerektiği anlaşılıyordu. Sinemada toplumsal gerçeklerden kaynaklanan filmler yapma gayretindeyken, Batı düşüncesi ile çelişkiler, Kemal Tahir gibi beni de tarihe yöneltti. Haremde Dört Kadın, bu yönelişin ilk adımıydı.”*<sup>135</sup>

*Haremde Dört Kadın*, 1899 yılında, bir Paşa'nın konağında geçer. Konakta Paşa'nın değişik kökenlerden gelen eşleri (Arap güzeli Şevkidil, Boşnak güzeli Gülfem, Çerkez güzeli Mihrengiz Hanım'lar) arasındaki gerilim, Paşa'nın Jöntürk yeğeniyle haremde en genç kadını Ruşan arasındaki yasak aşk, Sadık Paşa'nın ve haremdeki kadınların Jöntürk hareketine bakışı, konaktaki çalkantılar, ihanetler, kıskançlıklar, entrikalar yüzyılın başındaki Osmanlı İmparatorluğu'nun bir yansımasıdır.

*Haremde Dört Kadın*'ı tarihi konulu filmler arasında farklı bir düzleme taşıyan özelliği, olaylar dizisi ile yüzeyde bir paşa konağındaki entrikaların anlatılması, fakat derininde bu olaylardan yola çıkarak Jöntürk hareketinin ve Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinin tartışılmasıdır. Filmde üstü kapalı bir biçimde Osmanlı İmparatorluğu'nun bu yıllardaki dış politikası, Bağdat Demiryolu yapımını üstlenmek isteyen devletlerin paşalarla kurduğu ilişkiler sergilenerek anlatılmıştır.

<sup>135</sup> Halit Refiğ, *Gerçeğin Değişkenliği*, s. 31.



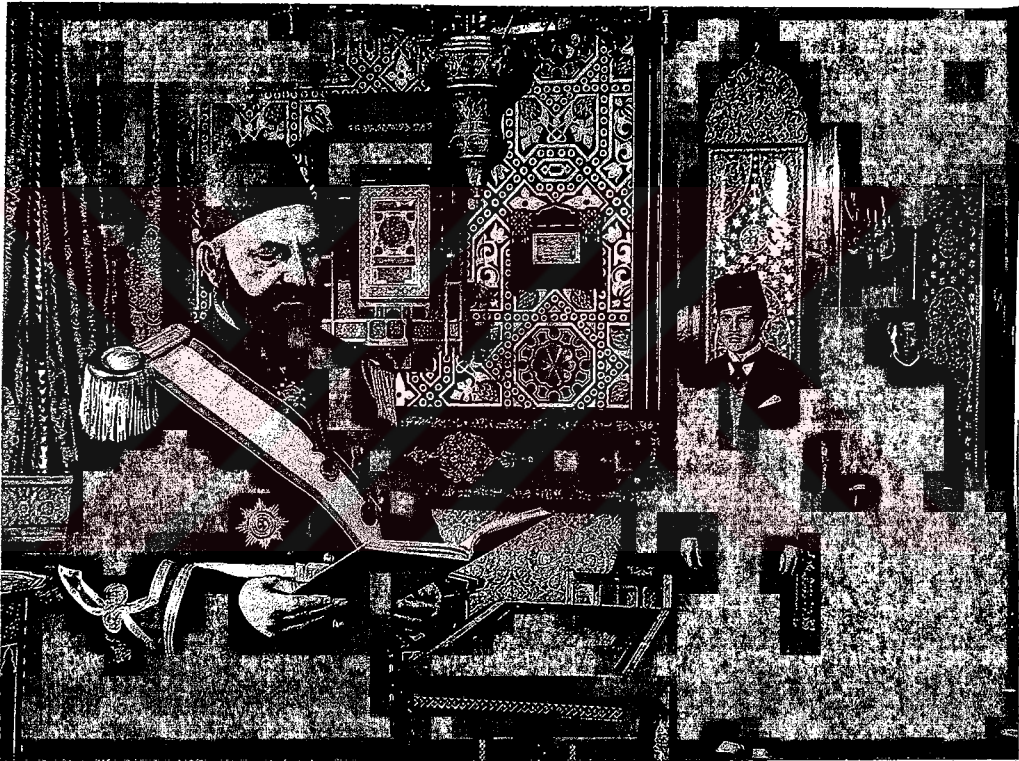
*Haremde Dört Kadın (Halit Refiğ, 1965)*

Filmde tarihsel olaylar hem nesnel hem de öznel bakış açısıyla aktarılmaya çalışılmıştır. Tarihsel oluşumların Sadık Paşa'nın konağına yansıdığı ölçüde aktarılması öznel bakış açısını oluştururken, tipler ve geri planda gelişimi izlenen olaylar ile gerçekçi ve nesnel bir bakış sergilenmektedir. Sadık Paşa'nın haremdeki kadınlar ne olduğunu pek bilmedikleri Jöntürk hareketini korkuyla karışık suçlayıcı bir tavırla eleştirmektedirler. Onlar için Jöntürk olmak, devleti temsil eden padişaha ihanet etmek demektir. Bu hem konaktaki kadınların düşüncesidir; hem de döneme ait yaygın görüşün gerçekçi bir ifadesidir. Kadınlar için ekonomik ve siyasal otoriteyi temsil eden Sadık Paşa'nın padişaha bağlılığı, onların da Jöntürk ve "hürriyet" sözleri karşısındaki tavırlarını belirlemektedir. İlginç olan nokta padişaha ihaneti büyük bir zaaf olarak gören kadınların, iktidarsız Sadık Paşa'nın yeğeni Rüştü ile birbirleriyle yarışarcasına cinsel ilişkiye girmek istemeleri ve kişisel-ahlaki ihaneti, siyasal ihanetten daha hafif görmeleridir. Mihrengiz ve Şevkidil arasında cinsel bir ilgi olması ise, "*Gavur oyunu bu, hürriyet dedikleri... Kadınların kötü yola düşmesini istiyorlar*" diyen harem kadınlarının çelişkisini ortaya koymaktadır.

Sadık Paşa'nın konağındaki kişisel ihanetler, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerindeki siyasal ihanetlerin ve düşünsel çatışmalarının bir çeşit yansımasıdır.

Sadık Paşa'nın Jöntürk yeğeni Cemal, geçmişte Mihrengizle sevişmiştir. Bu nedenle Paşa'nın haremine yeni girecek olan Ruşan'la arasında gerçek bir aşk olduğu

halde suçluluk duygusuyla sesini çıkartamamıştır. Fakat Cemal yine de namuslu insan tipini temsil etmektedir. Sadık Paşa'nın asker yeğeni Rüştü ise amcasına karşı iki yönlü bir ihanet içindedir. Bağdat Demiryolu yapımını üstlenmek isteyen Almanlarla işbirliği yapan Nizamettin Paşa'ya karşılık Sadık Paşa bu projenin İngiliz ve Hollandalılar tarafından yürütülmesini desteklemekte, hatta zorunlu olarak rüşvet kabul etmektedir. (Kemal Tahir, film gösterime çıktıktan sonra rüşvet meselesinden ötürü Sadık Paşa karakterini yanlış çizdiğini düşünmüştür).



*Haremde Dört Kadın (Halit Refiğ, 1965)*

Rüştü, Sadık Paşa'yla çıkarları çatışan Nizamettin Paşa'nın adamlarına (Kara Ali) kişisel hırsı yüzünden yardım etmektedir. Sadık Paşa'yı Jöntürlere yataklık ettiği gerekçesiyle ortadan kaldırmayı planlayan Kara Ali'nin (dolayısıyla Nizamettin Paşa'nın) aklına uyan Rüştü, önemli mevkiideki "bir vatan haini"ni yakalatmış olacak ve böylece binbaşı rütbesine yükselebilecektir. Rüştü Sadık Paşa'nın Jöntürlere olumlu bakmadığını bildiği halde bu ihanet planını yapmaktan çekinmez. Onun için sadece çıkarları ve hırsları ön plandadır. Rüştü'nün gözü amcasının hem siyasi - ekonomik iktidarında hem de karlılarındadır.

Sadık Paşa ve Ruhşan'ın evliliklerinin ilk gecesinde doğum çözülür. Cemal, Ruhşan'la birlikte bir Fransız şilebine binip Paris'e kaçacak ve Anadolu halkının hürriyete kavuşması için mücadelesini oradan sürdürecektir. Cemal, Ruhşan'ı gizlice konaktan kaçıırken, konağı basıp Sadık Paşa'yı öldürme planları yapan Kara Ali ve adamlarının konuşmalarına tanık olur. Ruhşan'ı buluşacakları yere yollayıp kendisi konağa döner. Sadık Paşa, kendisine daha yakın bulunduğu yeğeni Rüştü'nün onu öldürmeye çalıştığını ve buna karşılık, evinden kovduğu Cemal'in, kendisini kordüğünü ve yanında yer aldığını görür. Fakat Cemal, kendisini bekleyen Ruhşan'a kavuşmadan Mihrengiz tarafından öldürülür. Mihrengiz'in kıskançlık duygularını gizleyen kılıf ise siyasi bir görünüme sahiptir. Mihrengiz Sadık Paşa'nın şaşkın bakışları karşısında “*Bir Jöntürk öldürdüm... Padişahım çok yaşa!*” diye bağırır.

Konaktaki olaylar ve durumlarla, dönemin siyasi olayları arasında sembolik bağlar kurulmuştur. Prof. Sami Şekeroğlu'nun *Türk Film Arşivi senaryo dizisi* içinde yayımlanan “Haremde Dört Kadın”ın önsözünde belirttiği gibi, konakta yaşayanlar ile toplumun çeşitli kesimleri sembolleştirilmiştir. “*İktidarsız Paşa, iktidarsız devleti; sevicî kadınlar, kendi kendilerine yeten, kendi yağıyla kavrulan halkı; filmde sözü edilen ama görünmeyen Nizamettin Paşa, işbirlikçiyi; namuslu ama yanlış koşulmuş genç yeğen Cemal, devrimciyi bize sembolleştirir*”.

Bu yönüyle film, sadece büyük bir değişim geçirmekte olan Osmanlı toplum yapısını anlatmakla kalmayıp, 1970'li yıllar Türkiye'sindeki olaylara gebe olan gününü de yorumlamaktadır. Tarihsel kesiti, günüyle ilişkilendiren *Haremde Dört Kadın* çok yönlü bir tarih yorumu getirmektedir.

*Haremde Dört Kadın*'da olayların ve kişilerin işlenişi, hem entellektüel kesime hitab edebilecek, hem de içindeki mizahi unsurlarla ve Sadık Paşa tiplmesiyle halkın beğenisini kazanacak özelliklere sahiptir. Fakat film, hem entellektüel çevreden yeterli ilgi görmemiş, hem de ticari başarısızlığa uğramıştır.<sup>136</sup> Paşa'nın karıları ve yeğeni

<sup>136</sup> Halit Refiğ, *Haremde Dört Kadın*'ın İtalya'da aldığı övgülere rağmen, iç pazarda seyirci karşısındaki başarısızlığı nedeniyle bir süre için *Üç Silahşörler*, *Monte Cristo*, *Carmen* gibi bazı yabancı popüler romanlardan adaptasyonlar yapmaya yönelmiştir.

Rüştü tarafından aldatılması, kadınların eşcinsel eğilimleri olduğunun hissettirilmesi gibi, filmin yüzeyinde görünen olaylar, *Haremde Dört Kadın*'ın halktan (özellikle tutucu kesimden) büyük tepkiler almasına neden olmuştur.<sup>137</sup> Bu tepkilerin bir nedeni de filmin "Türk ailesine hakaret ettiği" düşüncesidir.

Kemal Tahir, ise tepkilere neden olan unsuru daha derinde bulmuştur: "*Yüzde yüz Osmanlı olan bir komuya (...) bugün hala gericiliği taşıdığı samıstıyla tekrar tekrar oynanan Musahipzade eserleri, sözgelimi Bir Kavuk Devrildi maskaralığı açısından bakmışım*" demiştir. Tepkileri, devleti temsil eden Sadık Paşa'nın rüşvet kabul etmesine bağlamış ve şu özeleştiriyi yapmıştır. "*Köylülükten yetişmiş, sezgisiyle ulusal devlete destek olmayı ödev edinmiş, alık jöntürk yeğenine karşı, çıkar yolu selim aklıyla doğru kestirmiş, sevimli, babacan, mert Sadık Paşa'yı, çağının yabancı ajanı, nereden geldikleri, ne idükleri belirsiz hırsız paşalar sürüsüyle karıştırmışım. Hem de, bu karıştırmayı kesinlikle önleyecek, şartlar konunun içinde, bütün sağlamlığıyla varken ve ben tipi, rüşvet sahnesinden başka her yerde doğru çizmişken...*"<sup>138</sup>

Film temelde değişim içindeki bir sistemi, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla taşınamayacak bir takım çürümüş toplum özelliklerini sergilemektedir. Batı'ya temsil eden harem terzisi Matmazel Annet de bu çürümüşlüğün bir parçasıdır.

Sinema, roman gibi tarihsel bir dönemi ele alırken, dönem insanların düşüncelerini ve ruhsal durumlarını sergileyerek sözkonusu tarihsel kesit hakkında ipuçları verme gücüne sahiptir. Geçmişteki olaylar dizini ve bunun yorumu nasıl tarih biliminin konusu ise, insan faktörünü gözeterek, insani durumları öne çıkararak bir tarihsel dönemi anlatabilmek ve yorumlayabilmek de roman ve sinemaya özgüdür. *Haremde Dört Kadın*'daki anlatım gücü, tarihi gerçeklerden ödün vermeden, bu özelliğin iyi değerlendirilmesinden kaynaklanmaktadır.

---

"Ulusal Sinema Kavgası" adlı kitabında bu konuda sert bir eleştiri getirmiştir. "...gerçek bir burjuva sınıfı olmayan bir ülkede batılı yani burjuva filmleri yapmaya çabalamanın sökmendiğini öğrenmiştik". (s.51)

<sup>137</sup> Film, 1966 Antalya Film Festivali'nde gösterilirken tutucu kesimden bir grup makine dairesini basmıştır.

<sup>138</sup> Sami Şekeroğlu'nun Kemal Tahir'le yaptığı röportaj, Ulusal Sinema Dergisi, sayı ¼, 1968.

Dönemin tarihi konulu filmlerinden ayrılan bir diğer örnek, senaryosunu Ayşe Şasa'nın yazdığı, yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı *Kozanoğlu*'dur. (1967)

*Kozanoğlu* merkezi otoritesini kaybeden Osmanlı İmparatorluğu'na, *Haremde Dört Kadın*'dan farklı olarak İstanbul'daki bir paşa konağından değil, Anadolu'dan, dağlarda eşkiyalık yapmak zorunda kalan Kozanoğlu'nun gözünden bakar.

Bu Osmanlı İmparatorluğu'nun savaşıardan yenik çıkmaya başladığı bir dönemdir. Devlet ve halk arasında uçurum oluşmaktadır. Filmde devlet-halk ilişkisindeki olumsuzluğun padişahdan değil, aradaki sipahiden, eşraftan ve din görevlilerinden kaynaklandığı üzerinde durulmaktadır.

Çomar Bölükbaşı askerleriyle her evden zorla at ve yem toplarken Hüseyin'lerin (Kozanoğlu) tarlasına da uğrar. Kız kardeşine tecavüze kalkışır, babası Osman'ı öldürür. Babasının kanını yerde koymama kararıyla Kozanoğlu dağa çıkar. Eşkiyaların arasına girer. Fakat burada eşkiyaların iç yüzünü görür. İkilem içindeki Kozanoğlu artık tek başınadır. Karahasanoğlu için çalışanlar her yeri sarmıştır. Halkı soyanlar da, eşkiyayı yoldan çıkarırlar da, devletin içine girenler de onlardır. Köylüyü Karahasanoğlu'ndan koruyarak bir efsaneye dönüşen Kozanoğlu, Osmanlı Paşa'sının kızını kurtardığı için affedilir. Düze iner, Nasuh Paşa onu mütesellim (vergi memuru) yapar. Fakat Karahasanoğlu boş durmaz, merkeze baskı yaptırır. İstanbul'dan gelen Padişah emri ile Paşa'yı mevkinden eder. Nasuh Paşa'ya yardım eden Kozanoğlu hakkında idam fermanı çıkarttırılır. Kozanoğlu kaçmayı seçmez, mahkemede yargılanmak ister. Eşkiyalar arasındaki Softa Halil'in ona yaptığı son aldatmacanın sonucunda yakalanır. Halk önünde boynu ipe geçirildiğinde "*Halimi siz duyurun Osmanlı padişahına, hakkımı siz sorun. Ardımda kalanlara taze bir kavga doğsun*" der ve ayağının altındaki yüksekliğe tekme atarak yaşamına kendisi son verir.

Kozanoğlu'nun ölümünden sonra genç bir delikanlının söylemeye başladığı ve halkın katıldığı türkü, belli bir bilince varıldığının göstergesi olarak kullanılmıştır: "*Kozanoğlu Hüseyin'im hey/ Ne kadı tanırım ne bey/ Haksızlığa karşı korum/ Durduramaz beni hiç bir şey/ Kozanoğlu-Kozanoğlu/ Seni izleyi-izleyi/ Yaralarım göz-göz oldu/ Devlet gözleyi-gözleyi.*" Devletin kuramadığı adaletin artık halk tarafından sağlanacağı ima edilmektedir.





*Kozanoğlu (Atıf Yılmaz, 1967)*

Filmin finalindeki bu tür bir önerme, eşkıyalık, devlet, hak, hukuk, düzen konularında çelişkili düşünceler içermektedir.<sup>139</sup> Kozanoğlu bir taraftan yaptığı iyilikler ve hak bilirliliğiyle halk arasında bir efsaneye dönüşmüş, hatta düze inip devlet görevi almıştır. Diğer yandan ise devletin haklıyı koruyamadığı düşüncesiyle -filmin finalinde- hakkını korumak isteyen halkı eşkıya olmaya, başkaldırmaya davet etmiştir. *Kozanoğlu*'nda iki türlü eşkıya olduğu savunulmuştur. Biri iyi, hakkını arayan ve içinden geldiği halkı da koruyan eşkıya; ikincisi ise halkı soyan, güçsüz kaldığında halkı soyanlara ödünler vererek yardımcı olan kötü eşkıyadır.

*Kozanoğlu*, bu yıllarda romancılar arasında tartışılan, eşkıyanın düzeni koruduğu mu yoksa düzeni bozduğu mu; eşkıyaların bir halk kahramanı mı, yoksa toplum dışı kişiler

<sup>139</sup> Halit Refiğ *Kozanoğlu* için sert bir eleştiri getirmiştir: "Osmanlı'da devlet ve halk ilişkilerini anlatmak gibi çok büyük iddiaları olan Kozanoğlu'nun başarısızlığı ise çok daha büyüktü. Kozanoğlu filminin İngilizlerin teşviki ile Osmanlı devletine karşı ayaklanan, Fırka'î İslahiye kumandanı Derviş Paşa tarafından isyanı bastırılan, kapısında kendisini eğlendirmek için beslediği halk şairi Dadaloğlu'nun adına dalkavukçu türküler yaktığı Türkmen aşiret beylerinden Kozanoğlu ile bir ilişkisi yoktu. Bunun yerine Çağatay Uluçay'ın 18. ve 19. yüzyıllarda Saruhan'da eşkıyalık ve halk hareketleri adlı kitabındaki bazı bilgilere dayanarak hayali bir halk kahramanın serüvenleri etrafında, zayıf bir hikaye örgüsü içinde Asya tipi toplum ve Kerim Devlet üzerine konuşmalarla doluydu." / *Ulusal Sinema Kavgası*, s 128.

mi olduğu konusuna, iki düşünce arasında gel-gitler yaşayarak cevap veren bir filmidir.<sup>140</sup>

Diğer yandan filmdeki diyaloglar günümüze uyarlanabilecek bazı gerçekleri dile getirmektedir: “*Paşalar gider, Karahasanoğulları kalır*”.

Karahasanoğlu'nun adamı olan Kadı, Nasuh Paşa'yı sıkıştırırken aslında devleti tehdit etmektedir: “*Eşrafın iradesine karşı gelmek devlete çok şey kaybettirir paşa hazretleri.*”

Tarihi ele alırken hamasi kahramanlık hikayelerinin dışında kalmayı başaran; devlet düzeni, Osmanlı'da sosyal düzen, hak, hukuk gibi konularda tartışmaya açık yorumlar getiren bu filmler, bugün çekilen pekçok tarihi konulu filme hala öncülük edebilecek yapıya sahiptir.

1970'lerde kostümlü macera filmlerine talebin artması ile özgün tarihsel filmler çekme gayretindeki yönetmenler de bu eğilim doğrultusunda ürünler vermeye başlamışlardır.

---

<sup>140</sup> Kemal Tahir ve Yaşar Kemal, eşkıyalığın tarihsel süreç içindeki yerini şöyle yorumlamaktadırlar. **Kemal Tahir:** “Eşkıyalık dönemlerini yanıltan nokta, haksızlığa uğrayan ve kanuna sığınamayan, kanun tarafından himaye görmeyen bir kaç gözü pek insanın da kanunun işlememesi zorunluluğu altında geçici olarak eşkıya gibi davranması görünmelerindedir. Oysa bunlar devrede kulaktır./ Eşkıyalık olan yerde üretim ilişkileri son derece zayıftır. Çünkü kimse deli olmadıkça soyulacağını bilerek üretim yapmaz./ Türkiye’de eşkıyalık bazı mütesellim ağalar ve eşraf tarafından da kullanılmıştır. Verginin mal olarak alınması şartları, köylünün eşkıya korkusu altında tutulmasını bazı muntikalarda zorunlu hale getirmiştir. Eşkıya lejandlarının, destanlarının, türkülerinin halk arasında yayılabilmesi, bunları ağalara, nüfuzlu zenginlere karşı fakir ve orta halli halkın tutmasıyla mümkün olamaz.

**Yaşar Kemal:** “ Benim için eşkıyalık bir başkaldırma türüdür. Tarihte görüyoruz ki eşkıyalık büyük başkaldırmalarda yardımcı olmuştur. / Toplumun yetersizliğinden doğan kişisel bir başkaldırma değildir eşkıyalık. / Ferit Güner’in İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü’nde “Eşkıyalık” konusunda hazırladığı tez çalışması için Kemal Tahir ve Yaşar Kemal’le yaptığı röportajlar, Türkiye Defteri, sayı 4, Şubat 1974.

## 7. 1970-1980 DÖNEMİ

### 7. 1. Sosyal-Siyasal Olaylara ve Sinemaya Genel Bakış

12 Mart 1971'deki askeri müdahale ile 12 Eylül 1980'deki askeri müdahale arasındaki dönemde, Türkiye, siyasal hayatının en çalkantılı yıllarını yaşamıştır. 1960'ların ortalarında başlayan öğrenci hareketleri 1970'lerin hemen başında nitelik değiştirmiş, çeşitli silahlı gruplar eyleme başlamışlardır. 15-16 Haziran 1970'teki işçi eylemleri, toplumsal huzursuzluğun bir başka göstergesi olmuştur. Huzursuzluk Adalet Partisi'ni başından beri Demokrat Parti'nin devamı olarak görmüş Silahlı Kuvvetleri de derinden etkilemiştir. 1970'lerin başında Silahlı Kuvvetler reform taleplerini ifade etmeye başlamış ve kuvvet komutanlarının başbakana ülkenin içinde bulunduğu durumla ilgili uyarı mektupları göndermesi askeri müdahale söylentilerinin yaygınlaşmasına yolaçmıştır. Başbakan Süleyman Demirel istifa önerilerini sürekli geri çevirmiş ve güvensizlik oyu almadan hükümetten çekilmesinin sözkonusu olmayacağını bildirmiştir. Bu ortam içinde 12 Mart'ta Türk Silahlı Kuvvetleri'nin üst yönetimi hükümete bir muhtıra vermiş, Süleyman Demirel istifa etmiştir. Muhtıra başlangıçta değişik sol çevrelerce desteklenmiş, ama ordu içinde geniş bir tasviye yapılmış ve sol darbe hazırlıkları içinde olduğu söylenen subaylar ordudan çıkartılmıştır. Güvenlik güçleri geniş çaplı operasyonlara girişmiş ve yaygın bir tutuklama dalgası başlamıştır. Aralarında ülke çapında ünlenmiş gazeteci, sendikacı ve öğretim üyesinin bulunduğu sol görüşlü birçok aydın gözaltına alınmıştır. 12 Mart muhtırası ile Türkiye'de yeni bir döneme girilmiştir. Muhtırayı izleyen ara rejim döneminde önce Milli Nizam Partisi (MNP), ardından da Türkiye İşçi Partisi (TİP) Anayasa Mahkemesi tarafından kapatılmıştır.

21 Mayıs 1971'de kapatılan Milli Nizam Partisi'nin çizgisindeki Milli Selamet Partisi (MSP) 11 Ekim 1972'de kurulmuş; yine aynı tarihte Bülent Ecevit CHP Genel Başkanı olmuştur. Ecevit ve CHP'nin işçi-işverenler kadar öğrenci radikalizmini de yumuşatacak bir orta-yol siyaseti izleyeceğine ilişkin bir umut belirlemiştir. CHP, 1973 seçimlerini kazanmış ama hükümet için yeterli çoğunluğu elde edemediğinden MSP ile koalisyon kurmuştur.

1973 sonlarında petrol fiyatlarındaki artış ile dünyada da büyük bir ekonomik kriz yaşanmıştır.

1974 yazı başında, komşu Yunanistan ile Ege sorunu dolayısıyla artan gerginlik ve ardından Kıbrıs'ta Yunan askeri rejiminden destek alan faşist eğilimli EOKA'cılarının darbesi, Ada'da yaşayan Türklerin haklarını korumayı Türkiye'nin siyaset gündeminde baş sıraya getirmiştir. Ecevit önderliğindeki CHP-MSP karma hükümeti, Zürih ve Londra anlaşmalarına göre İngiltere ile birlikte yükümlülük ve haklarını kullanmak istemiş, bu kabul edilmeyince Türkiye, ilki 20-22 Temmuz (1974) ve ikincisi 14-16 Ağustos (1974) günlerinde olmak üzere Ada'nın kuzeyinde havadan ve denizden büyük çapta iki askeri hareket gerçekleştirmiştir. Amaç aşırı sağcı Rum milislerinin Ada Türklerine yönelik saldırılarını önlemek ve Türkiye'nin güney sınırında güvenliği sağlamaktır. 1975'te Kıbrıs Türk Federe Devleti kurulmuştur. Amerika, Türkiye'ye Kıbrıs çıkartması nedeniyle silah ambargosu uygulamaya başlamıştır.

Toplumsal ve siyasal kargaşa sinema sektörüne de yansımıştır.<sup>141</sup> 1970'lerde politik mücadelenin üniversite öğrencisi gençliğe kayması ile Türkiye tam anlamıyla toplumsal bir kargaşa içine sürüklenmiştir. Bir yandan hayat pahalılığı, diğer yandan siyasi karışıklık ve anarşi ortamı nedeniyle Türk sineması, seyircisini kaybetmeye başlamış, büyük bir kriz içine girmiştir. Tam bu dönemde düzenli yayına geçen TRT ile televizyon seyretmek bir eğlence alışkanlığına dönüşmeye ve sinemanın yerini almaya başlamıştır. Böylece televizyon, varolan karışık ortamda evlerine kapanmayı seçen Türk sinema seyircisinin bir anlamda eğlence talebini karşılar hale gelmiştir. İçinde bulunduğu ekonomik krize çözüm bulmaya çabalayan Türk sineması, bir yandan dünya sinemasında da örnekleri giderek artan seks ve karete filmi yapımlarına

<sup>141</sup> 27 Mayıs 1971 tarihli Hürriyet Gazetesi'nde şöyle bir haber yayımlanır: "Güvenlik kuvvetlerince evlerinde yapılan aramada DEV-GENÇ'e yardım ettikleri anlaşılan Yılmaz Güney ile beş filmci göz altına alındı." Aynı tarihli Ekspres'te "Türk sinemasının önde gelen beş rejisörüyle tiyatro oyuncusu ve rejisörü Beklan Algan da göz altına alınmıştır. Ünlü sinema oyuncu ve rejisörü Yılmaz Güney'in yanısıra gözaltına alınan rejisörler şunlardır: Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ ve Remzi Gençtürk" haberi yayınlanmıştır. Aynı konu üzerine gazetelerde çıkan diğer haberler şunlardır: "Dün gözaltına alındığını bildirdiğimiz filmci ve rejisörlerden Atıf Yılmaz, Halit Refiğ ve Beklan Algan hakkında kovuşturma ve gözaltına alınma kararı olmadığı öğrenilmiştir." (28 Mayıs 1971, Hürriyet Gazetesi). "Metin Erksan serbest bırakıldı" (3 Haziran 1971 Hürriyet Gazetesi).

yönelmiş, diğer taraftan toplumsal gerçekçi yapıdaki filmler, genç yönetmenlerin sinema sektörüne girmesiyle devam ettirilmiştir. Toplumsal değişim ve çatışmaların yoğunluk kazandığı 1960'ların sonlarında, senarist, oyuncu ve yönetmen olarak ürünler veren Yılmaz Güney, 1970 yılında *Umut* adlı filmiyle dikkatleri üzerine toplamıştır.<sup>142</sup> Canlandırdığı, haksızlığa başkaldıran, inandığı uğruna mücadele eden tipler ile halkın miti haline gelmiş; yönetmenlik ve senaryo yazarlığını yaptığı filmlerle ise siyasal bir mücadelenin sözcüsü olarak görülüp sol kesimden büyük bir destek bulmuştur.

Aynı yıllarda *Linç* adlı filmi ile dikkatleri çeken bir diğer yönetmen Bilge Olgaç'tır. Sosyal ve siyasal hayatı perdeye yansıtma çabasındaki Bilge Olgaç, 27 Mart 1971 tarihli Zafer (İstanbul) Gazetesi'nde kendisiyle yapılan röportajda, Deniz Gezmiş'in hayatına ilişkin film planlarını şu sözlerle açıklamaktadır: "*Filmin senaryosu henüz tamamlanmış değil. Ancak Türkiye'de büyük olaylara yol açan, dünyanın gözünün bir kere daha ülkemizin üzerine toplanmasına yol açan Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının serüveni gerçekten filme alınacak kadar ilginç. Film Emek'teki banka soygunu ile başlayacak. Amerikalıların kaçırılması, diğer banka soygunları, polisle kovalamacalar ve nihayet kamunların bir kere daha galip gelişi ile bitecektir. Oyuncu kadrosunu henüz belirlemedim. Ancak Deniz Gezmiş rolünü Tanju Korel'e oynatmayı düşünüyorum. Filmde Deniz Gezmiş'in İçişleri Bakanı ile görüşme sahnesi de bulunacaktır*"

Deniz Gezmiş'in hayatını konu alan bir film ancak 1998 yılında *Hoşçakal Yarın* adıyla Reis Çelik tarafından gerçekleştirilebilecektir.

Türk sinema sektörünü ekonomik olarak olumsuz yönde etkileyen, televizyon olgusuna ve ticari sinemanın ekonomik krizden çıkış yolu olarak gördüğü seks, arabesk filmlerinin giderek artmasına karşın, Lütfi Akad, Atif Yılmaz gibi önceki kuşak sinemacılar üretimlerini bu yıllarda da sürdürmüş; Şerif Gören, Yavuz Özkan, Korhan Yurtsever, Erden Kıral, Zeki Ökten, Ömer Kavur, Ali Özgentürk gibi yeni

<sup>142</sup> *Umut*, 1970'de Adana Film Festivali'nde birincilik alırken aynı yıl Grenoble Film Şenliği'nde jüri özel ödülüne değer görülmüştür.

yönetmenler dönemin toplumsal sorunlarını ele alan ilk ürünlerini bu yıllarda vermişlerdir.

Bu yıllarda kırsal kesim ve köy sorunlarını işleyen, yurt dışına veya büyük şehre göç edenlerin yaşadıklarını ele alan filmlerden bazıları şunlardır: *Acı* (Yılmaz Güney, 1971), *Ağıt* (Yılmaz Güney, 1971), *Cemo* (Atıf Yılmaz, 1972), *Gökçe Çiçek* (Lütfi Akad, 1972), *Fatma Bacı* (Halit Refiğ, 1972), *Gelin* (Lükfi Akad, 1973), *Düğün* (Lütfi Akad, 1973), *Kızgın Toprak* (Feyzi Tuna, 1973), *Açlık* (Bilge Olgaç, 1974), *Bedrana* (Süreyya Duru, 1974), *Diyet* (Lütfi Akad, 1974), *Endişe* (Şerif Gören, 1974), *Otobüs* (Tunç Okan, 1974), *Birgün Mutlaka* (Bilge Olgaç, 1975), *Fırat'ın Cinleri* (Korhan Yurtsever, 1975), *Kanal* (Erden Kıral, 1978), *Maden* (Yavuz Özkan, 1978), *Sürü* (Zeki Ökten, 1978), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (Erden Kıral, 1979), *Demiryol* (Yavuz Özkan, 1979), *Düşman* (Zeki Ökten, 1979), *Hazal* (Ali Özgentürk, 1979), *Yusuf ile Kenan* (Ömer Kavur, 1979).

Sokaklara taşınan siyasal çekişmeler, ailenin ve kadınların sinemadan uzaklaşmasına neden olmakta ve bununla paralel olarak, sinema salonlarını, çoğunlukla işsiz dolaşan genç erkek seyirci kitlesi doldurmaktadır. 1960'ların ikinci yarısındaki film enflasyonu sonucunda ortaya çıkan bunalım nedeniyle çeşitli film şirketleri kapanırken, ucuz işler yapan küçük şirketler çoğalmaya başlamıştır. Popüler kültürün bir başka kolunu ise "arabesk müzik" oluşturmaktadır. Nitekim 1970'li yıllarda giderek yaygınlaşan arabesk kültürü sinemayı da etkisi altına alacak ve 1980'li yıllara kadar uzanan bir dönemde popüler arabesk şarkıcılarının oynadığı pek çok film çekilecektir.

1970'li yıllarda tarihi konulu film yapımında iki ana eğilim gözlenmektedir. Bir yandan TRT'nin düzenli yayın hayatına geçmesinin ardından Türk sinemacılarıyla yaptığı işbirliği çerçevesinde çekilen tarihi konulu televizyon filmleri, bu alana yeni bir soluk getirmiş; diğer taraftan seks ve karete filmleri furiasıyla birlikte kostümlü macera türü filmlerin yapımı yaygınlık kazanmıştır.

Çizgi roman kültürüne yaslanan ve tarihi bir atmosferde geçen macera filmleri, tıpkı çizgi romanlardaki gibi seks unsurunu ve dövüş sahnelerini iç içe ele almaya

başlamışlardır. Türk insanının giderek suskunlaştığı, sağ-sol çekişmesinin üniversitelere girdiği, terörün boy gösterdiği, Kıbrıs hareketinin yaşandığı bir dönemde, Cüneyt Arkın; *Battal Gazi*, *Kara Murat* gibi tipleri canlandırarak oluşturduğu imajla, sinema salonlarını dolduran genç erkek seyirci kitlesinin miti haline gelmiştir. Yeni seyirci kitlesinin umutlarını, hayallerini, belli bir ölçüde Cüneyt Arkın'ın canlandığı efsanevi kahramanlar gerçekleştirmişlerdir. Cüneyt Arkın, bu türün artık vazgeçilmez oyuncusu olmuştur.

Kostümlü macera filmleriyle yoğun bir üretim içinde olan ticari sinemaya karşılık, toplumsal sorunları gerçekçi bir anlayışla sinemaya aktarma çabasındaki yönetmenlerin çektiği tarihi konulu filmler birkaç örnekle sınırlı kalmıştır.

Lütfi Akad *Gökçe Çiçek* (1973) ile 19 yy.'da Osmanlı topraklarında yaşayan yörük göçerlerinin yerleşim sorunlarını bir aşk hikayesi çerçevesinde ve şaman geleneklerini işleyerek ele almıştır. Filmde örf, adet, gelenek ve yerel özellikler üzerinde durulmuştur. Şamanizmin 19.yy Anadolu topraklarında yaşadığı dile getirilmiştir.

Osmanlı, iskan politikası gereği göçerleri yerleşik düzene geçmeye çağırılmaktadır. Fakat göçerlerin buna bir türlü rıza göstermemesi, toprak dağıtımının adil olmayacağı endişesinden kaynaklanmaktadır. Devletin toprakları, bedelini ödeyen beylerin eline geçmektedir. Göçerlerin yerleşik düzene geçerek bu topraklarda çalışmaya zorlanmaları ise onların özgürlüklerinin ellerinden alınması demektir. Filmin göçerlerin çalıştıkları toprakları terketmeleri ile sona ermesi, devlet-birey arasındaki ilişkinin olumlu bir sonuca ulaşamadığını göstermektedir. Lütfi Akad, devlet-birey ilişkisini farklı bir açıdan TRT için çekeceği Ömer Seyfettin hikayelerinin uyarlamalarıyla ele alacaktır. Bu filmlerde birey, devletin düzenini temsil eden ve koruyan yönüyle görülecektir.

Ömer Kavur, Refik Halit Karay'ın aynı adlı romanından uyarladığı *Yatık Emine*'de (1974) Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde toplumun, "kötülük" ve "ahlaksızlık" kavramlarına bilinçsiz ve ön yargılı yaklaşımını, fahişelik yaptığı için bir kasabaya gönderilen ve kasaba halkından da eziyet gören bir kadının dramından

yola çıkararak anlatmıştır. Kapalı toplum psikolojisinin verildiği filmde, kasaba halkının cahilliği ve yanlış yönlendirilmiş ahlak anlayışı, kasabada fahişelik yapmayan, sadece ekmek kapısı arayan, zavallı ve korunmaya muhtaç Emine'nin ölümüne neden olacaktır. Kasabada Emine'ye insan olarak değer veren tek kişinin meşrutiyetçi olduğu için aynı kasabaya sürgün edilen hastabakıcı Server olması ise toplumun genelinde hakim olan önyargıları dile getirmektedir.

Bu yılların tarihi konulu filmlerindeki bakış açısını etkilen olaylardan biri Kıbrıs çıkartması olmuştur. 1974'te aşırı sağcı Rum milislerinin Kıbrıs Türklerine yönelik saldırılarını önlemek ve Türkiye'nin güney sınırında güvenliği sağlamak amacıyla yapılan askeri çıkartmayı izleyen aylarda, bu konu üzerine *Önce Vatan* (Duygu Sağıroğlu, 1974), *Şehitler* (Çetin İnanç, 1974), *Kartal Yuvası* (Natuk Baytan, 1974), *Sayılı Kabadayılar* (Remzi Jöntürk, 1974), *Türk Aslanları* (Tanzer Akın, 1974) adlı filmler çekilmiştir.

Yaşanan bu olayla gündeme gelen Rum-Türk çatışması, tarihi konulu filmlerde bilinçli veya bilinçsiz olarak işlenen Doğu-Batı karşıtlığı meselesini tekrar gündeme getirmiştir. Bu yıllarda çekilen Kara Murat filmlerindeki Türk-Bizans çatışmalarının ele alınışında, Kıbrıs olaylarının da etkisi olduğu söylenebilir.

1965'ten itibaren MSP'nin yükselişi ile artan din temalı filmler 1970'ler boyunca devam etmiş; çoğunlukla Muharrem Gürses'in yönettiği din temalı tarihi konulu filmleri, 1970'lerde *Hız Ömer'in Adaleti* (Osman Seden, 1973), *Hazreti Yusuf* (Nuri Akıncı, 1973), *Rabia* (Osman Seden, 1973), *Sarı Kız/Evliya* (Nuri Akıncı, 1973) adlı yapımlar izlemiştir. Yücel Çakmaklı'nın yönettiği *Birleşen Yollar* "Milli (İslamcı) Sinema" olarak adlandırılan akımın ilk örneği olmuştur. Yücel Çakmaklı'nın bu yıllarda çektiği diğer filmler *Zehra* (1972), *Oğlum Osman* (1973), *Kızım Ayşe* (1974) ve *Memleketim*'dir (1974). İlginç olan nokta en muhafazakar görünen iktidar döneminde (MSP iktidar ortağı) bir taraftan seks filmleri ile cinselliğin sömürü boyutlarına ulaşmış olması, diğer taraftan ise din temalı filmlerin giderek artmasıdır. Çelişkili gibi görünen bu durum aslında toplumsal bir patlamayı da işaret etmektedir. Bir yandan dinsel kaynaklı filmlerin, diğer yandan seks filmlerinin birbirine paralel



olarak, aynı zaman kesitindeki artışı, toplumsal hayattaki kargaşanın bir başka göstergesidir.

Kostümlü macera filmlerinde de sık sık kullanılan bir tema olan din kardeşliği, dini tarihi ele alan filmlerin ana konusunu oluşturmaktadır. Osman Seden'in yönettiği *Hazreti Ömer'in Adaleti*'nde (1973), İslamiyetin yayılışı, Hz. Muhammed ve Ebu Bekir'in Mekke'den Medine'ye göçü anlatılırken, Hz. Ömer'in adaleti ve alçak gönüllülüğü sayesinde İslamiyeti seçenlerin köle olmaktan kurtuluşları aktarılmaktadır. Müslüman olanlar arasında Bizanslılar da vardır. Fakat Hz. Ömer'in bir Batı Hıristiyanı ya da Ortodoks tarafından değil, ateşe tapanlar tarafından öldürülmesi tek bir Tanrı'nın varlığını kabul etmeyenlerin cahilliğini işaret etmektedir. Film boyunca Hz. Muhammed gösterilmez ya da sesi duyulmaz. Bu yüzden Ebu Bekir'in Hz. Muhammed'le konuşmaları (Ebu Bekir kameraya bakarak konuşur) bir monoloğa dönüşmüştür. Hz. Muhammed'in ustalıkla gösterilmemesine karşın filmde sesinin bile duyulamamasının nedeni ise sansür komisyonunun kararlarıyla ilişkili olmalıdır.

1977'de AP, MSP, MHP hükümeti döneminde sansür yönetmeliği daha da ağırlaştırılmıştır. Sansür yönetmeliğindeki değişiklikler seks filmlerine karşı kamuoyu tepkisinden kaynaklandığı gerekçesiyle yapıldığı halde, tüm filmleri kapsayan maddeler<sup>143</sup> içermiştir. Yeni yönetmelik, sinema merkezi İstanbul olduğu halde sansür kurulunun Ankara'da toplanmasını, negatif sıkıntısının yaşandığı bir dönemde sansür kuruluna birden fazla kopya teslim edilmesini, filmlerin çekiminde bir polis memurunun bulunmasını zorunlu kılmıştır.

Sansür yönetmeliği karşısında, Türk sinemasının tarihe bakışında ve ele alış biçiminde, masallara, efsanelere ya da şoven bir milliyetçiliğe kayması, içinde bulunulan koşulların doğal bir sonucu olarak görünmektedir. Tarihi konulu filmler hakkında değerlendirme yapılırken, sansürün toplumsal, sosyal ve ekonomik problemlerin etkisini daha da ağırlaştırdığı gözönünde bulundurulmalıdır.

<sup>143</sup> Bkz. EK 4

## 7. 2. TRT Yapımı Tarihi Konulu Filmler

Bu dönemdeki siyasal kargaşa TRT kurumuna da yansımıştır. 1971’de TRT Genel Müdürü Adnan Öztrak istifa etmiş, İstanbul Televizyonu yayına geçmiştir. 12 Mart 1971 askeri müdahalesinden sonra 1972 yılında yapılan yasal düzenlemelerle TRT’nin özerk yapısı değiştirilmiş; kurum “tarafsız kamu tüzel kişiliği”ne bürünmüştür. Bu düzenlemeler ile, siyasal iktidarın kurum üzerindeki denetimi artmış, kurum genel müdürlüğünün yetki alanı genişletilmiş ve genel müdürün doğrudan hükümet tarafından atanması karara bağlanmıştır. 1974 yılının Şubat ayında İsmail Cem (İpekçi) TRT Genel Müdürlüğüne atanmıştır. *“Yeni çalışma döneminin kültür anlayışında öncelik Türkiye kültürüdür; bunun çağımızda aldığı ve alacağı biçimdir”* sözleriyle göreve başlayan İsmail Cem’e; AP, MSP, MHP, CGP milletvekillerinden yoğun eleştiriler gelmiştir. 12 Nisan 1975’te güvenoyu alan Süleyman Demirel başkanlığındaki Milliyetçi Cephe (MC) hükümetinin yaptığı ilk değişikliklerden biri, İsmail Cem’in görevden uzaklaştırılması olmuştur. TRT Genel Müdürlüğü uzun süren hukuki bir tartışmanın odak noktası olmuş, TRT’de sık sık Genel Müdür değişikliği yapılan bir dönem başlamıştır. 1980’e kadar Nevzat Yalçıntaş, Şaban Karataş, Cengiz Taşer, Doğan Kasaroğlu kısa aralıklarla TRT Genel Müdürlüğü görevinde bulunmuşlardır. Her hükümet değişikliğinde, iktidarı geçen partinin kurumlara kendi kadrolarını yerleştirmesi, bu dönemde Türkiye’de tek televizyon kanalı ve devletin resmi yayın organı olan TRT’nin süreklilik taşıyan bir kültür politikası geliştirememesine neden olmuştur. Bu durum daha sonraki yıllarda da devam etmiş, özellikle tarihi konulu film yapımlarını doğrudan etkilemiştir. Çünkü TRT, maddi olanakları sayesinde hem özel şirketlerin yapımcılığını üstlenemeyeceği tarihi konulu film prodüksiyonlarına yönelmiş, hem de bu filmlerle bir anlamda resmi ideolojinin sözcülüğünü yapmıştır. Türk tarihini ekrana yansıtma misyonunu üstlenen TRT’nin özerk yapısını yitirmesi, kendi içinde çelişkili tarih yorumları yapmasına neden olmuştur.

TRT ile Türk sineması arasındaki en önemli işbirliği, İsmail Cem’in Genel Müdürlük görevini yürüttüğü (15 Şubat 1974 -16 Mayıs 1975) dönem olmuştur. Bu dönemde TRT, Türk edebiyatı eserlerinin televizyona uyarlanması projesini gündeme

getirmiştir. Türk sineması ile ilk defa işbirliği içine giren devlet televizyonu için Halit Refiğ, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*'sunu, Lütfi Akad, Ömer Seyfettin hikayelerini (*Topuz, Ferman, Pembe İncili Kaftan, Diyet*) ve Metin Erksan beş Türk hikayesini (*Sazlık, Hanende Melek, Müthiş Bir Tren, Eski Zaman Elbiseleri, Bir İntihar*) uyarlayıp çekmişlerdir.

Halit Refiğ ve Lütfi Akad'ın tarihi konu alan edebiyat uyarlamalarını seçmiş olmaları dikkat çekicidir. (Metin Erksan, 1981'de TRT için *Preveze Öncesi* adlı 4 bölümlük dizi filmi kendi özgün senaryosundan yola çıkarak çekmiştir). Bu seçimlerin, yönetmenlerin, Türk insanının ana karakteristiğini ve kendi köklerini arama konusundaki özel ilgilerinden kaynaklandığını belirtmek sanırım yanlış olmayacaktır. Sözetlediğimiz filmler, TRT'nin tarihi konulu filmlere yatırım yapmasında bir ilk adım olmuş ve TRT daha sonraki yıllarda da, tarihi, sinema aracılığıyla gündeme getirme çabasını sürdürmüştür. Yalnız burada şunu da belirtmekte fayda vardır: Bu projelerin TRT tarafından o yıllarda gerçekleştirilebilmiş olmasında TRT'nin belirlenmiş genel bir kültür politikasının olması değil, daha çok yönetmenlerle dönemin TRT Genel Müdürü'nün kültür kavramına yaklaşımlarındaki temel benzerlikler neden olmuştur. Nitekim İsmail Cem, *Milliyet Sanat Dergisi*'nin film çekimlerinden önce kendisiyle yaptığı bir röportajda şunları söylemiştir: "*Türk edebiyatının önemli hikayelerini dramatize edeceğiz. Kendi toprağımızı ve halkımızı yansıtan çeşitli programlar planlıyoruz.*"<sup>144</sup>

İsmail Cem, TRT'nin sinemacılarla olan işbirliğini şöyle dile getirmiştir: "*TRT'nin kendi dışındaki sinema ustalarıyla işbirliğine girmesi mutlak bir zorunluluktu. Ancak bunun biçimini doğru saptamak gerekiyordu. Kolay çözüm, bir film şirketiyle ya da prodüktörle anlaşmak, gerisini ona bırakmaktı. Bugünlerde uygulanmakta olduğu söylenen bu yöntem, TRT açısından 'kolay' olmasına rağmen, büyük sakıncalar da getiriyordu. Yapımı ticari bir kuruluşa emanet ettiğimizde, bu kuruluş kendi kazancını arttırmak amacıyla filmin yapımına daha az masraf edecek, böylece kalite düşebilecekti. Bir 'Aşk-ı Memnu'yu izlediğimiz mükemmelliğiyle ticari bir film*

<sup>144</sup> *Milliyet Sanat Dergisi*, 14 Haziran 1974, sayı 84.

*şirketinin yapabilmesi düşünülemez. Seçtiğimiz yol, dolayısıyla, prodüksiyonu TRT'nin gerçekleştirmesi, fakat yönetimi tecrübeli bir sinemacının yapması oldu.*"<sup>145</sup>

Böylece devlet ile Türk sinemasının ilk ve en başarılı ortak çalışması gerçekleştirilmiştir. Uygulanan prodüksiyon yöntemi, darboğazdaki Türk sinemasının, tecrübeli, usta yönetmenlerine, ürünlerini özgürce ortaya koyma olanağını tanımıştır<sup>146</sup>. Bu ilk işbirliği, ticari sinemanın değer ölçütlerinden arınmış, doğrudan ulusal kültüre katkı amacıyla yapılmış, özgün bir örnektir. Amaçlanan Türk insanının yakınlık duyacağı, kaliteli ürünler ortaya koymaktır.

Halit Refiğ bu ortak çalışmayı meslek hayatındaki bir dönüm noktası olarak nitelmiş, kendi "ulusal sinema" tanımının, bu çalışma ve yine TRT'nin produktörlüğünde çektiği *Yorgun Savaşçı* (1979) ile tamamlandığını şu sözlerle aktarmıştır:

*" 'Aşk-ı Memnu' ve 'Yorgun Savaşçı' devlet finansmanı ile yapıldı. Halk sektörü bunları ne finanse ederdi ne de seyredirdi. Onun için benim anlayışıma en yakın 'Ulusal Sinema' devletin katkısıyla varolabilir. Mutlaka doğrudan doğruya devletin film yapmasıyla değil. Ama devletin katkısıyla...(.) Ulusallık ancak devlet-halk birlikteliğinde mümkün olabilen bir şey. Yoksa ulusallık olmaz zaten. Tek başına devlet olursa, o, devlet despotizmi olur".*<sup>147</sup>

Halit Refiğ'in yönettiği *Aşk-ı Memnu*'da (1975) olaylar, 1895-1898 yılları arasında Abdülhamid'in padişahlık döneminde geçmektedir. Varlıklı, orta yaşlı ve iki çocuklu (Nihal ve Bülent) Adnan Bey, serbest bir ailenin kızı olan Bihter'le evlenir.

<sup>145</sup> İsmail Cem, *TRT'de 500 Gün* (Bir Dönem Türkiye'nin Hikayesi), Cem Yayınevi, İstanbul, 1979.

<sup>146</sup> *Aşk-ı Memnu*'nun çekimleri, 21 Ekim 1974 ile 9 Şubat 1975 tarihleri arasında 65 iş gününde tamamlanmıştır. Bu süre içinde toplam 12.172 metre film çekilmiştir. Çekim süresi bu yıllarda hızlı iş yapmaya çabalayan ticari sinemanın kaldırabileceği ölçütlerin dışındadır. (Gösteri Dergisi, Kasım 2000, sayı 223/ *Aşk-ı Memnu* 100 yaşında kapak yazısı / Halit Refiğ, *Aşk-ı Memnu* Uyarlamaları./ Televizyon dizisinin yanısıra üç buçuk saatlik bir film meydana getirilmiştir.

Halit Refiğ:" O tarihlerde Memduh Ün'ün asıl teklifi *Aşk-ı Memnu* romanını modernize etmektir. Ama ben *Aşk-ı Memnu* romanının modernize edildiği takdirde çok kaybedeceği varsayımından yola çıkarak, onu değil de günümüze getirilmesi daha az problem diye düşündüğüm *Kırk Hayatlar*'ı önerdim. Zaten *Aşk-ı Memnu*'yu ileride TRT'de yaptığım şekilde Memduh Ün'le yapmam mümkün değildi. O maliyeti kaldıramazdı, daha sonra TRT'de gerçekleştirdiğimiz haliyle yapmak ticari piyasada mümkün değildi.

/ Halit Refiğ, *Düşlerden Düşüncelere*, s.203.



*Aşk-ı Memnu (Halit Refiğ, 1975)*

Adnan Bey'le sadece zengin olduğu için evlenmeye razı olan Bihter, kocasının çapkın yeğeni Behlül ile yasak bir aşk yaşamaya başlar. Fakat Behlül günün birinde bu yasak aşktan ve yaşadığı maceralı hayattan bıkar ve Adnan Bey'in kızı Nihal'le evlenir. Köşkün çalışanlarından (Habeş) Beşir ise Nihal'e tutkundur. Bihter, kendini yüzüstü bırakan Behlül'den ve Nihal'le evliliklerini hazırlayan annesinden öc almaya karar verir. Sonunda, yaşanmış olan yasak aşk ortaya çıkar, Bihter kendini öldürür, Behlül evi terkeder; Nihal ise hayalleri yıkılmış olarak, yine eskisi gibi babasıyla başbaşa kalır. Halid Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı romanından uyarlanan *Aşk-ı Memnu*, Tanzimat sonrası Türk toplumunun üst yapısındaki Batılılaşma ve gizli Jön Türk hareketlerinin geliştiği bir dönemi ele almaktadır. 19.yüzyılın sonunda Boğaz'da bir yalıda yaşayan varlıklı, geleneksel bir Türk ailesinin 'Batılı' yaşama biçimi etkisi altında çözülüp alt üst oluşunu, yozlaşmasını, anlatmaktadır. Halit Refiğ'in, "Batılı" yaşam biçimi etkisi altında değişim gösteren karakterleri yansıtacağı bir konuyu ele almış olması,

sözcülüğünü üstlendiği “ulusal sinema kavgası”nın çıkış noktasındaki düşünceyle de büyük bir paralellik taşımaktadır. Filmde, romanda olduğu gibi döneme ilişkin siyasal bir eleştiri olmamakla birlikte, toplumun içinde bulunduğu durum, aile içi ilişkiler çerçevesinde ortaya konulmuştur. Bu açıdan 1965 yılı yapımı *Haremde Dört Kadın* ile *Aşk-ı Memnu* arasında yapısal bir benzerlik söz konusudur. Halit Refiğ, her iki filmde de dönem gerçeğinin ve toplumsal olaylarının küçük ölçekli bir yansımasını bir konakta, bir yalıda göstermeyi seçmiştir. Her iki filmde de toplumun içinde bulunduğu çalkantılar, konağa ya da yalya yansıdığı kadarıyla ve ana olay örgüsünün arka planında yer almaktadır.

Lütfi Akad’ın Ömer Seyfettin hikayelerinden uyarlayıp yönettiği *Topuz*, *Ferman*, *Pembe İncili Kaftan* ve *Diyet*, 1960’lı yılların ikinci yarısında tartışılan Asya Tipi Üretim Tarzı ile düşünsel hayatta tekrar gündeme gelen ‘Kerim Devlet’ kavramı üzerine oturtulmuştur.

Bu hikayelerin uyarlanması sol kesimden şiddetli eleştiriler gelmesine neden olmuştur.<sup>148</sup> Akad’ın filmlerine gelen eleştiri, “faşist” eğilimli bir yazarı (!) gündeme getirdiği ve kendi devrimci ruhuna aykırı bir duruma düştüğüdür. Oysa, Lütfi Akad bu dönemde yönettiği *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* filmleri ile en fazla sol kesimden ilgi ve destek bulmaktadır. Kaldı ki, Lütfi Akad, *Topuz*, *Ferman* ve *Pembe İncili Kaftan* ile, anarşi ortamında gittikçe yıpranan devlet kavramına karşılık, güçlü, eşitlikçi, bireyin devletle özdeşleştiği bir yapıyı ortaya koymayı amaçlamıştır. Türk sinemasında çoğunlukla gördüğümüz tek başına düzeni sağlayan kahraman yerine, bir düzene ait olan ve o düzeni temsil eden karakterler çizmiştir. 1970’ler Türkiye’sinin siyasal ve toplumsal olayları gözönüne alınırsa, bunların sorumluluk duygusuyla yapılmış filmler olduğu daha net ortaya çıkacaktır.

<sup>148</sup> Selim İleri, “Ömer Seyfettin ve Faşizm Tutkusu” adlı makalesiyle Ömer Seyfettin’e ve onun Eski Kahramanlar dizisini filmleriyle gündeme getiren Lütfi Akad’a dolaylı olarak şu eleştiride bulunmuştur: “Osmanlı İmparatorluğu tarihten silinirken halkın korkunç çaresizliği karşısında Ömer Seyfettin’in daha başka bir söyleyişle İttihat Terakki’nin tek önerisi vardı: Devlet’e boyun eğmek, devletin devamını sağlamak. Ferman, devlet uğruna ölümü; Topuz, devletin bütünlüğünü ve parçalanmazlığını; Pembe İncili Kaftan, devlet-birey ilişkisinde birincisinin yüceliğini savunur. Eski kahramanlar dizisiyle Ömer Seyfettin faşist anlayışın doruğuna erişir. / Birikim, sayı 8, Ekim 1975.

*Topuz*, “Kerim Devlet” kavramını anlatır. Batı toplumlarındaki sınıf farklılıklarını öne çıkaran anlayış ile, sınıf farkı gözetmeyen Osmanlı’nın halka tutumunu karşılaştırır. *Topuz*’da, Eflak’ın başına geçen Radu della Afumaçi Osmanlı’ya baş kaldırmıştır. Bu durum soylu sınıf açısından “özgürlük” anlamına gelse de, halk için aynı durum geçerli değildir. Halk için özgürlük, Osmanlı’nın atayacağı bir voyvodanın yönetiminde bulunması ile gelecektir. Çünkü Osmanlı’nın göndereceği voyvoda, istese de istemese de çiftçileri tanıyacak, kendi topraklarını kullanmalarına karışmayacaktır. Halk kendilerini köle olarak görecektir, topraklarına el koyacak ve onların sırtından yaşayacak soylu sınıfı istememektedir. Osmanlı, halk için adaleti temsil etmektedir. Nitekim, Pietr Bogdanu ve Osmanlı yönetimini tercih eden çiftçiler bağlı buldukları sancak beyine haber göndererek, Osmanlı’yı bu başkaldırıdan haberdar ederler. Haberi alan Mehmet Ağa, sancak beyliğinden kendisine gönderilen ulağı, Eflak’a, Tergoviç’e gönderir. Osmanlı adetleri gereği yönetim değişikliğinde yapılan bir ziyarettir bu. Fakat farklı bir ziyaret olacaktır. Sancak Beyi, Mehmet Ağa’dan bu başkaldırını ileride Osmanlı’nın ayağına dolanacak bir sorun çıkartmadan bastırmasını istemiştir. Kutlama mesajıyla birlikte giden topuz işte bunun içindir. Tergoviç soyluları Osmanlı’nın kendilerini tanıdıklarının bir işareti olan bu ziyaret öncesinde eğlenirken, Osmanlı’yı temsil eden kabile, yol boyunca ağaçlara asılmış çiftçilerin arasından ilerler ve tüm ağırbaşlılığı ile şehre girer. Soylular arasında Osmanlı’yı iyi tanıyan ve bu başkaldırının ödüllendirilmeyeceğini bilenler de vardır. Aslında sadece bir kılıç eri olan ulak, Osmanlı’nın ihtişamını ve kuvvetini temsil eden ağır hareketlerle Prens’in huzuruna çıkar. Prense doğru yavaş yavaş ilerler ve mesajı verdikten sonra son anda topuzu ani bir hareket ile Prens’in başına vurur. Osmanlı kendisine başkaldıran Prens’i sessizce ortadan kaldırmıştır. Ulak, devlet, ulus ve adalet kavramları üzerine şunları söyler: “Devlet kılıç ve bilgi eriyle yürür; er mal ile tutulur, malı ulus üretir; ulus adaletle yürütüldüğü sürece vardır ancak.”<sup>149</sup> Kös (büyük davul) vurulur ve Osmanlı bir voyvoda yollayana kadar tahta topuz ile gönderilen ferman oturur.

<sup>149</sup> Naima tarafından özetlenen Dairey-i Adliye: Mülk ve Devlet asker ve rical iledir./ Rical mal ile bulunur./ Mal reyadan husule gelir./ Reaya adlile muntazam-ül-hal olur. (Naima Tarihi Cilt I.)

Lütfi Akad'ın Ömer Seyfettin hikayelerinden uyarladığı bir diğer film *Ferman*'dir. *Ferman*'da, sadrazamı eleştirme gafletinde bulunan bir yiğitin, kendisi için düzenlenen ölüm fermanını bile bile taşıması ve bu fermanın yerine getirilmesi için gösterdiği çaba anlatılmaktadır. Osmanlı Padişah'ı Belgrad'tan geçtikten sonra yağmurlu bir günün akşamında yolda konaklar. Fakat 'Otağı Hümayun'u getiren kapıkulları yağmur altında yollarını şaşırılmış ve padişah, sadrazamın çadırında ağırlandırmak zorunda kalmıştır. Padişah'ın kapıkullarından gedikli Çavuş Tosun, 'Otağı Hümayun'un henüz kurulmadığını öğrenince önden giden Sadrazamın bu işi kotaramamış olmasına şaşar ve Kazasker ile Nişancı'nın önünde sadrazamı ağır bir biçimde eleştirir; sabahı beklemeden Otağı Hümayun'u aramaya çıkar. Fakat, sadrazamın gönderdiği haberciler Tosun Bey'e yetişir ve sadrazamın huzuruna çağrıldığını haber verirler. Sadrazam, Tosun Bey aracılığıyla Niş Beyi'ne bir ferman yollayacaktır. Fermanı alan Tosun Bey hemen yola koyulur. Aralıksız, dur duraksız at sırtında yoluna devam eder. Gece olduğunda bir handa konaklar. Uykusunda, taşıdığı fermanın üzerine düşen kanları görür, kabustan uyanır. Sıkı sıkı sarılarak uyuyakaldığı ferman hala elindedir. Fakat mührü çözülmüştür. Gördüğü kabusun etkisiyle, dayanamaz fermanı açar, okur. Okudukları onu sarsmıştır. Sabahın ilk ışıklarıyla tekrar yola koyulur. Nihayet Niş Beyi Mustafa Paşa'nın huzuruna varır. Fermanı düşünceli bir biçimde uzatır. Mustafa Paşa yazanları gördüğünde şaşırır. Bu ferman, çavuş gediklisi Tosun Bey'in ölüm fermanıdır. Mustafa Paşa, fermanı yazanları Tosun Bey'in bilip bilmediğini sorar. Tosun'dan bildiğine dair cevap geldiğinde, fermana karşı durulamayacağını, o yüzden fermanı hiç almamış gibi davranmayı, Tosun'un da bir an önce kaçıp kellesini kurtarmasını söyler. Tosun ise karardır. Kaçmayı o da düşünmüştür. Üstelik kendisini kimsenin durduramayacağından emindir. Fakat bir hata yaptığını bilmektedir. Kılıç eri olarak söylemesi gerekenden fazlasını söylemiş, Sadrazamı eleştirmiş, 'devlet' sözünü ayağa düşürmüştür. "*Devlet kerimdir, kulunu esirger; nimettir doyurur; sırasında kılıçtır, baş düşürür*" düşüncesiyle kendisini hala kurtarmaya çalışan Mustafa Paşa'ya karşı gelir ve fermanın yerine getirilmesi gerektiğini; fermana karşı gelmenin de baş düşüreceğini söyler. Tıpkı handa konakladığında gördüğü kabus gibi, sancaklar göğe yükselmektedir. Ferman yerine getirilmiştir.



Ömer Seyfettin uyarlamalarının üçüncüsü ise *Pembe İncili Kaftan*'dır. *Pembe İncili Kaftan*'da her zaman devletin alınmayacağı, kimi zaman da verilmesi gerektiği anlatılmaktadır.

Sultan I. Beyazıt adına Tebriz'e Acem Şahı İsmaili Yesevi'ye bir elçi gönderilecektir. Kimseye boyun eğmeyen, devletin onurunu yüceltecek, bilge ve yiğit Muhsin Çelebi'de karar kınır. Fakat Çelebi boyun eğmeyen kişiliği dolayısıyla daha önce devlet görevi almamıştır. Bu nedenle Muhsin Çelebi kendisine verilen görevi bir tek şartla kabul eder: Adamları Osmanlı Sultanı'nın elçisine yaraşır giysilerle donatılacak, kendisi de son derece değerli, ünü yayılmış 'pembe incili kaftan'ı giyecektir. Çelebi devleti temsil etme bilinciyle, bu paha biçilmez kaftanı tüm malını rehin bırakarak alır. Uzun bir yolculuktan sonra Tebriz'e ulaşan Muhsin Çelebi, Şah İsmail'in huzuruna alınır. Şah, ona oturmak için yer göstermeyince Şah'ın gözünü alacak güzellikte ve değerdeki Pembe İncili Kaftan'ı sırtından çıkarıp yere atar, üzerine oturur. Osmanlı padişahını öven konuşmasında, bir imparatorluk yapısı çizerek Acem Şahı'na konumunu hatırlatır. Şah'ın Osmanlı topraklarında sorumsuzca davranışlarının Sultan I Beyazıt tarafından hoş karşılanmayacağını söyleyerek yerinden kalkar. Muhsin Çelebi çıkarken Şahın adamları, yerde unuttuğunu sandıkları Pembe İncili Kaftan'ı vermek için arkasından yetişirler. Çelebi, Şah İsmail'in de duyabileceği bir ses tonuyla, Sultanlar Sultanının elçisini oturtacak yer bulunmadığı için kaftanını bıraktığını, bir Türk'ün yere serdiğini bir daha sırtına almayacağını söyleyerek oradan ayrılır.

Görevini yerine getirmiş, fakat çiftliğini rehin vererek aldığı Pembe İncili Kaftan'ı geri getiremediği için malını da kaybetmiştir.

Lütfi Akad, her üç filmi ile bireyin toplum içinde erimesini, devletle birey ilişkisini anlatmış; devlet kavramı ve devlet-birey ilişkisinin nasıl olması gerektiği konusunda yorum yapmıştır.

### 7. 3. Çizgi Romandan Sinemaya - Kostümlü Macera Filmleri Serisi

*Tarih insan beyninin kimyasınca oluşturulan en tehlikeli maddedir. Tarih düş gördürür; ulusları sarhoş eder, onları yanlış anılarla yükler; tepilerini abartır, eski acılarını deşer; rahat duruyorken azdırır ve onlarda büyüklük hastalığı, haksızlığa uğramışlık duygusu uyandırır. Tarih ulusları kurgun, dar görüşlü, çekilmez kılar, boş böhürlemelerle doldurur.*

*Paul Valery*

1970’li yıllarda çekilen tarihi konulu filmler üzerinde sayısal bir değerlendirme yaptığımızda, gerçek olay ve olgulara dayansa bile fantastik bir yapıda ele alınmış kostümlü macera filmlerinin daha fazla olması dikkat çekicidir.

Fantastik tarihi konulu filmlerin çıkış noktası çizgi romanlar olmuştur. Özellikle 1965-1970’li yıllarda büyük bir ivme kazanan bu filmlerin dayandığı görsel temellerden biri de aynı konuları ve kahramanları ele alan çizgi romanlardır. 1960’lı yıllarda çizgi romanların yaygınlaşması ve çok tutulması ile Killing, Kızıl Maske gibi çizgi roman kahramanlarıyla beraber Tarkan, Kara Murat, Karaoğlan, gibi karakterler sinemaya taşınmıştır. Amerikan filmlerindeki hızlı kurgu tekniklerinin etkisiyle daha çok aksiyona dayanan filmler çekilmiştir. Aksiyona dayalı sinema da karşılığını çoğunlukla çizgi roman kahramanlarını görselleştirmekte bulmuştur. Diğer yandan ise, tamamen geleneksel halk kültürümüz içinden çıkan Köroğlu, Battal Gazi gibi karakterlerle, çizgi romana da konu olan Malkoçoğlu gibi karakterlerin kahramanlıklarını anlatan filmler yapılmıştır. Battal Gazi’nin çıkış noktası Anadolu’nun İslamlaşma sürecine dayanmaktadır. Battal Gazi efsanesi, Malatya Müslüman emirliği zamanından başlayarak XI. yüzyıla kadar süren, hatta XII. yüzyıl içinde Malatya’nın fetihleri zamanındaki Müslüman-Bizans çarpışmalarının etkisiyle meydana gelmiştir.<sup>150</sup> Malkoçoğlu ise Osmanlı tarihine yashıdır. Bunların büyük bölümünün altında akıncılar

<sup>150</sup> Bu dönemde Müslümanlarla Bizanslılar arasındaki çarpışmalar, Bizans tarafında ise Digenis Akritas eposunun çıkışına sebep olmuştur. / Tahir Alangu, “Bizans ve Türk Kahramanlık Eposlarının Çıkışı Üzerine”, Türkiye Folkloru El Kitabı.

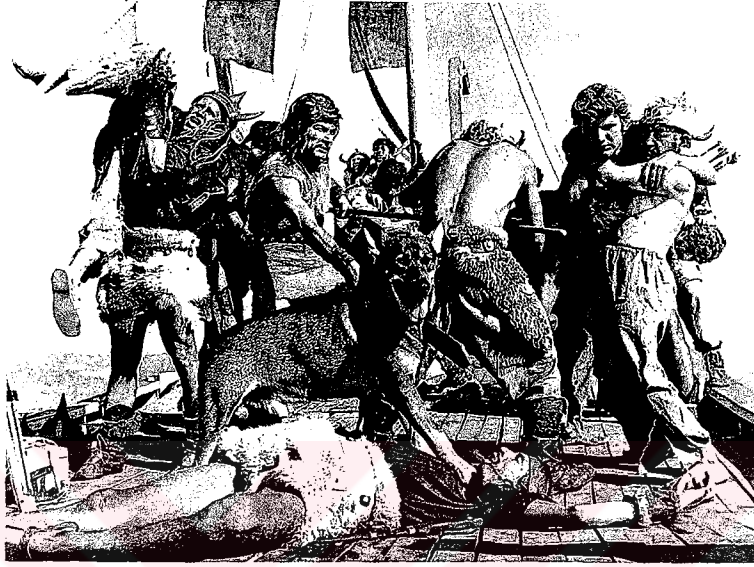
için söylenen (yazılan) menkıbeler vardır. Gerek çizgi romandan gelen karakterlerin, gerekse halk kültürümüze yaslanan kahramanların Cüneyt Arkin, Kartal Tibet, Serdar Gökhan gibi belli oyuncular tarafından canlandırılması, yapımevlerinin (Uğur Film, Erler Film, vb.) ve yönetmenlerinin (Natuk Baytan, Yılmaz Atadeniz, vb.) aynı olması, farklı kökeni olan hikayelerde ister istemez bir takım benzerliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Battal Gazi de, tıpkı Kara Murat gibi kalelerden atlamış, onun gibi bir ok ya da yumruk darbesiyle düşmanlarını yenmiştir. İşte bu noktada filmler ayrımsızlaşıp fantastik tarihi konulu filmler içinde bir bütün olarak görülmüşlerdir.

Çizgi romanlardan kaynaklanan kimi hikayeler sinemaya aktarılırken, sinema seyircisinin ilgi gösterdiği kahramanlar da devamlılıklarını çizgi romanlarda sağlamışlardır.

Türkiye’de çizgi romanın miladı sayılabilecek Abdullah Ziya Kozanoğlu’nun *Kızıltuğ*’u 1920’li yıllarda, *Kaan* ise 1930’lu yıllarda sağladıkları popülariteleriyle 1960’lı yılların çizgi romanlarının da kaynağını oluşturmuşlardır. Bunları *Karaoğlan* tiplemesi izlemiştir. 1965 yılında, Suat Yalaz, yarattığı *Karaoğlan* tiplemesiyle aynı zamanda sinemada ilk yönetmenlik denemesini gerçekleştirmiştir. Sinemaya aktarılmadan önce Ressam Ayhan Başoğlu’nun Cumhuriyet gazetesinde yayımladığı *Malkoçoğlu*’nun serüvenleri, bu türün diğer filmleri gibi öncelikle rüştünü çizgi romanlarda ispat etmiş, gördüğü ilgi dolayısıyla Türk sinema seyircisiyle buluşmuştur. (Çizgi romanlarda gerek Karaoğlan, gerekse Malkoçoğlu “devletin hizmetindeki savaşçı” kimlikleriyle öne çıkmışlardır.) Böylelikle 1965’de çevrilen *Karaoğlan* ve *Altay’dan Gelen Yiğit* filmleri kostümlü macera türündeki tarihsel film yapımlarına yönelik yeni bir modayı başlatmış; Süreyya Duru’unun yönettiği, Cüneyt Arkin’in oynadığı *Malkoçoğlu*’na, Yalaz’ın *Baybora’nın Oğlu* ve *Camoka’nın İntikamı* eklenince çizgi romanlar gazetelerin tirajını arttırmış; birbirine benzer mantığı sürdüren çizgi romanlar ve filmler ardı ardına gerçekleştirilmiştir.

Süreyya Duru, *Malkoçoğlu* tipi üzerine 1966-1970 yılları arasında dört film çekmiştir. (*Malkoçoğlu*, 1966; *Malkoçoğlu Krallara Karşı*, 1967; *Malkoçoğlu Kara Korsan*, 1968; *Malkoçoğlu/Akıncılar Geliyor*, 1969). Bu seri 1971’de gerçekleştirdiği *Malkoçoğlu Ölüm Fedailerini* ve 1972’de çektiği *Malkoçoğlu Kurt Beyi* ile sona ermiştir. 1969’da çizgi roman uyarlaması dizisine katılan Tunç Başaran *Tarkan*’ı,

Fikret Uçak, *Tarkan Camoka'ya Karşı*'yi, Cavit Yörüklü, *Tarkan Canavarlı Kule*'yi çekerek Tarkan serisini devam ettirmişlerdir.



*Tarkan Viking Kanı (Mehmet Aslan, 1971)*

1970'lere asıl damgasını vuran kostümlü macera filmleri *Battal Gazi* ve *Kara Murat* serileri olmuştur. Rahmi Turan'ın yazdığı (Muratoğlu takma soyadıyla) Kara Murat tiplemesi, ilk kez Günaydın Gazetesi'nde, Abdullah Turan'ın çizgileriyle yayımlanmıştır. *Malkoçoğlu* karakterini canlandıran Cüneyt Arkın, *Kara Murat* ve *Battal Gazi* dizilerinin de vazgeçilmez oyuncusu olmuştur. *Kara Murat Fatih'in Fedaisi* (Natuk Baytan, 1972), *Fatih'in Fermanı/Kara Murat* (Natuk Baytan, 1973), *Kara Murat Kardeş Kanı* (Natuk Baytan, 1974), *Kara Murat Kara Şövalyeye Karşı* (Natuk Baytan, 1975), *Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı* (Natuk Baytan, 1976), *Devler Savaşıyor/Kara Murat* (Natuk Baytan, 1978) adlı filmler birbiri ardına gerçekleştirilmiştir.

Kara Murat, Fatih Sultan Mehmet'in fedaisidir. Ya Bizans'a karşı ya da Araplara karşı Osmanlı'nın verdiği mücadelede ön saflardadır. Devlet hizmetindeki bir savaşçıdır; fakat devlete doğrudan bağlı da değildir. Aldığı emirleri yerine getirirken kendi inisiyatifini de kullanan bağımsız bir kahramandır. Tamamen kurmaca ürünü olan Kara Murat, bu türün pek çok örneğinde olduğu gibi gerçek tarihi kişilerin gösterdiği yararlılıklardan daha üstün bir gayretle, devleti ve Fatih'in tahtını korumada faydalar

sağlamaktadır. Casus olarak girdiği Bizans kalelerinde olayların gidişini tersine çevirip, adeta Osmanlı'nın kazandığı başarı ve zaferlerin önünü açmaktadır. Tek başına aldığı ve uyguladığı kararlar ile tarihin akışını değiştirebilecek güçte bir tip olarak sunulmuştur. Fantastik bir yapısı olduğundan gerçeklerle ne derecede çakışıp çakışmadığı da bir önem taşımamaktadır.

Bu dönemin gazetelerinde *“Yeşilçam’ı Tom Miks Uçan Adam ve Kızılderili Filmleri Kurtarır”* başlıklı haberler çıkmaktadır. Aynı haberde şunlar yazmaktadır: *“Türk Sineması’na Amerika’nın “renkli” kahramanlarını sokan Kayahan Arıkan, şimdi de Türkiye’de ilk defa kızıl derili filmi çevirmek için hazırlıklara başlamıştır. Arıkan: ‘Türk sinema seyircisi gözyaşı, elem filmlerinden bıktı. Yenilikler getirmemizin zamanının geldiğine inanmak lazım. Son günlerde Anadolu halkı avantür istiyor. Ağlama çağı geçti, hareket çağı başladı’ diyerek kostüm hazırlıklarına başlamıştır”*.<sup>151</sup>

Bu yıllarda kostümlü macera filmlerine talep özellikle Karadeniz Bölgesi’nden (Samsun ve Zonguldak Bölge işletmecilikleri) gelmektedir.<sup>152</sup>

Böylesine büyük bir talep duyulan, kostümlü macera filmlerindeki kahramanların aslında birbirlerinden çok da farklı olmadıkları, benzer misyonları üstlendikleri, “kahraman” lıklarıyla farklı görüş veya duyguları temsil etmedikleri dikkat çekicidir. Adeta hepsinin anlattığı tek bir hikaye vardır: vatan ve Türklük için özveriyle çarpışan kahramanlar. Bu kahramanlar, Lütfi Akad’ın filmlerinde gördüğümüz devlet için çalışan kişilerden çok farklıdır. Bir düzeni temsil eden ve o düzenin devamlılığını sağlamak için çarpışan kişiler olmak yerine; düzenin önünde, kendi kahramanlıklarını sergileyen cengaverlerdir. Üstü örtülü bir biçimde bireysellikleri işlenir. Düzeni temsil etmez, sadece toplumda düzeni sağlayan karakterler olarak öne çıkarlar.

Devletin zayıf düştüğü dönemlerde eşkıyaların ortaya çıkması gibi, Kıbrıs sorununun yaşandığı, anarşinin tırmandığı 1970’lerde, devlet düzenini sağlayan bireysel kahramanların anlatıldığı filmlerin yapılması bir tesadüf olmamalıdır.

<sup>151</sup> İnci (İstanbul), 31 Mayıs 1971.

<sup>152</sup> Memduh Ün’le 24 Kasım 2000 tarihli görüşme.

Fantastik öğelerin ağırlıklı olduğu filmlerde, kahraman; mücadelecisi, haktan yana, ezilen ve güçsüz olanın koruyucusu, fiziksel gücü düşmanlarından üstün olan (hatta olağan üstü fiziksel güçleri olan), cinsel cazibeye sahip kişilikler çizilmiştir. Kahramanlar bu yapıları ile efsaneleşmişlerdir. Adalet için savaş, intikam, inandığı uğruna canını vermek, din kardeşliği filmlerin ana teması olmuştur. Kahramanlar tüm zaaflarından ve kusurlarından süzölmüş kişilerdir. Belki de 1970'lerin anarşi ortamında, seks ve karete filmleri seyretmek için sinema salonlarını dolduran genç erkek kitlesinin, tüm kusurlarından süzölmüş kahramanlara duydukları ihtiyacı karşılamaktadırlar. Halk, kendi kahramanlarını yaratmıştır.

Pertev Naili Boratav 1929 yılından itibaren Türk halk kültürünün, özellikle de Türk halk edebiyatının kaynaklarını inceleyip, çeşitli yazılarını topladığı *Folklor ve Edebiyat* adlı çalışmasında 'halk kahramanını seçer' hükmünü şöyle açıklar:

*"Halk değil, halk sanatkarı kahramanlarını seçer. Fakat bu seçme işini, halkın arzularına, temayüllerine göre yapar; halkın sevdiği insanlar türkülerin, hikayelerin kahramanları olarak belirirler; vakalardan ve kahraman karakterlerinden de, halkın görüş ve duyularına en iyi cevap verenler elenir ve üstte kalır."*<sup>153</sup>

Türk tarihinin çeşitli dönemlerinde yaşadığı varsayılan kişilerin kahramanlıklarının aktarıldığı filmler, adeta sözlü kültürün bir çeşit devamı niteliğindedir. Sözlü kültürün anlayışı, kalıpları, tarihi ele alış şekli sinemacılar tarafından yeniden biçimlendirilmiş ve sürdürölmüştür. Boratav'ın belirttiği gibi Kerem ile Aslı, Emrah ile Selvi veya Köroğlu gibi hikayelerde, modern Avrupa romanının realizm endişesi, olaylar arasında rasyonel bağlar kurma tekniği nasıl bulunmuyorsa, bu filmlerde de aynı endişe taşınmamıştır. Kahramanlar tüm kusurlarından arınmış, tıpkı halk hikayelerinde ve türkülerindeki gibi, halkın sevdiği kahramanlar olarak perdeye yansımışlardır. Örneğin gerçek kimliği tartışmalı olan Battal Gazi, tıpkı halk hikayelerinde, İstanbul'un Fethi yıllarında yazılmış menkıbelerde olduğu gibi Türkleştirilmiş, halkın yakınlık kurabileceği bir kahramana dönüştürölmüştür.<sup>154</sup> Battal Gazi söylencesinin 1453'te fetih ruhunu

<sup>153</sup> Pertev Naili Boratav, *Folklor ve Edebiyat*, s. 134.

<sup>154</sup> Bizans tarihi yazarlarından Vasiliev ve Alman oryantalistlerince Türk olarak vasıflandırılan Battal Gazi, İslam ansiklopedilerine göre bir Arap'tır. Battal Gazi'nin yaşadığı varsayılan dönemden

uyandırmak için kaleme alınması ile aynı efsanenin 1970'lerde sinemaya aktarılması arasında temel bir benzerlik söz konusudur. Efsaneler, tarihsel gerçeklerden farklı olarak her çağın şartlarına göre yeniden yorumlanmaya, efsane kahramanları da her devre göre yeniden biçimlenmeye açıktırlar. Türk sineması bu özellikten büyük ölçüde yararlanmışır. Türün yapısı gereği, gerçekçi bir yaklaşıma ihtiyaç duyulmamıştır. Bu filmlerdeki kahramanlık hikayelerinin gerçekçi olmadığı eleştirisini getirmeden önce, Boratav'ın halk hikayeleri üzerine söylediği şu sözlere başvurmakta yarar vardır:

*“ Bir kahraman, sanat eserinin malı olduğu andan itibaren onun hakiki şahsiyeti, sanatkarın yaratacağı şahsiyetinin malzemelerinden ancak bir kısmını teşkil eder. Sanatkar hakiki şahsiyete, istediği (fakat sade kendinin değil, aynı zamanda mensup olduğu cemiyetin, zümrenin istediği) hüviyeti vermek zaruretindedir; sanatkara ‘neden takikati tahrif ediyorsun?’ diye kızmaya hakkımız yoktur. Zira bunu isteyen biziz.”*<sup>155</sup>

Türk sinemacıları da, tıpkı halk hikayecileri gibi çoğu zaman gerçeklerden (bilerek ya da bilmeyerek) sapmış, sevilecek ve örnek alınacak kahramanlar yaratma uğraşında olmuşlardır.

Fantastik yapıdaki tarihi konulu filmler gerek çekim, gerek anlatım açısından büyük bir benzerlik göstermektedirler. Hatta bu filmlerin kendilerine özgü bazı yapısal özellikleri oluşmuştur. Neredeyse bir tür olarak anılmalarını sağlayacak hikaye yapıları şöyle özetlenebilir: Filmin geçtiği zaman ve mekan belirgin değildir. Bazen filmin başında bir dış sesle izleyiciye olayların geçtiği zaman ve mekan aktarılır. Bir yere ve kişiye bağlı kalamayan bu kahramanların kişilikleri, Amerikan western filmlerindeki yalnız kovboy imajıyla bir paralellik göstermektedir. Amerikan efsanesinin kahramanı olan kovboylar düzeni sağladıktan sonra nasıl yollarına devam edip, yeni maceralara atılıyorsa, Türk Sinemasındaki fantastik film kahramanları da bireysellikleriyle öne

---

785 yıl geçtikten sonra, Osmanlı İmparatorluğu'nun Bizans sınırlarına yerleştiği tarihlerde Battal Gazi efsanesinin devam etmiş olması ve Osmanlı'da fetih ruhunu uyandıran bir kahraman olması onun bir Türk kahramanı olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Battal Gazi eposu Anadolu kasaba atmosferi içinde sözlü gelenek halinde yürümüş, derli toplu bir roman haline gelişi ancak İstanbul'un fethinden sonraki dönemlerin atmosferi içinde olmuştur. / Tahir Alangu, **Türkiye Folkloru El Kitabı**.

<sup>155</sup> Perteve Naili Boratav, **Folklor ve Edebiyat**, s.138.



*Malkoçoğlu Kurtbey (Süreyya Duru, 1972)*

çıkılmaktadırlar. (Efsaneler ve masal öğeleri belli bir coğrafyayla sınırlı değildir, bu açıdan Amerikan filmlerinin efsanevi kahramanları ile Türk sinemasının fantastik yapıdaki filmlerinde görülen efsanevi kahramanlar arasında benzerlik olması doğaldır). Görevlerini yerine getirmek için sevdiklerinden ayrılmakta, adaleti ve düzeni sağladıktan sonra bir başka görev için atlarını uzaklara sürmektedirler.<sup>156</sup> Evleri yoktur. Sadece sevdikleri için değil, halkın mutluluğu için çarpışırlar. Halk/kavim onlara muhtaçtır. Bazen komedi unsurunu sağlayacak sakar, sempatik bir arkadaşları yanlarındadır. Ya kendisine hayranlık duyan bir erkek çocuğu, ya da çocuk yaştaiken ayrı düştüğü düşman bir kardeşi vardır. Bu düşman kardeş, ya sonunda ölür, ya da gerçeği öğrenip saf değiştirir.<sup>157</sup> Eğer kahramanın çocuğu varsa, büyüüp babasından aldığı güç ve zekayla onun yerine geçecek, babasının intikamını alacak ve tıpkı babası gibi düzeni sağlayacaktır.<sup>158</sup> Kahramanın yoluna çıkan Bizanslı, Arap vs. güzelleri olsa da, kahramanın gerçek sevgilisi her zaman bir Türk kızdır. Diğer kadınlar onun için fedakarlık yapar, babalarına, kardeşlerine, kocalarına ihanet ederler. Çünkü kahraman

<sup>156</sup> Örneğin 1982 yılı yapımı Yılmaz Atadeniz'in yönettiği *Son Akın* adlı filmde de Osmanlı İmparatorluğu döneminde Kazıklı Voyvoda'ya karşı çarpışan akıncı Koca Memil, Voyvoda'ya karşı kazandığı zaferden sonra, karısını ve yetişkin oğlunu geride bırakarak yeni bir serüvene doğru atını sürer.

<sup>157</sup> *Kara Murat Kara Şövalye'ye Karşı*'da, Kara Murat'ın ikiz kardeşi Bizanslılar tarafından yetiştirilmiştir. Sonunda bir Türk olduğunu anladığında, ölmeden önce İslamiyeti kabul eder.



her zaman için doğru ve iyi olanı temsil eder. Yabancı kadınlar, kahramanın sevgisini ve aşkını ancak din değiştirdiklerinde kazanabileceklerdir. Filmlere hareket kazandıran vazgeçilmez sahneler, dövüş, kaçıp kovalamaca, zindana düşme, kaçırılma, kurtarmadır. Filmlerin finalinde, halka zülmeden kötü adamla teke tek çarpışma sahnesi yer alır.<sup>159</sup>

Osmanlı İmparatorluğu belirgin bir biçimde Batı'ya doğru bir yayılma politikası izlediği için sıcak savaş çoğunlukla Bizans'la yaşanmış, sinemada da “düşman” Bizanslı kimliğinde somutlaşmıştır. Filmlerde, Bizanslılar “kahpe” ve “kötü” olarak sunulmuş, tüm Türkler ise “yiğit” ve “iyi” olarak ele alınmıştır. İyiliğin ve kötülüğün birbirinden bu kadar keskin çizgilerle ayrılması dramın kurulabilmesi için ihtiyaç duyulan unsurları sınırlamış ve belli şablonların oluşmasına neden olmuştur. Bu yüzden yapısı gereği, gerçeklere uygun tarih anlatımı zaten beklenmeyen filmler, tek yönlü tiplerin etkisiyle de tamamen gerçek dışı olmuşlardır.

Pertev Naili Boratav'ın belirttiği gibi her ne kadar halk kendi kahramanlarını seçmiş olsa da, filmlerdeki karakterlerin ve bu yapının oluşmasında, hükümetlerin yaygınlaştırmaya çalıştığı ideolojiyle, halkın beklentileri arasında da karşılıklı bir etkileşim vardır. Bu nedenle bu filmlere, çoğunlukla gülüp geçilen abartılı döğüş sahnelerini ya da gerçek dışı kahramanlıkları eleştirmek için değil, bilinçli ya da bilinçsiz olarak yaydığı temel ideoloji açısından bakılmalıdır. Kahramanlıkların, aşk hikayelerinin, intikamların yoğun olarak işlendiği filmler aslında herhangi bir tarih teziyle ortaya çıkmasalar da, belli bir tarih anlayışını kitlelerin bilinçaltına yerleştirmektedirler. Bu tarih anlayışı Türklerin yiğitliği, cengaverliği, mertliği üzerine kurulmuş ve yüzeysel bir milliyetçilik anlayışıyla sınırlı kalmıştır. Sol eğilimli gazetelerde çizgi roman olarak başlayan tür, MHP'nin yükseldiği bu dönemde bambaşka bir gelişim çizgisine girmiştir. (Bu dönemde çekilen tarihi konulu filmlerde Türk sinemasının MHP çizgisinde ürünler verdiği düşüncesi savunulmamaktadır. Fakat bu anlayışın izleri toplumda görüldüğü gibi, ticari kaygıyla çekilen filmlerde de doğal

<sup>158</sup> *Battal Gazi Destanı*'nda Cafer, büyüdüğünde Battal Gazi adını alacak, Bizanslılar tarafından öldürülen babası Hüseyin Gazi'nin intikamını almak için çarpışacaktır.

<sup>159</sup> Gani Müjde 2000'de *Kahpe Bizans* ile tüm bu unsurları biraraya getirerek fantastik tarihi filmlerin bir komedisini yapma girişiminde bulunmuştur. Fakat fantastik tarihi konulu filmlerdeki öğeleri komedi unsuru olarak kullanması ile yüzeysel bir güldürü anlayışı içine sıkışmış kalmıştır.

bir yansıma olarak varolduğu gözlenmektedir). Bizans'ın, Hıristiyan dünyasını, dolayısıyla da Batı dünyasını temsil ettiği bu filmlerde, Doğu-Batı karşıtlığı, Batının düşkün ahlakı ve yozluğu düşüncesi üzerine kurularak işlenmiştir.<sup>160</sup> Bizanslı savaşçılar yoz ve bir ölçüde de efemine tavrılı karakterler olarak çizilmişlerdir. Oysa “düşman”ın zayıf olduğu düşüncesinden hareket edilmesi, bu düşman karşısında zafer kazanan Türklerin kahramanlığını da değersiz kılmaktadır.

Türklerin bu denli kahraman ve kusursuz çizilmesinin, insanüstü güçlere sahip karakterler olmasının Türk toplumunda ne tür bir beklentiye karşılık geldiği; Batının ise bu güç ve dürüstlük karşısındaki düşman olarak neyi temsil ettiği araştırmaya değer bir konudur. Bu nedenle günümüzde özel televizyon kanallarında sık sık karşımıza çıkan ve Türk sinemasında tarihi konulu filmler içinde büyük bir çoğunluğu oluşturan bu filmler, sosyolojik araştırmalara da malzeme oluşturmaktadırlar. Örneğin filmlerdeki Bizanslı kızların, Türk erkeklerine hayranlık duymaları ile 1970’li yılların magazin ağırlıklı gazetelerinde çıkan, “Alman kızı Helga ‘Türk erkeklerine bayılıyorum’ dedi”, manşetli haberler arasındaki paralellik, sosyoloji ve psikoloji araştırmalarına açık bir konudur.

Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Battal Gazi Destanı* (1971), Batı'ya yaklaşımı ile bu tür içindeki farklı örneklerden biridir. Malatya Beyliği'ne haraç ödemek istemeyen Bizanslılara karşı Hüseyin Gazi kılıç sallamakta, diğer taraftan oğlu Cafer'i iyi bir kılıç ustası olarak yetiştirmek için Bizanslı Hammer ustaya yollamayı düşünmektedir. Fakat Hüseyin Gazi bunu gerçekleştiremeden Bizanslıların tuzağına düşer ve öldürülür. Cafer, babasının öcünü alacağı günü bekleyerek büyür. Yıllar sonra Hammer usta ile karşılaşır ve teke tek bir düelloya girerler. Bir türlü ne Hammer onu, ne de o Hammer'i yenebilir. Önemli olan yenmek değil, yiğitçe dövüşmektir. Filmin bu tür

<sup>160</sup> Kemal Kan'ın yönettiği 1972 yapımı *Estergon Kalesi*'nde Türkleri arkadan vuran Batı dünyasıdır. Estergon Kalesi, Kanuni Sultan Süleyman zamanında ele geçirilmiş ve yaşlıların çoğunlukta olduğu bir Türk heyeti kale kapısının anahtarını almak için Macar topraklarındaki Estergon'a gelmiştir. Oysa Kral Ferdinand'ın adamları kale anahtarını almak için gelen heyeti konuk ettikleri bir hanın avlusunda namaz kılariken arkalarından vurur. Heyetin dini ibadet sırasında öldürülmesi, arkadan vurmanın anlamını pekiştirmektedir. Fakat ortaya çıkan Türk akıncısı Çal Hasan, hem kalenin ele geçirilmesini sağlayacak, hem de Türk heyetini öldürenleri cezalandıracaktır.

içinde farklı bir örnek olmasının nedeni, her iki karakterin de bir “taraf”ı değil “yiğitliği ve dürüstlüğü” temsil etmeleridir.



*Battal Gazi'nin İntikamı (Natuk Baytan, 1971)*

*Battal Gazi Destanı*'nın özü olan İslamiyetin yayılması teması, Cafer'in Hammer'le ikinci karşılaşmalarında ortaya çıkar. İki yiğit bu kez dövüş tutacaklar ve Cafer'in önerisiyle kim yenilirse din değiştirecektir. Hammer, bu şartı kabul eder. Cafer bu kez dinin verdiği güçle Hammer'i yener. Müslümanlığı kabul eden Hammer, Ahmet Turani adını alır. Cafer'e büyük, cesur, kahraman anlamına gelen Battal Gazi adını verir. Bundan sonra Ahmet Turani ve Battal Gazi, Bizans'a karşı birlikte çarpışacaklardır. *Battal Gazi Destanı*'nın ana temasını oluşturan İslamiyetin yayılması bu türün pekçok filminde görülen ortak bir öğedir. Bu filmlerde Türklük ve müslümanlık birbirinden ayrılmaz bir biçimde ele alınmıştır.

Duygu Sağıroğlu'nun senaryosunu yazdığı ve Natuk Baytan'ın yönettiği *Kılıç Aslan*'da Türk destanlarındaki motifler kullanılmış, masalsi bir yapı oluşturulmuştur.

Karaoğlan karakteri nasıl kurtlar<sup>161</sup> tarafından büyütülmüş ise, Türklere zulmeden Altar'ı yenen Kılıç Aslan da aslanlar tarafından büyütülmüştür.

Masal öğelerini kullanarak tek yönlü “iyi”, “kötü” şablonundan sıyrılmaya çalışan filmlerden bir diğeri *Adsız Cengaver*'dir.<sup>162</sup> Halit Refiğ, *Adsız Cengaver*'den önce Erman Film için *Bir Türk'e Gönül Verdim*'i çekmiştir. Yönetmen *Bir Türk'e Gönül Verdim* gibi, kendi dünya görüşünü yansıtacak filmler çektirebilmek için yapımına maddi kazanç sağlayan fantastik yapıdaki filmlere yönelmiştir. Fakat *Adsız Cengaver* ilk renkli sinemaskop film olarak lanse edilmesine karşın ticari başarısızlığa uğramıştır. Türk sinemasındaki pekçok yönetmen de bu dönemde kendi anlayış ve üslubunda film çekebilmek için ticari sinemanın şartlarına uygun bir üretim içine girmek durumunda kalmıştır.

Fantastik tarihi konulu filmlerde Osmanlı İmparatorluğu'nun Bizans'a karşı verdiği mücadelelerin yanısıra Arap dünyasıyla olan çatışmaları da işlenmiştir. Fakat genel bir değerlendirme yaptığımızda Doğulu “düşmanların” Batılı “düşmanlar” kadar önemsenmediği görülecektir. Örneğin Şeyh Gaffar'la çarpışan Kara Murat düşmanını çok daha kolay yenebilmektedir. Filmdeki dövüş sahnelerinde komedi öğeleri ağırlıklı olarak kullanılmaktadır. Bu filmler, toplum olarak Doğu ve Batı arasında kendimizi nasıl konumlandığımızın; Doğuya ve Batıya bakışımızdaki farklılığın bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Bu filmlerde Türk kahramanları Arap düşmanlar karşısında daha “Batılı”dır. Halit Refiğ'in yönettiği *Çöl Kartalı*'nda (1972) Murat'ın (Cüneyt Arkın) Yemen çöllerindeki Araplar tarafından İngiliz ajanı sanılarak aralarına alınması bir tesadüf değil, bu anlayışın bir devamıdır. Adeta kolektif bilincimizde Batıya üstün olmamıza rağmen, Doğu karşısında Batılı olmamız düşüncesi oluşmuş, Cüneyt Arkın'ın fiziksel özellikleri ön plana çıkarılarak bu duygu somutlaştırılmıştır.<sup>163</sup>

<sup>161</sup> Kurt Türk mitolojisinde, kutsal ve uğurlu bir hayvan olarak kabul edilmiştir. Ana, baba olarak kabul edildiği gibi, kurtarıcı, yol gösterici, şefkalli, cesaretli, iyilik sever olarak tanınmıştır. İslamiyet'in etkisiyle oluşan bir inanışa göre Kurt'u öldürmek iyi değildir. Çünkü kurt Hazreti Ali'nin köpeğidir. / Murat Uraz, *Türk Mitolojisi*, s.35.

<sup>162</sup> *Adsız Cengaver*'in Buhara'da dirlik ve düzeni sağlamak için çıktığı maceralı yolculuğunda hedefine ulaştıkça sevgilisi Gülnaz'ın dokuduğu kilimin kendiliğinden tamamlanması, *Adsız* hedefinden uzaklaştıkça kilimin kendiliğinden çözülmesi masal ögesinin kullanımına örnektir.

<sup>163</sup> Ayhan Başoğlu'nun 1965 yılından itibaren Cumhuriyet Gazetesi'nde çizmeye başladığı Malkoçoğlu tiplmesiyle Çöl Kartalı Murat arasında bu bakımdan bir benzerlik vardır. 16. Yüzyılda

Genel bir değerlendirme yaptığımızda, 1970-1980 yılları arasında, gerek televizyon için çekilmiş tarihi konulu filmlerde, gerekse yaygın bir tür olarak bu yıllarda yoğunlaşan kostümlü macera filmlerinde Doğu-Batı karşıtlığı meselesinin işlenmesi ortak bir noktadır. *Aşk-ı Memnu*'da, Batılı bir yaşam modeline geçişin Osmanlı toplumunun üst tabakaya mensup kişilerinin özel hayatlarında çalkantılara neden olması filmin ana sorunsalını oluşturmaktadır. *Topuz*, aynı şekilde Osmanlı'nın Batıdan farklı sınıfsız yapısını işlemekte, Eflak çiftçilerinin neden Osmanlı yönetimini yeğlediğini Kerim Devlet kavramını açıklayarak anlatmaktadır. Bu filmler Doğu-Batı meselesini, düşünsel platformda tartışarak ele alan özenli yapımlardır. Tanzimatın ilanından itibaren Türkiye Cumhuriyeti'nin ana sorunsallarından biri olan Doğu-Batı meselesine, bilinçsiz de olsa eğilen diğer yapımlar ise kostümlü macera filmleri kapsamında ele aldığımız *Battal Gazi*, *Kara Murat* filmleridir. Bu filmlerdeki bakış açısı, bilimsel bir temelden öte, duygusal bir tarih yorumuna dayansa da, Doğu-Batı sorununun 1970'ler Türkiye'si'nin genelinde nasıl görüldüğünü yansıtmaktadır.

## 8. 1980'DEN GÜNÜMÜZE TARİHİ KONULU FİMLER

### 8.1. 1980-1990 Dönemi Sosyal-Siyasal Olaylara ve Sinemaya Genel Bakış

1970'li yıllar sona ererken Türkiye, ağır bir siyasal ve ekonomik bunalımla karşı karşıyadır. İki büyük parti, CHP ve AP arasındaki diyalog ortadan kalmış, 1979 Kasım'ında Süleyman Demirel başkanlığında, dışarıdan MHP ve MSP destekli AP azınlık hükümetinin kurulması da istikrarsızlığı önleyememiştir. 6 Nisan 1980'de Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'ün görev süresinin dolması mevcut bunalıma ek olarak yeni bir bunalımın çıkmasına yolaçmıştır. Siyasi partilerin bir isim üzerinde uzlaşamaması yeni Cumhurbaşkanı'nın bir türlü seçilememesine neden olmuştur. 1980 sonbaharına gelindiğinde kriz sürmekte, birçok ilde sıkıyönetim ilan edilmiş olmasına karşın şiddet olayları tırmanmaktadır. Bu ortam içinde 12 Eylül 1980 sabahı Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime doğrudan el koymuştur. Siyasi partilerin faaliyetleri yasaklanmış, 13 sıkıyönetim bölgesine 13 general sıkıyönetim komutanı olarak atanmıştır. Türk Hava Kurumu, Çocuk Esirgeme Kurumu ve Kızılay dışındaki bütün derneklerin faaliyetleri durdurulmuştur.

12 Eylül 1980 askeri darbesi ile başlayan süreçte Türkiye büyük bir değişim içine girmiştir. 1981'de Yükseköğretim kurumlarını yönetmek üzere bir Yüksek Öğretim Kurulu (YÖK) oluşturulmasını öngören 2547 sayılı Yüksek Öğretim Kanunu Güvenlik Konseyi'nden (MGK) geçmiştir. 1982'de yeni anayasa kabul edilmiş, Orgeneral Kenan Evren Cumhurbaşkanlığı'nı devralmıştır.

1983 seçimlerinde ANAP'ın iktidara gelmesi ile Turgut Özal'ın Başbakanlık yaptığı dönemde, Demokrat Parti ve Adalet Partisi çizgisindeki model yürütülmüştür. Amerika ve İngiltere'de Reagan ve Teatcher döneminde yeni sağın güçlenmesi ile oluşan süreçte, Türkiye, Amerika paralelinde bir siyasal ve ekonomik yapılanma izlemiştir. Sermaye alanında Batıyla bütünleşme yaşanan "Özal dönemi"nin ana karakteristiği, depolitizasyon olmuş, maddi değerler ön plana çıkmıştır.

1987 yılında yasaklı liderler (Demirel, Ecevit ve Erbakan), partilerinin başına geçmişlerdir. Genelkurmay Başkanı 1984'ten itibaren silahlı eylemler yapan PKK

hakkında ilk kez etnik bir sorunla karşı karşıya kaldıklarını 1987’de açıklamış ve Kürt sorunu tartışmaya açılmıştır. 1989’da Özal Cumhurbaşkanı olmuştur.

1984’ten itibaren siyah-beyaz televizyon yayını renklenmiş, tek kanaldan yayın yapan devlet televizyonu 1986’ta ikinci kanalını (TV2) açmış; 1990’da TV 3 ile GAP televizyonu yayın hayatına başlamıştır.

1970’lerin sonunda sinema salonları teker teker kapanmış, Türkiye genelindeki yaklaşık 2500 sinema salonu, bu yıllarda 300’lere düşmüştür. Sinema salonlarının kapanması, sinemanın gitgide ciddi bir yatırım ve ticaret alanı olmaktan uzaklaştığını göstermektedir. Nitekim 1980’li yılların ilk yarısında film üretimi hızla azalmış, ancak 1980’lerin ikinci yarısından sonra (1990’lı yıllara kadar) görece bir artış olmuştur.<sup>164</sup> Bu artışın nedeni çok kısa bir sürede yaygınlaşan videonun ortaya çıkışıdır. Video olgusu Türk sinemasının içine girdiği krize geçici de olsa bir çözüm getirmiştir. 1970’lerin sonunda yokolan bölge işletmeciliğine benzer bir sistemle çalışan video pazarlamacılığında da seyircinin talebi ön planda olmuştur. Videonun özellikle Almanya’da yaşayan Türkler arasında yaygınlık kazanması ile yurtdışında yeni bir pazar kurulmuştur. Bu pazarı besleyen başlıca kaynaklardan biri 1970’lerden itibaren popüler kültürün bir kolu olarak yaygınlaşan “arabesk müzik”tir. Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses gibi şarkıcıların oynadığı filmler artmış; Ahu Tuğba, Banu Alkan, Hülya Avşar, Nuri Alço, Bülent Ersoy gibi oyuncuların rol aldığı, “Tecavüzcü Coşkun” gibi bir karakterin ortaya çıktığı, cinsellikte odaklanan filmler yapılmıştır.

Bu tarz ticari yapımların dışında, 1980’lerin ilk yarısında, Avrupa pazarını ve festivallerini hedefleyen, siyasi-toplumsal nitelik taşımaya özen gösterilen filmler çekilmiştir. 1980’lerin ikinci yarısından itibaren ise 12 Eylül döneminin açtığı yaralarla ilişkilendirilebilecek politik içerikli filmler gerçekleştirilmiş; bunları, bireysel meselelere odaklanan ve entellektüel kaygıların ağır bastığı yapımlar izlemiştir.

<sup>164</sup> 1979’da üretilen film sayısı 193 iken, 1980’de bu sayı 68’e düşmüştür. 1981’de 71, 1982’de 72, 1983’te 78, 1984’te 126, 1985’te 123, 1986’da 184, 1987’de 186, 1988’de 117, 1989’da 99 1990’da 74 film çekilmiştir.

12 Eylül’le birlikte sinema alanında tüm kuruluşlar kapatılmış, örgütlenmeler ancak 1985 sonrasında gelişme gösterebilmiştir. 1984’te FİYAP, 1987’de SESAM, 1988’de SODER ve 1989’da FİLM-YÖN kurulmuştur. Antalya Film Festivali iki yıl süreyle yapılmamış (1979-1980) daha sonra tekrar süreklilik kazanmıştır.

23 Ocak 1986 tarihli Sinema, Video, Müzik Eserleri Kanunu ile sinema sansürü eski ağırlığını yitirmiş, denetleme sorumluluğu İçişleri Bakanlığı’ndan Kültür Bakanlığı’na geçmiştir.

1980’li yıllarda, gerek sinema sektörünün içine girdiği ekonomik darboğazdan çıkmak için video pazarının taleplerine uygun yapımlara yönelmesi, gerekse 12 Eylül’deki askeri darbenin etkisi ile özel şirketler tarafından çekilen tarihi konulu film sayısında azalma olmuştur.

1970’lerde bir tür olarak doruğa ulaşan kostümlü macera filmlerinin devamı niteliğindeki *Kanije Kalesi* (Yılmaz Atadeniz, 1982), *Son Akın* (Yılmaz Atadeniz, 1982) gibi yapımlar 1980’li yıllarda da çekilmiştir. Orhan Aksoy ve Sadık Şendil’in aynı adlı müzikal oyununun uyarlaması *Kanlı Nigar* (Memduh Ün, 1981); Orhan Gencebay’ın rol aldığı şarkılı -Mısır filmlerinin benzeri bir anlayışla çekilmiş- *Leyla ile Mecnun* (Halit Refiğ 1982) bu yılların tarihi atmosferde geçen filmleri olmuştur.

1980’li yıllarda özel şirketler tarafından çekilen *İhtiras Fırtınası* (Halit Refiğ, 1983) ve *Değirmen* (Atıf Yılmaz, 1986, Reşat Nuri Güntekin’in öyküsünden uyarlama) tarihi bir dönemde geçen filmler arasında dikkat çekicidir. Atıf Yılmaz, *Değirmen* ile I. Dünya Savaşı’nın eşiğindeki Osmanlı İmparatorluğu’nun devlet bürokrasisini mizahi bir biçimde eleştirmiş; Halit Refiğ, *İhtiras Fırtınası*’nda üçlü bir aşk trajedisini, II. Abdülhamit’e bombalı suikast düzenleme girişimindeki İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin faal olduğu bir döneme oturtmuştur. 1958 yapımı *Dokuz Dağın Efesi*’nin (yön: Metin Erksan) ikinci çevrimi olan *Çakırcalı Mehmet Efe* (Fikret Uçak, 1987)’yi *Efeler Diyarı* (Fikret Uçak, 1987) adlı film izlemiştir. *Gramafon Avrat*’ta (Yusuf Kurçenli, 1987) 1930’lu yıllarda oturak alemlerinde danseden Cemile ile ona aşık olan faytoncu Murat’ın hikayesi anlatılmıştır.

Bu tür dönem panoraması çizen filmlerin yerini, tarihe belli bir ideoloji ve siyasi görüşü yaymak amacıyla başvuran yapımların alması, İslami sinemanın etkinleşmesiyle



aynı döneme rastlamıştır. 1980'lerde videonun yaygınlaşması ile Elif Video, Ajans 1400, Yeni Asya, Sema Video gibi dini video piyasasında adını duyurmuş şirketler islami (beyaz) sinemanın en önemli desteği ve çıkış noktası olmuştur.

Tarihi konulu filmler, 1980'lerin sonlarına doğru siyasi görüşlerinin kaynaklarını göstermeye ve ideolojileri desteklemeye yönelik bir tür haline gelmiştir. 1986'da Sinema, Video, Müzik Eserleri Kanunu ile sinema sansürünün hafiflemesi siyasi düşüncelerin sinemaya taşınmasına zemin hazırlamış, tarihi konular siyasi bir perspektiften ele alınmaya başlamıştır.

Özel şirketler tarafından çekilen tarihi konulu filmlerdeki bu dönüşümün öncülüğünü ise TRT adına çekilen bazı dizi filmlerin yaptığı söylenebilir.

## 8.2. 1980-1990 Dönemi TRT Yapımı Tarih Konulu Filmler

Tarihi konulu film yapımında, bu döneme damgasını vuran çalışmalar, TRT için çekilen dizi filmler olmuştur. *Preveze Öncesi* (Metin Erksan, 1981), *Dördüncü Murat* (Yücel Çakmaklı, 1981), *Üç İstanbul* (Feyzi Tuna, 1983), *Yorgun Savaşçı* (Halit Refiğ, 1978-1983), *Küçük Ağa* (Yücel Çakmaklı, 1984), *Bugünün Saraylısı* (Ziya Öztan, 1985), *Kuruluş / Osmancık* (Yücel Çakmaklı, 1988), *Ateşten Günler* (Ziya Öztan, 1988) gibi diziler ile TRT tarih alanına el atmıştır. 1970'li yıllardaki siyasi ve sosyal kargaşanın ardından, TRT'nin, resmi tarih anlayışı ve ideolojiyi yaymada bir araç olarak değerlendirildiği düşünülebilir. Fakat adı geçen dizilerin bir kısmının, sık sık hükümet değişikliklerinin yaşandığı 1977-1979 yılları arasında projelendirildiğini ve ancak 1980 sonrasında çekilebildiklerini de belirtmek gerekir.

Yukarıda saydığımız bu filmlerden *Preveze Öncesi* dışında tüm dizilerin roman uyarlaması olması dikkat çekicidir.<sup>165</sup> Nitekim TRT sadece tarihi konulu romanlarla değil, Türk edebiyatının çeşitli örnekleriyle seyircinin buluşmasını sağlamıştır.<sup>166</sup> İsmail

<sup>165</sup> *Üç İstanbul* Mithat Cemal Kuntay'ın; *Yorgun Savaşçı* Kemal Tahir'in; *Küçük Ağa* Tarık Buğra'nın; *Bugünün Saraylısı* Refik Halit Karay'ın; *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* Peyami Safa'nın; *Kuruluş/Osmancık* Tarık Buğra'nın; *Ateşten Günler* Halide Edip Adivar'ın romanlarından ve *Dördüncü Murat* Turan Oflazoğlu'nun oyunundan uyarlanmışlardır.

<sup>166</sup> TRT'nin bu yıllar arasında gerçekleştirdiği diğer diziler ve filmler: Tarık Buğra'nın *Yalnızlar* (Hüsamettin Ünlüoğlu, 1983), Orhan Kemal'in *Yalancı Dünya* (Ünal Küpeli, 1983), Ekrem

Cem'in TRT Genel Müdürlüğü yaptığı dönemde başlattığı Türk edebiyatı eserlerinin dizi film haline getirilmesi projesinin bu dönemde de sürdürüldüğü görülmektedir.

Türk seyircileri karşısına tarih tezi ve yorumuyla çıkan filmlerin çoğunluğunun edebiyat eseri (roman) uyarlaması olması, bize bu dönemi de kapsayan bir gerçeği göstermektedir: Türk Sineması'nda, hazır tarihsel durum ve olayların dramatik bir yapı içinde kolaylıkla bulunabildiği romanlardan uyarlama yapılırken, aynı zamanda romanın tarihe bakışı da yansıtılmaktadır. Romandan bağımsız olarak, kendi özgün tarih yorumlarını getirebilen filmler, tekil örneklerle sınırlı kalmıştır. Ticari kaygıların ötesinde, tarihsel bir sorunsal tartışma gayretindeki filmlerde, büyük ölçüde sansür olgusunun da etkisiyle, tarihi durum ve olaylar üzerine özgün bir bakış açısı ya da tez getirme çabasında olunmamış; daha önce yayınlanmış ve ilgi odağı olmuş romanların tezleri gündeme getirilmiştir. Dolayısıyla roman yazarlarının politik tercihleri, dünya görüşleri, ülke tarihine bakışları, Türk sinemasının tarih yorumunda büyük ölçüde etkili olmuştur.

Bu olguyu özellikle 1980'li yıllarda televizyon için çekilmiş tarihsel dizilerde görmek mümkündür. Önceden yazılmış, basılmış, hatta ödüller almış, Türk edebiyatı klasikleri arasına girmiş bir tarihsel romanın sinemaya uyarlanması, o filmin sansüre uğramayacağını bir çeşit garantisi olarak görülebilir. Nitekim toplum tarafından henüz tartışılmamış yeni bir tarih tezi ile ortaya çıkan film, sadece eleştirilere değil, devlet için son derece önem taşıyan, tarihe bakış açısından dolayı da darbe almaya açıktır. Fakat aşağıda inceleyeceğimiz *Yorgun Savaşçı* dizi filmi, belirttiğimiz görüşün bazen de ters işlediğini kanıtlamaktadır. Kemal Tahir'in yakın Türk tarihi ve Kurtuluş Savaşı üzerine görüşlerini, tezlerini ortaya koyduğu roman, Yunus Nadi Roman Ödülü'ne (1968) değer görüldüğü halde; uyarlaması olan dizi film sansüre bile (!) uğramadan yakılmıştır (1983). *Yorgun Savaşçı* romanının ödül aldığı 1968 Türkiye ile 1980'li yıllar Türkiye arasında düşünsel olarak büyük bir uçurum vardır. Fakat bu örnek aynı zamanda, Türk sinemasının ve özellikle 12 Eylül 1980 sonrasında çekilen

---

Reşit Rey'in *Deli-Dolu* (Ünal Küpeli, 1981), Oktay Rifat'ın *Bir Kadın'ın Penceresinden* (Ünal Küpeli, 1980), Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* (Naci Çelik, 1983), Halit Ziya Uşaklıgil'in *Kırık Hayatlar* (Emin Gerçek, 1985), Reşat Nuri Güntekin'in *Acımak* (Orhan Aksoy, 1985), *Çalılıkusu* (Osman Seden, 1986) adlı eserleri uyarlanmıştır.

tarihi konulu dizi filmlerin neden edebiyat uyarlamaları olduğunu; Türk sinemacılarının neden romandan bağımsız, kendine ait özgün tarih tezi olan filmler çekme eğilimi göstermediklerini kanıtlayabilecek niteliktedir. 1990'larda çekilen tarihsel filmler ile bu genellemenin dışına çıkmıştır.

Bu döneme, tarihi konulu film yapımında damgasını vuran olay, devlet eliyle ilk defa Kurtuluş Savaşı'nı konu alan dizi filmlerin çektilmesidir. Daha önce özel şirketler tarafından, Kurtuluş Savaşı üzerine pekçok film yapılmıştır. Fakat yıllarca Türk sinemasına sırt çevirmiş, sinemayı -sansür olgusu dışında- kendi haline bırakmış olan devletin, tarihindeki en önemli dönemeçlerden birini konu alan *Yorgun Savaşçı* ve *Küçük Ağa*'yı çektilmesi, büyük bir önem taşımaktadır.<sup>167</sup>

Kemal Tahir'in aynı adlı romanından Halit Refiğ'in dizi film haline getirdiği *Yorgun Savaşçı*'nın (1978-1983) çekim hazırlıkları 1978'de başlamıştır. Gösterimi 1981'de Atatürk'ün doğumunun 100. yılına yetiştirilmesi planlanan *Yorgun Savaşçı*, o tarihe kadar çekilen Kurtuluş Savaşı filmlerinin en geniş kapsamlısı olmuştur. Başta Genelkurmay olmak üzere bütün devlet kurumlarından aldığı destek ve yardımlarla çekildiği için tam bir "devlet filmi" özelliği taşımıştır. 12 Eylül askeri hareketinden sonra, yapımı "olaylı" bir biçimde, zorluklarla tamamlanan filmin yine devlet eliyle yakılması ise tarihi konulu film yapımında önemli bir dönüm noktasıdır.

Bu tarihe kadar çekilen filmler, ya senaryo aşamasında reddedilmiş ya sansüre uğramış ya da gösterime çıkartılmamıştır. Fakat hiç bir film "yakılmamıştır". Türk sinemasında bilinçli bir şekilde yok edilen tek filmin, tarihi konulu bir film olması ise, bu tez çalışması boyunca belirtmeye çalıştığım gibi sinema ve tarih birlikteliğinin, iç ve dış politikayla, sosyal-siyasal değişimlerle ne kadar birbirine bağlı olduğunu göstermektedir. Romanın yazıldığı 1965, filme çekilme kararının alındığı 1978 ve yakılma olayının gerçekleştiği 1983 tarihleri arasında, Türkiye sosyal-siyasal alanda

<sup>167</sup> Kurtuluş Savaşı'mızı konu alan *Küçük Ağa*'nın çekilmesi 1977 yılında planlanmıştır. *Yorgun Savaşçı*'nın yapımı ise 1978'de Bülent Ecevit'in Başbakanlık döneminde karara bağlanmıştır.

Yücel Çakmaklı: "Küçük Ağa romanının TV dizisi olması ile ilgili çalışmalar 1977 yılında başlamıştır. Sayın Tarık Buğra'ya senaryo ısmarlanmış, yönetmen ve yapımcısı belirlenmiş fakat çeşitli nedenlerle çekimine başlanamamıştır. 1983 yılı başlarında kurumca bu eserin çekimi için görevlendirildim." / Sanat Olayı, sayı: 22, Mart 1984.

büyük değişimler geçirmiştir. Bu değişimler, tarihin farklı zeminlerde değerlendirilmesine, bir dönem onaylanır görünen tarih yorumunun, bir diğer dönem 'onaylanamaz' kabul edilmesine neden olmuştur. Nitekim 1990'larda, demokrasiyi kesintiye uğratan 12 Eylül askeri hareketinin izlerinin silinmeye başlaması, sivil toplum örgütlenmelerinin oluşması, tabu kabul edilen bir takım konuların açıkça tartışılabildiği bir atmosfere girilmesi ile gösterimi sakıncalı bulunan *Yorgun Savaşçı* tekrar gündeme gelmiştir. 1993'te Tunca Yönder, Halit Refiğ'in danışmanlığını yaptığı *Yorgun Savaşçı* dizisinin ikinci çevrimini HBB televizyonu adına yönetmiş; bu dizinin yayınlanmasından sonra, TRT, Halit Refiğ'in yönettiği *Yorgun Savaşçı*'nın bant kopyalarını yayınlamıştır. Böylece kamuoyu, ilk kez gösterilen filmde yakılmayla sonuçlanacak bir sakınca olmadığı konusunda fikir birliğine varmıştır.

*Yorgun Savaşçı*, Anadolu'da yeni bir Türk Devletinin kurulabilmesi için oluşan şartları, genel bir yığınlığın direnme gücüne çevrilmesini, çetelerden düzenli orduya geçişi anlatır. Dizi sekiz bölümden oluşmuştur: 1. Bölüm: "*Yenilenler*"; 2. Bölüm: "*Parçalanan Vatan*"; 3. Bölüm: "*Çökme ve Çürüme*"; 4. Bölüm: "*Milletin Hukuku*"; 5. Bölüm: "*Karanlığın Dibinde*"; 6. Bölüm: "*Dönemeç*"; 7. Bölüm: "*Zafere Doğru*"; 8. Bölüm: "*Yeni Devlet*" adlarını taşır.

Osmanlı devletinin çöküşünün sorumluluğu, Birinci Dünya Savaşı'ndan yığın bir biçimde çıkan İttihatçı subayların omuzlarına yüklenmiştir. İstanbul işgal altındadır; İstanbul hükümeti ise ittihatçı avında... İttihatçılar çeşitli cephelerde savaştıkları ve binlerce şehit verdikleri halde, halk onlara sırt çevirmiştir ve onlardan artık "İttihatçı gavuru" diye söz etmektedir.

Filistin Cephesi'nden dönen Topçu Yüzbaşı Cemil, teyzesinin evinde kalırken, kendisine saklanmak için gelen Vali Dr. Reşit, polis tarafından kısıtılır ve Cemil'i ele vermemek için intihar eder. (Tıpkı *Kurt Kanunu*'ndaki Kara Kemal gibi.) Cemil küçük yeğeninden "*Kendini öldüren adam ittihatçıymış, gavurmuş Cemil dayı*" sözlerini duyduğunda ürperir. Cemil, Teğmen Faruk'a bu küçük çocuğun babası Nazmi'den bahsederken Türk subayının yalnızlığını da vurgulamaktadır: "*Nazmi... Balkan Savaşı'nda kaybettik, Edirne'de.... Oğlu var, 7 yaşında.. Ne dese beğenirsin?*"

*Kendini vuran adam İttihatçıymış. İttihatçılar da gavurmuş dedi. Balkanlarda komitacı kovala sen, dağlarda hürriyet ara; yetmiyormuş gibi 26 yaşındayken kaybedilmiş bir savaşta alnından vurul; 18'indeki karını gebe koy; sonra da oğlun sana ittihatçı gavuru desin".*

Cehennem Yüzbaşı Cemil daha pekçok acılara tanık olacaktır: Evlendiği teyze kızı, Neriman'dan ayrı düşmeye; İttihatçılarla yollarını 31 Mart<sup>168</sup> öncesi ayırmış olan Dr. Münir'in evine, Patriyot Ömer ile sığınmaya; ne olduğunu kendilerinin de vaktinde pek bilmedikleri "hürriyet" lafının ardına takıldıklarını itiraf eden ittihatçı arkadaşlarına; sokaklarda kendisinden sigara isteyen, babalarını savaşta kaybetmiş okul çağındaki çocuklara; şehit kocasının ardından ağlayarak kendini satan kadınlara; Subay Barınma Evinde karşılaştığı aklını kaybetmiş, sakat kalmış, bilgi ve gücü değerlendirilemeden bir köşede sıkışmış, unutulmuş ordu mensuplarına...

Cemil Anadolu'ya geçtiğinde de görünüm farklı değildir. Yunan bayraklarının asıldığı Akhisar'a gelen Bekir Sami, Cemil, Yüzbaşı Selahattin ve Teğmen Faruk halk tarafından hoş karşılanmaz. Askerlik şubeleri terkedilmiş; Manisa işgal edilmiştir. "Başbozuk Paşası" Halit Bey ile yolları ayrılmış ama, Akhisarlıları dize getiren Çerkez Ethem'le birleşmiştir. Ordu mensuplarından, aynı amacı paylaştıklarını düşündüğü arkadaşlarından bazıları korkarak kaçmakta, dağlarda gezen, haraç toplayan, çapulcu takımı olarak bildikleri eşkiya ise onların yanında yer almaktadır. Milli mücadeleye giden yol çatalıdır. Sadece düşmana karşı değil, kendi içinde de bir savaş verilmektedir: Subayları gözdağı amacıyla infaz ettiren Kasap Osman'la; astları tarafından yetkisine son verilip teslim alınan bir Osmanlı Paşa'sıyla; ikili oynayan Nizamettin Hoca'yla; Hoca'nın aklına uyan Gavur Efe'yle; Binbaşı Nuri Bey'i keyfi nedenlerle hapseden ve insanlara zulümeden Tevfik Bey'le (Çerkez Ethem'in ağabeyi); kurulmaya çalışılan düzenli ordudan kaçan askerlerle; Aydın-Ödemiş cephesinde düşmanı oyalayabileceklerini düşündükleri Demirci Efe, Yörük Ali Efe ve daha niceleriyle baş etmeye çalışılacaktır.

Film bu yönüyle Milli mücadelenin arka planında rol oynayan dinamikleri ortaya sermektedir. Düzenli ordu kurulmadan önce İstanbul'dan kaçıp Anadolu'ya geçmek

<sup>168</sup> 31 Mart olayları ile II. Abdülhamit tahttan indirilmiştir.



*Yorgun Savaşçı (Halit Refiğ, 1978-1983)*

konusunda “*yani biz de dağlara eşkıya mı kesilelim*” diyen Yüzbaşı Cemil, Çerkez Ethem’le birleşmek zorunda kalmış, fakat ordu birliklerine dönüşünde “*bu çapulcular başımıza bela olacak*” endişesini de bildirmiştir.

Film, türlü çelişkilerden sıyrılan, Anzavur’u bozguna uğratan ve Ankara’ya yönelen ordu birliklerinin hikayesini anlatırken, geri planda çelişkileri doğuran nedenlere de farklı bir bakış açısı getirmektedir.

*Yorgun Savaşçı*’da Kurtuluş Savaşı öncesi olayların tartışmasına uzun uzun yer verilmiştir. İttihat ve Terakki’nin kuruluşu; ordu-politika ilişkisi; Birinci Dünya Savaşı’na girip girmemek; Abdülhamit’i tahttan indirip indirmemek sorunları; Turancılıkla Alman Emperyalizmi arasındaki ilişki; Osmanlı toplumunda devlet sorunu; Osmanlı toplumunda niçin Batılı anlamda bir feodalitenin bulunmadığı; Batılılaşma gibi konular tartışılmıştır. Filmde ileri sürülen tezlerden en önemlisini ittihatçılarla görüş ayrılığına düşen Dr. Münir’den duyarız. Dr. Münir “halifeliği bırakması” koşuluyla, Cemal Paşa’ya, 1917’de İngilizlerin “*Hükümeti devir, padişahlığı ilan et!*” dediklerini ileri sürmektedir. İngilizler için “*el altından Cumhuriyet fikrini bile yaymaya girişirler, desem keramat olmaz!*” diye sözlerini devam ettirir. Daha sonra Dr. Münir şu yorumu yapar: “*İngilizler, bolşeviklerle batı arasına sokmak istedikleri tampon bölgeyi, Kafkasya’da kurabilirlerse, bunu*

*bolşeviklere geçici de olsa kabul ettirebilirlerse, belki Anadolu da parçalanır, bölüşülür! Yok bolşevikler böyle bir durumu, geçici olarak bile kabul etmezlerse, türkçesi, direnecek gücü bulurlarsa, o zaman, bolşeviklerle batı dünyası arasında, tampon mantıka Anadolu'ya kayar. Şartlar ne kadar ağır olursa olsun, biz bir Türk devleti çıkarabiliriz bu kıyametten...”*<sup>169</sup>

Anadolu’da yeni bir Türk devleti kurulmasında hangi güç dengelerinin rol oynadığı, batının etkinliği ve milli mücadeleyi yürüten ordunun örgütlenme biçimi gibi hassas bir takım konulara odaklanan film, alışlagelmiş resmi tarih anlatısının dışına çıkmaktadır. Meselelere o günlerin penceresinden yaklaşan film, zaferle sonuçlanacağı bilinen bir tarih anlatıcılığının sınırları içinde kalmamış, Osmanlı’dan günümüz Türkiye’sine bizi getiren bir dönemeci, politik, sosyal ve düşünsel evreleriyle de gözler önüne sermiştir. Bu dönemeç büyük bir zaferin yanısıra bazı hatırlanmak istenmeyen olayları da içermektedir. Kendisine sırt çevrilmiş, iç ve dış düşmanlar ile çevrelenmiş, dostu düşmanına karışmış, kendi içindeki ayrılıkçılıklarla, yanlış politikalarla başa çıkmaya çalışan bir ordunun dramı verilmiştir. Daha önce özel şirketler tarafından çekilen Kurtuluş Savaşı filmlerinde gördüğümüz zaferler kazanan ordu yerine, gerek manevi gerekse maddi olarak büyük bir çöküntüye uğramış ordunun silkinişi anlatılmıştır.

<sup>169</sup> Bu tez, TRT içinde *Yorgun Savaşçı*’ya karşı oluşan ilk muhalefet ve itirazın nedenlerinden biri olarak gösterilmiştir. Ağustos 1979’da Denetim Müdür Yardımcısı Hadi Şenol’un hazırladığı rapora göre Kemal Tahir’in Dr. Münir’e söylediği sözler (İngilizlerin Bolşeviklerle Batı arasında kurmak istedikleri tampon bölgenin Anadolu’ya kayması durumunda yeni bir devletin ortaya çıkabileceği) yanlış bir tezi savunmaktadır. Edebiyat eleştirmeni Fethi Naci ise ‘Yorgun Savaşçı’ romanını eleştirirken Mustafa Kemal Atatürk’ün 22 Haziran 1919’da Kazım Karabekir’e yazdığı mektuptaki şu sözlere dikkat çekmektedir: “*Bolşeviklerin daha etkili bir duruma gelmeleri halinde tarafsız görünmek azmiyle itilaf kuvvetlerini (İngiltere, Fransa, İtalya) memleketimizden uzaklaşmaya zorlama ve aksi takdirde vatanımızın Bolşevik pay-ı istilası altında kalmasına sebebiyet vereceklerini iddia etmek ve ona göre fiili icaplarına kalkışmak uygun olacaktır... Diğer taraftan ilk teklifin herhangi bir suretle Bolşevikler tarafından yapılmasını beklemeyerek derhal o havaliden içeriye doğru gizli hüviyetle gönderilecek birkaç değerli kişinin vasıtasıyla hemen müzakereye girişmek, anlaşmak pek uygun olur. Bu suretle Bolşeviklerin bizim memleketimiz içine çokluk ve kuvvetle girmesine lüzum olmaz... Bu suretle anlaştıktan sonra kendilerini hudutta tutmak ve itilaf kuvvetlerinin memleketi terketmeleri için bir silah makamında kullanmak, tasavvuru alileri veçhile pek munasip olur” / Kazım Karabekir, *İstiklal Harbimiz*, s58.*

*Yorgun Savaşçı* sonuç olarak bütün karmaşa ve çelişkilerin arasından sıyrılıp çıkan orduyu, düzeni ve yeni kurulan devleti olumlamaktadır. Kurtuluş Savaşı'nın aydın-subay öncülüğünde yapılmış bir savaş olduğunu vurgulamaktadır.

*Yorgun Savaşçı* filminin nasıl yakıldığı ve yakılma gerekçeleri ayrı bir tez konusu oluşturacak boyuttadır. Bu konuda pek çok bilgi, belge ve görüş birbiriyle çelişmektedir. Bu çalışmanın kapsamı filmlerin tarihe bakış açısıyla ilgili olduğu için yakılma olayının ayrıntılarına girilmeyecektir. Fakat orduyu savunan bir filmin asker kökenli bir TRT Genel Müdürünün döneminde -Başbakan Bülent Ulusu'nun onayıyla- yakılmış olması ilginç bir çelişkiyi oluşturduğu için kolaylıkla geçilebilecek gibi de değildir. Kemal Tahir, film yakılmadan 15 yıl önce, kendisiyle 1968'de yapılan bir söyleşide “*Yorgun Savaşçı*” romanı üzerine şunları dile getirmiştir:

*“Milletin en kötü günlerinde, düşmanlar iyice içeri doldukları sırada, başından beri politikaya karışmamış, orta rütbede dövüşürken Türk subayının, ordusuz kalma dramını anlatmak istedim. Bunu anlatırken 1918-1919 memleket şartlarını, bilhassa direnenlerle ümidini kaybetmiş olanların durumunu göstermeğe çalıştım. Buna Türk toplumunda Ordu'nun özel yerini belirtmek istedim, demek de doğrudur. (...)”*<sup>170</sup>

*Yorgun Savaşçı*'nın yakılması, filmin gösterilmesi halinde elde edilemeyecek bir ayrıcalığa sahip olmasına neden olmuştur. “Yakılma olayı”, filmin içeriğinin ve anlatım biçiminin önüne geçmiştir. Halit Refiğ'in şu sözleri *Yorgun Savaşçı* etrafında oluşan “miti” en iyi biçimde açıklamaktadır:

*“(...) Yorgun Savaşçı yapıldığı tarihte gösterilmiş olsaydı belki bugüne kadar güncelliği büyük ölçüde kaybolmuş, üstelik bu kadar konuşulmayan bir film dizisi*

<sup>170</sup> Aynı söyleşinin devamı/ Kemal Tahir: “*Yorgun Savaşçı*'da, yakın tarihimizde örnekleri çok görülen, politize olmuş büyük ve küçük rütbeli subayların dramını değil, son yüz yıldır bütün iç ve dış cephelerde yalnız milli devleti, yani vatanı savunmak için hiç kimseden ve hiçbir rejimden kendisi için çok bir şey istemeden vuruşmuş Türk subaylarının dramını vermek istedim. 1918-1919 döneminde, memleketin düşman istilası altına düşmesi, yıllardır yoksulluklar içinde çarpışan ordunun dağılması, bu milli dramın derinliğini kat kat arttırmıştır. Burada savaşçı Türk subayının karşılaştığı en ağır durum, kendi haklarının yenilgi sorumluluğunu subay kadrosuna geliştigüzel yüklemesidir. Anadolu kurtuluş hareketimize bu açıdan baktığımız zaman, romantik övünmelerin altında yatan gerçek insan dramını görürüz” / Cumhuriyet, 30 Haziran 1968.



*olarak kalabilirdi. Ama Yorgun Savaşçı'yı devlet terörü (yani kamunsuzluğu) ile ortadan kaldırma darbesi bu film dizisini herhangi bir dizi olmanın üstüne çıkarmış, ona kültür tarihimizde özel bir önem kazandırmıştır. Bu Yorgun Savaşçı dizisinin gösterilmesi ile elde edilemeyecek bir ayrıcalık, kolay erişilemeyecek bir üstünlüktür(...)"*<sup>171</sup>

*Yorgun Savaşçı'nın yakılmasının hemen ardından, TRT, bu kez Kurtuluş Savaşı'nı farklı bir bakış açısıyla ele alan Küçük Ağa'yı (Yücel Çakmaklı, 1984) çekirmiştir. Bu dizi film, Kurtuluş Savaşı konusunda TRT'nin Yorgun Savaşçı'dan sonra o güne kadar gerçekleştirdiği, çekim olanakları açısından, en geniş kapsamlı yapımdır.*

*Küçük Ağa, Kurtuluş Savaşı'nın başlangıç yıllarında İstanbullu Hoca adıyla tanınan bir din adamının Anadolu hareketi karşısındaki tavrını ve geçirdiği değişimi işlemiştir. Dahiliye Nazırı tarafından padişaha bağlılığı güçlendirmek için İstanbul'dan Akşehir'e gönderilen İstanbullu Hoca, bu küçük kasabada tanık olduğu gerçekler karşısında (İstanbul hükümetinin kurtuluş için bir yol gösteremeyeceği, eşkıyalığın iç yüzü ve düzenli ordunun önemi gibi) farklı bir bilince varır ve "nifakın ta kendisi" olarak tanımladığı Kuvvayi Milliye ile aynı amaçta birleşir. İstanbullu Hoca'dan Küçük Ağa doğar.*

*Küçük Ağa bilinçlenen bir din adamının simgesidir. Küçük Ağa, Vurun Kahpeye'den itibaren pekçok Kurtuluş Savaşı filmlerinde görülen kaypak, çıkarıcı, geri kafalı, düşmanla işbirliği yapan din adamı ve eşraf prototipinin tamamıyla karşıtı bir karakterdir. Tüm zaafı ve üstünlükleriyle anlatılan bu karakter toplumun belleğinde oluşan prototiplerin sorgulamasına zemin oluşturmuştur.*

*Filmin başında altıyüz yıllık bir geçmiş ve imparatorluk geleneğine rağmen Kuvvayi Milliye'nin başlattığı kurtuluş hareketine katılmanın, din ve devleti temsil*

<sup>171</sup> *Yorgun Savaşçı benim için bir yıkım olabilirdi, ama hazırlanan komplo ters tepti. Aksine beni Yorgun Savaşçı öncesinden çok daha güçlü hale getirdi. Bu darbeyi hazırlayan zatlar bana ve Kemal Tahir'e kötülük etmek yerine bizleri tarih önünde daha saygın bir yere getirdiler.(...) Kemal Tahir'i ve beni kahretmek isterken ellerinde olmayarak yücelten bu zatlara teşekkür etmek isterdim ama, yaptıkları karanlık iş ile bu ülke insanlarına medeniyet tarihinden kara bir leke bulaştırdıkları için onları ancak lanetle anmaktan kendimi almıyorum". Halit Refiğ: "Karılar Koğuşunu Yakmaya Artık Kimsenin Gücü Yetmez" Selim İleri ile söyleşi / Argos Mayıs 1990.*

eden bir bayrağa, bayrağın temsil ettiği otoriteye karşı yepyeni bir bayrağın açılması gerektiğine inanmanın ne halk ne de İstanbullu Hoca için kolay olmadığı anlatılmaktadır.<sup>172</sup>



*Küçük Ağa (Yücel Çakmaklı, 1984)*

İstanbullu Hoca, Kuvvayi Milliye'yi devlet içinde devlet kurmak amacıyla oldukları gerekçesiyle eşkıya çetelerinden daha büyük bir tehlike olarak görmektedir. Oysa saygı duyduğu Ağır Ceza Reisi, kendisinin de simgelediği güç ile (din adamlarının toplum üzerindeki etkisi) büyük bir tehlike olabileceğini söyler. Bunlar Küçük Ağa'nın doğuşunu hazırlayan ilk uyarılardır. Halkı Kuvvayi Milliye'ye karşı kıskırtmak için İngilizlerin kendisine bir çeşit rüşvet teklif etmesi, çete reisi Çakırsaraylı'nın cephaneliğinin yine İngilizler tarafından temin edildiğini görmesi, Hoca'nın İstanbul hükümetini savunurken aslında kimi savunduğunu ve Kuvvayi Milliye'yi kötüleyen konuşmalar yaparak kimlerle karşı karşıya bırakıldığını anlamasına neden olur.

<sup>172</sup> Bu düşünce romanda şu cümle ile dile getirilir: "Zira menekşe, rengi mor olduğu için ne kadar suçlu ise, bu insanlar da yanılmaları yüzünden o kadar suçlu idiler".

Hakkında vur emri çıktığında, Çakırsaraylı'nın yanına sığınmak zorunda kalan İstanbullu Hoca da, onu vurmakla görevlendirilen Kuvvacılar da büyük bir çelişkinin içinde bulurlar kendilerini. Çünkü İstanbullu Hoca en az kendileri kadar mert ve vatanseverdir.

Çakırsaraylı'yı cesur tavrıyla yola getirmeye çalışan Ağır Ceza Reisi'nin zekası; I. Dünya Savaşı'ndan tek kolla dönen ve en yakın arkadaşı Niko'nun Rum Pontus'un kurulması için uğraş verdiği tanık olan Çolak Salih'in dramı, Yüzbaşı Dr. Haydar, Yüzbaşı Hamdi, Yüzbaşı Nazım'ın vatanseverlikleri ve daha pek çok unsur, İstanbullu Hoca'nın Küçük Ağa'ya dönüşümünü hızlandırır. Çakırsaraylı ile yolları ayrıldığında artık İstanbullu Hoca ölmüş; onun yerini düşmanla savaşmaya hazır Küçük Ağa almıştır.

Küçük Ağa, başlangıçta Kuvvaya büyük yardımları olan Çerkez Etem ve Tevfik Bey'in kuvvetlerine katıldığı süre içinde bu iki kardeşin gurur ve tutkularına yenilişlerine ve en büyük olumsuzluğu yaratan kişilere dönüşmelerine tanık olur. Ankara hükümetinin (İsmet İnönü aracılığıyla) Kuvvayı Seyyare adı verilen çeteleri düzenli orduya katılmaya çağırması üzerine Çerkez Etem ve ağabeyi Tevfik Bey Ankara ile tüm irtibatlarını kesip, Yunan ile Ankara'yı artık bir tuttuklarını söylediklerinde, Küçük Ağa Yüzbaşı Hamdi'yi bu durumdan haberdar eder. Çerkez Ethem'in planlarını bozan Küçük Ağa, Akşehir'e milli bir kahraman olarak döner. Öldü sanılan İstanbullu Hoca'nın Küçük Ağa oluşunu sevinçle karşılayan Yüzbaşı Hamdi, Nazım ve Dr. Haydar ile düzenli ordunun yanında İzmir'e girer.

*Küçük Ağa*, Türk toplumu açısından önemli ve sonucu bilinen bir olaya, tıpkı *Yorgun Savaşçı* gibi o günün penceresinden, ama farklı bir açıdan bakmış, toplumun kurtuluş hareketine katılma konusunda geçirdiği psikolojik evreleri anlatmıştır.

Dizi film gerek sağ gerekse sol kesimden hem övgü almış<sup>173</sup> hem de eleştirilmiştir. Sol kesimden gelen eleştirilerden biri filmde Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasında dinin

<sup>173</sup> Uğur Mumcu, "Küçük Ağa", 11 Mayıs 1984, Cumhuriyet Gazetesi / Atilla Dorsay: "Politik Önyargılarla harcanmaması gereken dizi, Küçük Ağa Üzerine Bazı Düşünceler", 25 Mayıs 1984, Cumhuriyet Gazetesi / Ahmet Kabaklı, "Küçük Ağa", 1 Nisan 1984, Pazar.

ve din adamlarının pay ve etkilerinin öne çıkartıldığı ve gerçeğe aykırı bir biçimde büyütüldüğü yönündedir.<sup>174</sup> Oysa *Küçük Ağa* tıpkı *Yorgun Savaşçı* gibi sonucu bilinen milli bir olayı, zafere giden çatalı, engebeli yolları, bugünden bakarak değil, kendi günü içinde değerlendirmektedir. Kazanılmış bir zaferin yüceltilmesi yerine, tarih belirgin sınırlar içine sokulmadan gelişimi boyunca izlenmiştir.<sup>175</sup> Her iki filmde de, o günlerin ruhu, belirsizlik ve endişe duyguları ortaya çıkarılmıştır. *Yorgun Savaşçı*'da subaylar ne kadar gelecek endişesi taşıyorlarsa, İstanbullu Hoca da aynı ölçüde endişeli ve güvensizdir. Doğru ve yanlış yolun ayrımı ancak filmin sonuna doğru belirginlik kazanacaktır.

*Küçük Ağa* hakkındaki bir diğer eleştirisi, -İstanbullu Hoca Mehmet Reşit Bey'in- Küçük Ağa'nın, Atatürk'ün Nutku'nda belirttiği asilerden biriyle aynı adı taşımasıdır<sup>176</sup>. Filmde ulusal bir kahraman olarak çizilen Küçük Ağa'ya, Kurtuluş Savaşı yıllarında çeşitli olumsuzluklar yaratan asilerden biri olan Küçük Ağa'nın adının verilmesi tepkilere yolaçmıştır.<sup>177</sup> Tarık Buğra, İstanbullu Hoca'nın Nutuk'taki "sergerde" ile özdeşleştirilmesini "kara kuşku" olarak nitelemiş<sup>178</sup>, kendi yarattığı bu

<sup>174</sup> Halit Refiğ: "... *Küçük Ağa* filmi, *Milli Mücadele*'yi yürütmeye çalışan subayların halktan pek ilgi görmediklerini, ancak İstanbullu din adamının bu işe karıştıktan sonra, halkın bu işe karıştığını gösterir". 23 Şubat 1986 Milliyet Gazetesi.

<sup>175</sup> "Hadrianus'un Anıları" adlı tarihsel romanıyla tanınan Marguerite Yourcenar tarihçi ile roman yazarı/sanatçının tarihsel bir olaya bakıştaki farkını belirtirken kendi romanından yola çıkarak şunları söyler: "Bir tarihçi, örneğin Waterloo Savaşı'nı 1971'in görüş açısından aktarabilir, buna tamamıyla hakkı vardır; hatta bazen bu, onun görevi ve onurudur. Buna karşılık romancı, örneğin Stendhal'ın yaptığı gibi, bizi 18 Haziran 1815'e götürür, henüz savaşın sonucunun belli olmadığı ve bir şeye benzemeyen bu çarpışmaların birgün tarihte Waterloo Savaşı olarak anılacağı bilinmediği bir tarihe. Bunun içindir ki, kişileri mümkün olduğu kadar kendi kronolojileri içinde yerleştirmeye çalışıyorum (örneğin Hadrianus, Roma çağının 384. yılına doğru Filistin'dedir, henüz başladığını bilmediği Hıristiyan çağının 136. yılında değil), bizim onun zamanını görüşümüzü empoze etmek yerine, onu kendi zamanına iade etmeye çalışıyorum." / Söyleşi, Yourcenar: "Yeni Romanla Aramda Hiçbir Yakınlık Bulmuyorum". Gergedan Dergisi, sayı 12, Şubat 1988.

<sup>176</sup> Atatürk Nutuk'ta şöyle demiştir: "7 Eylül 1920'de Küçük Ağa, Deli Hacı, Aynacoğulları denilen bir takım serseriler, Zile civarlarında, Kara Kazım, Çopur Yusuf namında bir takım adamlar da Erbaa cihetlerinde tekrar faaliyete geçtiler... Bu vaziyet üzerine İkinci Kuvvei Seyyare namını alan İbrahim Bey müfrezesi, tekrar bulunduğu Yozgat'a vararak mahalli müfrezeler ve jandarma kuvvetleriyle müştereken Maden, Alaca, Karamağra, Mecidözü muntikalarında, muhtelif gruplar halinde icreyi mefsetet ve şakavet eden asileri takip ve tenkit etti. İbrahim Bey, asilerin tenkiline ancak üç aydan fazla bir zamanda mavaffak olabildi." / Nutuk, Cilt II, sayfa 448.

<sup>177</sup> Bu konudaki eleştiriler bazı köşe yazarları tarafından yapılmıştır :

Oktay Akbal, "Küçük Ağa'nın Gerçek Kişiliği" 4 Haziran 1984, Cumhuriyet Gazetesi;

Hasan Pulur "Yine Küçük Ağa", 26 Mayıs 1984 Milliyet Gazetesi.

<sup>178</sup> Tarık Buğra'nın 10.3. 1986 tarihinde Oktay Akbal'a yazdığı mektup. (Bu mektuptan bir bölüm

kahramanla gerçeği arasında en ufak bir benzerlik bulunmadığını belirtmiştir. Filmin basında sık sık ele alındığı bu dönemde “İstanbul Hoca Celal Bayar’dan başkası değildir” yorumu da yapılmıştır.

Tarihi konulu filmlerdeki hayal ürünü kahramanların, isim benzerliği olsun ya da olmasın, tarihi-gerçek kişilere benzetilmesi her zaman sözkonusu olmuştur.

Temelde *Küçük Ağa*’ya yönelen tepkiler *Yorgun Savaşçı*’nın yakılmasının ardından, Kurtuluş Savaşı’nı farklı bir açıdan ele alan dizinin, devlet televizyonu aracılığıyla kitlelere ulaştırılmasından kaynaklanmaktadır. Her iki film de 1977-1979 tarihleri arasında sık sık hükümet değişikliklerinin ve politik çekişmelerin yaşandığı bir dönemde projelendirilmişlerdir. 1977’de Demirel hükümeti döneminde *Küçük Ağa*’nın senaryosu ısmarlanmış, 1978’de Bülent Ecevit’in Başbakanlığı’nda *Yorgun Savaşçı*’nın çekilme kararı alınmıştır. TRT özerk bir yapıya sahip olmadığı ve her ayrı hükümet döneminde üst kadroları değiştiği için politik mücadelenin sürdürüldüğü bir alana dönüşmüştür. 1978-1983 tarihleri arasında TRT Genel Müdürü üç kez değişmiş; Cengiz Taşer, Doğan Kasaroğlu ve Macit Akman Genel Müdürlük görevinde bulunmuşlardır.

TRT Genel Müdürlüğü’ne atanan emekli Tümgeneral Macit Akman’ın 23 Ocak 1981’de göreve başlamadan önce yaptığı konuşma dikkat çekicidir: “*Her türlü siyasi düşünce ve akımın dışında ve yalnız kurtarıcımız ve devletimizin kurucusu aziz Atatürk’ün ilke ve hedefleri doğrultusunda çalışmalarımızı yürüterek, memleketimizin esenliğe çıkmasında sarfedilmekte olan bütün çabalara yardımcı olacağız*”.<sup>179</sup>

Oysa TRT’nin, Macit Akman’ın belirttiği “her türlü siyasi düşünce ve akımın dışında” kalma konusunda kendi içinde bir çelişkiye düştüğü görülmektedir. Devletin temel ideolojisi değişmemekle birlikte, iktidara gelen her hükümet, tarihi kendi siyasal eğilimleri doğrultusunda yorumlamakta ve bunu yaygınlaştırmak için çalışmaktadır. *Küçük Ağa* her ne kadar siyasi bir düşünceyi empoze etmeye çalışan bir içeriğe sahip değilse de, ana kahramanın bir din adamı olması, filmin çekildiği dönem ve

17. 3. 1986’da Oktay Akbal’ın “İki İlginç Konuda...” başlıklı köşe yazısında yayımlanmıştır.)

<sup>179</sup> TRT- Dünden Bugüne Radyo ve Televizyon (1927-1990).

yönetmeninin siyasal tercihleri nedeniyle, belli bir görüşün temsilcisi olarak değerlendirilmiştir.

Kemal Tahir ve Tarık Buğra'nın Osmanlı/Türk kimliğine bakış ve milli mücadeleye yaklaşımlarındaki farklılık, paralel olarak Halit Refiğ ve Yücel Çakmaklı'nın dünya görüşleri arasında da vardır. Bu farklılık 'Ulusal Sinema' ve 'Milli Sinema' tartışmalarının yapıldığı tarihlerden beri süregelmektedir.<sup>180</sup> Bu yaratıcıların bakış açıları doğrultusunda, milli mücadeleyi ele alan filmlerden birinin ortadan kaldırılması, diğerinin ise devlet televizyonunda yayınlanması ile devletin belli bir bakış açısını desteklediği görünümü oluşmuştur. En önemlisi ise bu tarihten önce devlet eliyle ısmarlanmış, devletin resmi tarih anlayışını temsil eden Kurtuluş Savaşı konulu bir filmin çekilmemiş olmasıdır. Özel şirketler tarafından çekilen Kurtuluş Savaşı filmleri her ne kadar devletin resmi ideolojisiyle paralellikler içerse de, yapım amaçları ticari olduğu için, doğal olarak Kurtuluş Savaşı'nı bir aşk ya da macera atmosferinde ele almışlardır. Devletin resmi tarih tezini açıklayıcı ve örnekleyen filmler olma çabasını doğal olarak taşımamışlardır. Türk sinemasına uzun yıllar sırt çevirmiş; belki de sinemayı ideoloji yaymada güçlü bir silah olarak gördüğü için sinemaya karşı çekimser davranmış olan devlet, *Yorgun Savaşçı*'yı yakarak *Küçük Ağa*'yı ise gösterime çıkararak tarih görüşünü somutlaştırır konuma gelmiştir.

Öte yandan bütün bunların sistemli bir tavrın sonucu olmadığı da öne sürülebilir. *Yorgun Savaşçı*'nın yakılmasıyla eş zamanlı olarak *Küçük Ağa*'nın çekimlerine ara verilmesi<sup>181</sup> TRT'nin kararsız bir tutum içinde olduğunu göstermektedir.

1980'lerin ilk yarısında kararsız bir tutum sergileyen TRT, *Küçük Ağa* dan sonra Tarık Buğra'ya bu kez Osmanlı'nın kuruluşuna dair bir senaryo yazması için teklifte bulunur. O tarihte basında çıkan çeşitli yazılar incelendiğinde görülmektedir ki TRT, Kemal Tahir'in aynı konuyu işleyen romanı "Devlet Ana"nın çekilmesini programa aldığı halde sonradan vazgeçmiştir. Politik ibrenin sağı gösterdiği, liberalleşen

<sup>180</sup> Milli Sinema Açıkoturumu/ Yayınlayan: Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü. 1973.

<sup>181</sup> Yücel Çakmaklı: " Bir meslektaşın onca emek vererek yaptığı bir eserin yakılmasının hiçbir zaman tasvip edilecek bir tarafı yoktur.(...) O sırada ben yine milli mücadeleyi konu alan *Küçük Ağa*'yı çekiyordum. Bu mesele hatta *Küçük Ağa*'yı da etkiledi. Çalışmalar bir ara TRT tarafından

ekonomiyle koşut olarak kendi içinde yenilenen sağın yükseldiği bir dönemde artık TRT de kararsız değildir. Tarık Buğra, Yücel Çakmal'ın yönettiği *Kuruluş/Osmancık*'ın (1988) ortaya çıkışını şöyle anlatır:

*“Aslında ben 1950’lerden itibaren bu konuda bir roman yazmayı tasarlıyordum. Hatta hayli malzeme de toplamıştım. Tam yazmaya hazırlanıyordum ki Kemal Tahir’in “Devlet Ana”sı çıktı. Bir tepki sayılmasını istemediğim için bir kenara bıraktım. Kemal Tahir benim iyi arkadaşım. Endişelerimi kendisine söylediğimde “Sen aptal mısın yahu!” dedi, “Ben de Yorgun Savaşçı’yı Küçük Ağa’dan sonra yazdım; bunu sana tepki mi sayalım?” Ama ben yine de vazgeçtim. Aradan yıllar geçti. TRT’den bu konuda bir teklif gelince hazırlıklarına güvenerek kabul ettim. Romanı yazarken de senaryoyu gözettim hep.”<sup>182</sup>*

Bu açıklamadan da anlaşıldığı gibi Tarık Buğra, *Osmancık* romanını senaryo haline getireceğini bilerek yazmıştır. Bu durum TRT’nin *Yorgun Savaşçı* olayından sonra Kemal Tahir uyarlaması yapmaktan kaçındığını ve seçimini netleştirdiğini ortaya koymaktadır.<sup>183</sup>

TRT’nin büyük yatırım<sup>184</sup> yaptığı dizinin çekiminin açılışı, dönemin TRT Genel Müdürü Tunca Toskay tarafından yapılmıştır.

*Kuruluş* 1280 yılında Selçukluların son dönemlerinde Söğüt bölgesine yerleştirilmiş Kayı aşiretinin yükselişini; bu aşiretten Osmanlı İmparatorluğu’nun doğuşunu anlatmaktadır. Aşiretin başında bulunan Ertuğrul Gazi’nin oğullarından Osmancık bu küçük aşiretin büyük bir imparatorluğa dönüşmesini sağlayacak olan kişidir. Filmde Osmancık’ın bu ‘görev’ için ‘seçilmiş’ biri olduğu vurgulanmaktadır. Başlangıçta Kayı aşireti işleriyle ilgilenmeyen Osmancık, Ahi Şeyhi Ede Balı<sup>185</sup> ile

---

durduruldu. Onun başına gelenler bana da uygulanmak istendi. *Yorgun Savaşçı* ekrana gelmeyince *Küçük Ağa* da gelmeyecek dendi.” / Sanat Olayı, sayı 45, Şubat 1986.

<sup>182</sup> Nokta, 10 Ocak 1988.

<sup>183</sup> Tarık Buğra: “Ben sık sık söylemişimdir. *Yorgun Savaşçı* vesilesiyle de söyledim. Önemli olaylar ve önemli kişiler, ne kadar farklı açılardan ele alınırsa o kadar yararlıdır. “Devlet Ana” neden çekilip gösterilmesin? Ben *Küçük Ağa* gibi *Yorgun Savaşçı*’nın da gösterilmesini istemişim.” /Nokta, 10 Ocak 1988.

<sup>184</sup> Yücel Çakmal’ın Kuruluş’un bütçesinin 2.5 milyar TL. olduğunu belirtmiştir/ 14 Şubat 1988, Milliyet Gazetesi.

<sup>185</sup> Tarık Buğra’nın Osmancık romanında Ede Balı olarak yazılan Ahi Şeyhi, Kemal Tahir’in Devlet Ana’sında Edebalı’dır.

karşılaştığında tüm dünyası da değişir. Osmancık Şeyh Ede Balı'nın zorlu sınavlarından geçecek, nefesine hakim olmayı öğrenecek; onun telkin ve yönlendirmeleriyle kendisini bulacak ve devlet kurma olgunluğuna erişecektir. Bir görüşte sevdiği Ede Balı'nın kızı Malhun Hatun'u da yine ancak, aklın kılıç gücünden üstün olduğunu ve Kayı soyunun birleştirici, bütünleştirici olmak için seçildiğini kavradığında; yani uzun ömürlü, adil, gelişmeye açık bir devlet kurma olgunluğuna eriştiğinde alabilecektir. Bu bakımdan kişisel olgunlaşma ile siyasal olgunlaşma içiçedir.



*Kuruluş/Osmancık (Yücel Çakmaklı, 1988)*

Film, devlet kuruculuğu için nasıl bir kültürel öz ve kökenden geldiğini ya da gelinmesi gerektiğini; bu kültürel öz ve köken ile devlet kurmanın nasıl bir nedensellik ilişkisi içinde olduğunu açıklamaya çalışarak 'milli' kimliğimizin dayandığı esasları kendi açısından yorumlamaktadır. *Kuruluş*'ta kültürel öz, Türk insanında bulunması öngörülen tüm erdemleri ve dine bağlılığı içermektedir. Osmancık öncelikle Tanrı görevlisidir. Filmin yorumuna göre Osmanlı İmparatorluğu'nun kurulması için kültürel



özden yola çıkılmış ve ikincil derecede önem taşıyan fetihler, maddi kazanımlar, toprak ele geçirmeler, mal-mülk edinmeler arkadan gelmiştir.

Osmancık'ın belli bir bilince varmasında ve Osman Gazi olmasında (dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun kurulmasında) büyük bir etken olan Şeyh Ede Balı bu küçük aşiretin üstlenmesi gereken görevleri de bilmektedir. Osmancık "*dünya büyük*" dedikçe, Ede Balı onu sabırsızlıkla suçlar: "*Osmancık, ey Osmancık, bir soy için, bir soyun benimseyeceği bir ülkü, bir amaç için hiç de büyük değildir dünya. Ve şimdi dünya bir ülküyü bir amacı benimseyen bir soy bekliyor. Küçülmek avuç içi kalmak için.. Sen Ertuğrul Bey Gazi 'nin oğlusun, arın teklifinden, kop avuntularından.*"

Filmde "dünyanın bir ülkü ve amaç için bir soy beklediği" belirtilmiş ve bu nedenle *Küçük Ağa*'daki gibi bir değişim ve gelişim süreci yansıtılmamıştır. Tam tersine, bilinen tarihi gelişimlere koşullanmış bir anlatım seçilmiştir. Büyük bir devletin kuruluşu bir takım efsanelere dayandırılmıştır. Bu efsanelerden biri, gerçekleşecek tarihi bir dönüm noktasının rüyasıdır: Osmancık olgunluğa erişmeden önce, Şeyh Ede Balı'nın evinde bütün gece Kuran okuyup uyuyakaldıktan sonra bir rüya görür. Rüyada Ede Balı'nın kalbinden doğan bir ay bütün aşireti aydınlatır. Ayın yüzü Malhun Hatun'un yüzü olur. Bu ay Osmancık'ın göğsüne iner ve oradan bir çınar fidanı büyür. Bu Osmanlı'nın soy ağacıdır. Osmancık uyandığında artık "dünyanın nasıl küçüleceğini" de bilmektedir.

Olağanüstü olayların açıklanmasında başvurulan kaynaklardan biri olan efsaneler, menkıbeler *Kuruluş*'ta da devreye girmiştir.<sup>186</sup> Sonradan kaleme alınan menkıbelerin

<sup>186</sup> M. Fuad Köprülü "Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluşu" adlı kitabında tarihçi Gibbons'un Osmanlı'nın kuruluşunu açıklarken yararlandığı menkıbeyi şöyle özetler: "Osman, Şeyh Edebalı'dan kızını ister; Şeyh iki sene buna muvafakat etmez. Osman bir gece Şeyh'in evinde uyurken bir rüya görür: Edebalı'nın koynundan bir ay çıkar, Osman'ın göğsüne girer. Bunun üzerine Osman'ın göbeğinden bir ağaç çıkar. Dallarının gölgesiyle bütün dünyayı örter. Edebalı rüyayı tabir ederek Osman sülalesinin dünyaya hakim olacağını söyler ve kızını ona verir."

Köprülü Gibbons'un bakış açısını eleştirirken şunları belirtmektedir: "(Gibbons) Osmanlı Devletinin kuruluşunu yalnız dini sebeplerle izyaha çalışmaktadır.(...) Gibbons eski Osmanlı kroniklerinde mevcut iki menkıbeye istinad ediyor. O, pek tabii ki bunların birer menkıbe (legende) olduğunu biliyor; fakat tarihi vesikaların mafkud olduğu zamanlar için bu menkıbelerin -şüphesiz dikkat ve ihtiyatla- kullanılmasına, çünkü bunların bazı tarihi vakıaların -kollektif muhayeledede bozulmuş- akislerini ihtiva ettiğine kani'dir. (...) Gibbons, ancak, Ortazaman vak'a-nüvisliği zihniyetinin

ve efsanelerin dayandığı bazı tarihi gerçekler olabilir. Fakat bunlar genellikle toplumun belleğinde tamamlanmış ya da üretilmişlerdir. *Kuruluş*'un dayandığı menkıbe ise devletleşip devletleşmeyeceği zaman içinde, kendi içsel gelişim düzeyine bağlı olarak ortaya çıkacak Osmanlı'nın ve Osmanlı devlet ideolojisinin kutsamasıdır. Bu doğuş miti ile milliyetçi ideoloji, Türk-İslam kimliği çerçevesinde yorumlanmıştır. Filmde, Türk insanında bulunması gereken erdemlerin öteden beri varolduğu ve varolacağı savunulmuştur. Bu erdemler sayesinde müslüman olmayanlar da hakimiyet altına alınmış ya da İslamiyeti kabul etmişlerdir. Osman'ın dostu Mihail Kosses'in Türklerde neyin farklı olduğunu anlamak için verdiği çabanın, Orhan'la evlenen Poliferia'nın kendi isteğiyle Nilüfer adını almasının, Nikeferos'un kızkardeşinin kale kapısında saban ezanı okuyan bir Kayı gencine vurulmasının altında yatan neden işte bu erdemlere sahip olma isteğidir.

1965-1970 yılları arasında özel şirketler tarafından efsanelere ya da menkıbelere dayanan pekçok film çekilmiştir. Bunlar daha çok macera filmi niteliğini taşıdığı için tarihçilerin ilgi alanına girmemiştir. Fakat aynı şekilde efsane ve menkıbelere dayanan *Kuruluş/Osmancık* hem Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşu gibi bir konuyu ele aldığı, hem de devlet televizyonu tarafından gerçekleştirildiği için tarihçilerin dikkatini çekecek niteliktedir. Tarihçi Halil Berktaş'ın film üzerine şu eleştirisi bir tarihçinin sinemaya bakışını yansıtması açısından da önemlidir:

*“Bu dizi, tarihin akışında erek aramanın, tarihin bir takım üstün nitelikli bireyler tarafından, amaçlı şekilde, düşünce ve eylemlerinin tüm sonuçlarının bilincinde olarak yapıldığını sanmanın naif bir örneğidir. (...) Kuruluş yönetmeninin gafleti, tarih biliminin zerrece ciddiye almadığı bu sonradan icat edilmiş menkıbeleri, sanki*

---

doğurduğu bu rivayeti tenkiyde lüzum görmeksizin almış ve bunu da kendi nazariyesine bir delil olarak kullanmıştır.”

Köprülü, Gibbons'un ikinci hatasını şöyle açıklar: “ (Gibbons) Osmanlı Devletini sadece ‘dört yüz çadır halkından mürekkep göçebe veya yarı göçebe’ küçük bir aşiyretten çıkmış farzetmek ve Osmanlı'nın kuruluşu gibi çok büyük bir tarihi hadiseyi bu yanlış ve ibdidai görüşe dayanmak suretiyle izzaha çalışmak” tadır.

/ Fuad Köprülü, Osmanlı İmparatorluğunun Kuruluşu, s.40-45.

*Osmanlı Beyliği'nin ilk yükselişi sırasında mevcutlarmış, yani içerikleri gerçekmiş gibi kabullenmesinde yatıyor.*"<sup>187</sup>

Basında tarihi ele alış biçimden dolayı çeşitli tartışmalara<sup>188</sup> yolaçan *Kuruluş/Osmancık*'ın yayınlanmaya başladığı dönemde; Televizyon Daire Başkanı Mehmet Turan Akköprülü, TRT'nin aylık dergisinde kendisiyle yapılan bir röportajda, *Küçük Ağa*'dan itibaren devletin kültür politikalarına koşut bir anlayışla yayıncılık yaptıklarını şu sözlerle savunmuştur: "*TRT kimin malı?.. Devletin malı.... Yani patron devlet. Demek ki politikalarını devletin genel politikaları doğrultusunda oluşturması lazım. Bu devlet kimin devleti? Bizim, yani Türk milletinin devleti O halde Türk milletine hizmet etmesi gereken bir kurum. Neye göre? Devletin genel politikaları doğrultusunda. Bizim dramlarla ilgili, belgesellerle ilgili faaliyetlerimizde bunu pek aksettirmemiştik. Küçük Ağa ile başladı bu serüven. Devlet ve Millet kendi politikalarına yakın eserler görmeye başladı.*"<sup>189</sup>

"Devletin ve milletin politikası"na yakın eserler olarak *Küçük Ağa* ve *Kuruluş*'un örnek verilmesi; TRT'nin tarihi konulu film yapımlarında artık ideolojik bir yaklaşım içinde olduğunu da sergilemektedir. Böylece devlet televizyonu tarafından tarihin sinemada belli ideolojiler çerçevesinde ele alınmasının önü açılmış; özel şirketler tarafından çekilecek filmler için bu kapı aralanmıştır.

Diyanet Vakfı tarafından yapımı gerçekleştirilen *Sahibini Arayan Madalyon* (Yücel Çakmaklı, 1989), 1990'larda belirginleşecek olan sağ eğilimli tarih görüşünün bir örneğidir. Senaryosunu Tarık Buğra'nın yazdığı film, Kurtuluş Savaşı'nda Ali Sezai Hoca'nın etrafında toplanan din adamları tarafından Kahramanmaraş'ın Fransız

<sup>187</sup> "Her Oyuncu Gazi, Atlar Kahraman..."/ 31 Ocak 1988, Nokta Dergisi

<sup>188</sup> Kuruluş üzerine Tarık Buğra, Yücel Çakmaklı, Doğu Perinçek ve Halil Bertay'ın tartışmaları; 10 Nisan 1988, İ kibine Doğru. /

Lale Filoğlu, "Tarık Buğra: Bu Bir Propaganda Filmi Değildir"; 10 Ocak 1988, Cumhuriyet Gazetesi.

Atilla Dorsay, "Osmanlı Bir Dönemin Süpergücüyü"; 10 Ocak 1988, Cumhuriyet Gazetesi.

Mehmet Soysal, "Kuruluş'a Böyle Saldıranlar, Dallas'a Saldırmayanlardır"; 15 Şubat 1988, Türkiye Gazetesi.

<sup>189</sup> Televizyon Daire Başkanı Mehmet Turan Akköprülü ile Radyo Televizyon Dergisinin, TRT'nin 20. Yıldönümü çerçevesinde yaptığı röportaj, TRT Radyo-Televizyon Aylık Haber Yayın Dergisi, s.19-20, Aralık 1987.

işgalinden kurtuluşunu anlatmaktadır. Bu film, yapımı TRT tarafından gerçekleştirilen *Küçük Ağa*'daki (Yücel Çakmaklı, 1983) Kurtuluş Savaşı'na bakışın, yanlı hale getirildiği ve sivriltildiği bir örnektir. *Sahibini Arayan Madalyon*'un hükümet desteği aldığıın göstergesi ise Kültür Bakanlığı'nın yazılı olarak Diyanet Vakfı'ndan filmin İngilizce ve Arapça alt yazılı kopyalarını hazırlatmasını istemesidir. Bakanlık filmin Ortadoğu ve Avrupa ülkelerinde gösterilmesine destek olacağını bildirmiştir.

Aynı tarihlerde Milli Eğitim Bakanlığı da İslamcı yönetmenlere destek vermektedir. Bakanlığa bağlı Din Öğretimi Genel Müdürlüğü, Mesut Uçakan'a beş bölümlük "*İslamın Şartları*" adlı bir dizi çekirmiş ve bu filmin ortaokullarda din dersleri sırasında gösterileceği açıklanmıştır.<sup>190</sup>

*Sahibini Arayan Madalyon* ile aynı tarihte çekilen Halit Refiğ'in yönettiği *Karılar Koşusu* ise TRT'nin "Yorgun Savaşçı olayı"ndan sonra eserlerini ekrana getirmek konusunda çekimser davrandığı Kemal Tahir'in 1943'te Malatya Cezaevinde tutuklu olduğu dönemi konu almıştır. Bu filmle etrafında adeta bir tabu oluşan Kemal Tahir eserlerinin 1990'lı yıllarda çekilebilmesinin de zemini hazırlanmıştır.

1980'lerin ilk yarısında TRT için çekilen *Üç İstanbul ve Bugünün Saraylısı* gibi dizi filmler, tarihi bir dönemi, Türk edebiyatının klasikleşmiş örneklerini uyarlayarak seyirciyle buluşturma gayretinin bir parçasıdır. Yukarıda belirttiğimiz filmlerden farklı olarak siyasi bir yorumdan uzaktırlar; fakat yine de 1980'lerin ikinci yarısındaki toplumsal değişimle bağları kurulabilecek bir içeriğe sahiptirler.

Mithat Cemal Kuntay'ın aynı adlı romanından uyarlanan Feyzi Tuna'nın yönettiği *Üç İstanbul* (1983), II. Abdülhamit dönemi, Meşrutiyet'in ilanı ve I. Dünya Savaşı yıllarını kapsamaktadır. Hayatını yazarlık ve öğretmenlikle kazanmaya çalışan Adnan Bey, İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne katılınca özel hayatı da İttihat Terakki'nin ülke içindeki konumu ile birlikte dalgalanacaktır. Meşrutiyet'in ilanı ile Adnan Bey İttihatçıların ileri gelen adamlarından olur ve büyük davalarda avukatlık yaparak para kazanmaya başlar. Sürgüne gönderilen ve para sıkıntısı içinde olan Erkan-ı Harp

Müşiri'nin kızı Belkıs'le evlenir. Fakat I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ve İttihat Terakki'nin gözden düşmesi ile Adnan Bey para sıkıntısı çekmeye başlayınca Belkıs onu terkeder.

Adnan ve Belkıs'ın kişiliklerinde sınıf değiştirmek isteyen bir aydınla, çöken bir zümreyi sembolize eden kadının ilişkileri verilmektedir. Adnan'ın Belkıs'la olan ilişkilerinde ekonomik bakımdan güçlenen burjuvazinin, çöken aristokrasi karşısında duyduğu aşağılık kompleksinin izleri vardır. İngilizce, Fransızca bilen, Avrupa'dan kendine giysiler getirtiren Belkıs, yozlaşan bir tabakanın örneğidir. Tarih öğretmenliği yaptığı dönemde Belkıs'a ders veren Adnan Bey ise sonradan görmelik duygusundan bir türlü kurtulamamıştır. Film, Meşrutiyetten beri Türkiye'nin gündeminde önemli bir yer tutan Batılılaşma sorunsalına eğilmekte ve maddi değerlerin önplana geçtiği bir dünya çizmektedir.

Aynı tema Refik Halit Karay'ın romanından uyarlanan, Ziya Öztan'ın yönettiği *Bugünün Saraylısı*'nda da (1985) işlenmiştir. Filmde görgülü, onurlu Ata Bey'in ve babası savaş zengini olan Ayşen'in yaşamları eksen alınarak II. Dünya Savaşı'nın zorlu koşullarındaki toplumsal değişim ve değer kaymaları anlatılmıştır. Ata Bey'in temsil ettiği sınıf konumunu kaybedip gözden düşerken, savaş zenginleri yükselmekte, yeni bir sınıf doğmaktadır.

Her iki filmde de maddi değerlerin önplana geçtiği bir dünyadan bahsedilerek 1980'ler Türkiye'siyle paralellikler kurulmuştur.

Dramatik bir belgesel yapısındaki *Tarih Çizgisi-Preveze Öncesi* (Metin Erksan, 1981) daha önce belirttiğimiz gibi bu dönemin diğer tarihi konulu dizi filmlerinden farklı olarak özgün bir senaryoya dayanmaktadır.

Ayrıntılandırılmış bir tarih bilgisiyle Preveze deniz savaşı öncesini ele alan Metin Erksan, Barbaros Hayrettin Paşa ile Amiral Andrea Dorya'yı 'tarih çizgisi'nin neresinde durduklarının farkında olan iki karakter olarak çizmiştir. Osmanlı İmparatorluğu adına savaşacak Kaptan-ı Derya Barbaros Hayrettin Paşa da, Avrupa'nın birleşik donanmalarının kumandanlığını yapan Venedikli Amiral Andrea

<sup>190</sup> Cumhuriyet Gazetesi, 25 Ekim 1990.

Dorya da 1538'de girecekleri savaşın tarihin gelişimi üzerindeki etkilerini tahmin edebilmektedirler.

Filmdeki ana meselelerden biri ise Doğu ve Batı dünyası arasındaki farktır. Andrea Dorya'nın Preveze Savaşı'nı kaybetmesinin altında yatan neden onun Barbaros kadar başarılı bir kumandan olmamasından kaynaklanmamaktadır. Tam tersine Amiral Andrea Dorya da Barbaros Hayrettin Paşa kadar zeki, karşısındaki gücün ne olduğunu bilen, Barbaros Hayrettin Paşa'nın neler düşünebileceğini tahmin ederek savaş planları yapan biridir. Savaşı kaybetmesinin ana nedeni Batı'yı temsil eden bir güç olarak savaşmasıdır. Bu yorum, filmlerdeki alışlagelmiş ve duygusal bir biçimde öne sürülen 'gücsüz düşman, kahraman atalarımız' görüşünün yüzeyselliğini vurgulamaktadır. Film, duygusal böbürlenmeler yerine, tarihsel bilgileri temel almayı amaçlamaktadır. Örneğin savaşta yelkenli ve kürekli gemileri kullanmak Andrea Dorya'nın aleyhinedir. Gemilerdeki forsaların esir düşmüş Türk askerlerinden, Katoliklerce zincire vurulmuş Protestanlardan, hırsızlardan, derebeyi kölelerinden oluşması, buna karşın Osmanlı donanmasının devlet yönetimi ve düzeni sayesinde birlik içinde olması, Doğu ile Batı arasındaki temel farkı ortaya koymaktadır.

1980'lerin ikinci yarısından itibaren Doğu-Batı ilişkisine bakış gerek küreselleşme, gerek Türkiye'nin dış politikasındaki yönelimler, gerekse alternatif tarih anlayışlarının doğması ve çeşitlenmesiyle biçim değiştirecektir. Tarihe bakışta nesnellik yaygın olarak yakalanamayacak; özellikle 1970'li yıllarda çekilen tarihi konulu filmlerde gördüğümüz -Batı karşısındaki- abartılı özgüvenin yerini, çoğu kez duygusal bir tutumla yapılan abartılı bir özeleştiri alacaktır. Bu olgu 1990'lı yıllarda çekilen bazı tarihi konulu filmlerde somutlaşacaktır.

### 8. 3. 1990-2002 Dönemi Sosyal-Siyasal Olaylara ve Sinemaya Genel Bakış

1989'da Sovyetler Birliği'nin dağılması ile ana rejimlerden biri çökmüş, iki kutuplu dünya düzeni değişmiş, 1992'den itibaren "küreselleşme" kavramından sözedilmeye başlanmıştır. Sosyalist bloğun çöküşüyle, gerek Balkanlarda gerekse Doğu Avrupa'da etnik kimlik çatışmaları ön plana çıkmıştır. Fakat kapitalizme karşı yeni bir düşünce sisteminin geliştirilememesiyle Amerika, tek güç haline gelmiş; ekonomik, askeri, politik, teknolojik gücü ve yaşam biçimiyle tamamen baskın bir kültüre dönüşmüştür. Eski Doğu Bloğu ülkelerini de içeren hızlı bir "Amerikanlaşma" sürecine girilmiştir. Eski dünya düzeninin değer yargıları silinmeye başlamış, kapitalist sistemin öngördüğü, rekabet, maddi güç, bireycilik ön plana çıkmıştır.

Küreselleşmeyi destekleyen ekonomik ve sosyal düzene karşı tepkiler, eylemler yine 1990'lı yılların sonlarında belirgin olarak ortaya çıkmıştır. Yeni oluşum, karşı tepkileri de beraberinde getirmiştir.

Amerika, gerek ekonomik gücünü arttırmada, gerekse kültürünü yaygınlaştırmada sinemayı önemli bir araç olarak kullanmayı sürdürmüştür. Sosyalist bloğun çöküşüne paralel olarak ulusal sinemalar da bir çöküş yaşamış, Amerikan sineması hakimiyetini kurmuştur.

Filmlerdeki şiddetin dozu giderek artmış ve Amerikan sineması daha çok genç seyirci kitlesini hedefleyen bir üretime yönelmiştir. Amerika'da ortaokul-lise düzeyinde öğrenim gören 13-18 yaş grubu gençlerin okullarda silahlı eylemlerde bulunarak diğer öğrencileri öldürmeleri, kamuoyunda bireysel silahsızlanma konusunu gündeme getirmiştir. Sinema ile empoze edilen şiddet olgusunun gençler üzerindeki etkisi daha çok tartışılmıştır. Sinemada giderek artan şiddet ve bunun yöntemleri ile 1990-2002 yılları arasında tüm dünyada tırmanan terör eylemleri arasında büyük paralellikler doğmuştur.

11 Eylül 2001'de teröristlerin ele geçirdikleri yolcu uçaklarıyla New York'taki Dünya Ticaret Merkezi'ne ve Washington'daki Pentagon'a çarpmalarının bir "sinema filmi"ni andırıldığından sözedilmiştir. Hatta Amerikan yönetimi terörizmin yöntemlerine karşı ulusal savunma sistemini güçlendirmede Hollywood'a danışmıştır.

Uydu yayınları ve bilgisayar (internet) aracılığıyla hızlı bilgi akışının sağlandığı küreselleşen dünya, bir bakıma giderek küçülmüştür. Irak ordu birliklerinin 2 Ağustos 1990'da Kuveyt topraklarına girişiyle başlayan Körfez Savaşı'nı tüm dünya CNN televizyonu aracılığıyla izlemiştir. 11 Eylül'deki terrorist eylem; sürmekte olan İsrail-Filistin savaşı, tüm dünyadaki televizyon kanallarında anında yayınlanmıştır.

Küreselleşme yolundaki yeni dünya düzeni, teknolojik imkanları ve hızlı bilgi akışıyla da bireyselleşmeyi desteklemiştir. 1980'lerde video ile başlayan bu süreç içinde sosyal bir olay olan "sinemaya gitmek" dönemi kapanmış, 1990'larda büyük sinema salonlarının yerini küçük cep sinemaları almış ve 2000'lerin başında "ev sineması" kavramı iyice yerleşmiştir.

Dünyadaki değişimler Türkiye'yi de etkilemiştir. 1980'li yıllarda başlayan Türkiye ekonomisinin "dışa açık bir piyasa ekonomisi" haline getirilmesi, devletin yavaş yavaş üretimden elini çekmesi ve yerine yerli / yabancı yatırımların teşvik edilmesi, döviz piyasasının kurulması, yabancı sermaye girişinin teşvik edilmesi, özelleştirme gibi birbiriyle bağlantılı olguları içeren ekonomi politikasının sonuçları 1990'lı yıllarda görülmeye başlamıştır. Cumhuriyet dönemi iktisat politikalarının sembolü olan Türk Parasını Koruma Kanunu'nun 1989'da kaldırılmasıyla başlayan süreç, Türkiye'nin "küreselleşme" kavramıyla ifade edilen uluslararası ekonomik sisteme katılmasını sağlamıştır. Toplumun tüketim alışkanlıkları değişmiştir. Teknolojik ilerlemeler tüketimi hızlandırmıştır. Türkiye gündelik hayat pratiğine yönelik teknolojik gelişmeleri -kendi hayat biçimine ve ekonomik gücüne uysun ya da uymasın- yakından takip eden bir ülke olmuştur.

İstikrarsız ekonomi politikaları nedeniyle gelir dağılımında eşitsizlikler artmış, toplumda zengin ve yoksul kesim arasında büyük bir uçurum oluşmuştur. Yoksullaşan büyük bir kesim dine sarılmış; dini öğelerin sömürüsü giderek artmış, kendini siyaset alanında da göstermiştir. 1980'lerden başlayan süreç içinde ekonomiye bağlı olarak kültürel alanda da bir değişim olmuş, Cumhuriyet zihniyetinden uzaklaşmıştır. "Kamu yararı ve kamu hizmeti" kavramları kolayca zenginleşen bir kesimin varlığı nedeniyle



hızla yıpranmış, 1980'lerden itibaren yaygınlaşan “köşe dönmeçilik” anlayışı iyice egemen hale gelmiştir.

Ekonomik istikrarsızlık siyasal alanda da görülmüş, parçalanmış partiler rejimi ve koalisyon hükümetleri bu dönemin siyasetini belirleyen temel bir özellik olmuştur.

Bu dönemde kültür alanında görülen en büyük değişimlerden biri özel radyo ve televizyon kanallarının açılmasıdır.<sup>191</sup> Ülke genelinde onlarca, yerel düzeyde yüzlerce televizyon ve binlerce radyo kanalı ile ifade özgürlüğünün neredeyse sınırsız olduğu bir ortam yaratılmış, fakat yayın ilkeleriyle ilgili düzenlemeler uzun bir süre yapılmamıştır. Resmi ideoloji taşıyıcılarından biri olan TRT tekeli sona ermiştir. Bu önemli gelişme ifade özgürlüğünü getirmiş, fakat kültürel yozlaşmayı da hızlandırmıştır. 1990'lı yıllarda kültürel alandaki çoksesliliğin bir zenginlik getireceği düşünülürken, tam tersine anlaşılamayan bir gürültü doğmasına neden olmuştur. “Arabesk kültür” pompalanmış; dejenerasyon ve kimliksizlik problemleriyle yüzyüze gelinmiştir.

1990'lı yıllarda farklı düşünceleri savunan ve bunları dile getirmede çekingen olmayan bir sinema anlayışı yerleşmeye başlamıştır. Diğer yandan Amerikan sineması aracılığıyla yaygınlaştırılan “Amerikan yaşam tarzı” (American Way of Life) Türkiye’de de etkisini sürdürmüştür. Fakat Türk seyircisi Amerikan sinemasının hegemonyasına diğer ülkelerdeki gibi tamamen teslim olmamıştır. Ardı ardına açılan özel televizyon kanallarının yayın sürelerini doldurmak için kiloyla satın aldıkları eski Türk filmleri, umulanın üstünde ilgi görmüş ve özel kanallar bu filmleri “rating” kaygısıyla “prime time”da yayınlamaya başlamışlardır. Bu durum Türk halkının yakınlık kurabildiği filmlerin hala değişmediğini göstermiştir. Türk sinemasını “Yeşilçam sineması” tabirini kullanarak küçümseyen sinema eleştirmenleri de bu olgu

<sup>191</sup> İlk özel televizyon olan “Magic Box”, 1 Mart 1990 tarihinden itibaren test sinyalleri yayınlamaya başlamış, 6 Mayıs 1990’da “Star 1” ismiyle programlı yayına geçmiştir. Yurtiçi televizyon yayınlarında TRT tekelinin fiilen sona ermesine yol açan bu süreç, 5 Temmuz 1993’te 133 sayılı yasanın kabul edilmesi ve 13 Nisan 1994’te Özel Radyo ve Televizyon Yasası’nın çıkartılmasıyla tamamlanmıştır. 1993 tarihli yasal düzenlemelere kadar yayına devam eden özel televizyon kanalları, yaklaşık 3 yıl boyunca ne kapatılabilmiş, ne de yasal olarak tanınmıştır.

karşısında bakış açılarını değiştirmiş, Türk filmlerinin seyredilmesini teşvik eden yazılar yayınlamaya başlamışlardır.

Günümüzde özel televizyon kanallarının bir taraftan birlik, beraberlik, ekip ruhu gibi kavramların olduğu “Hababam Sınıfı” serisini neredeyse her akşam yayınlaması; buna karşılık maddi ve manevi rekabeti destekleyen, halkı buna öykündüren yarışma programlarını aynı saatlerde yayına sokması, bugünkü Türkiye’nin temel çelişkisini ve kimlik problemini de ortaya koymaktadır.

Eski Türk filmleri televizyonlarda “rating” rekorları kırarken, 1990’lı yıllar, Türk sinemasında en az üretim yapılan dönem olmuştur.

1980’li yılların sonunda Amerikan filmlerinin Avrupa ülkelerinde ve tüm dünyadaki istilasına karşı gelmek için örgütlenen Eruimages’a Türkiye de katılmıştır. Eurimages (Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Yayınlarını Destekleme Fonu) Avrupa Konseyi bünyesinde 1988 yılı sonunda kurulan ve amacı Amerikan filmleri ile rekabet edemeyen Avrupa filmlerinin daha çok izlenmesini sağlamak olan, Strazburg merkezli, ekonomik ve kültürel amaçlı bir fondur. Türkiye’nin, Kültür Bakanlığı olarak 1990 yılı Mart’ında üye olduğu Eurimages, film çekmek isteyen Türk sinemaçılarından en önemli kaynaklarından biri haline gelmiştir. Fakat bu fon, ölmekte olduğu söylenen Türk sinemasına bir çıkış yolu olamamış, Türk sinemasında 1960-1975 yıllarındakine benzer sektörel bir canlılık oluşmasını sağlayamamıştır. Hatta fondan yararlanmak için iki yabancı yapımcının filme ortak olması şartı, ulusal sinema kavramının çöküşünü bir anlamda desteklemiştir.<sup>192</sup> Bu filmlerden bir çoğu gerek ulusal gerekse uluslararası platformda bir kişilik taşıyamamışlardır. Kimi filmlerin yaratıcıları da ürünlerinin ulusal bir karakter taşımadığını kendileri belirtmişlerdir.

<sup>192</sup> Eurimages desteği ile çekilen filmler den bazıları şunlardır:

*Sen de Gitme* (Tunç Başaran), *Kuşatma Altında Aşk* (Ersin Pertan), *İstanbul Kanatlarının Altında* (Mustafa Altıoklar), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar), *Akrebin Yolculuğu* (Ömer Kavur), *Nihavend Mucize* (Atıf Yılmaz), *Usta Beni Öldürsene* (Barış Pirhasan), *Eşkya* (Yavuz Turgul), *Hamam* (Ferzan Özpetek), *Ateş Üstünde Yürümek* (Yavuz Özkan), *Aşk Ölümden de Soğuktur* (Canan Gerede), *Seni Seviyorum Rosa* (Işıl Özgentürk), *Şahmaran* (Zülfü Livaneli), *Robert’s Movie* (Canan Gerede), *Mavi Sürgün* (Erden Kıral), *Çıplak* (Ali Özgentürk)...

1990'lı yıllarda *Eşkya*, *Kahpe Bizans*, *İstanbul Kanatlarımın Altında*, *Vizontele* gibi büyük prodüksiyon masraflarının yapıldığı, tanıtım destekli filmler çekilmiş; bu filmlerin büyük gişe başarısı elde ettiğinden sözedilmiştir. Bu filmlerin sinema salonlarında izlenme oranlarının görece yüksek olması, (1980'li yıllarda film izlemek için video yaygın olarak kullanılmıştır) Türk seyircisinin sinema salonlarına tekrar Türk filmleri seyretmek için döndüğü kanısının doğmasına yolaçmıştır. Oysa 1990'lı yıllarda çekilen film sayısında büyük bir düşüş olduğu görülmektedir.<sup>193</sup> *Eşkya* gibi bazı yapımların izlenme oranları Amerikan filmlerinden yüksek olduğu halde<sup>194</sup>, Türk sinemasının 1960-1975 yılları arasındaki seyirci sayısını yakalayamadığı ise açıktır. Ayrıca büyük çapta tanıtım destekli bu filmlerin, dağıtımlarının Warner Brothers, UIP gibi yabancı şirketler tarafından yapıldığı da gözden kaçırılmaması gereken bir unsurdur.<sup>195</sup> Sinema salonlarının sayısı ise 3000'lerden 200'lere düşmüş ve seyirci kapasitesi azaltılan salonlar gitgide küçülmüştür.

Türk sinemasında 1990'ların sonlarından itibaren, sistemin dışında durmaya çalışan genç sinemacılar tarafından "bağımsız sinema" olarak nitelenen, prodüksiyon masrafları yaratıcıları tarafından ya da sponsorlarla karşılanan, dolayısıyla konu ve

<sup>193</sup> 1991'de 33, 1992'de 39, 1993'te 82, 1994'te 82, 1995'te 37, 1996'da 37 film çekilmiştir. Günümüzde yılda çekilen film sayısı "on"larla ifade edilmektedir.

<sup>194</sup> *Eşkya*'nın 1997'deki izleyici sayısı 2.379. 877 kişidir. Filmin gösterime çıkış tarihi 29.11.1996. Filmin gösterim boyunca toplam izleyici sayısı yaklaşık olarak 3.000.000'dir. /Antrakt Sinema Gazetesi.

**1996 yılında Türkiye'de en çok iş yapan 20 Filmden ilk üçü (01.01.-31.12 1996)**

- 1) *Budala Dedektif Afrika'da* (Ace Ventura When Nature Calls)/ ABD-WB/ Gösterim Tarihi: 19.01.1996/ Seyirci Sayısı: 573.317
- 2) *Kurtuluş Günü* (Independence Day)/ ABD-WB/Gösterim Tarihi: 04.10.1996/ Seyirci Sayısı: 542.773.
- 3) *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Türkiye-Umut Sanat-UIP)/ Gösterim Tarihi 15.03.1996/ Seyirci Sayısı: 471.300 (Antrakt Sinema Gazetesi)

<sup>195</sup> Türkiye'de film dağıtımı 1990'ların başından itibaren Amerikan şirketleri tarafından yapılmaya başlamıştır. Warner Brothers ve UIP dışında film dağıtımını yürüten Özen Film ise 20<sup>th</sup> Century Fox ve Caralco'nun (Avrupa dağıtımı Tristar) temsilcisidir.

**1 Ocak 1999'dan 17 Şubat 2000 tarihine kadar gösterime çıkan filmlerin dağıtım şirketleri:** *Propaganda* (WB), *Kahpe Bizans* (Özen), *Yol* (Özen), *Salkam Hanım'ın Taneleri* (WB), *Duruşma* (WB), *Harem Suare* (WB).

anlatım biçimlerinin daha özgür olduğu filmler üretilmeye başlamıştır. Bu filmler yukarıda sözü edilen tanıtım destekli yapımlar ölçüsünde henüz Türk seyircisiyle buluşmamış olsalar da, Türk sinemasındaki yeni bir arayışın temsilcisidirler.

#### 8. 4. Tarihe Eleştirel Yaklaşım

1990'lı yıllardan itibaren hem dünyanın hem de Türkiye'nin geçirdiği sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel, teknolojik değişimlere paralel olarak sinemada tarihimizin ele alınışı da farklılaşmaya başlamıştır. Filmlere konu olan tarihsel dönemlerdeki çeşitlilik devam etmekle birlikte, 90'larda Türk sineması daha çok yakın Türk tarihine eğilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemleri, Cumhuriyet'in ilanı, Cumhuriyet sonrası önemli sosyal, siyasal dönüm noktaları ağırlıklı olarak işlenmeye başlamıştır. Kültürel alandaki çoksesliliğin ve ifade özgürlüğünün etkisiyle, Türk sineması 1980'li yıllarda ve daha öncesinde tabu kabul edilen bazı konulara eğilmiştir. Örneğin Atatürk'ün özel hayatı Ziya Öztan'ın yönettiği *Cumhuriyet* (1998) filminde gözler önüne serilmiş<sup>196</sup>; Kemal Tahir'in aynı adlı romanından Ersin Pertan'ın uyarlayıp çektiği *Kurt Kanunu*'nda (1991) Atatürk'e İzmir'de yapılan suikast girişimi İttihatçıların kendi iç bölünmeleri çerçevesinde ele alınmış ve Kemalist dönemin bir takım hatalı uygulamaları olduğu düşüncesi üzerinde durulmuş<sup>197</sup>; Mesut Uçakan'ın senaryosunu yazıp yönettiği *İskipli Atıf Hoca / Kelebekler Sonsuza Uçar* (1993) ile Cumhuriyet devrimlerinden şapka kanununa demokratik özgürlükleri sınırladığı görüşüyle karşı çıkmıştır.

<sup>196</sup> Filimde Atatürk'ü görmek için yurtdışından Ankara'ya dönen Fikriye Hanım, Lütfiye Hanım'ın engeliyle karşılaşır ve köşke kabul edilmez. Atatürk bu sahnede Lütfiye Hanım'ın isteklerine karşı gelmek konusunda aciz birisi olarak gösterilmiştir. Ayrıca Afet İnan'la birlikte balıkçıların arasına girip çay bardağından rakı içtiği sahne ve benzerleriyle Atatürk'ün içkiyi sevdiği üzerine filmin bütünü ile bağdaşmayan göndermeler yapılmıştır.

<sup>197</sup> Ersin Pertan: "1980'lerden beri bu romandan çok iyi bir film olacağını düşünüyordum. Ama 80'lerdeki politik ortam ve sansür anlayışı filmi çekmeye müsait değildi. Bir de artık Kurt Kanunu'nu uyarlamanın zamanı geldi diye düşündüm. Çünkü 20'leri konu alan ve resmi görüşü yansıtan TV ve Kültür Bakanlığı destekli filmlere, tamamen serbest, bağımsız, takıntısız ve saplantısız bir alternatif olacaktı bu film." / Hakan Sonok, söyleşi Sinema Gazetesi, 24 Ağustos-30 Ağustos 1991.

1990'lar Türk sineması, tarih üzerine önermeler getirmeye, tarihi günüyle bağdaştırarak eleştirmeye başlamıştır. Kuşkusuz bu oluşumun alternatif tarih yazımlarının gelişmesiyle de ilişkisi vardır. Fakat Türkiye'nin sosyal, siyasal ve ekonomik hayatta geçirdiği büyük değişimlerin toplamı, sinemada tarihin farklı bir biçimde ele alınmasındaki ana etkidir.

1961 yılında idama mahkum edilen Adnan Menderes'in 1990'da Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın katıldığı devlet töreni ile Topkapı'daki anıtmezaraya yerleştirilmesi Türkiye'deki dengelerin ve anlayışın değişimine tek başına bir örnek oluşturmaktadır.<sup>198</sup>

Türkiye, Avrupa Topluluğu'na girme çabasında bir ülke olarak kimliğini öncesinden farklı kıstaslarla değerlendirmeye, kendi kimliğiyle hesaplaşmaya başlamıştır. Küreselleşmenin ve aynı zamanda küreselleşme karşıtı hareketlerin yaşandığı bir dönem, kimlik arayışını da beraberinde getirmiştir. Sinemada da kendi kimliğine ve tarihine eleştirel bakışın yansımaları oluşmuştur. Halkın özdeşleşebileceği kusursuz kahramanların yerini, 'kendi çıkarını gözetemeyen Türkler' (*Salkım Hanım'ın Taneleri*, 1999), eşcinsel eğilimleri olduğu açıkça dile getirilen Osmanlı Padişahları (*İstanbul Kanatlarının Altında*, 1995) almaya başlamıştır. İstanbul'un Fethi Türklerin değil, Bizanslıların bakış açısıyla ele alınmıştır. (*Kuşatma Altında Aşk*, 1997). 1970'li yıllarda bir tür olarak ağırlığını koyan kostümlü macera filmlerinin parodisi yapılmış; sinema, kendi ürettiği tipler, olaylar ve kahramanları, absürd bir anlayışla eleştirmeye çalışmıştır. (*Kahpe Bizans- 2000*).

Giderek tırmanan İslami hareketlerin etkisiyle gelişen "Beyaz Sinema" ise bu oluşumların tam karşı kutbundan, fakat yine eleştirel bir biçimde tarihe yaklaşmaktadır. 1980'li yılların ortalarından başlayarak, 90'larda giderek artan "türban" tartışmalarına paralel olarak, İslami çevre düşüncelerini yaygın bir biçimde

<sup>198</sup> Adnan Menderes'in hayatı üzerine de bir film tasarısı oluşturulmuş, senaryosu Halit Refiğ tarafından yazılmış, fakat çekilememiştir. Menderes duruşmasında avukat olan Hüsamettin

dile getirebilmek için sinema sektörünü seçmiştir. Sinema aracılığıyla tarihteki olay ve olguları günümüzle bağdaştırma ve politik bir söylem geliştirme çabalarını 28 Şubat (1999) kararlarına kadar yoğun olarak sürdürmüşlerdir. Günümüzde İslami kesimin görüşlerini savunabildikleri özel televizyon kanalları mevcuttur; bu kanallarda yayınlanan sinema filmleri ve diziler 1990'ların başında sinemaya yüklenen işlevi yürütmektedirler. Öte yandan ulusallığı ve dindarlığı savunan kesimi temsil eden televizyonlar, aslında Batılı yaşam tarzını pompalamaktadırlar. Dikkatle incelendiğinde bu yayınlarda spikerlerin sözcük seçimlerinden, kullanılan çeşitli kavramlara kadar pek çok unsurun yerel olmamasının, kendi içinde büyük bir çelişki oluşturduğu görülecektir.

1990'lı yıllara özgü önemli bir gerçeği Orhan Koloğlu şöyle dile getirmektedir: *“Küreselleşmenin egemen görüldüğü ve İslami hareketlerden başka muhalefetin bulunmadığı farzedilen bu dönemde dikkatleri çeken, tarihe bakışın ve bilgilenişin bilimsel yayınlardan çok tarihi roman ve filmler aracılığıyla oluşu.”*<sup>199</sup>

Bu açıdan 1990'lı yıllarda tarihi konulu filmler, görsel zenginlikle bir dönem panoraması çizmenin ya da tarih biliminin bıraktığı boşluklar arasında kalan insan durumlarını anlatmanın ötesinde bir çabaya girişmiştir.

1990'da Yusuf Kurçenli'nin yönettiği *Karartma Geceleri*'nde II. Dünya Savaşı yıllarında bir ortaokul öğretmeninin yazdığı şiir kitabı yüzünden polis tarafından aranması ve şairin kaçış psikolojisi anlatılırken, baskının yoğun olduğu bu dönem ile 1980'li yılların Türkiye'si arasında paralellikler kurulmaktadır.<sup>200</sup> Turancı görüşün yükselişini hazırlayan II. Dünya Savaşı şartlarında, şairin gördüğü baskı ve işkenceleri

---

Cindoruk'un çekilmesini gündeme getirdiği filmin yapılamama nedeni DYP Genel Başkanlığı'na Cindoruk yerine Tansu Çiller'in seçilmesi ve böylece projenin bir kenarda kalmasıdır.

<sup>199</sup> Orhan Koloğlu, *Tarih ve Sanatın Birlikteliği*, Tarih ve Toplum Ansiklopedik Dergi, cilt 33, sayı 198, Haziran 2000.

<sup>200</sup> Halit Refiğ *Karılar Koşusu* adlı filmi ile 1990'da Antalya Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü Yusuf Kurçenli ile paylaşmış ve *Karartma Geceleri*'ni şu sözlerle eleştirmiştir: *“Arif olanın anlayacağı tarzda bu tür 12 Eylül göndermeleri benim gerçekçilik anlayışına uygun bir şey değil. 12 Eylül'ün işkence olaylarına değinilecekse onun özel şartları var. Bu dönemin siyasi şartları 40'lar gibi değil.”* / 13.10.1990 Cumhuriyet Gazetesi, “Devlet Başka İşkence Başka” Anna Turay'ın Halit Refiğ ile söyleşisi.

ele alan filmde, Türkiye’de genellikle sol görüşlü kişilere yapılan gizli ya da açık siyasal baskının çok daha ağır olduğu düşüncesi savunulmaktadır.

Film, ilk gösteriminde yasaklanmış, 9. İstanbul Uluslararası Film Festivali’nde bu yasaklamaya tepkiler gelince tekrar gösterime çıkmış ve festivalin “Ulusal Yarışma” bölümünde birincilik ödülünü almıştır.<sup>201</sup>

Kemal Tahir’in aynı adlı romanından Ersin Pertan’ın uyarlayıp yönettiği *Kurt Kanunu* (1991), Atatürk’e karşı düzenlenen İzmir suikastini polisiye bir atmosfer içinde ele alırken, Cumhuriyet’in ilk yıllarında Halkçılar ile muhalefet arasındaki iktidar kavgasını; Halkçıların “diktatörlüğü ve teröre” kayışını sergiler ve bu gelişimin tarihsel nedenlerini açıklar. Yönetimin, Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki hatalı uygulamalarını gündeme getirmeyi amaçlar. 1920’li yıllarda bugünü de bağlayıcı bir takım tabuların oluşturulduğu görüşünü savunur.<sup>202</sup>

*Kurt Kanunu* filmi, Kemal Tahir’in romanında olduğu gibi üç bölümden oluşur: “Kanlı Tuzak”, “Sürek Avı” ve “İnsanlık Sorunu”. “Kanlı Tuzak” Kara Kemal’in de içine bilmeden düştüğü, adının karıştığı İzmir Suikasti girişiminin başlangıç aşamasıdır. Resmi tarihte suçlu olarak bilinen İttihatçı Kara Kemal<sup>203</sup> filmde zeki, bilgili, güvenilir bir siyaset adamı olarak tanıtılmaktadır. O suçsuz olduğu halde kovalanan ve ölüme yollanan bir kahramandır. “Sürek Avı” birbirlerine hiç benzemeyen Kerim ve Kara

<sup>201</sup> Sinema Gazetesi, sayı 33, 30 Nisan-6 Mayıs 1990.

<sup>202</sup> Ersin Pertan, *Kurt Kanunu*’nu neden çektiğini şu sözlerle anlatmıştır: “1926’daki Kemalist dönemin bir takım hatalı uygulamalarının kamu, yani halk vicdanında uyandırdığı ve bazı kişilerin, hatta çok kişinin henüz farkında olmadığı yaralar var. Bu yaraların günümüze yansıyan uzantıları var. Bu filmi Kemalist dönem ve Atatürk eleştirilmez tabusunu yıkmak için yaptık. 1991’de yaptık, çünkü daha evvel yapsaydık yasaklanacaktı. Şimdi bir çok kimsede bu filme bakınca bizi Atatürk düşmanı ilan edecektir. Kesinlikle değil. Tam tersine, Atatürk’ü seven, ona hatalarıyla sevaplarıyla, yanlış ve iyi davranışlarıyla yaklaşılan tarafsız bir film bu.” / Söyleşi Turgut Yasalar, Antrakt, sayı 5, Şubat 1992.

<sup>203</sup> İstiklal Mahkemesi Başkanı Kel Ali Bey 10 Temmuz 1926 Akşam Gazetesi’ne bir demeç verdi. Kel Ali Bey’e göre suikast Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası (TCF) içinde planlanmıştı ve bu parti eski İttihatçılardan, İkinci Grup üyelerinden ve Cumhurbaşkanı’nın düşmanlarından oluşan bir partiydi. Karar 15 Temmuz 1926’da açıklandı. Mahkeme Heyeti aralarında milletvekili olan eski TCF üyesi 6 kişinin bulunduğu 15 kişiyi idama mahkûm etti. Kararın açıklanmasından sonra tutuklu bulunan 13 kişinin cezaları aynı gece infaz edildi. İdam edilen suikast düzenleyicileri arasında Ziya Hurşit, Gürcü Yusuf, Laz İsmail, Çopur Hilmi, İsmail Canbulat Rüştü Paşa gibi isimler bulunuyordu. Gıyaben idama mahkûm edilen eski ünlü İttihatçılardan Kara Kemal yakalanacağını anlayınca 27 Temmuz’da (1926) saklandığı tavuk kümesinde intihar etti. / Cumhuriyetin 75. Yılı, YKY.

Kemal'in kaçışlarının öyküsüdür. Bu iki karakter iki ayrı İttihatçı örneğini temsil eder. Üçüncü ve son episod "*İnsanlık Sorunu*" filmin kişisel dramı ele aldığı en başarılı bölümüdür. Tarafsızlığı savunan Emin Bey'deki değişim gözler önüne serilir ve onun çaresizliğine tanık olunur. Emin Bey ile dile getirilen düşünce, tarafsızlık diye birşeyin olamayacağı, insanın mutluluğunun sorumluluk duygusuna dayandığıdır.

Kara Kemal tiplemesi Kemal Tahir'in de sözcülüğünü yapan kişidir. Türkiye'nin gerçeklerini kavrayan akıllı ve bilgili Kemal, yönetim yanlışlıklarına, zaman zaman İttihat Terakki'nin olumsuz işleyişlerine değinerek yakın tarihin yorumunu ve değerlendirmesini yapar. Şeyh Sait İsyanı fırsat bilinerek Tahrir-i Sükun Kanunu çıkarılmış, gazeteler susturulmuş ve Terakki Perver Parti'nin bazı şubeleri kapatılmıştır. İzmir Suikatu olayı sonrasında kurulan İstiklal Mahkemeleri eski İttihatçilerden oluşturulmuş ve romanın -filmin- tezine göre İttihatçılar, İttihatçılara kırdırılmıştır.

Kemal ve Kerim, Semra Hanım'ın konağında saklanırlarken aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Kerim: "*Bizi temizleyecekler mi dersin?*"

Kara Kemal: "*Bir taşla üç kuş vuracaklar. Muhaliif mebusların gürültüsünü, paşaların ordudaki nüfuzunu, İttihatçıların kökünü toptan kazıyacaklar*".

Kemal gözden çıkarıldığını anlamıştır. Ona göre İstiklal Mahkemelerinin İttihatçılardan kurulması rastlantı değildir:

Kara Kemal: "*Böyle işlere yatkınlığımız sınanmış, iyi değerlendirilmiştir. Biz her çeşit savunmayı suç saymışızdır. Bu yol muhalifleri gerçek suça itmek yoludur. Varılmak istenen yer muhalefetsiz hükümet etmek*".

Emin, Kemal'in ölümünden sonra gazetecilere onun düşüncelerini açıklarken, bazı soru işaretlerine değinir: "*Neden tekke ve zaviyeler kapatılırken, Rum Patrikhanesi de kapatılmamıştır? Neden Osmanlı'ya ait herşey rededilirken, dışborçlarını Türkiye üstlenmek zorunda kalmıştır?*" Bütün bunlar, filme göre, Türkiye üzerine oynanan oyunların varlığını işaret eden sorulardır.

Temel olarak Batı dünyasının güttüğü politikanın Türkiye üzerindeki etkilerinden ve bunun sonuçlarından sözeden bir romanın, yazım tarihinden (1969) 22 yıl sonra,



Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne girişinin yoğun olarak tartışıldığı günlerde gerçekleştirilmiş olması dikkat çekicidir.

Yakın tarihimizdeki sancılı bir başka dönemi ele alan *Yağmur Beklerken* de *Kurt Kamumu*'nu gibi bir roman uyarlamasıdır. Tarık Buğra'nın aynı adlı romanından uyarlanan *Yağmur Beklerken*'i (1992) Tunca Yönder yönetmiştir.

Film, 1930 yılında Serbet Fırka denemesinin kısa hikayesini, bir Ege kasabasındaki oluşumları, değişimleri, gelenekleri ön plana çıkararak anlatır. Atatürk, Halk Fırkası dışında bir başka fırkanın kurulması için teşvikte bulunmaktadır. Amerika'daki iktisadi bunalım bütün dünyayı olduğu gibi Türkiye'yi de etkilemiştir. İzmir İktisat Kongresi yapılmıştır. Ege'deki bu küçük kasaba yaptığı girişimlerle dikkat çekmiş ve Serbest Fırka ilçe teşkilatının kurulması için uygun bir bölge olarak tespit edilmiştir.

*Yağmur Beklerken*, Rahmi Bey'in kurak tarlasında yaptığı bir yürüyüşle başlar. Toprak susuz, ürünler kurumuştur. “*Ulu tanrım, bu dağların ardında mutlaka su olmalı*” der Rahmi içinden. Bu sözler filmin ana konusuna yapılan bir göndermedir. Halk, tıpkı susuz toprak gibidir. Filmde toprağın nasıl suya ihtiyacı varsa, insanların da tam olarak tanımlayamadıkları demokrasiye ihtiyaçları olduğu anlatılmaktadır. Avukat Rahmi Bey'e bu küçük Ege kasabasında Serbest Fırka'nın temsilcilerinden biri olma görevi verilmiştir. Başlangıçta Rahmi ne olduğunu tam olarak kavrayamadığı Serbest Fırka ilçe teşkilatı başkanı olmak konusunda çekimser davranır, fakat Rahmi Bey'i aile dostu avukat Kenan Bey şu sözlerle ikna eder:

“*Rahmi, yağmurun ne demek olduğunu üç beş maaşıyla, beş on haytadan başka herkes biliyor. O gün kasaba halkı dua ederken hep bunu düşündüm ve düşündüm ki insanların ve cemiyetlerin duasını bilmedikleri, çünkü ne olduğunu bilmedikleri, idrak edemedikleri ihtiyaçları da vardır. Halk onları ancak toprağın yağmur bekleyişi gibi bekler. Dilsiz, kelimesiz, aksülamelsiz (tepkisiz). Toprak için insanlar telaşlandı, çırpında, endişelendi, Allahına yalvardı... Rahmi, halkın dile getiremediği, isteyemediği, elde edemediği, içinde kavruk kaldığı o ihtiyaçları için kim ne yapacak? Akli erenler, kendini üstün görenler kollarını kıpırdatmayacaklar mı? Şekerpancarların için pompa getirttin, ne güzel; başkalarına da verdin, bu*

*ondan da güzel. Ben de aynı şeyi yapmak istiyorum. Aynı şeyi yapalım diyorum. Yapmaya mecburuz diyorum. Aklımızla, bilgimizle övünüyorsak pompa getirtmekten farklı olmayan bu rehberlik vazifesini yapmak mecburiyetindeyiz diyorum”.*

Filme düşünsel boyut ve zenginlik kazandıran bu diyalog farklı durumları ve çelişkileri daha net bir biçimde ortaya koymaktadır. Çelişkiler insan dramlarını yaratmakta ve insanlar siyasi çalkantıların içinde, fikir karmaşasının ortasında, doğruyanlış seçimleriyle, yani insani boyutlarıyla aktarılmaktadır.

Kenan Bey’in bu konuşması üzerine, Rahmi ilçe teşkilatının kurulmasına önayak olur. “*Bu fırka kurulursa ancak çulsuzlar katılır*” diyen eczacının bile desteğiyle oluşturulan Serbet Fırka’nın ilçe teşkilatına ilgi giderek artar. Türkiye’nin her tarafında da aynı ilgi vardır. Bir görüşmede Naki Bey şöyle der arkadaşlarına “*Fethi Bey (Okyar) ve Ağaoğlu da bu alakadan korkuyorlar. Herkes koşuyor Serbest Fırka’ya , herkesin derdi ayrı, kimi ekonomik, kimi içtimai, kimi de dini nedenlerle. Halk birbirine küsmüş, düşman olmuş. Oysa bir bizi görseler, Hilmi Halkçı sen ve ben Serbestçi, anlaşıp gidiyoruz işte*”. Fakat Rahmi kısa süre içinde kasabadaki esnaftan, din adamlarından, toprak sahibi olan Halk Partililerden başlayan ve İsmet İnönü’ye kadar uzanan bir çizgide, önünde güçlükler olduğunu görür. Küçük/büyük pek çok çıkar hesabı ön plana geçmiştir. İlçe teşkilatında yapılan seçimlerin hileli olması, Serbest Fırka’yı kendi çıkarlarına alet etmeye çalışan grupların ortaya çıkması, filmde üstü kapalı bir biçimde dile getirilen İsmet İnönü’nün muhalefeti gibi nedenlerle Fırka kısa sürede kendini feseder. 3 ay 11 günlük Serbest Fırka serüveni, yani bir demokrasiye geçiş denemesi böylece sona erer.

Film günümüzle ilişkilendirilebilecek pek çok olay örgüsünü içinde barındırmaktadır. Sancılı bir biçimde demokrasiye geçen Türkiye, nasıl bir demokrasi anlayışıyla yönetiliyor gibi soruları seyirciye sordurma potansiyeline sahiptir.

İslamcı kesim Batının “kültür emperyalizmi”ne karşı ayakta durabilmek için kurtuluşu “kültürel bir savaşta”<sup>204</sup> bulmuştur. “Milli” ya da “Beyaz Sinema”yı bir başkaldırı sineması olarak nitelemişlerdir. “Ulusal şovenizmin” etkisinden kurtulmak ve sinemanın yakalandığı “amansız şanlı tarih hastalığı”nın<sup>205</sup> pençesinden kurtulmak gerektiğini belirtmişlerdir. Bu görüşü temsil eden çizgideki filmler birbiri ardına çekilmiştir. Bunlardan *İskilipli Atıf Hoca*, sözedilen “şanlı tarih hastalığı”na kendi açısından bir darbe vurmaktadır.

Mesut Uçakan’ın yönettiği *İskilipli Atıf Hoca / Kelebekler Sonsuza Uçar* (1993) 1925’de çıkan şapka kanununa ilişkin eleştirel risaleler yayınlayan ve İstiklal Mahkemesi tarafından ölümle cezalandırılan Atıf Hoca’yı anlatmaktadır. Filmde Atıf Hoca’nın cezalandırılışının haksız yere olduğu görüşü ve düşünce özgürlüğünün kısıtlanamayacağı savunulmaktadır. 1990’lara kadar sol tandanslı çevrelerin dile getirdiği “düşünce özgürlüğü”ne, benzer bir söylemi kullanarak artık İslami görüşlü kesim sahip çıkmaktadır. Filmde 1990’lı yıllar Türkiye’inde giderek tırmanan türban tartışmaları konusunda, İslami çevrenin tutumunun haklılığını kanıtlamak için tarihten ders alınması öğütlenmektedir. ‘Baticı’ olmak, ‘Frenk sevdası’nın yerleşmiş olması *İskilipli Atıf Hoca*’nın eleştirileri arasındadır. Filmde şapka takılması ‘Frenk sevdasına düşmek’ olarak yorumlanmakta, şapka eleştirilirken türban konusuna dolaylı olarak bir gönderme yapılmaktadır.

Atıf Hoca’nın ölümünden yıllar sonra, torunu Süleyman bir avukat tutar ve iade-i itibar davası açılması için Batı eğitimi almış avukatı, Hoca’yı tanıyan eski arkadaşları, dostlarıyla tanıştırmak için bir çeşit eğitimden geçirir. Avukat bu davayı almaya geldiği günden çok farklıdır artık. Avukatın kişiliğinde “yanlış koşulmuş” insanlara da kucak açılmaktadır. Adına iade-i itibar davası kazanılan Atıf Hoca örneğinden yola çıkarak Adnan Menderes ve Saidi Nursi gibi kişilerin de itibarlarının iadesi konusu gündeme getirilmektedir.

<sup>204</sup> D. Mehmet Doğan: “ 1920-1930’larda zorlayıcı bir kültür transferini devlet yaptı. Bugün yaşadıklarımız Tanzimat’la ekonomide yaşadıklarımıza benziyor. Ekonomiyle elde edilemeyenler, kültürel bir savaşla elde edilir duruma geldi bugün...” / I. Beyaz Sinema- Sanat Günleri ve Sesli Görüntülü Yayınlar Sergisi, 1993.

<sup>205</sup> Ömür Çelikköknmez, *Milli Görüş, Milli Sinema*, 25 Haziran 1993, Milli Gazete.

Filmin gösterime çıktığı yıl, 24 Şubat 1993'te Nurculuk adı verilen İslamcı akımın kurucusu Saidi Nursi'ye itibarı iade edilmiştir.

İslami çevrelerin “düşünce özgürlüğü”nü savunmak konusunda ne oranda dürüst oldukları *İskilipli Atıf Hoca*'dan iki yıl sonra gösterime çıkan *İstanbul Kanatlarının Altında* filmine gelen tepkilerle belli olacaktır. Mustafa Altıokların senaryosunu yazıp yönettiği *İstanbul Kanatlarının Altında* (1996), 17. yüzyıl başlarında Osmanlı padişahı IV. Murat ile Kösem Sultan'ın baskıcı bir yönetim sürdürdüğü dönemde geçer. Bilimsel araştırmalara yönelen ve insanların gökte uçabileceğini kanıtlamaya çalışan Hezarfen Ahmet Çelebi ve Lagari Hasan Çelebi çeşitli denemeler sonucunda amaçlarına ulaşırlar. Fakat vücuduna kanat takarak uçmayı başaran Hezarfen Ahmet Çelebi Cezayir'e, havai fişek aracılığıyla uçan Lagari Hasan Çelebi ise Kırım'a sürülür. Bilimsel özgürlüğün savunulduğu, bireysellik meselesinin tartışıldığı filmde, IV. Murat'ın eşcinsel eğilimleri olan bir insan olarak gösterilmesi büyük tepkilere yol açmıştır. Filmin gösterime girmesinin 10. haftasında IV. Murt'a “eşcinsel benzetmesi yapılması” Kültür Bakanı Agah Oktay Güner'in tepkisini çekmiş,<sup>206</sup> “kamu vicdanını yaralayacağı” gerekçesiyle Refah Partili Anakent Belediye Başkanı Doç. Dr. Şükrü Karatepe tarafından Kayseri'de filmin gösteriminin yasaklanması sağlanmıştır.<sup>207</sup> Bu sansür uygulaması başka illere de sıçramış, Malatya, Balıkesir gibi birçok kentte valilik kararıyla filmi yasaklama yoluna gidilmiştir.

1980'lerden itibaren Türk toplumunun büyük bir değişim geçirmesi aydınlarla toplumun çeşitli kesimleri arasında yabancılaştırma sorununu ortaya çıkarmış ve bu sorununun tartışmaya açılmasına ihtiyaç duyulmuştur.

Yabancılaştırmayı Kurtuluş Savaşı günleriyle paralellikler kurarak anlatan filmlerden biri Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun aynı adlı romanından<sup>208</sup> Nihat Durak'ın (ilk yönetmenlik denemesi) uyarlayıp yönettiği *Yaban*'dır.(1996). Film 1922 yılında bir

<sup>206</sup> Hülya Karabağlı, “Padişah Oğlancı Gösterilemez”, 13 Mayıs 1996, Cumhuriyet Gazetesi.

<sup>207</sup> Recep Bulut, “Hezarfen Kayseri'de Uçamayacak”, 6 Haziran 1996, Cumhuriyet Gazetesi.

<sup>208</sup> *Yaban* romanına Berna Moran'ın getirdiği eleştiri gerçekçi olmamasıdır. Moran'a göre “Romandaki köy gerçek Anadolu'yu temsil etmez;1930'lardaki yönetici sınıflardan bir aydın bürokratin kafasındaki Anadolu'nun simgesidir”./ Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış,s.170

Anadolu köyünde geçmektedir. Çanakkale Savaşı'nda gazi olmuş ve bir kolunu kaybetmiş olan Ahmet Celal bu köye yerleşmiştir, fakat orada 'yaban'dır. Köylü kadınlar ondan korkmakta, herkes ondan kaçmakta, sözlerine değer vermemektedir. Köy halkı ile arasında derin bir uçurum vardır. Halk savaştan bitap düşmüştür, daha fazla can vermek istememektedir. Bazısı yanlarında sürüp giden savaşın ne olduğunu bile bilmez. Hatta savaşın bittiğine inanırlar. (I. Dünya Savaşı) Kurtuluş Savaşı'nın yanbaşlarında sürüp gittiğinden haberleri yoktur. (Kurtuluş Savaşı'ndan habersiz insanları konu alan bir diğer film Başar Sabuncu'nun yönettiği *Yolcu*'dur (1993)) Çoban çocuk, Ahmet Celal'e savaşın ne olduğunu soracak kadar habersizken, aynı köyden geçen bir grup Türk askerinin başındaki çavuş, I. Dünya Savaşı'nın ardından gelen Kurtuluş Savaşı nedeniyle 10 yıldır ilk defa köyüne uğramaktadır. Çavuş, kızı Emine'yi bile tanıyacak halde değildir. Düşman askerlerinin tayyare ile attığı yazılar köylüler tarafından kapışılmakta, halk düşmandan yardım eli ummaktadır.

Düşman tayyarelerinin bıraktığı kağıtlardaki "*sizi Kemal'in çetelerinden kurtaracağız*" yazılarına köylünün ilgisini gören Ahmet Celal çıkarır: "*Bir Türk nasıl olur da Mustafa Kemal'in ordularından yana olmaz?*" Köylülerden biri ona cevap verir: "*Biz Türk değiliz ki, biz müslümanız. Senin o dediklerin Haymana'da buluruz*". Halkın birleşmesini sağlayacak güç Türklük değil müslümanlıktır.<sup>209</sup> Köylüler oradan geçen Türk askerlerine ise düşman tayyarelerine gösterdikleri kadar ilgi göstermezler. Hatta onlara su, ekmek vermekten bile çekinirler. (Öte yandan verecek su ve ekmeklerinin olup olmadığı filmde çok açık değildir). Daha çok bir vurdum duymazlık içindedirler. Bu vurdum duymazlığın nedeni cehalettir. Daha önce düşman işgali ile karşılaşmamışlardır; işgalin ne demek olduğunu bilmemektedirler. Sadece günlük yaşamlarını devam ettirme çabası içindedirler.

---

<sup>209</sup> Yaban romanında bu konuşmanın aslı şöyledir:

Bekir Çavuş:

- Biliyorum beyim sen de onlardansın, emme.

- Onlar kim?

- Aha, Kemal Paşa'dan yana olanlar...

- İnsan Türk olur da, nasıl Kemal Paşa'dan yana olmaz?

- Biz Türk değiliz ki, beyim.

- Ya nesiniz?

- Biz İslamz elhamdülillah... O senin dediklerin Haymana'da yaşarlar (s. 139).

Coşkulu bir anlatıma sahip Kurtuluş Savaşı filmlerindeki halk, *Yaban*'da farklıdır. Savaşın kazanılması için fedakarlıklar yapan, varını yoğunu ortaya koyan halk yerine Türk ordusuna karşı -cehaletinden kaynaklanan- mesafeli bir tavır takınan halktan sözedilmektedir. Köy halkı Şeyh Yusuf'un yaralıları iyileştireceğine, onlara iyilik getireceğine inanmaktadır. Ahmet Celal, Şeyh'e ve ona inanan köy halkına karşı gösterdiği tepki nedeniyle yine yalnız kalır: "*Kimsesizliğimi ve yabancılığımı hiç bu kadar şiddetli hissettiğim olmamıştı*" der. "*Benim için bu bunak Şeyh'in İstanbul'daki İngiliz subayından farkı neydi? Her ikisinin ruhuyla benim ruhum arasındaki uçurum aynı derecede derin ve karanlık değil midir? Gün geçtikçe daha iyi anlıyorum, Türk aydını, Türk ülkesi denilen bu engin ve bu ıssız dünya içinde bir garip yalnız kişidir*" Bu cümle ile Tanzimattan beri süregelen bürokrat düşlerinin, özlemlerinin iflası gözler önüne serilmektedir. Aydınla halk arasında açılan mesafe, artık derin bir uçurumdur.

Yönetmen Ersin Pertan, *Kuşatma Altında Aşk* (1997) filmiyle dünya tarihinin en önemli dönüm noktalarından biri olan İstanbul'un fethini, Aydın Arakon'un yönettiği 1951 yılı yapımı *İstanbul'un Fethi*'nden farklı bir yorumla ele almıştır. Filmde İstanbul'un fethinin Osmanlıların değil, Bizanslıların bakış açısıyla ele alınması belirgin olarak tarih yorumunu da değiştirmektedir.<sup>210</sup> Gemileri kızaklar üzerinde kaydırarak İstanbul'a giren Osmanlı, *Kuşatma Altında Aşk*'ta, filmin son sahnesine kadar görünmez. *İstanbul'un Fethi*'nde Hızır ve arkadaşları Bizans'ın içine girmiş ve Ayasofya Klisesi rahibinden ya da Cenevizli dostlarından yardım almışlardır. *Kuşatma Altında Aşk*'ta ise Fatih, kendisine Rumca ve Latince öğreten Yorgo'yu (diğer adıyla George'u) kaleyi içerden fethetmek için yollamış, buna karşılık bir torba mücevher vermiştir. Fakat Fatih'in bir çeşit casusluk yapmak için yolladığı Yorgo, Teodoros'un oğlu, yani Roma tahtının varisi çıkmıştır. *İstanbul'un Fethi*'nde kıvrak zekaya sahip, başka dinden olanlara hoşgörüyü yaklaşan Fatih Sultan Mehmet'e karşılık, *Kuşatma Altında Aşk*'ta Notaras'a "*sen milletin hükümdarını satmaya kalktın, bir gün beni de satarsın!*"<sup>210</sup> diyerek baş uçuran bir padişah portresi çizilmiştir. 1951 versiyonunda

<sup>210</sup> Filmin son jeneriğinde şu yazı çıkar: "*Bizans'ı bilmeden Osmanlı'yı, Osmanlı'yı bilmeden bugünü anlayamayız*".

Türklerin şanlı tarihine ekledikleri bir zafer olarak anlatılan fetih, *Kuşatma Altında Aşk*'ta İstanbul'dan Avrupa'ya başlayan beyin göçüne önemli bir neden olarak gösterilmiş, Avrupa'da yaşanan rönesansla doğrudan bağ kurulmuştur. Kendisine sadık Grand kitapları gemilere yükletip Avrupa'ya gönderdiğini söylediğinde Fatih'in cevabı şudur: “Çok fena, bu kitaplar fidyen olacak. Onları geri getirteneye kadar esir kalacaksın”. Filmde Bizanslı bir devlet adamının “*Sultan Mehmet Konstantiniye'yi işgal etmek istemez. Çünkü o zaman bilim adamlarımız Avrupa'ya kaçarak Aydınlanma'yı başlatır*” sözleri, filmin ilginç bir boyut kazanmasına neden olmuştur. O gün henüz yaşanmamış olay ve olgular (Rönesans) üzerine bugünün penceresinden bakarak yapılan bir tarih yorumu, film anlatısının içine oturtulmuştur. Filmdeki karakterlerin yaşamadıkları bir tarih üzerine yorum yapmaları anlatımda bir karmaşaya neden olmuştur.

Her iki filmin ortak noktası, İstanbul halkının fetih karşısındaki tutumunu benzer bir yorumla yansıtmalarıdır. İki filmde de “*halk sokaklarda kardinal şapkası görmektense Osmanlı sarığı görmeyi yeğliyor*” cümlesi geçer. Fakat birinde Osmanlı'nın parlak zekası, yaptığı kahramanlıklarla zafer kazanması anlatılmış, diğerinde Osmanlı'nın kazandığı zafer Bizans'ın içten içe çürüyen yapısıyla ilişkilendirilmiştir.

1990'lı yıllarda sözlü tarih ve yerel tarih yazıcılığı gibi yöntemlerin benimsenmesiyle, tarihçiler geçmişi yorumlamak için, büyük tarihsel olayların ve tarihin akışını değiştiren önemli kişilerin dışındaki gündelik hayata, olaylara ve yaşam biçimlerine yönelmişlerdir. Geçmişteki gündelik hayatı büyüteç altına almak, yeni ve alternatif tarih anlayışının bir parçası olmuştur. Ferzan Özpetek'in yönettiği *Harem Suare* (1999), bu tarih anlayışı doğrultusunda yapılmış bir filmidir. Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşü gibi önemli bir tarihi dönüm noktası, ısınmayan ve artık yemek çıkmayan haremın dağılışıyla, haremdeki kadınların gündelik hayatlarındaki trajik değişim aracılığıyla anlatılmıştır.

Film tarihi bir gerçekten yola çıkarak haremi masalsi bir atmosfer içinde ele almaktadır. Filmdeki masal anlatıcısının “Gökten üç elma düştü” diye başlayan hikayeleri, filmin masalsi yapısıyla paralellik içermektedir. Ama bu masal bir Türk



*Harem Suare (Ferzan Özpetek, 1999)*

masalı değil, Batının gözünden anlatılan bir masaldır. Harem, güzel kadınlar, ihtişamlı dekor ve kostümlerle bezenmiştir. Harem hayatı geçmişte de genellikle Batılı gözle anlatılmış; gizemli görünen harem hayatına ve kadınlarına ilişkin tablolar Batılı ressamlar tarafından yapılmıştır. Bu açıdan film oryantalist geleneğin devamı niteliğindedir.

1999'da Tomris Giritlioğlu'nun yönettiği *Salkım Hanım'ın Taneleri* Türk sinemasında tarihe alternatif bakışın bir başka örneğidir. Film, Varlık Vergisi konusunu gündeme getirirken, resmi tarih anlayışının dışında bir yorum yapmaktadır. 1989 yılında Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı romanından uyarlanan *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nde, varlık vergisi mükellefi gayrimüslimlerin, borçları tüm mal varlıklarını aştığı için ödeyememeleri ve bunun karşılığında Aşkale'ye çalışma kampına yollanmaları anlatılmıştır.

Yakın tarihimizde yaşanan bu acı olayı konu alan film, resmi tarih anlayışının kalıplarını kırmayı başaramamış, tam tersine konuyu ele alış biçiminden dolayı kısır bir milliyetçilik anlayışını körüklemiştir.

Varlık Vergisi uygulamasıyla ekonomik gücün ve sermayenin, gayrimüslimlerden, müslüman-Türlere geçişini anlatan *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nde, fırsatçı, köşedönücü, iki yüzlü, sonradan görme bir Türk tipi çizilmiştir. Bu tipler ticari



filmlerdeki klişeler neredeyse tersine çevrilmiştir. Niğde'den İstanbul'a gelen ve dalaverecilik, yankesicilik ile yükselen anti-kahraman müslüman-Türk'ün (Durmuş), 1970'lerin *Kara Murat* filminde gördüğümüz Bizanslı anti-kahramanlardan bir farkı yoktur. Tek boyutluluk ve klişeleşmiş iyi-kötü karakterler aynıdır; sadece cephe değişmiştir.



*Salkım Hanım'ın Taneleri (Tomris Giritlioğlu, 1999)*

1960'lı yıllarda çekilen ve gerçekçi bir biçimde konulara yaklaşan birçok filmde anti-kahraman vardır. Gerçekçilik kaygısını taşıyan bu filmlerde Durmuş karakterine benzer tipler yapılmıştır. Fakat *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nde, Durmuş karakterinin bir karşıtlığı ifade etmek için kullanılması asıl olumsuzluğu oluşturmuştur. Filmde anti-kahraman Durmuş aracılığıyla Türkiye'de göç olgusunun arka planına, günümüzde paranın en yüksek değer olarak görülmesine, köşedönücülük ve fırsatçılığa ilişkin günümüzle de bağlar kurulabilecek göndermeler yapılmaktadır. Fakat filmde sonradan görme, köşedönücü Durmuş'un kötülüklerine karşılık; görgülü, aristokrat Halit Bey, Levon, Nora gibi olumlu karakterlerin olması, sermayenin bu insanlar gibi görgülü ve asil geçmişi olan kişilerde kalması gerektiği duygusunu ister istemez empoze etmektedir. Göç olgusuna bu türden bir yaklaşımla Varlık Vergisi

konusunun iç içe ele alınması ise farklı bir anlam oluşturmaktadır. Uygulamada olumsuzluklar içeren Varlık Vergisi konusunun, halkın içinden gelen bir karakterin kötülüğüyle paralellikler kurularak anlatılması “bazı müslüman Türkler kötüdür, iyi olanları da (Durmuş’un onurlu ve görgülü karısı Nimet; Halit Bey ve Levon’un yanında çalışan fakat Durmuş’un kötülüklerine alet olan Bekir gibi) kötülükleri engelleyemeyecek kadar basiretsizdir” sonucunun çıkartılmasına neden olmuştur. Film bu sonuca hizmet etmek amacıyla yapılmış olmasa da, siyah/beyaz, iyi/kötü gibi keskin ayrımların olması, günümüz koşullarında net olarak değerlendirilmesi önem taşıyan bir konuyu şablonlaştırmıştır.

Filmde Varlık Vergisi uygulamasına tabi tutulan kişilerin, romandakinden farklı olarak Musevi değil, Ermeni vatandaşlar olması ise filmin başka bir boyutta tartışılmasına zemin hazırlamıştır. Türklerin Ermenilere soykırımı yaptığı iddialarının bir kez daha gündeme geldiği ve Ermeni lobilerinin yurtdışında bu görüşü aktif olarak yaygınlaştırmaya çalıştığı bir dönemde, *Salkım Hanım’ın Taneleri* öne sürdüğü tarih yorumuyla politik tartışmaların odak noktası haline gelmiştir. Filmde vergiyi ödeyemedikleri için Aşkale’ye sürülen karakterlerin, romanın aslından ve tarihi gerçeklerden uzaklaşarak sadece Ermeniler olarak sunulması tartışmaların çıkış noktasıdır. Filmdeki yoruma karşı, benzer tepkiler Musevi cemaatinden, bazı yazarlardan da gelmiştir.

*Salkım Hanım’ın Taneleri* ile ilgili ilginç bir başka nokta, bu filmle “roman gerçeği” ve “sinema gerçeği”nin ne olduğu üzerine tartışmaların gündeme gelmiş olmasıdır. Tıpkı roman gerçeği gibi sinemanın da kendine ait bir gerçeği vardır. Fakat bu gerçek, tarih bilimi tarafından kesinliği kanıtlanmış, bilgi ve belgelere dayalı bir gerçekten ne oranda kopuk olabilir? Yaratıcının tarihi bir konuyu ele alırken özgürlüğü nereye kadardır? Yaratıcı tarihin bilinen gerçeklerinden ne derece sıyrılabilir?

*Salkım Hanım’ın Taneleri*’nin senaristi Etyen Mapçüpyan ve yönetmeni Tomris Giritlioğlu, filmin gerçeğe uygun olması, ya da gerçeklik duygusunu seyirciye daha iyi iletebilmek için sinagogta çekim yapmak istediklerini, fakat çekim izni konusunda Musevi cemaatinden sözlü olarak olumlu bir cevap gelmediği için filmin bütününe

yayılan önemli bir değişiklik yapmak zorunda kaldıklarını belirtmişlerdir.<sup>211</sup> Böylece romandaki Musevi karakterlerin etnik kimliklerini değiştirerek Ermeni karakterlere uyarlamışlardır. İşte tam bu noktada gerçekçi bir yaklaşım uğruna temel gerçeklerden uzaklaşmış, büyük bir çelişki ortaya çıkmıştır. Kostümünden dekoruna, doğal mekanından figürlere kadar tüm unsurların gerçekçi olması hedeflenmiş, fakat temel tarihsel gerçeklerden uzaklaşmakta sakınca görülmemiştir. Tabii ki bir eserin, roman, hikaye ya da sinemanın kendine ait bir gerçeği vardır. Fakat anlatılan olaylar tarihi bir durumu ele alıyorsa, hele bir de yakın tarih sözkonusu ise tarihsel gerçeklerin gözardı edilmesi de o oranda zorlaşmaktadır.

Yaratıcılık tarihsel gerçeklerin farklılaştırılmasında değil, kendi olay örgüsü içinde kurgulanarak yorumlanmasındadır.

*Salkım Hanım'ın Taneleri*'nin devletin resmi yayın organı olan TRT ortaklığıyla çekilmiş olması ise filmi, politik tartışmaların merkezine oturtan ana unsurdur. ANAP milletvekili olan Yılmaz Karakoyunlu'nun yazdığı romandan uyarlayıp Etyen Mahçupyan'ın senaryolaştırdığı, Antalya Film Festivali'nde altı dalda ödül toplamış olan *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nin sinemalarda gösterildikten iki yıl sonra, TRT televizyonunda yayınlandığında, MHP milletvekili Ahmet Çakar'ın tepkisini çekmesi ise iktidar ve muhalefet partileri arasındaki politik çekişmelerin bir başka alandaki tezahürü olarak görünmektedir. Bu noktada sinema siyasetin malzemesine dönüşmektedir.

MHP milletvekili Ahmet Çakar filmin TRT'de gösterilmesine izin verenler hakkında suç duyurusunda bulunmuş, TRT Genel Müdürü Yücel Yener'i suçlamış, hakkında soruşturma açtıracağı haberleri basında yayımlanmıştır.<sup>212</sup>

<sup>211</sup> Hulki Cevizoğlu'nun 7.12.2001 tarihinde atv özel TV kanalında yayınlanan Cevizkabuğu adlı programı./

Etyen Mahçupyan "Sinagogda çekemeyince kişileri Ermeni yaptık" 1 Aralık 2001, Hürriyet Gazetesi.

<sup>212</sup> "Salkım'a Suç Duyurusu", 28 Kasım 2001, Radikal Gazetesi.

Varlık Vergisi üzerine daha önce yazılmış akademik çalışmalar ve kitaplar<sup>213</sup> olmasına ve “Salkım Hanım’ın Taneleri” romanının 1989 yılında yayımlanmasına karşın, tartışmaların film ile gündeme gelmesi dikkat çekicidir.

*Salkım Hanım’ın Taneleri* günümüze ait önemli bir gerçeği ortaya çıkarmaktadır. O da tarihin, tarihçilerin çalışmalarıyla değil, sinema aracılığıyla gündeme geldiğidir. Bu örnekte de görüldüğü gibi sinema kitleleri etkileme gücü ile politik oluşumların tartışılmasına zemin hazırlamıştır.

---

<sup>213</sup> Örneğin bu konuda son dönemlerde yayımlanan çalışmalardan biri Ayhan Aktar’ın “Varlık Vergisi ve Türkleştirme Politikaları”dır.

## 9. SONUÇ

Türk sinemasındaki tarihi konulu filmlerde geçmişten günümüze nasıl bir toplumsal yapı ve Türk kimliği çizildiğini araştırmayı ve değerlendirmeyi amaçlayan bu çalışmada varılan sonuçlar şöyle sıralanabilir:

Türk sineması, Osmanlı öncesi Türk tarihini, İslam tarihini, Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli dönemlerini, Kurtuluş Savaşı'nı, Cumhuriyet'in ilk yıllarını ve yakın tarihin önemli sosyal-siyasal dönüm noktalarını, birbirlerinden çok keskin çizgilerle ayırlamamakla birlikte üç temel eğilim çerçevesinde ele almıştır.

- **Fantastik öğelerin ağılıkta olduğu, tamamen kurmacaya dayanan filmler.**

*Malkoçoğlu* ve *Kara Murat* serileri, *Battal Gazi Destanı* gibi filmler bu kategoriye örnek gösterilebilir. Bu filmlerin ana kaynağı tarih biliminin sunduğu bilgiler değil, genellikle halk arasında yaygın olan söylenceler, destanlar, masallar ve halk hikayeleridir. Aynı kaynaklardan yararlanan çizgi romanlar, benzer konular etrafında dönen filmlerin sinemaya bir tür olarak yerleşmesine zemin hazırlamıştır.

- **Gerçek olaylardan yola çıkarak kurmaca ögesini içine alan filmler.**

*Vurun Kahpeye*, *İstanbul'un Fethi*, *Salkım Hanım'ın Taneleri* gibi gerçek olaylardan veya kahramanlardan yola çıkarak çekilen filmler ile Kurtuluş Savaşı, Kore Savaşı ve Kıbrıs meselesini konu alan filmler bu gruba örnektir.

- **Tarihin seçilen dönemine bir savla bakan filmler.**

Bunlardan bazıları tıpkı ikinci kategorideki filmler gibi gerçek ve kurmacayı içiçe ele almakta; fakat bunu yaparken tarihin belli bir kesitine de özgün bir bakış açısıyla yaklaşp yorum getirmektedirler. *Dokuz Dağın Efesi*, *Haremde Dört Kadın*, *Kozanoğlu*, *Kurt Kanunu*, *Yağmuru Beklerken* gibi filmler ile *Topuz*, *Ferman*, *Pembe İncili Kaftan*, *Yorgun Savaşçı*, *Küçük Ağa* gibi TV dizileri bu gruba örnek gösterilebilir. Bu kategoride yer alan filmlerin kaynağı çoğunlukla edebiyat eserleridir. Fakat *Dokuz Dağın Efesi*, *Haremde Dört Kadın*, *Kozanoğlu* gibi herhangi bir edebiyat eserine dayanmayan, özgün senaryoları olan filmler de vardır.

Tarihi konulu filmlerin Türkiye'nin geçirdiği sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel değişimlerden; Türkiye'nin izlediği iç ve dış politikadan diğer sinema ürünlerine oranla daha çok etkilendiği görülmüştür.

Örneğin, Kore Savaşı, Türkiye'nin NATO üyeliği, Kıbrıs sorunu, Yunanistan'la Türkiye arasındaki ilişkiler gibi olay ve konuların gündeme geldiği dönemlerde tarihi konu alan filmlerin yapımında da sayısal olarak bir artış görülmüştür. Türk tarihinin farklı dönemlerindeki kahramanlık hikayelerini anlatan bu filmler, ülke atmosferinde var olan birlik ve beraberlik duygusunu yansıtmak ve aynı zamanda milli duyguları harekete geçirmek için yapılmıştır. Fakat bu filmler yine Türkiye'nin izlediği dış politika çerçevesinde kimi zaman sansüre uğramaktan da kurtulamamıştır.

Tarihi konulara yaklaşımı doğrudan biçimlendiren diğer etken dönemin iç politikasındaki tercihlerdir. Toplumun, Doğu-Batı sorunsalı ekseninde Tanzimattan beri tartışıldığı konuların ve düşünce akımlarının (Batıcılık, Türkçülük İslamcılık, vb.) siyasal hayattaki izleri doğal olarak tarihi konulu filmlerde bilinçli ya da bilinçsiz olarak yansıtılmıştır.

Örneğin, farklı dönemlerde çekilen filmlerde, Osmanlı İmparatorluğu'na bakışta ve din adamı tiplerine yaklaşımda belirgin farklılıklar olduğu saptanmıştır.

1950'li yıllara kadar Osmanlı İmparatorluğu dönemine ya da Kurtuluş Savaşı'na ilişkin filmlerde, din adamları şehvet düşkünü ya da vatanlarını satmaya hazır çıkarıcı kişiler olarak gösterilmişlerdir. Sözelimi Muhsin Ertuğrul'un yönettiği Musahipzade uyarlaması *Bir Kavuk Devrildi*'de din adamı tamamen bu şablona uygun bir biçimde sunulmuş, Lütfi Akad'ın yönettiği *Vurun Kahpeye*'de ise aynı tiplere, benzer bir bakış açısıyla yaklaşmış, fakat bunun gerçeklik payı ortaya konmuştur. 1950'li yıllarda ise Demokrat Parti iktidarının politik rüzgarıyla din adamları yaptıkları iyiliklerle anlatılan kişilere dönüşmüşlerdir. Osmanlı İmparatorluğu Türklerin şanlı tarihini anlatmak için başvurulan bir dönem haline gelmiştir.

1960'lı yıllarda toplumsal yapıya ilişkin kuramsal tartışmalar çerçevesinde (örneğin ATÜT) çekilen filmlerle Osmanlı İmparatorluğu tarihimizi, kimliğimizi ve günümüzü anlamak için araştırılması ve irdelenmesi gereken bir dönem olarak ele alınmıştır.

1980’li yıllarda din adamlarının Osmanlı mirasından kopuşlarındaki zorluklar dile getirilmiş, Kurtuluş Savaşı’na ön saflarda katılmaları anlatılmıştır. 1980’li yılların ikinci yarısından itibaren yükselmeye başlayan İslami sinema ise 24 Ocak (1999) kararlarına kadar dinci kesimi ve din adamlarını haksızlıklara uğrayan karakterler olarak çizmiştir.

Türk sinemasında tarihi konulu filmlerin genellikle fantastik unsurlar içerdiği, gerçekçi bir yaklaşımın ya da tarih üzerine önermeler getiren, tarihi konulara belli bir tez çerçevesinde bakan filmlerin sayıca az olduğu görülmüştür.

Bunun başlıca nedenlerinden biri **sinema-devlet ilişkisinin** filmlerin *yapısına* ve *içeriğine* etkileridir.

**Sinema-devlet** ilişkilerinin tarihi konulu filmler üzerindeki etkileri iki yönlü olmuştur.

- devletin başlangıcından itibaren sinemaya tutumunun doğurduğu üretim mekanizması ve bunun filmlerin yapısına etkisi;
- sinema-devlet ilişkileri kapsamında filmlerin içeriğinde ve yapım süreçlerinde belirleyici olan sansür olgusu ile devamlılık taşımayan kültür politikası.

Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren sanatın çeşitli alanları -özellikle müzik ve sahne sanatları- devlet tarafından desteklenmiş, himaye edilmiş, kurumsallaştırılmıştır. Buna karşın sinema bu desteğin dışında kalan tek sanat dalı olmuştur. Kendi gelişimine bırakılan Türk sineması, varlığını sürdürebilmek için ekonomik yönden halka dayanmış, devletten görmediği desteği 1950’lerden itibaren seyirciden bulmuştur. Bu nedenle Türk sineması 1970’li yılların ikinci yarısına kadar Türk halkına en yakın sanat dalı olma niteliğini korumuştur.

Devlet sinemayı kurumsallaştırmamış, kendi gelişimine bırakmış, fakat öte yandan ağır bir sansür mekanizması ile denetlemiştir. Türk sinemasının uzun bir süre içinde bulunduğu en temel çelişki budur.

Türk sinemasında üretimin devletten bağımsız olması ve varlığını devlete dayanmadan sürdürebilmesi, tehlike içerebilecek bir güç olarak görülmesine neden olmuştur. Sansür, bu gücü kontrol altına alabilmek için devreye girmiştir.

Katmerli denetlemeler sinemacıları otosansüre yöneltmiş, sansür komisyonları filmlerde yaratıcılığın kıstaslarını belirler pozisyona gelmiştir. Bir bakıma farklı görüşlerin ortaya çıkmasını ve yeni konuların ele alınmasını engellemiştir.

Sansür uygulamalarından en çok ve doğrudan etkilenen sinema ürünleri tarihi konulu filmler olmuştur. Çünkü devlet nezdindeki hassas konuların başında yer alan ‘Türk tarihi’ ve ‘Türk kimliği’ en güçlü şekilde tarihi konulu filmlerde temsil edilmektedir. Bu yönden sansür, kitlelerin tarih anlayışını kontrol etme mekanizması olarak karşımıza çıkmaktadır.

1939’dan 1986 yılına kadar temel bir değişikliğe uğramayan sansür nizamnamesinin maddelerinde, tarihi konulu filmlerin yapımını doğrudan ilgilendiren kıstaslar bulunduğu görülmüştür. Bu maddeler, her dönemin politik nabzına ve sansür komisyonlarında bulunanların dünya görüşlerine, niyetlerine göre yorumlanabilecek esneklikte hazırlanmıştır. Sansür komisyonlarının sinema ile ilgisi olmayan bakanlık görevlilerinden oluşması dönemin egemen siyasi gücüne göre kararlar alınmasına neden olmuştur. Tarihimize ilişkin filmlerdeki bakış açısı iktidarların tarih anlayışına ters düşmediği oranda ortaya konabilmiştir. Tarihi konulu filmlerin fantastik yapıdan, gerçekçi bir yapıya uzun süre geçememelerinin arkasında sansür mekanizmasının etkin bir rolü vardır.

Özel şirketler adına çekilen filmlerde sansür uygulanırken, devlet eliyle çekilen, ya da projelendirilip çekilemeyen filmlerde de temelde benzer bir durum sözkonusudur. TRT’nin bağımsız bir ulusal yayın politikası olmamış, her iktidar değişikliği ile yayın politikası tekrar biçimlendirilmiştir. Aynı şekilde Kültür Bakanlığı çeşitli projeleri desteklerken süreklilik taşıyan bir kültür politikası gözetmemiştir.

Devletin sürekliliğe sahip bir kültür politikası olmamasının ve iktidarlarla birlikte değişim göstermesinin, devlet eliyle çekilen filmler üzerinde önemli ölçüde olumsuz sonuçları olmuştur. İstikrarsız ve kararsız tutum yüzünden bir dönem onaylanır görünen tarih yorumu bir diğer dönem “onaylanmaz” kabul edilmiştir.



Tarihi konulu filmlerin çoğunlukla gerçekçi bir yapı ve içeriğe sahip olmamalarındaki ikinci büyük etken ise **sözlü kültür geleneğimizdir**.

Türk insanının toplumsal ve kültürel yapısının oluşumunda belirleyici olan sözlü kültür geleneğimizin etkileri Türk sineması üzerinde de görülmektedir. Sözlü kültür, yazılı kültür ve görsel kültür dizgesi içinde, toplum olarak sözlü kültür geleneğini uzun yıllar sürdürmüş olmamız ve oradan görsel kültüre hızla geçişimiz, tarihi konulu filmlerin yapısını da derinden etkilemiştir. Kahramanlık menkıbeleri, dilden dile, kulaktan kulağa yayılan halk hikayeleri, destanlar, taşbaskılarla bize aktarılan hikayeler, efsaneler, kısacası sözlü geleneğimizin parçası olan herşey, tarihi algılayış ve aktarışımızdaki yapıyı belirlemiştir. Tüm bu unsurlardan etkilenen Türk sineması tarihi konulara aynı “ruh” ile yaklaşmış, aynı anlatım biçimini sinemaya taşımıştır. Kendisinden önce var olan halk eğlencelerinden gölge oyunu, ortaoyunu, meddah, masal, destan anlatıcılığı geleneğini kendine göre birleştirmiş, yeniden biçimlendirmiş ve sürdürmüştür. Filmlerin masalsı ve destansı yönlerinin ağırlık kazanmış olması, sık sık eleştirilen gerçekçilikten uzak yapının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Öte yandan bu destansı anlatım ve gerçek dışı yapı içindeki karakterler, kahramanlar, Türk halkının değerler sistemine denk düşmüş ve toplumun ihtiyaçlarına cevap vermiştir. Efsanelere dayanan, hikayelerini mitler etrafında kuran filmler, gerçek olay ve olgulara dayalı filmlere göre, toplumun duyarlılığını, kendini algılayışını daha fazla yansıtmaya potansiyeline sahiptirler. Üstelik efsaneler tarihsel gerçeklerden farklı olarak her çağın şartlarına göre yeniden yorumlanmaya, efsane kahramanları da her devre göre yeniden biçimlenmeye açıktır. Türk sineması bu özellikten büyük ölçüde yararlanmış. Bu açıdan kaynaklarını sözlü gelenekten alan filmler Türk halkıyla daha yakın iletişime geçme imkanını bulmuşlardır. Nasıl halk hikayelerinde, türkülerinde, menkıbelerde, halk kahramanları tarihi-gerçek kimliklerinden arınmış, halkın görmek istediği kişiliklere bürünmüşlerse sinemada da aynı karakterler hayat bulmuştur. Türk insanının taşıdığı değerleri ya da Türk insanında bulunması öngörülen erdemleri yansıtmayan karakterler, genellikle filmlerin ana kahramanı olamamışlardır. Ya da bu kahramanlar, tüm kusurlarından süzülmuş, kötülüklerden sıyrılmış kimlikleriyle, yani halkın görmek istediği özelliklerle kahraman olabilmişlerdir. Bu nedenle filmlerde gerçek biyografik öykülerden yola çıkılsa bile, kahramanların tarihi-gerçek kimliklerini, nesnel olarak ve

tüm açıklığıyla yansıtmaktan kaçınılmıştır. (Bunda sansür olgusunun da büyük etkisi olmuştur). Kahramanların kimlikleri halkın değerler sistemine ters düşmediği oranda ortaya konulabilmiştir. Halk, kendi kahramanlarını kendisi seçmiş ve yaratmıştır.

Tarihimizi, dolayısıyla kimliğimizi nasıl çizdiğimiz birebir nasıl bir kimlik edinmek istediğimizle bağlantılıdır. Dolayısıyla halka dayanan, halkın belirlediği konu ve seçtiği kahramanlar doğrultusunda çekilen filmlerde çizilen Türk tarihi ve kimliği, önemli bir ölçüde Türk halkının kendini algılamak ve görmek istediği biçimdedir. Fakat daha önce de belirttiğimiz gibi tarihi konulu filmlerde çizilen Türk tarihi ve kimliği, idari-siyasi otoritenin yönlendiriciliği ile de oluşmuştur. Yani Türk sinemasının tarihe bakışında idari-siyasi otorite tarafından bilinçaltına yerleştirilmeye çalışılan Türk kimliği ve tarihi ile halkın beklentileri arasında karşılıklı bir etkileşim sözkonusudur. Bu karşılıklı etkileşim çerçevesinde üretilen tarihi konulu filmlerin tamamı Türk kimliğinin parçalarını oluşturur.

Efsanevi kahramanlar, kahramanlıklar, destansı anlatım, sadece fantastik tarihi konulu filmlerde değil, gerçek olay ve olgulardan hareket eden bazı filmlerde de görülmektedir. Örneğin Kurtuluş Savaşı filmlerinin bazılarında da gerek karakterler, gerekse bu karakterlerin mücadele içinde gösterdikleri yararlılıklar aynı destansı, masalsı üslup ile aktarılmıştır. Bu filmlerde bilinçli ya da bilinçsiz olarak çoğunlukla “isimsiz kahramanlar”ın hikayelerinin ele alınması, anlatım üslubuyla da bütünleşmektedir.

Filmlerdeki kahramanların genellikle, gerçek kişiliklerden çok tarihte adı belki de hiç geçmeyen kişiler olmasının nedeni kuşkusuz tarihe mal olmuş kişileri tüm yönleriyle, tartışmaya yer vermeyecek biçimde yansıtmamanın getirdiği zorluklardır. Hatta Atatürk filmleri örneğinde olduğu gibi, önemli bir tarihi kişiliği yansıtmamanın içerdiği zorlukların ötesinde, bu kişilik etrafında bir tabunun oluşmasıdır. Fakat üzerinde düşünmeye değer bir diğer neden, halkın tarihte adı pek duyulmamış bir kahramanla özdeşleşme olasılığının daha fazla olmasıdır. Çünkü tarih kitaplarında sık rastlamadığımız bir kişinin, filmde bir kahramana dönüşmesi, seyircinin kendi konumunu önemseyebilmesi için adeta bir aracı olmaktadır. Bu nedenle filmlerde bilinmeyen kahramanların hayatları, bilinen kişilerin hayatlarının önüne geçmektedir.

Bu filmler bir yandan seyircinin “macera filmi” seyretme isteğini karşılarken diğer yandan kendi hayatlarını önemseyebilmeleri için örnek oluşturmuşlardır.

Aynı şekilde efe filmleri, Türk toplumunun ortak bilincinde oluşmuş efe kimliğini -ortak bir miti- anonim hikayelerdeki, türkülerdeki gibi aktarmışlardır. Bu genellemenin dışında kalan az sayıdaki film ise, kahramanları gerçek kimliklerinden koparmadan ele aldıkları için, seçilen zaman kesitine de tarihsel bir yorum getirmişlerdir. Hem halk arasında oluşmuş efsaneleri, hem de tarihsel gerçekleri yorumlayarak içiçe ele alan filmler Türk sinemasının gelişkin örneklerini oluşturmuşlardır.

Tarihe bir tez çerçevesinde yaklaşan filmlerin Metin Erksan, Lütfi Akad, Halit Refiğ gibi tarihe kişisel ilgileri olan ve toplumsal meselelerin çözüm yollarını araştırmak için tarihimize başvuran yönetmenler tarafından çekilmiş olduğu saptanmıştır. Bu yönetmenlerin hem sansür engeliyle karşılaştığı hem de farklı hükümetlerin politikalarıyla uyum göstermediği için çekilememiş çok sayıda senaryosu mevcuttur. 1960’lı yıllarda Türk sinemasının düşünsel ve sinemasal olarak ileri ürünlerini veren yönetmenler, 1970’li yıllardan itibaren tarihi konulu film yapımının ticari sinemaya kayması ile belli bir tez çerçevesinde ördükleri gerçekçi yapıdaki filmlerini TRT televizyonu adına çekmişlerdir.

Örneğin 1970’lerdeki siyasi kargaşa ortamına “Kerim Devlet” kavramında odaklanarak yaklaşmayı öneren TRT filmlerindeki kahramanlarla, bu dönemin kostümlü macera filmlerindeki kahramanlar arasında belirgin farklılıklar vardır. İlkinde kahramanlar devlet için çalışan, devlet düzenini temsil eden ve sürekliliği için uğraşan kişiler olarak çizilmişlerdir. İkincisinde ise kişisel eğilimlerini öne çıkaran, kendi cengaverliklerini sergileyen kahramanlar olarak gösterilmişlerdir. Üstü örtülü bir biçimde de olsa bireysellikleri işlenmiştir. Devletin güçsüz düştüğü dönemlerde nasıl eşkıyalar ortaya çıkmış ve kendi düzenlerini kurmuşlar ise bu macera filmlerindeki kahramanlar da benzer bir bakış açısını temsil etmişlerdir. Devlet-birey ilişkisinde odaklanan özenli yapımlardan, biçimsel olarak farklı oldukları gibi fikirsel düzeyde de ayrılmışlardır.

Yücel Çakmaklı, 1980'li yıllarda TRT adına çektiği filmlerde, İslamiyeti öne çıkararak geleneksel değerleri sahiplenen kesimin tarihimize bakışını yansıtmıştır. Tarihi konulara ideolojik yaklaşım bu yıllarda TRT adına çekilen filmlerde belirginleşmeye başlamıştır. Bu yönelim, bir bakıma, 1990'lı yıllarda tırmanan İslami hareketin sözcüsü durumundaki filmlerin özel şirketler tarafından yapılmasının yolunu açmıştır.

Tarihi olgular üzerine önermeler getiren ve konulara bir sav çerçevesinde yaklaşan filmlerin genellikle edebiyat uyarlaması olduğu görülmüştür. Halit Ziya Uşaklıgil, Mithat Cemal Kuntay, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Kemal Tahir, Tarık Buğra gibi yazarların eserlerinden yapılan uyarlamalar tarihin yeni yorumlarla tartışılmasına zemin hazırlamıştır. Aynı zamanda bu filmler, Türk romanının tarihe bakışını yansıtmıştır.

Türkiye'nin en temel sosyal ve siyasal problemlerinin diğer sinema ürünlerine oranla daha çok tarihi konulu filmlere yansıdığı saptanmıştır. 1970'li yıllarda çekilen fantastik yapıdaki filmlerde duygusal bir yaklaşımla özgüven pompalanmıştır. 1990'lı yılların sonlarında ise Türkiye'nin Avrupa Topluluğu'na girme çabası nedeniyle bu özgüvenin yerini abartılı bir özeleştirici almıştır.

İyilik ve kötülük, vatanseverlik ve vatan hainliği, özgüven ve özeleştirici gibi kavramların içiçe ele alınamaması dramın oluşmasını engellemekte; gerek karakterlerin gerekse o karakterlerin içinde bulunduğu tarihsel dönemlerin çok yönlü ve boyutlu bir biçimde ortaya serilememesiyle sonuçlanmaktadır. Oysa tarihimize serinkanlı bir bakış hem kendimizi hem de karşı karşıya olduğumuz sorunları tanımamızı sağlayacaktır. Bunun için 1960-1980 yılları arasında gerek özel şirketler gerekse TRT adına çekilmiş, tarihe, kendini ve geçmişini tanıma çabasıyla eğilen az sayıdaki filmi tekrar incelemek günümüz sinemasına da ışık tutacaktır.

Son yıllarda iktidar-muhalefet çekişmelerinin siyaset alanının dışına kaydığı ve politik çekişmelerin tarihe ilişkin filmler üzerinden sürdürüldüğü görülmektedir. Tarihi konulu filmler, geçmişteki insan durumlarını, toplumsal dramları anlatan, çok

yönlü/boyutlu bir geçmiş duygusuna ve bilincine ulaşmamız için açılan kanallardan biridir. Gündelik politikaların sinema sanatına müdahalesi, bu kanalı kapatarak kısır bir tarih görüşüne saplanılmasına neden olacaktır.



## Ayastefanos'taki Rus Abidesi nasıl yıkıldı?

Yazan: EMEKLİ YARBAY Y. BAHRİ DOĞANAY

Gecen sayılarımızda Ayastefanos âbidesinin yıkılışından kısaca bahsetmiştik. O zamanın günlük gazetelerinden alınan bu malûmatın, ne kadar sathî olduğu bugün meydana çıkmıştır. Hükümet tarafından günlük gazetelere verilen havadisın iç yüzünü, âbideyi bizzat yıkan Y. Bahri Doğanay'ın kaleminden öğreniyoruz. Yazı, aynı zamanda tarihimizin meçhul bir bahsini aydınlatmaktadır

Binbaşı Hamit Fahri Beyin kumanda ettiği 27'nci süvari alayı o tarihte Davutpaşa kışlasında idi. Ben, bu alayın ikinci bölüğünde teğmendim.

Harpte; süvari sınıfı mensuplarına demiryolu, köprü, istasyon tesisleri ve daha buna mümasil yerlerin tahribi vazifesi düşer. Bu sınıfa tahribi öğretmek için her sene kurs yapılırdı. Böyle bir kursun son günü alay kumandanı amelî ve tatbiki sahada bu işi görmemizi istedi. Sahipsiz bir duvar, kurumuş bir ağaç, bir demir parçası bulmak ve üzerinde tahrip tecrübeleri yapmak üzere kışladan çıktık. Ayastefanos civarında Kalıkıratya köyünün hemen yanında bulunan Ayastefanos âbidesine geldik. Alay kumandanı, «İşte bu âbidenin bahçe duvarında birinci tecrübeyi yapalım» dedi. Duvarın metanetini, kalınlığını, yüksekliğini ölçüyor ve ona göre koyacağımız tahrip kalıbının miktar ve adedini tesbite çalışıyorduk.

Bir gün evvel İstanbuldan ve civar köylerden gelen şahıslar âbide önünde nümayiş yapmışlar ve ellerindeki kazmalarla duvarları yıkmaya yeltenmişler, âbidedeki papazlarla Rus muhafız askerleri keyfiyetten hükümetimizi haberdar ederek İstanbulla kaçmışlardı.

Biz meşgul olurken, o vaktin emniyet Umum Müdürü olan Bedri Bey de âbidenin içersinde bir gün evvelki hâdise dolayısıyla tetkiklerde bulunuyormuş. Bir köylü koşarak: «Efendim, süvariler âbideyi yıkıyorlar» demiş. Bedri Bey de pürtelâş dışarı fırlamış. Bize doğru koşarcasına geldi. Alay kumandanına:

— Ben, Emniyet Umum Müdürü Bedri, dedi. Alay kumandanı da:

— 27'nci Süvari Alayı Kumandanı Binbaşı Hamit Fahri, diye mukabele etti.

Bedri Bey asabî bir hal ve tavırla ve

heyecanlı ifade ile:

— Hangi makamdan emir alarak ve kendinizde ne gibi bir salâhiyet görerek âbideyi yıkacaksınız? dedi.

Alay kumandanı, şehit merhum da hiddetli hiddetli:



Ayastefanos âbidesi Türk erleri tarafından işgal edildiği gün...

— Beyefendi, vicdanımızdan! 33 sene-  
dir milletin sinesinde dikili duran Mosko-  
fun bu meş'um âbidesini yıkmak için daha  
33 sene mi beklemek lâzımdır? Hükümet  
yıkmak istemiyorsa, bunu yıkmak milletin  
hakkıdır, mukabelesinde bulundu.

Bedri Bey:

— Hükümetin muvafakati yoktur. Bu  
iş yapmaktan sizi menederim, deyince: Ha-  
mit Fahri Bey, mütecellidane bir tavırla:

«— Milletin şahlanmış iradesini dūr-  
durmak elinizde ise buyurun, biz şimdi âbi-  
deyi yıkacağız, mani olun» diye cevap ver-  
di.

Hamit Fahri Bey çok vatanperver bir  
zattı. Aziz Atanın Harbiyeden sınıf arkada-  
şı idi. Harp Akademisinde de 3 sene bera-  
ber okumuşlardı. Çok yakışıklı ve kabada-  
yı bir adamdı. Çok heyecanlanmış olduğu  
bu anda da, bir kat daha heybetli olmuştu.

Bedri Bey fazla konuşmadı. Derhal  
döndü, âbide önünde duran otomobiline bi-  
nerek İstanbul istikametini tuttu.

Kumandanımız:

— Arkadaşlar, duvarı değil, âbideyi  
yıkacağız. Tahrip kalıplarımız bu işi başar-  
mağa kâfi gelmezse turnaklarımızla sökece-  
ğiz dedi. Hepimiz son derece heyecanlan-  
mıştık, alayın en genç subayı idim:

— Kumandanım, dedim, Harbiye Mek-  
tebinde tahrip dersi gördüm. Balkan Har-  
binde tahrip işi yaptım. Müsaade ederseniz  
bu işi ben yapayım.

Çok memnun oldu. Hemen kuleye gir-  
dik. O ne muazzam bina idi! Bina duvarla-  
rının iç yüzünde o harbde ölen Moskofla-  
rın isimleri oyularak yazılmıştı. Ötülerinin  
kemikleri mahzenlere doldurulmuş. Papaz  
daireleri, muhafızların yerleri ve daha bir  
çok teşkilât için odalar. Âbide betonarme  
olup hariçten vaki olacak bir taarruza ve  
her türlü çapta top ve silâhlara karşı koy-  
acak metanette idi. Kaide kısmından âbideyi  
yıkmak tonlarla tahrip kalıbına ve günler-  
le emeğe bağlıydı.

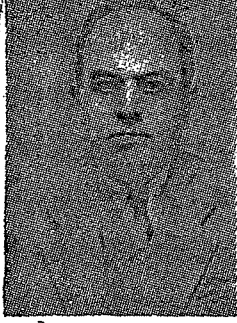
Âbidenin ta tepesine çıkan dıştan bir  
merdiveni vardı. Bu merdivenden çıkıyor,  
her kademeyi inceliyorduk. Fotoğrafda eğ-  
rilmiş görülen sahanlığa geliyoruz. Bu kı-  
sımda âbide oldukça daralmıştı. Araları bir-  
er buçuk metre açıklıkta 12 kârgir ayak  
üzerinde üst kısmını tutuyor. Âbidenin bu-  
radan tahribini mümkün gördük. Ayaklar-  
dan bir kaçını tahrip edersek âbidenin yi-  
kılacağına hüküm verdik.

Ben, dört ayağa kalıpları bağladım. İki  
ayaktaki kalıplara iki fitil taktım. Diğer iki



Bahri Doğanay (ayakta) silâh arkadaşı  
Bedri Beyle...

ayaktaki kalıplara yalnız kapsül koydum.  
Bu kapsüller sirayetle ateşleme usulü ile  
ateş alacaklardı. (Bu tahrip de bir usuldür).  
Şimdi, bu iki fitili ateşlemek için iki kişi  
lâzım. Biri ben, diğeri için benim bölükten  
Üsteğmen Hobyarlı Haydar çıktı. Ateşle-  
dikten sonra mantıkai mühlikenin dışına  
çıkılmak lâzımdı. Onu prova ettik. Haydar  
Bey evli idi. Kumandan evvelâ o ateşlesin  
kaçsın, sen bekârsın sonra da sen kaçarsın,  
dedi. Böyle yaptık. Provamız iyi netice ver-  
di. Kumandan ve subaylar âbideden uzak-  
laştılar. Biz Haydar Beyle birer sigara yak-  
tık Evvelâ Haydar sonra da ben sigara ate-  
şiyle fitilleri ateşledik; kule merdivenin-  
den son hızımızla indik ve koşarak bahçeyi  
geçip bahçe duvarının arkasına gizlendik.  
Fitillerin yanma müddeti 100 saniyedir. İn-  
filâk oldu, fakat ses tek çıktı. Duman sıy-  
rıldı. kule duruyor. Müteessir ve mahcup  
tekrar o kısma çıktık. Haydar bey heyeca-  
nın verdiği şaşkınlığı ve acemiliği saika-  
siyle fitili ateşliyememiş. Ne ise, onu da ben  
ateşledim. Abidenin dört ayağı parçalandı  
lâkin gene çökmedi. Yalnız hafif meyil-



*Bahri Doğanay İstiklâl Harbinde ve son resimlerinden biri...*

lendi. Başka tahrip kalıbımız yoktu. Kışlamız uzaktı. Gidip getirilmesi uzun zaman isterdi. O vakit İstanbul civarı kıt'alarla dolu idi en yakın kıt'alara subaylar gönderildi. Bir kıtadan bir miktar bulmuşlar, getirdiler. Çıktım, iki ayağına da onları koydum. Bu suretle altı ayak tahrip edilmiş olacaktı. Eh, artık bu sefer âbide muhakkak çökerdi. Onu da ateşledim. Allah Allah... O ayaklar da uçtu, fakat âbide yine yıkılmadı, biraz daha eğildi, o kadar. İşte, resimde görülen eğri vaziyet budur (13 Teşrinisani 1914 Cumartesi).

Tahrip kalıbı bitmiş, akşam yaklaşmıştı. O halde bıraktık ve kışlaya döndük. Gece tek mil alaya hakiki fişek dağıtıldı. Sabaha birkaç saat kala âbide yolunu tuttuk.

Emniyet Umum Müdürü Bedri Bey İstanbul döner dönmez Dahiliye Nazırını keyfiyetten haberdar etmiş, o da kolordu, ordu kumandanını ve nihayet Harbiye Nazırı Enver Paşayı aramış. Bu zevat o gün İstanbul civarında yapılmakta olan manevra meydanında olduklarından akşama kadar kendilerine haber verilmek imkânı bulunamamış. Ancak gece malûmatları olabilmemiş âbidenin yıkılmamasını sağlamak üzere geceden üç tabur gönderilmiş. Ayrıca Harbiye Nezareti Daire Müdürlerinden bir çok da subay yollanmış, biz âbideye vardığımızda henüz ortalık aydınlanmamıştı.

Bizim alay kumandanını görünce Nezaretin emri var, âbideyi yıkamazsınız dediler.

O da:

Muhakkak yıkacağım, diye cevap verdi. Eğer mümanaat ederseniz alayı getirdim ve askerlere hakiki fişek verdim, zor kullanırım. Bu uğurda her şey göze alınacaktır.

Baktılar ki Hamid Bey çok hiddetli ve vaziyet ciddi, onu yatıştırmak için:

Abide bu haliyle tehlike arz ediyor. Onu ileride fen dairesinde yıkacağız. Bu suretle sizin sözünüz ve arzunuz da yerine gelmiş olacaktır, diyorlardı.

Hamid Bey kat'iyyen kabul etmiyor.

Hemen ve mutlaka ben yıkacağım, diye ısrar ediyordu.

Konuşma çok hararetlenmiş ve şiddetlenmişti. Tam bu anda kaputumun altına bir kaç tahrip kalıbı sokarak alay kumandanına sokuldum. Çok yaşav sesle:

Efendim, siz lâfa tutun, ben kuleye çıkıp ateşleyeyim dedim.

Keyiflendi. Eliyle dürterek muvafakat işaretini verdi. Bir iki saniye sonra merdiven başındayım. Ne?.. Bir gün evvelki, infilâkın fırlattığı irili ufaklı taşlarla merdiven yolu tıkalı. Düşünecek an değil. Gençlik bu, heyecan bu, aşk bu. Vücuduma verdiğim inhina ve iğvicaçlarla tâbir caizse yılan gibi sürünerek, kıvrılarak, uzanıp toplanarak bu müşkülü yendim ve sahanlığa çıktım. Üstümde âbidenin eğrilmiş kısmı sallanıyor. Ne yalan söylüyeyim, ürktüm. Sağlam ayaklardan ikisine, görünmemek için yüzü-koyun yatarak, kalıpları bağladım. Kapsüllerini koydum, fitilin taiktım. Herşey tamamı. ortalık da ağarmış, güneş ufukta yükselmekte. Bir cigara çıkardım. fitili çakmağımla yaktım. Aşağıda münakaşa halâ eski şiddet ve hararetile devam ediyordu.

Kuleyi saran taburlar şimdi daha iyi görünüyor, beş yüz metre kadar uzakta bizim alay, kumandanından emir bekliyor. Kordon hattının gerisinde binlere varan halk kütlesi meşkûkiyet içinde, ne oluyor, ne olacak diye beklemekte.

Birden sesimin bütün tonu ile:

Kaçın ateşliyorum, diye haykırdım.

Ortalık karıştı. Herkes birbirini ite kaka bahçe kapısına doğru kaçıyor. Ne nöbetçi kaldı, ne kordon, ne emir, ne kumanda. İstisnasız herkez soluğu uzaklarda alıyor.

Tehlike içersinde kimsenin kalmadığını anlayınca ateşledim. Ve bilmem nasıl bir kudret o müşkül merdiven yolunu sürat ve sühuletle geçmemi temin etti. Kendimi, infilâktan evvel -birgün evvel olduğu gibi- bahçe duvarının gerisinde buldum.

Bir saniye sonra bir infilâk. Gözler fotoğraf adeseleri,, çarpan yürekler oraya çevrildi. Kesif bir duman görmeye mâni.

(Devamı 260 inci sahifede)



## Ayastefanos'taki Rus Abidesi nasıl yıkıldı?

(Baş tarafı 247 nci sahifede)

Yalnız çöküntüden mütevellid büyük bir gürültü. Herkeste bir çığlık, sevinç bağrışmaları. Duman sıyrıldı, âbidenin bahsi geçen kısımdan yukarısı yok.

Kalıklarata köyünün kilisesinin ilk matem çanına Ayastefanos katılıyor, böylece tek mil İstanbul içinde ve civarındaki köylerdeki çanlar durmadan, dinlenmeden bir saat uluyorlar.

Şimdi âbidenin dibindeyiz. Kalıklarata köylü olduğunu söyleyen ihtiyar bir hoca şöyle bir ricada bulunuyor:

— Bu âbide yapılırken ve bitince burada idim. O vakit delikanlı idim. Rus kumandanı bizim paşalarımızın ve büyüklerimizimiz de bulunduğu merasimde nutuk veriyordu. Ben de aralarına sokulmuş dinliyordum.

Sözleri çok ağrıma gitti. Yarabbi: Şu kilisenin camiye çevrildiğini bana göster, burada bir ezan okumak nasip et, diye yalvardım. Şimdi Allahıma bin kere hamd ve şükür. Dilediğim kabul oldu. Ağalar, izin verin de oğlumla beraber çifte ezan okuyayım dedi...

Tabii mücadele edildi ve okudular.

Abide bu hale geldikten sonra hükümet bunun tamamen kaldırılmasına karar verdi. İstihkâm taburları çalıştırıldı ve iş tamamlandı.

Hükümet yıkanları aramadı. Mesuliyet cihetine gidilmedi.

Birinci Cihan harbi mütarekesinde ve Damat Ferit Hükümeti zamanında Ruslar yıkanları aradı, lâkin bir şey elde edemedi.

Bu âbidenin çanı zinciri ile beraber o vakit müzeye konmuştu. Dünyada mevcut çanların dördüncü derecede büyük çanıdır deniliyordu.

*Emekli Kurmay*

*Bahri Doğaner*



# T.C. Resmî Gazete

Tesis tarihi : 7 Teşrinievvel 1336 - 1920

İdare ve yazı işleri için  
Başvekâlet Neşriyat ve Müdevvenat  
Dairesi Müdürlüğüne  
müracaat olunur

31 TEMMUZ 1939

PAZARTESİ

SAYI : 4272

## KARARNAMELER

2  
Kararname No: 11551

2444 ve 2559 sayılı kanun hükümlerine tevfi kanun hazırlanan ve Devlet Şûrasınca görüldükçe 13/7/1939 tarih ve 230/9526 sayılı tezkere ile tevdi olunan ilişik «Filimlerin ve film senaryolarının kontrolüne dair nizamname» İcra Vekilleri Heyetince 19 temmuz 1939 tarihinde tetkik edilerek mer'iyete konulması kabul olunmuştur.

19/7/1939

REİS CÜMHUR  
İSMET İNÖNÜ

Başvekil R. SAYDAM	Adliye Vekili FETHİ OKYAR	Millî Müdafaa Vekili N. TINAZ	Dahiliye Vekili FAYIK ÖZTRAK
Hariciye Vekili S. SARACOĞLU	Maliye Vekâleti V. H. ÇAKIR	Maarif Vekili YÜCEL	Nafia Vekili A. F. CEBESOY
İktisad Vekili H. ÇAKIR	Sıhhat ve İçtimai Muavenet Vekili Dr. H. ALATAŞ	Gümrük ve İnhisarlar Vekili R. KARADENİZ	
Ziraat Vekili M. ERKMEN	Münakalât Vekili A. ÇETİNKAYA	Ticaret Vekili C. ERÇİN	

### Filimlerin ve film senaryolarının kontrolüne dair nizamname

#### Başlangıç

Madde 1 — Sinema filimlerinin ve film senaryolarının kontrolü ve filimlerin halka gösterilmesine izin verilmesi bu nizamname hükümlerine tabidir.

#### BÖLÜM: 1

##### Filimlerin kontrolü

Madde 2 — Filimlerin kontrolü İstanbul Valiliğince İstanbulda kamu olarak seçilecek hususî bir salon veya muayyen bir sinemada aşağıda yazılı komisyonca yapılır. Kontrol esnasında komisyon azasından zabıta mensublarından başka kimse bulunmaz.

Madde 3 — Kontrol komisyonu, İstanbul Valisinin veya vilâyet erkânından tevkil edeceği bir zatın reisliği altında Dahiliye Vekâleti namına Emniyet ve Matbuat Umum Müdürlüklerinden seçilecek iki ve Maarif Vekilliğinden seçilecek bir memurdan mürekkeptir. Komisyonunda tabii aza sıfatile İstanbul Emniyet Müdürü veya tevkil edeceği muavinî veya şube müdürlerinden biri de bulunur.

Askerliği alâkadar eden filimlerin kontrolunda Genel Kurmay Başkanlığına bir mümessil bulundurulacağı gibi İktisad, Ziraat ve Sıhhat ve İçtimai Muavenet Vekâletlerini alâkadar eden filimlerin kontrolunda bu vekâletlerin de mümessilleri davet olunur.

Madde 4 — Kontrol komisyonu haftada dört gün olmak üzere komisyonca tayin olunacak gün ve saatlerde vazife görür. Bir içtimada ikiden ziyade film kontrol edilmez.

Madde 5 — Filimlerin kontrolunu isteyenler bir istida ile İstanbul Valiliğine müracaat ederler. Bu istidaya raptedilecek bir beyannameye filimin adı, uzunluğu, enliliği, hangi dilde olduğu, hangi müessesese tarafından vücuda getirildiği, hangi müellifin eseri olduğu ve eser operadan operetten, piyesden veyahut bir romandan alınmış ise bunların orijinal isimleri ve müelliflerinin adları gösterilir. Filimin senaryosunun söz ve şarkılarının orijinal metni ve filime geçen her türlü yazılanile mektup, kitap ve gazete parçalarının metinleriyle Türkçeye çevrilmiş hülâsaları ve filim müessesesi tarafından bu filim için gönderilmiş olan afişler komisyon azası adedinin iki misli olmak üzere bu istidaya eklî olarak venilir. Bunlar kontrol zamanından bir hafta evvel azaya tevzi olunur. Azadan her biri kendisine verilen suretlerden birer nüshasını derhal mensup olduğu vekâlete gönderirler. Vekâletler icab ettiği takdirde kendilerini temsil eden azaya lâzım gelen talimatı verirler.

Madde 6 — Yabancı memleketlerden getirilen filimlerin kontrolü gümrük muamelesi yapılmadan evvel icra edilir. Filimler, kontrol yapılacak mahalle gümrüğün mührü altında ve bir memur vedaatile gönderilip kontroldan sonra da komisyonun mührü altında yine memur vedaatile gümrüğe iade edilir.

Madde 7 — Aşağıda yazılı gayelerden binine matuf olan filimlerin gösterilmesine müsaade edilmez:

- 1 - Her hangi bir devletin siyasi propagandasını yapan,
- 2 - Her hangi bir ırk veya milleti tezyif eden,

- 3 - Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden,
- 4 - Din propagandası yapan,
- 5 - Millî rejime aykırı olan siyasî, iktisadî ve içtimâî ideoloji propagandası yapan,
- 6 - Umumî terbiyeye ve ahlâka ve millî duygularımıza mugayir bulunan,
- 7 - Askerlik şeref ve haysiyetini kıran, ve askerlik aleyhinde propaganda yapan,
- 8 - Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan,
- 9 - Cürüm işlemeğe tahrik eden,
- 10 - İçinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olacak sahneler bulunan.

Madde 8 — Zaman geçmesiyle yıpranmış ve perde üzerinde gözleri yoracak derecede eskimiş olan filimlerin gösterilmesine müsaade edilmez.

Madde 9 — Türkçe sözlü olmayan filimlerde behemehal Türkçe izahat bulunması şarttır. Bu izahat sade, düzgün ve temiz bir dil ile ve güzel bir yazı ile yazılmış olacaktır.

Madde 10 — Kontrol neticesinde halka gösterilmesinde mahzur olmadığı anlaşılan filimler hakkında ittihaz olunacak karar, verilen beyanname münderecatına göre, tutulacak hususî bir deftere kayıtlı olarak kararın altı komisyon azası tarafından imza edilir. Emniyet Müdürlüğüne bu karara istinaden filim sahibine izin vesikası verilir.

Kontrol defteri Emniyet Müdürlüğü'nün bu işle alakalı bürosu tarafından tutulur.

Madde 11 — İzin verilen filimlerin baş tarafına, beyannamelerinde yazılı vasıflarla birlikte, izin vesikası da geçirilir.

İzin vesikası verilmiş olan filimler başka kontrole tâbi tutulmaksızın Türkiye Cumhuriyeti hududu dahilinde her yerde gösterilebilir.

Madde 12 — Komisyonca muayene olunan filimlerin bazı parçalarının veya isminin değiştirildikten sonra gösterilmesinde mahzur olmadığına kanaat hasıl olursa o kısımlar sahibinin rızasıyla kestirilir veya değiştirilir.

Kestirilen parçalar bir kutuya konarak üzeri komisyonca mühürlenir ve kutu bu suretle gümrük ambarında muhafaza olunur.

Filimin müteaddid kopyaları varsa her birinin aynı parçaları kesildikten sonra göstermeğe izin verilir.

Filim memleket haricine çıkarılmak istenildiği zaman kesilen parçalar sahibine iade edilir.

Madde 13 — Kontrol komisyonunun kontrol ettiği filimler arasında terbiyevî veya hususî mahiyette filim bulunduğu takdirde 1593 sayılı Umumî Hıfzıssıhha Kanununun 167 nci maddesine göre altı yaşından yukarı çocukların gündüzün görebileceklerini de kararlarında göstermeleri lâzımdır.

Madde 14 — Öğretici ve teknik filimlerin kontrolünü ilk defa üçüncü maddede yazılı komisyon yapar. Bu filimlerde bir mahzur görülmediği ve halka gösterilmesine müsaade edildiği takdirde bu filimlerin tamamen öğretici ve teknik olup olmadıklarının ayrıca takdiri ve karara bağlanması için 3122 sayılı kanunun ikinci maddesine göre teşkil edilmiş olan öğretici ve teknik filimler murakabe komisyonuna gönderilir.

Madde 15 — İstanbuldaki kontrol komisyonunun kararına alakalıları tarafından Dahiliye Vekilliği nezdinde itiraz edilebileceği gibi kontrol komisyonu filimin bir kerre de merkezce tetkikine karar verebilir. Bundan başka alakalı vekâletler de ikinci defa tetkik talebinde bulunabilirler.

Alâkadarların bu babda Dahiliye Vekilliğine verecekleri istidaların müdellel ve mücip sebepleri mühtevî olması şarttır.

Bu gibi vaziyetlerde Dahiliye Vekilliğince Ankarada teşkil oluncak bir komisyon tarafından filim yeniden tetkik edilerek keyfiyet bir karara bağlanır. Bu komisyon Dahiliye Vekilinin vekâlet erkânından seçeceği bir zatın reisliği altında yine vekil tarafından Emniyet ve Matbuat Umum Müdürlüklerinden seçilecek iki ve Genel Kurmay Reisliği ile Maarif Vekilliğinden gönderilecek birer mümessilden teşekkül eder. İcabında filimin senaryosile alakalı vekâletlerden de mümessil bulunur. Lüzum gördüğü zaman tetkik sırasında Dahiliye Vekili de hazır bulunabilir.

Madde 16 — Ankarada teşkil oluncak komisyonun tetkikatı için de Dahiliye Vekilliğince münasib bir mahal irae olunur. Komisyonun tetkikatı sırasında komisyon azasından ve zabıta mensublarından başka kimse bulunmaz.

Madde 17 — Komisyonlar mürettep adedle toplanır. Kararla ekseriyetle verilmesi caizdir. Ancak İstanbul komisyonunda muhalif olan azı mucib sebeplerini ve lüzum görürse keyfiyeti mensub olduğu kâlete bildireceğini karar mazbatasının altına yazar. Vekâlet kendi n messilinin mütaleasını varid gördüğü takdirde en çok bir hafta için filimin ikinci defa tetkikini Dahiliye Vekilliğinden talep ve bunu İstanbul Valiliğine de tebliğ eder. Bu yolda muameleye tâbi tutulan filimle gösterilmesine müsaade verilmesi alakalı vekâletin ikinci defa talebinde bulunmamasına, yahut İstanbuldaki kontrol komisyonunca ekseriyetle verilmiş olan kararın Ankara komisyonunca muvafık görülmesine bağlıdır. Ankara komisyonunun kararı ekseriyetle derhal rilmış olsa kat'idir.

## BÖLÜM: 2

### Filim çekmek için izin verilmesi

Madde 18 — Her ne suretle olursa olsun Türkiye dahilinde sinema filimi çekmek isteyen yerli ve ecnebi müesseselerin veya şahısların mahallin en büyük mülkiye âmirine bir istida ile müracaatta bulunmaları lâzımdır. Bu istidada:

A - Filimin ne maksadla çekilmek istenildiği,

B - Filimin nerede ve ne zaman çekilmek istenildiği,

C - Filimin mevzuu nelerden ibaret olduğu,

Ç - Filimin çekilmesi kimlerin mes'uliyeti altındaki heyet veya şahıslar tarafından sevk ve idare edileceği ve bu mes'ul şahısların hüviyet, meslek ve kanunî ikametgâhları ve kendileri memleketde ikametgâh hibi değilse kendisini kimlerin tamdığı gösterilecek ve filimin senaryolarından altışar nüsha ilaştırılacaktır.

Madde 19 — Aktüalite olmayan mevzular üzerinde filim çekmek için verilen istidalar valiler tarafından bu husustaki kâğıdların leff Dahiliye Vekilliğine gönderilir. Vekillik bu evrakı yukarıdaki 15 üncü maddede göre teşkil edilecek komisyonca tevdi eder. Komisyon yapacağı inceleme neticesinde bir mahzur görmediği takdirde komisyonun onayı gibi veya tadil edilerek filime çekilmesine, mahzur göreceği olursa mahzurun sebepleri gösterilerek müracaatın reddine karar verir. Ve tanz edeceği mazhatayı vekillik makamına sunar. Vekillikçe de netice ilgilî vilâyete bildirilir.

Madde 20 — Komisyonca senaryoların filime çekilmesine müsaade olunmak için yedinci maddede gösterilen esaslar göz önünde bulundurulur.

Madde 21 — Alehtlak askerî memnu muntakalar civarında film alınmasına müsaade edilmez.

Madde 22 — Komisyon kararları için sıra numarası takip etmem üzere bir defter tutulur ve kararlar aynen yazılarak her birinin altı komisyonu teşkil edenler tarafından imza edilir.

Madde 23 — Çekilmesine müsaade verilmesi kararlaştırılmış olan filimler için valiler tarafından bir izin vesikası verilir. Bu vesikalarda itası muamelesi Vilâyet Emniyet Müdürlüğü'nün alakalı bürosu tarafından yapılır.

Madde 24 — İzin vesikası aşağıda yazılı hususları ihtiva eder:

1 - Filimi alacak şahısların mufassal hüviyetleri,

2 - İşin başlayacağı tarih,

3 - Filimin hangi muntakada çekileceği,

4 - Kararın tarih ve numarası. Filimi çekecek olanların tasdi fotoğrafları izin vesikasına yapıştırılacağı gibi filimin senaryosunun zabıtaca tasdikli bir sureti de vesikaya ilaştırılır.

Valiler tarafından verilecek bu izin vesikalarının resmî mühür imza ile tasdik edilmesi ve verildiği tarihin üzerine işaret olunması şarttır.

Madde 25 — Vahiliklerce filim çekme için izin vesikası verildikten sonra keyfiyet derhal mahallin ilgili makamlarına bildirilir.

Madde 26 — Filim çekilme işi bitince izin vesikalarının izni verilmemesine makama götürülmesi ve altına filimin tamamlandığı tarihin işaret ettirilmesi lâzımdır.

Madde 27 — 19 uncu maddede göre tetkik ve kabul olunan senaryolar filime çekildikten sonra filim halinde yine aynı komisyon tarafından kontrol edilerek icab eden tadiller yapılır.

Madde 28 — Kontrol komisyonunca gösterilmesine veya çekilmesine müsaade edilen filimlerin gösterilmesinde veya çekilmesinde sonradan her hangi bir mahzur düşünüldüğü takdirde keyfiyet valiler veya alâkalı memurlar tarafından Dahiliye Vekilliğine bildirilir. Dahiliye Vekilliğine verilecek emir üzerine filimin gösterilmesi veya çekilmesi menedilebilir.

Madde 29 — Aktüalite filimler hakkında 18 inci madde mucibince yapılacak müraعاتlar üzerine polisece yapılan tahkikat neticesinde mahzur görülmeyecekler için valiliklere:

1 - Türk vatandaşlara daimi,

2 - Ecnebilere muvakkat olarak muayyen bir merasimin devamı müddetince veya bir temsil veyahut filime alınması lüzumlu görülen her hangi bir iş için müsaade verilir ve keyfiyet Dahiliye Vekilliğine bildirilir.

Madde 30 — Aktüalite filimler çekildikten sonra behemehal İstanbulda müteşekkil kontrol komisyonunun tetkikinden geçirilir.

Madde 31 — Daimi olarak aktüalite filim çekmelerine müsaade verilmiş olan kimseler, her ay nihayetinde o ay içinde çekmiş oldukları filimleri gösterir bir cetvel tanzimle beyanname halinde ve iki nüsha olarak mahallin en büyük mülkiye amirine vermeleri mecburidir. Bu cetvellerden birisi doğrudan doğruya Dahiliye Vekilliğine gönderilir. Diğer de mahallindeki dosyasında hifzedilir.

Bu cetveller vaktinde verilmediği veyahut münderecatı hakikata uymadığı takdirde evvelce verilmiş olan müsaade geri alınır.

Madde 32 — İzin vesikalarının, polis tarafından her talep vukuunda gösterilmesi mecburidir.

Madde 33 — Her türlü filimler çekilirken operatörün yanında lüzum görülürse hükümetçe bir veya müteaddid memur bulundurulabilir.

Madde 34 — Her türlü filimlerin banyo için memleket haricine çıkarılması hükümetin müsaadesine bağlıdır.

Madde 35 — Türkiyede yapılan filimlerden ancak haricte gösterilmesine müsaade edilenler memleket haricine çıkarılabilir.

Madde 36 — Sinema filimlerinin kontrolü hakkında 8/6/1932 ve 28/12/1933 tarihli talimatnamelerin hükümleri kaldırılmıştır.

Madde 37 — 2444 ve 2559 sayılı kanunlara istinaden kaleme alınmış ve Devlet Şûrasınca görülmüş olan bu nizamname hükümleri, Resmî Gazetede neşredildiği günün ertesiinden itibaren yürümeğe başlar.

Madde 38 — Bu nizamname hükümlerini İcra Vekilleri Heyeti yürütür.

Kanun No.	Başlığı	Düştür Tertib	Cild	Sabife	Resmî Gazet. Sayf.
1593	Bu nizamnamede ismi geçen kanunlar :				
2444	Umumi Hifessihhe Kanunu	3	11	324	1489
2444	Mahbusat Umumî Müdürlüğü teşkilât ve vazifeleri hakkında kanun	3	15	547	2713
2559	Polis Vazifo ve Salâhiyet Kanunu	3	15	1392	2751
3122	Öğretici ve teknik filimler hakkında kanun	3	18	348	3537
12979	Sinema filimlerinin kontrolü hakkında talimatname				2158
15489	12979 numaralı kararname ile mecliyete konulmuş olan talimatnamenin 4 üncü maddesinin sonuna bir fıkrâ ilâvesine dair kararname				2600

2

Kararname No: 11573

Muvaridatına serbest döviz verilen memleketlerden mübayaâ edilip 12/4/1938 tarihinde gümrüklere gelmiş bulunan pamuk ipliklerinin 7/4/1938 tarihli Resmî Gazetede neşredilen ikinci ilân ile 2/3/1939 tarihli Resmî Gazetede neşredilen 11 inci ilân hükümlerine tâbi tutulmaması; Ticaret Vekilliğininin 12/6/1939 tarih ve 5544 sayılı teklifi ve Maliye Vekilliğininin 19/7/1939 tarih ve 10796 sayılı mütâlaânamesi üzerine İcra Vekilleri Heyetince 22/7/1939 tarihinde kabul olunmuştur.

22/7/1939

REİSİCÜMHUR  
İSMET İNÖNÜ

Başvekil Dr. R. SAYDAM	Adliye Vekili FETHİ OKYAR	Millî Müdafaa Vekili N. TINAZ	Dahiliye Vekili FAYIK ÖZTRAK
Hariciye Vekili Ş. SARACOĞLU	Maliye Vekâleti V. H. ÇAKIR	Maarif Vekili YÜCEL	Nafia Vekili A. F. CEBESOY
İktisad Vekili H. ÇAKIR	Sihhat ve İğtimal Muavenet Vekili Dr. H. ALATAŞ	Gümrük ve İnhisarlar Vekili R. KARADENİZ	
Ziraat Vekili M. ERKMEN	Münakalât Vekili A. ÇETİNKAYA	Ticaret Vekili C. ERÇİN	

## Dahiliye Vekâletinden:

1 — Kütahya Vilâyeti Umumi Meclisinin 14/3/1939 gün ve 23 sayılı mazbatasında muhtelif senelerde bazı şahıslar namına eşhas zimemine alınan ve kabiliyeti tahsiliyesi kalmamış olan 20106 lira 95 kuruşun eşhas zimeminden tenzili istenmekte olduğundan mezkûr paranın İdarei Hususiyei Vilâyet Usulü Muhasebe Talimatnamesini 50 nci maddesine tevfiқан tamamen affi tensib kılınmıştır.

2 — İşbu kararnamenin icrasına Dahiliye Vekili Memurdur.  
18/7/1939

REİSİCÜMHUR  
İSMET İNÖNÜBaşvekil  
Dr. R. SAYDAMDahiliye Vekili  
FAYIK ÖZTRAK

1 — Çankırı Vilâyeti Hususî İdaresine aid sarfiyattan muhtelif sebeplerle eşhas zimemine alınan ve müruru zamana uğradığından tahsiline imkân kalmayan 2221 lira 90 kuruşun bu babbaki Umumi Meclis kararına atfen ve İdarei Hususiyei Vilâyet Usulü Muhasebe Talimatnamesinin 50 inci maddesine tevfiқан tamamen affi tensib kılınmıştır.

2 — İşbu kararnamenin icrasına Dahiliye Vekili memurdur.  
18/7/1939

REİSİCÜMHUR  
İSMET İNÖNÜBaşvekil  
Dr. R. SAYDAMDahiliye Vekili  
FAYIK ÖZTRAK

1 — Kocaeli Vilâyeti Umumi Meclisinin 9/3/1939 tarihli mazbatasında 1930 yılında tahsisat harici zaruri yapılmış olan ve muhasibi mesul namına eşhas zimemi hesabına alınan ceman 427 lira 90 kuruş masrafı sarfında muhasibin sunutaksiri görülmüştüğünden eşhas zimemi hesabından tenzili istenilmekte olduğundan mezkûr paranın İdarei Hususiyei Vilâyet Usulü Muhasebe Talimatnamesinin 50 inci maddesine tevfiқан tamamen affi tensib kılınmıştır.

2 — İşbu kararnamenin icrasına Dahiliye Vekili memurdur.  
18/7/1939

REİSİCÜMHUR  
İSMET İNÖNÜBaşvekil  
Dr. R. SAYDAMDahiliye Vekili  
FAYIK ÖZTRAK

## Maliye Vekâletinden:

1 — Beşinci Kor Komutanlığı ile münakit mukavelenamesi mucibince teslim eylediği odunlardan 203,165 kilo sunun kaçak olduğu iddiasıyla bedeli olan 1777 lira 69 kuruşun tahsiline karar verilmesi talebini mutazammın olarak Konya Asliye Hukuk Mahkemesinde Recep Bakal-başı aleyhine açılan davanın cereyan eden muhakemesi sonunda mumaileyhiden yalnız 304 lira 74 kuruşun tahsiline, fazla metalibin reddine dair verilen hükmün temyizinde Hazine menfaati görülmemediğinden bu yola gidilmemesi tensib olmuştur.

2 — Bu kararname hükmünü icraya Maliye Vekili memurdur.  
18/7/1939

REİSİCÜMHUR  
İSMET İNÖNÜBaşvekil  
Dr. R. SAYDAMMaliye Vekili  
F. AĞRALI

1 — Mehmed Nurinin tahsil masrafından mütevellit 1479 lira boicu için kefilî İsmail Buyrgan aleyhine açılan davanın reddine dair Darendeli Asliye Hukuk Mahkemesinden sadır olan kararın temyizinden sarfnazar edilmiştir.

2 — Bu kararnamenin icrasına Maliye Vekili memurdur.  
18/7/1939

REİSİCÜMHUR  
İSMET İNÖNÜBaşvekil  
Dr. R. SAYDAMMaliye Vekili  
F. AĞRALI

## Tüzük

Karar Sayısı : 7/13683

İçişleri Bakanlığınca hazırlanmış ve Danıştayca incelenmiş bulunan Miskif Film-lerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzükün yürürlüğe konulması; Bakanlar Kurulunca 26/8/1977 tarihinde kararlaştırılmıştır.

CUMHURBAŞKANI  
FAHRETTİN KORUTÖRK

Başbakan	Devlet Bakanı	Devlet Bakanı	Devlet Bakanı	Devlet Bakanı
S. DEMİREL	Başbakan Yardımcısı:	Başbakan Yardımcısı:	Başbakan Yardımcısı:	Başbakan Yardımcısı:
	Prof. Dr. N. ERBAKAN	A. TÜRKİŞ	A. TÜRKİŞ	S. ÖZTÜRK
Devlet Bakanı	Devlet Bakanı	Devlet Bakanı	Devlet Bakanı	Devlet Bakanı
S. A. EMRE	S. SOMUNCUOĞLU	A. Ş. EREK	A. Ş. EREK	N. CEYHERİ
Millî Savunma Bakanı	İçişleri Bakanı	Dışişleri Bakanı	Maliye Bakanı	
Dr. S. BİLGİÇ	Prof. K. ÖZAL	İ. S. ÇAĞLAYANGİL	C. BİLGEHAN	
Millî Eğitim Bakanı	Bayındırlık Bakanı	Ticaret Bakanı	İçişleri Bakanı	
N. MENTEŞE	S. KILIÇ	Dr. A. O. GÜNER	İçişleri Bakanı	
Gümr. ve Tekel Bakanı	Gıda-Tar. ve Hay. Bakanı	Ulaştırma Bakanı	Çalışma Bakanı	
G. SAZAK	F. ADAK	Doğ. Dr. Y. ERGENEKON	Dr. İ.F. CUMALIOĞLU	
Sanayi ve Tek. Bakanı V.	En. ve Tabii Kay. Bakanı	Turizm ve Tan. Bakanı	İmar ve İskân Bakanı	
M. R. KUTAN	K. İNAN	İ. C. EGE	M. R. KUTAN	
Kültürleri ve Koop. Bakanı	Orman Bakanı	Gençlik ve Spor Bakanı		
T. YÜCEL	S. SAVCI	Ö. ŞAKAR		
	Kültür Bakanı	Sosyal Güvenlik Bakanı		
	A. AKYOL	T. KAPANLI		

## Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük

## BİRİNCİ BÖLÜM

## Kapsam, Değerler ve Kurullar

## Kapsam :

Madde 1 — Yurt dışından gelen filmlerin ve yurt içinde yapılacak filmlerle senaryolarının incelenmesi, denetlenmesi ve izne bağlanması bu Tüzük hükümleri-ne göre yapılır.

## Değerler :

Madde 2 — Bu Tüzükte geçen;  
a) Sinematografik film deyimi, hareketli sinema filmi olarak çekilen ve genel veya özel yerlerde bir topluluğa gösterilen konulu veya konusuz filmler,  
b) Reklam filmi deyimi, kuruluş, kuruluş, kişi, eşya veya hizmetlerin yahut alınması-  
trafik filmlerin reklamın yapma filmler,  
c) Güncel film deyimi, bir olayın veya gerçek bir durumun haberi olarak ve-  
rilmesi amacıyla çekilen filmler,  
d) Belgesel film deyimi, tarihsel veya esli bir eserin, gerçek yaşayıştaki ve-  
ya doğadaki bir durumun veya olayın saptanması amacıyla çekilen filmlerle zamanın-  
geçmesiyle tarihsel nitelik kazanan filmler  
anlamına gelir.  
Bu Tüzükte yalnız film denilmesinde halinde, sinematografik filmler anlaşılar.

## Film Denetleme Kurulu :

Madde 3 — Film Denetleme Kurulu, İçişleri Bakanlığınca Bakanlık memurları arasında görevlendirilecek bir başkan ve bir başkanlık dışı Emniyet Genel Mü-  
dürüğü başkanlığına görevlendirilecek iki üye ile Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nün  
bağlı olduğu Bakanlıkta bu Genel Müdürlükten ve Kültür Bakanlığınca Bakanlık  
memurları arasından görevlendirilecek birer üye olmak üzere üç kişiden oluşur.

Kurulda üyesi bulunmayan Bakanlıkta ve kuruluşları içlerinden filmlerin  
denetlenmesinde, görüşleri alınmak üzere, Kurulum üyesi ile İçişleri Bakanlığınca bu  
Bakanlık ve kuruluşlardan temsilci istenebilir. Bu temsilcilerin oy hakkı yoktur.

İçişleri Bakanlığı, iş durumuna göre, birden çok Denetleme Kurulu kurmakta  
yetkilidir. Bu halde kurullar, kuruluş birtarhine göre numaralandırılır.  
İçişleri Bakanlığı, Türkiye'deki Uluslararası fuaralarda halka gösterilmek veya  
Türkiye'de düzenlenen uluslararası film festivalleri veya film yarışmalarına katılmak  
üzere yurt dışından getirilen filmlerin denetimini yapmak amacıyla bu yerlerde ge-  
çici denetleme kurulları kurabilir.

Üç ve dörtüncü fıkralarda sözü edilen denetleme kurullarının kuruluşlarında  
da bir ve ikinci fıkralar hükümleri uygulanır.

## Film Denetleme Kurulunun görevi :

Madde 4 — Yurt dışından getirilen filmlerin ve yurt içinde yapılacak filmlerle  
senaryolarının denetimi Film Denetleme Kurulunca yapılır.

## Film Denetleme Yüksek Kurulu :

Madde 5 — Film Denetleme Yüksek Kurulu, İçişleri Bakanlığınca Bakanlık  
memurları arasından görevlendirilecek bir başkan, bir başkanlık dışı Emniyet Genel  
Müdürüğü başkanlığına görevlendirilecek iki üye ile Adalet Bakanlık ve Genelkur-  
may Başkanlığına görevlendirilecek birer üye olmak üzere beş kişiden oluşur.

## Film Denetleme Yüksek Kurulunun görevi :

Madde 6 — Film Denetleme Yüksek Kurulu, Film Denetleme Kurulunda üyesi  
bulunan kurumların bu Tüzükün 20 nci maddesi gereğince yaptıkları inceleme istem-  
leri ile film sahiplerinin Film Denetleme Kurulunun red kararlarına karşı bu Tüzük  
ğün 12 ve 21 inci maddeleri gereğince yapacakları itirazları inceleyerek karar bağlar.  
Film Denetleme Yüksek Kurulunun karar süresi, inceleme isteminin veya it-  
razın yapıldığı gündün başlayarak 30 gündür.

## Kurulların çalışma yöntemi ve yazı işleri :

Madde 7 — Kurulların görev yeri Ankara'dır; Filmlerin denetimi İçişleri Ba-  
kanlığına septenacak yerde yapılır.

Denetleme sırasında kurul üyelerinden ve görevlilerden başka kimse bulun-  
maz. Kurullar üye tam sayısı ile toplanır.

## Başkan ve üyeler çekimser kalamazlar,

Birden çok Film Denetleme Kurulu kurulması halinde iş dağıtımı Emniyet  
Genel Müdürlüğüne yapılır.

Kurullarca yapılacak denetlemenin sonuçları, denetlemenin yapıldığı yerde du-  
zlenecek bir tutanakla saptanır ve bir örnek Emniyet Genel Müdürlüğüne ilgili  
dairelerine verilir.

Kurulların yazı işleri Emniyet Genel Müdürlüğüne görevlendirilecek büro te-  
rafindan yürütülür.

Kurulların çalışma yöntemi, bu Tüzükün uygulamasını gösteren yönetmelikle  
belirlenir.

## İKİNCİ BÖLÜM

## Yurt dışından getirilen filmlerin denetimine ilişkin işlemler:

## Başvurma:

Maddes 9 — Yurt dışından getirilen filmlerin denetlenmesi, İşçileri Bakanlığın-  
dan dilekçe ile isterir.

Bu dilekçeye; filmin adını, uzunluğunu, enini, hangi dilde olduğunu, yapımı-  
nın, senaryo yazarının adını, senaryo bir opera, operet, piyes, roman, hikâye veya  
benzeri bir metne dayanılarak meydana getirilmişse kaynak eserini adını ve varsa  
yazarını gösteren bir bildirim ektir.

Film senaryosunun, söz ve şarkıların orijinal metinleri ve filme geçen her  
türü yazı, mektup, kitap ve gazete parçalarının metinleri ile Türkçe çevirileri ve  
filmin yapımını tarafından bu film için gönderilen adislerden 6 tane dilekçeyle bir-  
likte verilir.

## Denetim dışında bırakılacak filmler ve denetim zamanı:

Maddes 9 — Yurt dışından getirilen filmlerin denetimini gümrük işleminden  
önce yapılır, filmler denetim yerine gümrük müdürlüğüne ve gümrük tarafından  
getirilip denetimden sonra da Kurul müdürlüğüne yine memur aracılığıyla gümrük  
makamlarına geri verilir.

Yurt dışından banyoları yapılarak yollu beraberinde Türkiye'ye getirilen ve  
ya posta ile gelmiş bulunan filmlerden, güncel film veya aile filmi oldukları görevli  
rûmruk veya emniyet memurlarınca anlaşılabilir, bu Tüzüğün denetimine ilişkin hü-  
kmlerine bağlı tutulmaksızın sahiplerine verilir.

Bunların dışında kalanlar hakkında denetime ilişkin hükümler uygulanır.

## Filmlerdeki Türkçe açıklamalar:

Maddes 10 — Türkçe sözlü olmayan filmlerde, Tüzüğün 8 inci maddesi uyarın-  
ca dilekçe ekinde verilmeye zorunlu olan metinlerin Türkçe çevirisine uygun, sade,  
üzgün, temiz bir dille ve okunaklı bir yazı ile Türkçe açıklamasının yapılması şarttır.  
Gösterilmesi sırasında Türkçe açıklamaları birinci fıkra hükmüne uygun olma-  
lı anlaşılabilir filmlerin, halka gösterilmesi mahallî mülkiyet amirince yasaklanır ve  
filmler bu yönden incelenmek üzere Film Denetleme Kuruluna gönderilir. Bu gibi  
filmler, sekünca bulunmadığı Kurulca kararlaştırılmadıkça tekrar gösterilemez.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

## Film Senaryolarının ve Yurt içinde çekilen filmlerin denetimine ilişkin işlemler

## Film çekmek için başvurma:

Maddes 11 — Türkiye'de film çekmek isteyen Türk veya yabancı uyruklu kişi  
aya kurumların İşçileri Bakanlığına veya Valiliklere bir dilekçe ile başvurmasını  
erekir.

## Bu dilekçede:

- Filmin nerede ve ne zaman çekileceği,
- Filmin konusunun ne olduğu,
- Filmin kimlerin sorumluluğu altında çekileceği, hususlarının belirtilmesi  
a sorumlu kişilerin kimlikleri, meslekleri ve kanunî ikametgâhlarının belirleyen bel-  
ekleri ve film senaryosundan 7 örneğin eklenmesi şarttır.

## Senaryoların incelenmesi:

Maddes 12 — Valiliklere verilen dilekçeler, ekleleriyle birlikte İşçileri Bakanlı-  
ına gönderilir. Bu dilekçeler, Film Denetleme Kuruluna verilir.

Kurul, Tüzük'ün 18 inci maddesi esaslarını göz önünde tutarak tutarak yapacağı incele-  
me sonunda, senaryonun ayırtıcı veya bazı kısımlarının çıkarılması ya da adının deği-  
tirilmesi suretiyle çekilmeye müsade bulunmadığına karar verir ve öngörülen çıkar-  
ma veya değişiklikler de film sahiplerince kabul edilirse, durum, denetim yerinde  
düzenlenecek tutanağa geçirilir. Sonuç, Valiliğe ve ilgiliye bildirilir.

Film Denetleme Kurulu, senaryonun hiçbir şekilde filme çekilmeyeceğine ka-  
rar verir veya senaryonun bazı kısımlarının çıkarılması ya da adının değiştirilmesi  
suretiyle filme çekilebileceği kanaşına varır ve öngörülen çıkarımı ve değişiklikler de  
film sahiplerince kabul edilmezse, senaryoların çekimine izin vermez.

Denetleme sonucu, denetlemenin yapıldığı yerde düzenlenecek tutanağa geçirir-  
ir. Sonuç ilgiliye bildirilir.

Kurulun red kararına karşı işçileri Bakanlığında görevli bir dilekçe  
ile itirazda bulunarak senaryonun Film Denetleme Yüksek Kurulunda incelenmesini  
isteyebilir.

## Çekim izin belgesi:

Maddes 13 — Filme çekilmesinde sekünca bulunmadığı Film Denetleme Kuru-  
lunca kararlaştırılan Senaryolar için çekimin yapılacağı yer Valiliğince çekim izin  
belgesi verilir. Belgenin verilmesine ilişkin işlemler İ Emniyet Müdürlüklerinin ilgili  
birimince yapılır.

## İzin belgelerinde bulunacak hususlar:

Maddes 14 — İzin belgesinde aşağıda yazılı hususlara yer verilir:

- Filmi çekecek kişilerin açık kimlikleri,
- Çekimin başlanacağı tarih,
- Filmin hangi bölgelerde çekileceği,
- Senaryo hakkındaki Kurul kararının tarih ve numarası.

Film çekmek olanların fotoğrafları izin belgesine yapıştırılır, ayrıca, senaryo-  
nun emniyet makamlarına onaylanması bir örneği de belgeye eklenir.

Valiliğe verilecek izin belgelerinin müdürlük ve itiraz ile onaylanması ve üzerine  
verildiği tarihin yazılması olması zorunludur.

## Verilen iznin ilgili makamlara bildirilmesi:

Maddes 15 — Valiliklerce film çekmek için izin belgesi verildikten sonra, di-  
rum derhal ilgili makamlara bildirilir.

## Film çekme işinin bitiminde yapılacak işlemler:

Maddes 16 — Film çekme işi bitince, izin belgesinin belgesi veren Valiliğe gö-  
türülmesi ve alınan filmin tamamlandığı tarihin yazılarak onaylatılması zorunludur.

## Çekilmesine izin verilen filmlerin denetlenmesi:

Maddes 17 — Çekilmesine izin verilen senaryoların meydana getirilen filmler  
Film Denetleme Kurulunca incelenir.

Filmin denetimi alınabilmesi için, tamamlandığı tarihin yazıldığı izin belgesi  
ile senarist, artist, rejisör, operatör, teknisyenler, dublaj sanatçıları ve film yapımın-  
da çalıştırılan diğer kişiler film yapımını tarafından ödünce üretilenlerin yapımının  
stopyaj suretiyle kesmek zorunda olduğu vergilerin vergi dairelerine yatırıldığına gös-  
teren makbuz ve diğer belgelerin Kurulda gösterilmesi zorunludur. Bu belgeler göste-  
rilmeyeği sürece filmin denetimini yapamaz.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

## Denetime ilişkin Ortak Hükümler

## Denetleme sırasında göz önünde tutulacak esaslar:

Maddes 18 — Aşağıda yazılı nitelikleri taşıyan filmlerin yapımına, yurda sokul-  
masına ve gösterilmesine izin verilmez:

a) Anayasa ve Demokratik Hukuk Devleti ilkelerini veya Anayasa güvencesi altında bulunan temel hak ve özgürlükleri tehlikeye sokucu veya saygınlığını yitirici etki yapan;

b) Sınıf, din, mezhep, tarikat veya ırk kavgasını körükleyen; Devlet veya ulus bütünlüğünü bozucu, bölücü, yıkıcı veya Ulusal duyguları incitici etki yapan;

c) Genel ahlak ve adaba aykırı olan;

d) Dini veya din duygularını yahut dince kutusal şeyler işlisinar eden;

e) Askerîlik onurunu kırıcı, aleyhine propoganda yapıcı, Türk Silâhı Kuvvetlerinin saygınlığını zedeleyici veya yurt savunmasına zarar verici etki yapan;

f) Güvenlik Kuvvetlerinin saygınlığını zedeleyici, aleyhine propoganda yapıcı, ülkenin huzar ve güvenliğine zarar verici etki yapan;

g) Ulusal güvenliğe veya Kamu Düzenine veya genel sağlığını korumasına olumsuz etki yapan;

h) Yabancı devletlerin yurdumuz ve ulusal çıkarlarımız aleyhine olabilecek şekilde propogandasını yapan;

ı) Dost veya müttefik Devletlerle olan ilişkilerimizi zedeleyici etki yapan;

j) Suça inandırıcı veya özendirici etki yapan;

k) İçinde Türkiye aleyhine propoganda aracı olabilecek sahneler bulunan.

*Bütün koşulların kurula getirilmesi ve kesilen parçalar :*

Madde 19 — Filmin bütün kopyalarının denetim yerine getirilmesi zorunludur. 20 ve 22 nci maddelere göre kesilmesine karar verilen parçalar her kopyadan kuru içinde çıkarılır.

Kesilen parçalar;

a) Yurt dışından gelen filmlerde kutulara konup üstleri gümrük mühürü ile mühürlenir; kutular sacılmak üzere Emniyet Genel Müdürlüğüne gümrük makamlarına teslim edilir. Bunlar ancak, filmler yurt dışına çıkarılınca sahiplerine geri verilir;

b) Yurt içinde yapılan filmlerde denetim yerinde yok edilir. Durum tutanağa geçirilir.

*Denetimle Kurulunca sakıncalı görülmeyen filmler :*

Madde 20 — Film Denetleme Kurulu, filmin aynen veya bazı kısımlarının çıkarılması yahut adının değiştirilmesi suretiyle gösterilmesinde sakınca bulunmadığına cybirliğiyle karar verir ve öngörülen çıkarma veya değişiklikler de film sahibinin kabul edilirse, durum denetim yerinde düzenlenecek tutanağa geçirilir.

Genel Müdürlüğe bu karara dayanılarak izin belgesi verilir.

Bu konuda Kurul üyeleri arasında götüş birliği sağlanmazsa, azınlıkta kalanlar, görüşlerini gerekçeli olarak tutanağa yazdırıp imzalarlar. Tutanağın bir örneği düzenlenmesinden sonra en geç 24 saat içinde, azınlıkta kalanlarca bağlı oldukları kuruma iletilir.

Tutanağı olan kurum, en geç 5 gün içinde işleri Bakanlıktan, filmin, Film Denetleme Yüksek Kurulunda incelenmesini isteyebilir.

Bu sürede inceleme isteginde bulunulmazsa sürenin bitiminde Genel Müdürlüğe izin belgesi verilir.

*Denetimle Kurulunca sakıncalı görülen filmler :*

Madde 21 — Film Denetleme Kurulu, filmin hiç bir şekilde halka gösterilmesine karar verirse filmin bazı kısımlarının çıkarılması yahut adının değiştirilmesi suretiyle halka gösterilebileceği kanısına varır ve öngörülen çıkarma ve değişiklikler de film sahiplerince kabul edilmezse, filmin halka gösterilmesine izin verilmeyecektir.

Genel Müdürlük, Kurul kararını en çok bir hafta içinde işliyle yazı ile duyurur. Kurulum red kararına karşı, film sahipleri işleri Bakanlığına gerekçeli bir dilekçe ile itirazda bulunarak filmin Film Denetleme Yüksek Kurulunda incelenmesini isteyebilirler.

*Yüksek Kurulca sakıncalı görülmeyen filmler :*

Madde 22 — Film Denetleme Yüksek Kurulu; filmin aynen veya bazı kısımlarının çıkarılması yahut adının değiştirilmesi suretiyle gösterilmesinde sakınca bulunmadığına karar verir ve öngörülen çıkarma ve değişiklikler de film sahibince kabul edilirse, durum denetim yerinde düzenlenecek tutanağa geçirilir. Genel Müdürlüğe bu karara dayanılarak izin belgesi verilir.

*Yüksek Kurulca sakıncalı görülen filmler :*

Madde 23 — Yüksek Kurul, filmin hiç bir şekilde halka gösterilmesine karar verirse veya ancak filmin bazı kısımlarının çıkarılması yahut adının değiştirilmesi suretiyle halka gösterilebileceği kanısına varır ve öngörülen çıkarma ve değişiklikler de film sahiplerince kabul edilmezse, filmin halka gösterilmesine izin verilmeyecektir.

Genel Müdürlük, Kurul kararını en çok bir hafta içinde işliyle yazı ile duyurur. Kurul çoğunluğa karar verir.

Kurul kararları kesinlidir. Ancak, işleri Bakanı, Kuruldan kararın tekrar gözden geçirilmesini isteyebilir.

*Küçükler için zararlı filmler :*

Madde 24 — Kurullarca, küçükler üzerinde ruh ve beden sağlığı bakımından zararlı etkiler yapabilecek veya küçüklerin yetişmelerini olumsuz yönde etkileyebilecek nitelikte olduğu saptanan filmlerin resit olmaya. gösterilmesine izin verilmeyecektir. Bu gibi filmlerin afiş, ilan ve resimlerinde resit olmayanlara gösterilmeyeceğinin belirtilmesi zorunludur.

*Eğitici ve özel nitelikteki filmler :*

Madde 25 — Kurullar, denetimleri sırasında, eğitici ve özel nitelikte bulunduğunu kanısına vardıkları filmlerin, 1593 sayılı Umumi Hıfzussıhha Kanununun 187 nci maddesine göre güncüleri altı yaşından büyük çocuklara da gösterilebileceğini kararlarında belirtirler.

*Öğretici ve teknik filmler :*

Madde 26 — Bu tüztük hükümleri gereğince denetime bağı filmlerden öğretici veya teknik filmler, Film Denetleme Kurulunun incelemesinden geçirilip halka gösterilmesine izin alınmadan, öğretici veya teknik nitelikte olup olmadıklarının karara bağlanması için 3122 sayılı Kanunun 2 nci maddesine göre kurulmuş olan «Öğretici ve Teknik Filmler Murakabe Komisyonu» na götürülemez.

*Yıpranmış ve eskimemiş filmler :*

Madde 27 — Yıpranmış ve perde üzerinde görüntüsü göteleri yoracak derecede eskimmiş ve sesi bozulmuş filmlerin gösterilmesine izin verilmeye; izin verilmiş olanların gösterilmesi yasaktır.

Belgesel filmler bu hükümlerin dışındadır.

*İzin belgesinin her istendiğinde gösterilmesi :*

Madde 28 — İzin belgesi verilmiş olan filmler Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde her yerde gösterilebilir.

Filmin gösterildiği yerlerde, kolluk yetkililerince her istendiğinde, izin belgesinin aslının veya belgeli veren makama onaylanmış örneğinin gösterilmesi zorunludur. Aksi halde filmin gösterilmesi durdurulur.

*Filmlerin yurt dışına çıkarılması :*

Madde 29 — Yurt dışına getirilen filmler ile Türkiye'de yapılan filmlerin yurt dışına çıkarılması izne bağı değildir.



## BEŞİNCİ BÖLÜM

## Reklam Filmleri ve Güncel Filmler

Süreklî olarak reklam filmi ve güncel film yapacaklardır :

Madde 30 — Reklam filmi ve güncel film yapımı ve Türk uyruklularca yapımların halka gösterilmesi izne bağlı değildir.

Ancak, bu filmleri ticari amaçla ve süreklî olarak yapacak kişi veya kurumların çalışacakları yer vallihine bir dilekçe ile başvurmaları ve bu dilekçeyle; yapacakları filmlerin çeşidini, filmlerin kimlerin sorumluluğunda çekileceğini belirtip, sorunlu kişilerin kimlikleri ve kanunî itameşgâhlarını belirleyen belgeleri eklenmeleri zorunludur.

Yabancı uyrukluların yaptıkları güncel filmlerle reklam filmlerinin Türkiye'de halka gösterilmesi izne bağlıdır.

Cetvel verme yükümlü :

Madde 31 — Süreklî olarak reklamların filmi veya güncel film yapmak üzere 30 uncu maddenin ikinci fıkrasına göre bildirilmede bulunmuş olanlar, yaptıkları filmlere kendi yapımları olduğunu gösteren yazı, işaret veya amblem koyupmak ve her ayın ilk haftasında bir önceki ay içinde yapılan filmlerin cetvelini vallihine vermek zorundadırlar.

Yukarıda belirtilen yükümleri yerine getirmeyen film yapımcıları, ilk seferinde uyarılır; yenilenmesi halinde ceza hükümleri filmlerin halka gösterilmesi yasaklanır.

Halka gösterilmekte olan reklamların filmi veya güncel filmlerin denetlenmesi : Madde 32 — Vali ve kaymakamlar, halka gösterilmekte olan reklamların filmi veya güncel filmlerin bu türünün 16 nci maddesindeki esaslarına aykırı olduğu kanısına varırsa, bu filmlerin Film Denetleme Kurulunca incelenmesini isteyebilir ve incelenmesi sonuçlanıncaya kadar filmlerin halka gösterilmesini durdurabilirler. Film Denetleme Kurulu, filmlerin türününün 16 nci maddesine aykırı olduğuna karar verirse, filmin halka gösterilmesi İçişleri Bakanlığınca yasaklanır. Bu şekilde filmleri halka gösterilmesi yasaklanan film yapımcıları, birinci seferinde uyarılır, yinelenmesi halinde ceza hükümleri, güncel film veya reklam filmlerinin halka gösterilmesi İçişleri Bakanlığının bildirimini üzerine vallihine yasaklanır.

## ALTINCI BÖLÜM

## Çeşitli Hükümler

Film çekiminin denetlenmesi :

Madde 33 — Çekilmesine izin verilen filmlerin çekiminde, gerek görülmüşse, vallihine bir veya daha fazla memur bulundurulabilir.

Yabancıların veya yabancıların Türkiye'de birlikte yaptıkları filmlerin çekiminde vallihine yabancı dil bilen en az bir memurun bulundurulması zorunludur. Yurdumuzun tanıtılması ile ilgili filmleri çekmek üzere başvuran veya film yapmak veya film yaptırmakla görevli kamu kuruluşları tarafından çağırılan yahut bu kuruluşlar aracılığı ile istekte bulunan gerçek veya tüzel kişilerin çekimlerini filmlerin çekimine ilişkin işlemler ve çekim sırasında uyacakları esaslar İçişleri Bakanlığınca sepalanır.

İzinden sonra yasaklama :

Madde 34 — Denetleme Kurullarınca çekilmesine ve gösterilmesine izin verilmiş bulunan filmlerin çekiminde veya gösterilmesinde sonradan bir sakınca ortaya çıkması halinde, filmin çekimi veya gösterilmesi İçişleri Bakanlığınca durdurulabilir. Bu şekilde çekimi veya halka gösterilmesi durdurulan film, incelenmek üzere, Film Denetleme Yüksek Kuruluna gönderilir.

Kurulun bu konuda bildireceği görüş üzerine, İçişleri Bakanı filmin çekimini veya gösterilmesini yasaklayabilir.

Denetlenen filmlerin bir kopyasının İçişleri Bakanlığınca saklanması :

Madde 35 — Bu Tüzük hükümlerine göre Film Denetleme Kurulu veya Film Denetleme Yüksek Kurulunca halka gösterilmesine izin verilen filmlerin denetlenen kopyaları İçişleri Bakanlığınca saklanır.

Bu filmlerin saklanma yöntemleri ve süresi 36 nci maddede göre İçişleri Bakanlığınca yapılacak yönetmelikte gösterilir.

Yönetmelik yürütülmesi :

Madde 36 — Bu Tüzüğün uygulama esasları, İçişleri Bakanlığınca çıkarılacak bir yönetmelikle gösterilir.

Kaldırılan hükümler :

Madde 37 — Bakanlar Kurulunun 19 Temmuz 1938 gün ve 2/1551 sayılı Kararıyla yürürlüğe konulmuş olan filmlerin ve Film Sensörlerinin Kontrolüne Dair Nizamname ile ek ve değişiklikleri yürürlükten kaldırılmıştır.

Filmlerin ve Sensörlerin devri :

Geçici Madde 1 — Tüzüğün yürürlüğe girdiği tarihte İstanbul, Ankara ve Merkez Film Kontrol Komisyonlarında incelenmekte olan film ve sensörlerin Emniyet Genel Müdürlüğü aracılığıyla Kurullara devredilir.

Devre dışı kılınan esaslar :

Geçici Madde 2 — İstanbul, Ankara ve Merkez Film Kontrol Komisyonlarında bulunan defter, kayıt, dosya ve diğer arşiv malzemesinin Kurullara devrine ilişkin esaslar 36 nci maddede sızıl edilmiş yönetmelikte gösterilir.

Yürürlük :

Madde 38 — 2659 sayılı Polis Vazife ve Selâhiyet Kanununun 6 nci maddesine dayanılarak hazırlanmış ve Demıştayca incelenmiş olan bu Tüzük hükümleri Resmî Gazete ile yayımı gününde yürürlüğe girer.

Yürütme :

Madde 39 — Bu Tüzük hükümlerinin Bakanlar Kurulu yürütülür.

## Bakanlar Kurulu Kararı

Karar Sayısı : 7/13808

İçişleri Bakanlığının 16/3/1977, 3/8/1977 tarihli ve 73111-000/3143, 8605 sayılı yazılı kararları üzerine,

1 — İlişik (I) sayılı listede kimlikleri yazılı 95 (doksanbeş) kişinin, 11/2/1964 tarihli ve 403 sayılı Kanunun 20 nci maddesine göre, Türk Vatandaşlığından çıkmasına izin verilmesi;

2 — İlişik (II) sayılı listede kimlikleri yazılı 203 (ikiyüzüç) kişinin, aynı Kanunun 26 nci maddesinin (a) ve (p) bentlerine göre, Türk Vatandaşlığı kaybettileri;

Bakanlar Kurulunca 16/8/1977 tarihinde kararlaştırılmıştır.

CUMHURBAŞKANI

FAHRI S. KORUTÜRK

Devlet Bakanı

Devlet Bakanı

Başbakan Yardımcısı

Başbakan Yardımcısı

Prof. Dr. N. ERBAKAN

A. TÜRKÜŞ

S. DEMİREL

S. ÖZTÜRK

## KAYNAKLAR

### KİTAPLAR

- ABİSEL, Nilgün (1994), **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İmge Yayınları, Ankara
- ALANGU, Tahir (1983), **Türk Folkloru El Kitabı**, Adam Yayınları, İstanbul
- BORATAV, Pertev Naili (1982), **Folklor ve Edebiyat**, Adam Yayınları, İstanbul
- CANTEK, Levent (1996), **Türkiye’de Çizgi Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul
- CARR, E.- FONTANA, J. (1992), **Tarih Yazımında Nesnellik ve Yanlılık**, Çev. Prof. Dr. Özer Ozankaya, İmge Yayınevi, Ankara
- CEM, İsmail (1979), **TRT’de 500 Gün / Bir Dönem Türkiye’sinin Hikayesi**, Cem Yayınevi, İstanbul
- Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu** (1998), Edebiyatçılar Derneği, Ankara
- Cumhuriyetin 75. Yılı** (1998), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- ÇAPAN, Cevat (1994), **Sevda Yaratan**, Adam Yayınları, İstanbul
- DURU, Orhan (2001), **Amerikan Gizli Belgeleriyle Türkiye’nin Kurtuluş Yılları**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul
- ERHAT, Azra (1993), **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- ERKSAN, Metin (1989), **Atatürk Filmi**, Hil Yayınları, İstanbul
- ERTUĞRUL, Muhsin (1989), **Benden Sonra Tufan Olmasın**, Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, İstanbul
- GÖKMEN, Muzaffer (1970), **Sedat Simavi Hayatı Eserleri**, Hürriyet Yayınları, İstanbul
- KOCATÜRK, Utkan (1999), **Doğumundan Ölümüne Kadar Kaynakçalı Atatürk Günlüğü**, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara
- KÖPRÜLÜ, Fuat (1972), **Osmanlı İmparatorluğu’nun Kuruluşu** Başnur Matbaası, Ankara
- Kurtuluş Savaşı ve Edebiyatımız** (1998), Oğlak Yayınları, İstanbul

- MORAN, Berna (1983), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, İletişim Yayınları, İstanbul
- Türk Sinemasında Sansür** (2000), Kitle Yayınları, Ankara
- NACI, Fethi (1981), **Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme**, Gerçek Yayınevi, İstanbul
- ONARAN, Alim Şerif (1968), **Sinematografik Hürriyet**, T.C. İçişleri Bakanlığı Tetkik Kurulu Yayınları, Ankara
- ONARAN, Alim Şerif (1977), **Lütfi Akad’ın Sineması**, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir
- OSMANOĞLU, Ayşe (1994), **Babam Sultan Abdülhamit**, Selçuk Yayınları, (yy)
- ÖZGÜÇ, Agah (1998), **Türk Filmleri Sözlüğü**, SESAM Yayınları, İstanbul
- ÖZLEM, Doğan (1992), **Tarih Felsefesi**, Ara Yayıncılık
- ÖZÖN, Nijat (1995), **Karagözden Sinemaya II**, Kitle Yayınları, Ankara
- REFİĞ, Halit (1971), **Ulusal Sinema Kavgası**, Hareket Yayınları, İstanbul
- REFİĞ, Halit (2000), **Gerçeğin Değişkenliği**, Ufuk Yayınları, İstanbul
- REFİĞ, Halit (2001), **Düşlerden Düşüncelere**, Kabalıcı Yayınları, İstanbul
- SCOGNAMİLLO, G.- DEMİRHAN, M. (1999), **Fantastik Türk Sineması**, Kabalıcı Yayınları, İstanbul
- Sinema Filmlerinin Sansürü Kollogyumu** (1980), İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi İdare Hukuku ve İdari İlimler Enstitüsü Matbaası, İstanbul
- ŞENER, Erman (1970), **Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız**, Ahmet Sarı Matbaası, İstanbul
- TEKELİ, İlhan (1998), **Tarih Yazımı Üzerine Düşünmek**, Dost Yayınları, Ankara
- TİKVEŞ, Özkan (1968), **Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü**, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- TOPUZ, Hıfzı (2000), **Eski Dostlar**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- TRT: Düünden Bugüne Radyo Televizyon (1927-1990)** (1990), Ajans-Türk Matbaacılık, (yy)
- Türkiye Tarihi: Çağdaş Türkiye 1908-1980** (1992), Cem Yayınevi, İstanbul

**MAKALELER (DERGİ)**

- AKURGAL, Ekrem (1956), “Tarih İlim ve Atatürk”, **Belleten**, 80
- “Her Oyuncu Gazi, Atlar Kahraman”, **Nokta Dergisi**, 31 Ocak 1988
- İLERİ, Selim (1975), “Ömer Seyfettin ve Faşizm Tutkusu”, **Birikim**, 8
- “Kuruluş Üzerine Tarık Buğra, Yücel Çakmaklı, Doğu Perinçek ve Halil Bertay’ın Tartışmaları” (1988), **İkibine Doğru**, sayı, 10
- REFİĞ, Halit (2000), “Aşk-ı Memnu Uyarlamaları”, **Gösteri Dergisi**, 223
- REFİĞ, Halit (1990), “Karılar Koğuşunu Yakmaya Artık Kimsenin Gücü Yetmez” **Argos**, Mayıs
- ŞEKEROĞLU, Sami (1968), “Türkçe Düşünmek ”, **Ulusal Sinema Dergisi**, 2
- “Televizyon Daire Başkanı Mehmet Turan Akköprülü ile Radyo Televizyon Dergisinin TRT’nin 20. Yıldönümü çerçevesinde yaptığı röportaj” (1987), **TRT Radyo-Televizyon Aylık Haber Yayın Dergisi**, 2
- YASALAR, Turgut (1992), “Ersin Pertan ile Söyleşi”, **Antrakt**, 5
- YOURCENAR, M. “Yeni Romanla Aramda Hiçbir Yakınlık Bulmuyorum” (1988), **Gergedan Dergisi**, 12

**MAKALELER (GAZETE)**

- ERKSAN, Metin (15 Haziran 1959), “Çakıcı Efsanesi ve Gerçeği”, **Vatan Gazetesi**
- ERKSAN, Metin (21 Kasım 1988), “Düşünenlerin Düşünceleri- Atatürk Filmi”, **Milliyet Gazetesi**
- “Pazar’ın Soruşturması: 50. Yıl Filmi için Bir Fransız Rejisöre Ne Diyorsunuz ?” (27 Temmuz 1973), **Pazar (İstanbul) Gazetesi**
- KANETTİ Vivet (23 Ocak 1988), “Metin Erksan Röportajı”, **Güneş Gazetesi**
- “Kemal Tahir ile Söyleşi” (30 Haziran 1968), **Cumhuriyet Gazetesi**
- MAHÇUPYAN, Etyen (1 Aralık 2001), “Sinagogta Çekemeyince Kişileri Ermeni Yaptık”, **Hürriyet Gazetesi**
- “Salkıma Suç Duyurusu” (28 Kasım 2001), **Radikal Gazetesi**
- MUMCU, Uğur (11 Mayıs 1984), “Küçük Ağa”, **Cumhuriyet Gazetesi**

DORSAY, Atilla (25 Mayıs 1984), “Küçük Ağa Üzerine Bazı Düşünceler”,

**Cumhuriyet Gazetesi**

KABAKLI, Ahmet (1 Nisan 1984), “Küçük Ağa”, **Pazar Gazetesi**

REFİĞ, Halit (23 Şubat 1986), **Milliyet Gazetesi**

AKBAL, Oktay (17 Şubat 1986), “İki İlginç Konuda ...”, **Cumhuriyet Gazetesi**

SOYSAL, Mehmet (15 Şubat 1988), **Türkiye Gazetesi**

“Yücel Çakmaklı Kuruluş’un Bütçesinin ...” (14 Şubat 1988), **Milliyet Gazetesi**

TURAY, Anna (13.10.1990), “Devlet Başka İşkence Başka”, **Cumhuriyet Gazetesi**

**Sinema Gazetesi** (30 Nisan- 6 Mayıs 1990), 33

ÇELİKDÖNMEZ, Ömür (25 Haziran 1993), “Milli Görüş Milli Sinema”, **Milli**

**Gazete**

KARABAĞLI, Hülya (13 Mayıs 1996), “Padişah Oğlancı Gösterilemez”,

**Cumhuriyet Gazetesi**

BULUT, Recep (6 Haziran 1996), “Hezarfen Kayseri’de Uçamayacak”, **Cumhuriyet**

**Gazetesi**

## TEZLER

DEMİRBİLEK, Alev (1990), **Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış ve Ertuğrul**

**Muhsin**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÇINAR, Ayça (1998), **Başlangıcından Günümüze Türk Sinemasında**

**Prodüksiyon Sisteminin Oluşumu ve Türk Sinemasının Gelişimine Etkileri**,

yayınlanmamış yüksek lisans tezi, MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

KORKMAZ, Asiye (1997), **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde**

**Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların**

**Sinemamız Üzerindeki Sonuçları**, yayınlamamış sanatta yeterlik tezi, MSÜ Sosyal

Bilimler Enstitüsü, İstanbul

## **GÖRSEL KAYNAKLAR**

MSÜ Sinema-TV Merkezi Arşivi

Prof. ŞEKEROĞLU, Sami (1985), **Türk Sinema Tarihi Araştırma Projesi** kayıtları ve bu proje kapsamında hazırlanan 20 bölümlük “**Türk Sinema Tarihi**” Programı, İstanbul

AK, Behiç (1992) “**Türk Sinemasında Sansür**” Belgeseli

## **GÖRÜŞMELER**

Lütfi Akad ile görüşme (13 Haziran 2000)

Metin Erksan ile görüşme (9 Kasım 2000)

İlhan Arakon ile görüşme (4 Mayıs 2000)

Nedim Otyam ile görüşme (5 Mayıs 2000)

Duygu Sağıroğlu ile görüşme (29 Kasım 2000)

Halit Refiğ ile görüşme (24 Ağustos 2000)

Memduh Ün ile görüşme (8 Kasım 2000, 24 Kasım 2000)

Tunca Yönder ile görüşme (11 Temmuz 2000)

Ziya Öztan ile görüşme (27 Temmuz 2000)

## ÖZGEÇMİŞ

(1971, İstanbul), İlk ve orta öğrenimini İstanbul’da yaptı. 1993 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü’nden mezun oldu. Öğrenciliği sırasında Sinema-TV Bölümü’nde “Gitmek”, “Güneş’in Resmi”, “Oyun” adlı kısa filmleri çekti. “Oyun”, 1994 Orhon Murat Arıburnu Özendirme Ödülü’nü aldı. Televizyon dizileri ve reklam filmlerinde yönetmen asistanı olarak çalıştı. 1995 yılında MEB bursu ile Chapman Üniversitesi (Kalifornia-ABD) Film-TV Yapım Bölümü’nde Yüksek Lisans programına başladı. 1997 yılında onur diploması ile mezun oldu. “Lost Love”, “Prisoners”, “Exile” adlı filmleri yaptı. “Exile”, 1997 Chapman Üniversitesi Yılın Filmi Ödülü’ne değer görüldü. 1998 yılında Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı. Aynı yıl Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Bölümü’nde Sanatta Yeterlik öğrenimine başladı. 1998 yılından beri Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Bölümü’nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

**TE. YÜKSEK LİSANS KURULU**  
**MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ**