

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

**TÜRK SİNEMASI AKIMLARI BAĞLAMINDA OSMANLI TEMASININ
SUNULUŞ BİÇİMİ**

Yüksek Lisans Tezi

Fatih İNCE

İstanbul 2015

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

**TÜRK SİNEMASI AKIMLARI BAĞLAMINDA OSMANLI TEMASININ
SUNULUŞ BİÇİMİ**

Yüksek Lisans Tezi

FATİH İNCE

Danışman

Yrd. Doç Dr. Haldun NARMANLIOĞLU

İstanbul 2015



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı RADYO TELEVİZYON Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi FATİH İNCE'nin TÜRK SİNEMASI AKIMLARI BAĞLAMINDA OSMANLI TEMASININ SUNULUŞ BİÇİMİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 25.11.2015 tarih ve 2015-42/29 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 30.11.2015

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Öğretim Üyesi Adı Soyadı	İmzası
1. Tez Danışmanı Yrd. Doç. Dr. HALDUN NARMANLIOĞLU	
2. Jüri Üyesi Prof. Dr. YUSUF DEVRAN	
3. Jüri Üyesi Yrd. Doç. Dr. ALİ MURAT KIRIK	

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ.....	
TABLO LİSTESİ.....	
ÖZET.....	
ABSTRACT.....	
ÖNSÖZ.....	
GİRİŞ.....	1

1. SİNEMANIN DOĞUŞU, TARİHSEL FİLMER VE CUMHURİYET DÖNEMİNDE OSMANLI İMAJI

1.1. Dünyada Sinemanın Doğuşu.....	3
1.2. Osmanlıya Sinemanın Gelişi.....	4
1.3. Cumhuriyet Dönemin de Sinemanın İlk Yılları.....	7
1.3.1. Çalışmanın Önemi ve Yöntemi.....	8
I. Amaç	9
II. Araştırma Soruları.....	9
III. Önem.....	9
IV. Varsayımlar	9
V. Sınırlılıklar.....	10
VI. Yöntem.....	10
VII. Verilerin Yorum Ve Çözümü.....	10
1.4. Görsel İşitsel Metinlerde Temsil.....	11
1.4.1. Yöntem; Göstergibilimsel Film Analizi.....	14

2. TÜRK SİNEMASINA YÖN VEREN BAŞLICA AKIMLAR

2.1. Halit Refiğ ve Ulusal Sinema.....	16
2.2 Halit Refiğ Filmografisi.....	18
2.3. Sinemada Gerçekçilik.....	19
2.3.1. Metin Erksan ve Türk Sinemasında Yeni Gerçekçilik Akımı.....	20
2.3.1.1. Metin Erksan Filmografisi.....	21
2.4. Mustafa Altıoklar Biyografisi ve Filmleri.....	21
2.4.1. Mustafa Altıoklar Filmografisi.....	22
2.4.2. 90'lar Sonrası Türk Sineması.....	22
2.5. Yücel Çakmaklı ve Milli Sinemacılar Üzerine.....	25
2.5.1 Yücel Çakmaklı Filmografisi.....	28

3 “TÜRK SİNEMASI”NDAN FİLM ANALİZİ ÖRNEKLERİYLE İLE OSMANLI TEMSİLİ

3.1. “Haremde Dört Kadın” Filminde Osmanlı Temsili / Genişletilmiş Sinopsis.....	30
3.1.2.“Haremde Dört Kadın” Filmi Analizi.....	31
3.2. “İstanbul Kanatlarımın Altında” Filminde Osmanlı Temsili.....	43
3.2.1. “İstanbul Kanatlarımın Altında” Sinopsis.....	44
3.2.2. “İstanbul Kanatlarımın Altında” Film Analizi.....	44
3.3. “Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor” Filminde Osmanlı Temsili.....	66

3.3.1. Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor Filmi Genişletilmiş Sinopsis..	67
3.3.2. Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor Filmi Analizi.....	69
3.4. “Kurdoğlu 1 / Osmanlı Bedel İster” Filminde Osmanlı Temsili.....	93
3.4.1. “Kurdoğlu 1: Osmanlı Bedel İster” Sinopsis.....	87
3.4.2. “Kurdoğlu 1 / Osmanlı Bedel İster” Filmi Analizi.....	87
SONUÇ.....	100
KAYNAKÇA.....	102

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: “Haremde Dört Kadın” Film afişi.....	28
Şekil 2: “Haremde Dört Kadın” Ekran görüntüsü.....	30
Şekil 3: “Haremde Dört Kadın” Ekran görüntüsü.....	31
Şekil 4: “Haremde Dört Kadın” Ekran görüntüsü.....	32
Şekil 5: “Haremde Dört Kadın” Ekran görüntüsü.....	38
Şekil 6: “İstanbul Kanatlarımın Altında” Film afişi.....	42
Şekil 7: “İstanbul Kanatlarımın Ekran görüntüsü.....	44
Şekil 8: “İstanbul Kanatlarımın Ekran görüntüsü.....	45
Şekil 9: “İstanbul Kanatlarımın Ekran görüntüsü.....	45
Şekil 10: “İstanbul Kanatlarımın Ekran görüntüsü.....	48
Şekil 11: “İstanbul Kanatlarımın Ekran görüntüsü.....	49
Şekil 12: “İstanbul Kanatlarımın Ekran görüntüsü.....	50
Şekil 13: “Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor” Film afişi.....	65
Şekil 14: “Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor” Ekran Görüntüsü.....	68
Şekil 15: “Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor” Ekran Görüntüsü.....	74
Şekil 16: “Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor” Ekran Görüntüsü.....	77
Şekil 17: “Kurdoğlu 1 / Osmanlı Bedel İster” Film Afişi.....	85
Şekil 18: “Kurdoğlu 1 / Osmanlı Bedel İster” Ekran görüntüsü.....	86
Şekil 19: “Kurdoğlu 1 / Osmanlı Bedel İster” Ekran görüntüsü.....	87
Şekil 20: “Kurdoğlu 1 / Osmanlı Bedel İster” Ekran görüntüsü.....	91

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Sinema Dergisi Şubat 1998 sayı 11, hasılat rakamları 22

Tablo 2: Sinema Dergisi Şubat 1995 sayı 11, Uluslararası 13.

İstanbul Film Festivali Ödülleri..... 22

Tablo 3: Sinema Dergisi Şubat 1995 sayı 11, 8. Adana Altın Koza Film Festivali Ödülleri..... 22

Tablo 4: Sinema Dergisi Şubat 1995 sayı 11, 6. Ankara Uluslararası Film Festivali Ödülleri..... 22

ÖZET

Bu çalışmanın temel konusunu Cumhuriyet dönemi Türk sinemasındaki tarihi filmlerde işlenen Osmanlı teması oluşturmaktadır. Çalışmaya dayanak olması açısından öncelikle dünya sineması tarihi paralelinde Türk sinemasının doğuşu, gelişimi, tarihsel devirleri, sinemamıza yön veren yönetmenlerin geliştirdiği çeşitli akımlar incelenmiştir.

Çalışmanın temel amacı ise Türk sineması akımları özelinde Osmanlı imajının araştırılmasıdır. Bu amaçla Türk sinemasında ortaya çıkan akım ve dönemlere dair çeşitli film ve yönetmenler incelenmiştir. Buna göre Halit Refiğ ve Ulusal Sinema, Metin Erksan ve Türk Sinemasında Yeni Gerçekçilik, Mustafa Altıoklar ve 90'lar sonrası Türk sineması ile Yücel Çakmaklı ve Milli Sinema inceleme alanı olarak seçilmiştir.

Söz konusu yönetmenlerin sinema anlayışları paralelinde incelenen dört ayrı tarihi film üzerinden sinema seyircisine sunulan Osmanlı imajının genel çerçevesinin belirlenmesine çalışılmıştır. Çalışmaya göre yalnız Yücel Çakmaklı ile temsil edilen Milli Sinema içerisinde belirgin olarak Osmanlı imajının olumlu olduğu, diğer akım ve dönemlerde ise negatif bir imajın filmlerin dokusuna işlediği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler

Türk Sineması, Osmanlı İmajı, Milli Sinema, Yeni Gerçekçilik, Ulusal Sinema, 90'lar Sonrası Türk Sineması, Halit Refiğ, Mustafa Altıoklar, Metin Erksan, Yücel Çakmaklı

ABSTRACT

The main issue emphasized in this study is the Ottoman theme represented in the Turkish cinema during the republic period. To establish the research firmly, different currents which were developed by leading directors and the birth of Turkish cinema, its evolution and historical terms were examined parallel to the history of world cinema.

The main purpose of this study is to investigate the Ottoman image in the light of Turkish cinema currents. For this purpose, selected films and directors leading the Turkish cinema currents and periods were analyzed. Accordingly Halit Refiş and national cinema, Metin Erksan and new realism, Mustafa Altıoklar and Turkish cinema after 90's, Yücel Çakmaklı and National cinema were selected as a research field.

The framing of Ottoman image presented via four historical films which were selected according to aforementioned directors' cinema approaches, were tried to be determined. According to analysis, it has been evident that only the national cinema represented by Yücel Çakmaklı has a positive Ottoman image rather than negative image presented in other cinema currents and periods.

Keywords

Turkish Cinema, Ottoman Image, National Cinema, New Realism, Turkish Cinema After 90's, Halit Refiş, Mustafa Altıoklar, Metin Erksan, Yücel Çakmaklı.

ÖNSÖZ

Türk Sineması'nın sıkça kullandığı konulardan biri olan Osmanlı üzerine yapılan bu bağlamda bir çalışma olmaması tez sürecinde en güçlü motive kaynağımızdı. Uzun vadede yapmak istediğim diğer sinema çalışmaları için de bir temel mahiyetinde olabilmesi açısından hem Türk tarihine hem de Türk Sineması'nın dönemleri ve akımlarına bir bakış olarak kaynak olmasını istedim.

Araştırmam boyunca kazandığım yeni ve farklı bakış açıları ve kaynaklardan elde ettiğim aydınlatıcı bilgiler sayesinde, bir yandan genel kültür çalışması diğer yandan da özel de Türk Sineması akımları üzerinden, sinemamızın tarihi ve sosyolojik bakış açısını görmek adına verimli bir süreç yaşadım. Araştırma sürecinde özellikle Atatürk Kütüphanesi, İSAM, Marmara Üniversitesi Merkez Kütüphanesi'nden sıkça yararlandığımı belirtmek isterim.

Akademik anlamda araştırma yapma sistemini öğrenmeye ve bu yolla ileriye faydalı bir kaynak bırakabilme yetisi kazanmak açısından yüksek lisans tezi yazımının önemini görmek dahi başlı başına bir eğitim, öğretim yöntemi. Bu manada kazandığım tüm bilgileri uzunda vade de kullanabilmek açısından çok umut verici bir çalışmaydı benim için. Çalışmam boyunca tezimin oluşturulmasında bana yardımcı olan başta danışmanım Yrd. Doç Dr. Haldun Narmanlıoğlu olmak üzere, Arş. Gör. Yenal Göksun, Öğr. Gör. Yusuf Ziya Gökçek, Arş Gör. Gül Dilek Türk hocalarım ve adını burada saymadığım tüm arkadaşlarıma teşekkür etmek isterim.

Fatih İNCE

İstanbul, 2015

GİRİŞ

28 Aralık 1895' te Paris'te Capucines Bulvarı'ndaki "Grand Cafe"nin Hint Salonu'nda "sinematograf" ile yapılan ilk toplu gösterimle birlikte ¹sinema seyircide bir etki-tepki aracı olarak hayatımıza girmiştir. Sinema halka açılmasıyla birlikte kitleleri yönlendirme potansiyeli ve sunulan görüntülerle seyircilerin aklında bir imaj oluşturulması imkânı da açığa çıkmıştır. Sinema belirli imajların oluşturulması, belirli fikir ya da görüşlerin insanlara aktarılmasında en önemli kitle iletişim araçları arasında yer almaktadır.

Bu manada bir sinema dili olan propaganda sineması isimli bir dil dahi oluşmuştur. Propagandanın sözlük anlamı şudur: “Bir öğreti, düşünce veya inancı başkalarına tanıtmak, benimsetmek ve yaymak amacıyla söz, yazı vb. yollarla gerçekleştirilen çalışma, yaymaca.”² Bu tanımdaki "türlü araçlar"dan birisi de sinemadır. Sinema yoluyla yapılan propaganda, görüntü işin içine girdiği için daha etkili olmaktadır.

Atila Dorsay'ın Guido Aristarco'dan alıntıladığı propaganda sineması tanımı ise şöyledir:

"Siyaset, insanın, insan özgürlüğünün varlığıdır. Oysa propaganda sineması, insan korkusunu, insan özgürlüğü korkusunu içerir. Totaliter yönetimlerin saklanmış zayıflığını ortaya koyar. İdeolojinin güçsüzlüğünün itirafıdır bu. Propaganda sinemasının Nazi Almanya'sında, işgal Fransa'sında ve Stalin dönemi Rusya'sında görülmesi, hiç de şaşırtıcı değildir.”

Öte yandan Osmanlı imajı farklı edebiyat ve tarih anlayışlarında olduğu gibi sinema alanında da her zaman problemleri bir alan olmuştur. Üzerinde kesin uzlaşma bulunmayan tarihi olaylar, kişilikler, özellikler sinemacılar için de vazgeçilmez bir unsur haline almıştır. Özellikle Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan, yükselmesine, imparatorluk sürecinden, çöküşüne kadar birçok hikâyenin yanında tarihsel gerçekliği hakkında önemli tartışmalar bulunan -örneğin harem gibi- konular sinema alanına taşındığında problemin çapı büyümektedir. Bunun yanında Osmanlı dönemini konu edinen Türk filmleri düşünüldüğünde Cumhuriyet döneminde eski devlet ve kültür hakkında geliştirilmiş söylemler de mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır. Buna göre

¹ Giovanni Scognamillo, Dünya Sinema Sanayii, İstanbul, Timaş Yayınları 1997, S.13

² [Http://Tdk.Gov.Tr](http://Tdk.Gov.Tr) (Erişim: 09.10.2015)

yeni Cumhuriyet söyleminde eski devletin siyasi, hukuki, ekonomik ve kültürel alanları problemleri olarak yansıtılmaktadır.

İlber Ortaylı'ya göre "bir rejimin değişmesinden daha büyük devrim olmaz. Saltanattan cumhuriyete geçiliyor. Bu devrimler neticesinden meclis yeni oluşmuyor parlamento zaten var. 1923'te gelen yenilik meclis değil, rejim değiştirmiş, saltanat bitmiş, cumhuriyet gelmiştir, bu büyük bir devrimdir. Ortadan kalkan bir devlet de olmaması ile birlikte bir devamlılık içerisinde ve sadece devletin rejimi değişmiştir." ³ Devlet rejiminin değişimine paralel olarak eski imaj üzerinde bir değişim beklenmesi kaçınılmaz görünmektedir. Sinema belli bir dünya görüşünü belirli bir hayat biçimini yansıtması bakımından önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan sinema akımlarında Osmanlı imajının olumlu olmadığı varsaymak anlamsız bir öngörü olmayacaktır.

Cumhuriyet sonrası ortaya çıkan çeşitli akımlar bağlamında Osmanlı imajının araştırılmasından önce çalışmaya arka plan sağlaması amacıyla sinemanın doğuşu, Türkiye'de sinemanın serüveni ve tarihsel filmler irdelenmiştir.

³ İlber Ortaylı 1923, 2023 Cumhuriyet'in İlk Yüzyılı, İstanbul Timaş Yayınları, 2012, S.105

1- SİNEMANIN DOĞUŞU, OSMANLI'YA SİNEMANIN GELİŞİ VE CUMHURİYET DÖNEMİNDE SİNEMA

Bu bölümde dünya da sinemanın doğuşu, teknolojik ve sosyolojik etkenleri ile Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti dönemine geçiş sürecinde sinemanın gelişimine değineceğiz.

1.1.Dünyada sinemanın doğuşu

Kayıt sanatları var olanlara koşut olan tamamen yeni bir söylem tarzını içerir. Hayatta olan, duyulabilen ve görüntülenebilen herhangi bir şey filme, diske ya da banda kaydedilebilir. O zaman “sinema sanatı” önceden var olan tarza rahat bir biçimde uygun gelmekten çok, kendisinden daha eski sanatlar arasında köprü kurar. İlk sinemacılar sinemada resim yaptılar, roman yazdılar, drama gerçekleştirdiler ve bu sanat dallarına ait öğelerin filmsel durum içinde işlenmeleri ya da işlememeleri giderek açıklığa kavuştu. Sinemanın anlatı potansiyeli öyle kuvvetlidir ki, en güçlü bağını resim, hatta tiyatroyla değil romanlar ile kurmuştur. Hem filmler hem de romanlar çok ayrıntılı uzun öyküler anlatırlar ve bunu çoğunlukla öyküyle gözleyici arasına bir ironi düzeyini sokan bir anlatıcının perspektifi yoluyla yaparlar.⁴ Sinema ve tiyatro arasında da yakın bir bağ vardır, yüzeyde sinema sahne dramasına çok yakın görünür ama sinema birkaç önemli yönden sahne dramasından ayrılır: Sinema resimsel sanatların canlı, kesin görsel potansiyeline sahiptir ve büyük bir anlatı kapasitesi mevcuttur. Bu iki sanat dalını birbirinden ayıran en büyük özelliği iki görsel sanat oyuncularının birbirinden çok farklı oyunculuk performanslarıdır. Sinemada görsellik, mimikler daha ön plandayken, tiyatrodaki oyuncuların daha fazla sesleri ile oynadıklarını görürüz⁵.

Sinema kısaltılmış bir terimdir, aslı “sinematograf”tır. Fransızca'dır, ama kökeni Yunanca'dandır: Sinema = sinematograf = kinematograf veya kinematografos, yani hareket kaydı, hareketin yazılışı, tespiti. İngilizce karşılığı “Motion Picture” aynı anlamdadır, yani “hareket halinde, hareketli resimler görüntüler.”⁶

⁴ James Monaco, Bir Film Nasıl Okunur, İstanbul Oğlak Yayıncılık, 2011, S. 42-48

⁵ A.G.E.S. 50

⁶ Giovanni Scognamillo, Dünya Sinema Sanayii İstanbul, Timaş Yayınları, S.13

Sinema tarihçilerine göre sinemanın babası Louise Lumiere Kardeşlerdir. Oysa bir Amerikalı, sinemayı Edison'un bulduğunu öne sürebilir. Almanlar da, sinemayı Max Skladanowsky'nin (1863-1939) bulduğu görüşündedir. Gerçekten de Skladanowsky 1892 yılında, film üstüne görüntü saptayabilen bir alıcı yapmayı başarır. Ardından bioskop adını verdiği bir gösterici yapar. Bioskop her biri 48 görüntü içeren iki filmi, saniyede 8 görüntü hızıyla gösteriyor ve bir filmin ortalama uzunluğu on saniye sürüyordu. Skladanowsky, 1 Kasım 1895'te, Berlin'deki Wintergarten'de bir gösteri düzenledi ve büyük ilgi gördü. Daha sonra stüdyo çekimleri de yaptı. Boksör Kanguru ve Yılan Dansı gibi filmler yaptı. Bu gösteriler sinematograftan önce yapılmış olsa da, sinema tarihçileri için sinema Lumiere Kardeşler'in sinematografiyle başlar.⁷

Doğuşuyla birlikte halka açık ilk gösterim olarak kabul edilen 28 Aralık 1895 Cumartesi günü Lumiere Kardeş'lerin Paris Boulevardes Capucines, 14 numaradaki Grand Hotel'in altındaki Grand Cafe'nin alt katında yer alan Salon des Indiens'de yaptıkları bu gösteriyi daha sonra sinema tarihçileri, 20. yüzyıla damgasını vuran sinemanın başlangıç tarihi olarak benimseyeceklerdi.⁸

1.2.Osmanlı'ya sinemanın gelişi

Dünyanın sinema ile buluşmasından çok da fazla bir zaman geçmeden Osmanlı Devleti'nde sinemanın başlangıcı önceleri; İstanbul'un Beyoğlu (Pera) semti henüz var olmayan sinemayı tanımadan önce "diorama" (1843), "cosmorama" (1855) "diaphanorama" (1855) ve benzer "büyülü fener" ve "optik tiyatro gösterilerine tanık olmuştur."⁹

Sinemanın Osmanlı'ya gelişi hakkında bir çok farklı görüş vardır. II. Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu, anılarında Saray'da sunulan bir gösterimden söz etmektedir. Bu bilgide Saray'a sinemayı Bertrant adında bir Fransız'ın getirdiği konusunda bir açıklama bulunmaktadır. Bertrant bir taklitçi ve hokkabazdır. Her yıl Padişah'ın izniyle Fransa'ya gidip Saray'a Avrupa'da ortaya çıkan yenilikler hakkında

⁷ Rekin Teksoy, Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi, İstanbul Oğlak Yayıncılık, 2019, Cilt-1 S. 30

⁸ A.G.E, S. 13

⁹ Nijat Özön Akt. Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi 2003, S.15

bilgiler sunar. Yani sinema büyük bir olasılıkla 1896'nın sonları 1897'nin başları arasında ilkin Saray'a girmiştir. Ayşe Osmanoğlu, bu yeniliği Bertrant'ın getirdiğini söylerken Rakım Çalapala'ya göreyse durum farklıdır: *“Sinemayı ilk önce bir Fransız ressam memlekete sokmuştu. Didon sakallı bir Fransız ressam”*.¹⁰

Farklı bir kaynakta Osmanlı'ya sinemanın gelişi Ercüment Ekrem Talu'nun bize verdiği Sigmund Weinberg'in gerçekleştirdiği ilk gösterimlerle olduğu bilgisidir. Talu “1896-1897 sıralarında” katıldığı bu gösterim İstanbul'da Galatasaray'daki Sponek Birahanesi'nin salonunda gerçekleşmiş ve programın en etkili görüntülerinden ya da filmlerinden biri de Lumiere Kardeşlerin, izleyicileri hayrete düşüren ünlü Trenin İstasyona Girişi olmuştur.¹¹

Osmanlı topraklarında film gösteren salonların sayısı bu dönemlerde ciddi manada artar, aygıt ve film üreticisi olan Fransız, İngiliz, Amerikan, bütün şirketler de temsil edilmeye başlanır. Bu dönemde gösterilen filmlerden Ercüment Ekrem Talu, Lumiere yapımı Trenin İstasyona Girişi ve Emdülüs'te Boğa Güreşi'ni izlemiş ve bunları aktarmıştı. Bu arada başka bir kaynaktan aynı gösterimde “bir askeri geçit töreni, yatakta yatan birinin bir örümcekle savaşı, bir ressamın önündeki sehpaye bir çırpıda bir adam resmi yapması ve resmi bitirdikten sonra halkı selamlayarak çıkışı, bir bahçe ve deniz kıyısından görünüşler” sunulduğunu da öğreniyoruz.¹²

Kaynaklardan da gördüğümüz üzere Osmanlı'ya diğer birçok görsel işitsel sanat dalının gelişi gibi sinema da yabancılar üzerinden gelmiş ve yine içlerinde yayılarak halka aktarılmıştır. Başta azınlıklar ya da dışarıdan ithal edilen bu yeni sanat dalı Osmanlı'da da git gide alaka görmüş ve temsilciler vermeye başlamıştır.

Weinberg'in uzun süre boyunca geçmişi de sonu da meçhuldü. Türkiye'de sinemanın öncülüğünü yapan, Saray'da ve paşa konaklarında gösterimler yapan, ilk

¹⁰ Rakım Çalapala Aktaran Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003, S.15

¹¹ Nijat Özön Aktaran Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003, S.16

¹² Metin And akt. Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi 2003, S.17

sürekli sinema salonunu açan Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin ilk yöneticisi olan Weinberg'in var olup olmadığı konusunda tartışmalar vardı. Günümüzde ise Burçak Evren, Mustafa Gökmen gibi arşivci araştırmacılar sayesinde bu konudaki şüpheler büyük anlamda ortadan kalkmış durumda. Halen belirsiz kalan bazı noktaların dışında artık Sigmund Weinberg'i etraflıca anlatmak, adresler, faturalar, mühürler sayesinde ayrıntılı şekilde belgelemek için olasıdır.¹³ Eylül 1896'da Osmanlı Devleti'nin resmi kurumları tarafından yeni icad "sinematograf" hakkında verilen raporda, sinematografin "ilmin yayılmasında insanlık için önemli bir araç" olarak nitelendirilmesi, ülkedeki sinema faaliyetlerinin başlamasında ve bu yeni icadın saraya girmesinde etkili olmuştur.¹⁴

1903 yılında yayınlanan "Sinema Nizamnâmesi" ile Osmanlı Devleti'nde ilk defa sinema ile ilgili bir düzenleme yapılmıştır. Bu nizamnâmede, birçok konunun yanında filmlerdeki müstehcenlik hakkında da hükümler yer almıştır. Nizamnâmenin on altıncı maddesinde "yabancı ülkelere ait olay ve görüntülerden edebe ve ahlâka aykırı olmayanlar -sayısı günlük programdaki resimlerin yarısını geçmemek üzere- büyük şehirlerdeki özel yerlerde halka seyrettirilebilecek, fakat hurafeye dayalı, faydasız ve münasebetsiz manzaraların gösterilmesinden uzak durulacağı" ifade edilmiştir. Ayrıca filmlerin gösterilebilmesi için devlet memurlarının onayı şart koşulmuştur.¹⁵ Osmanlı Devleti'nin sinemaya olumlu baktığının göstergelerinden birisi de, Eylül 1896'da hazırlanan sinematografla ilgili resmi rapordur. Bu raporda özetle "*ilmin yayılmasında insanlık için önemli bir araç*" olarak değerlendirilmektedir.¹⁶

¹³ Giovanni Scognamillo Türk Sinema Tarihi Scognamillo, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010 , S.21 .

¹⁴ Ali Özuyar akt. Bilal Yorulmaz, Dünya Sinemasında Manevi Değerlere Saygı: Hollywood, İran Ve Türk Sineması Örneği, S. 11

¹⁵ Ali Özuyar akt. Bilal Yorulmaz, Dünya Sinemasında Manevi Değerlere Saygı: Hollywood, İran Ve Türk Sineması Örneği S. 11

¹⁶ Ali Özuyar Aktaran: Gülşah Nezaket Maraşlı, Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam, İstanbul, Ufuk Yayınları, 2011, S.9

1.3.Cumhuriyet döneminde sinemanın ilk yılları

İlk Türk sinemacıları kabul edebileceğimiz Fuat Uzkınay, Muhsin Ertuğrul ve Sedat Simavi, sinemacılık hayatlarına her ne kadar Osmanlı döneminde başlamış olsalar da en büyük eserlerini Cumhuriyet'in başlangıcı kabul ettiğimiz 1923'den sonra ortaya koymuşlardır.

1888 yılında İstanbul'da doğan Fuat Uzkınay okuduğu İstanbul Darülfünun'un fizik ve kimya bölümüne devam ederken çalıştığı İstanbul Erkek Lisesi'nde Sigmund Weinberg ile tanışır. Romanya doğumlu bir Polonya Yahudisi olan Weinberg, Türk Sinemasının öncülüğünü yapan, Saray'da ve paşa konaklarında filmler gösteren, ilk sürekli sinema salonunu açan, film çeken MOSD (Merkez Ordu Sinema Dairesi)'nin ilk yöneticiliğini yapmış biridir. Uzkınay, İstanbul Sultanisi'nde film gösterimleri yapan Weinberg'in yanında film göstermeyi ve makinenin yapısını inceler ve hiç kimseye makinenin nasıl çalıştığını göstermeyen Weinberg'e para vererek bu işi öğrenir. Sonrasında İstanbul Sultanisi'nden ayrılan Weinberg'e ihtiyacı kalmayan ve makineyi kullanmayı detayları ile öğrenen Fuat Uzkınay kendi biriktirdiği para ile bir gösterme makinesi alır ve öğrencilere gösterimler yapmaya devam eder. Fuat Uzkınay, 1914 yılına kadar İstanbul Sultanisi'nde dahiliye müdürü olarak çalışmış ve aynı yıl Kemal ve Şakir Seden kardeşleri ikna ederek onlarla birlikte 6 Temmuz 1914 günü Sirkeci'deki Ali Efendi Sineması'nı açmıştır¹⁷. Ertesi yıl başka bir durum Uzkınay'ın hayatında bir dönüm noktası olur ve kendisini sinemaya adanmasını kolaylaştırır. Bu olay, Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili Enver Paşa'nın Almanya'ya yaptığı bir ziyarette görüp etkilendiği ordu sinemacılığının Osmanlı ordusunda da kurulmasını emretmesiydi. Böylelikle 1915'te MOSD açıldı, dairenin başına Weinberg atandı, yardımcılığına da o vakit teğmenliğe yükseltilmiş olan Uzkınay getirildi¹⁸.

Uzkınay, MOSD (Merkez Ordu Sinema Dairesi)'nin kurulmasıyla Uzkınay'ın 1922 yılına kadar uzanacak, en verimli çalışma dönemi de başlamış oluyordu.¹⁹ Askere alınan Uzkınay nihayet kamera arkasına geçip Türk Sinema tarihinin ilk filmi sayılan

¹⁷ Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi Scognamillo, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010, S: 21- 25

¹⁸ Nijat Özön, İlk Türk Sinemacısı Uzkınay, Türk Sinematek Derneği, İstanbul, 1970, S. 6

¹⁹ Nijat Özön, İlk Türk Sinemacısı Uzkınay, Türk Sinematek Derneği, İstanbul, 1970, S. 6

Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı'nı çeker. Bundan bir yıl sonra Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde yeniden Sigmund Weinberg ile karşılaşır ve Daire'nin başına getirilen Weinberg'in yardımcılığını yapar. Bu sırada Weinberg'le birlikte oyuncuların askere alınışı nedeni ile yarım kalan "*Leblebici Horhor*" (1916) ve Weinberg'in başlayıp iki yıl sonra Fuat Uzkınay'ın tamamladığı Himmet Ağan'ın İzdivacı (1916–1918) çekilir. Fuat Uzkınay çekimine 1922'de başladığı İzmir- Zaferi İstiklâli adlı uzun belgesel filmini 1942 yılında tamamlar. 1953'e dek Ordu Foto-Film Merkezi'nde çalışır.²⁰

Uzkınay'ın bu dönemdeki ilk ve başarılı çalışmaları, haber filmleri alıcı yönetmeni olarak MOSD adına savaş içinde birçok haber filmi, belge-film meydana getirmesiyle kendini göstermiştir. Bugün bunlardan birçok örneği Foto Film Merkezi'nin arşivinde bulmak mümkündür. Bu filmler, Uzkınay'ın zamanında sınırlı olanaklara rağmen zaman zaman başarılı bir yönetmen olduğunu ortaya koymaktadır. Görüntülerin seçildiği, oldukça başarılı bir çerçeveleme, olayları elverişli bir açıdan görecekt noktaları seçme bu filmlerde sık sık göze çarpar²¹

Birinci Dünya Savaşı sona erdiğinde Osmanlı Devleti'nin bağlı olduğu taraf yenik düşer. Bu yenilgi, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Sinema Kolunun çalışmalarının durdurulmasına yol açmakla birlikte Fuat Uzkınay çalışmalarına devam etmektedir.²²

1.3.1. Çalışmanın Önemi Ve Yöntemi

Osmanlı Devleti'nin yıkılmasının ardından kurulan Türkiye Cumhuriyeti, üzerine yükselmeye çalıştığı yeni kültürel dinamikleri önemli bir kitle iletişim aracı olarak sinema yoluyla sağlamlaştırmaya çalışmıştır. Bu çabanın önemli yöntemlerinden biri eski kültürel ortamın özellikle yönetim biçiminin eleştirilmesine dayanmaktadır. Bu çabanın anlaşılması doğrultusunda çalışmanın genel çerçevesi şöyle şekillendirilmiştir:

²⁰ Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010 , S. 21- 25

²¹ Nijat Özön, Türk Sinematek Derneği, İlk Türk Sinemacısı Uzkınay, İstanbul, 1970, S. 6

²² Nijat Özön, Türk Sinematek Derneği, İlk Türk Sinemacısı Uzkınay, İstanbul, 1970, S. 10

I. Amaç

Araştırmanın amacı, yaklaşık olarak Türkiye Cumhuriyeti ile yaşıt olan Türk sinemasında Osmanlı imajının anlaşılmasıdır. Osmanlı tarihi üzerindeki tartışmaların odağına oturan yönetim biçimi, harem gibi konularda genel olarak sunulan imaj çerçevesinin belirlenmesi hedeflenmiştir. Bu yolla tartışmalı tarihi konularda Türk sineması içinde doğmuş farklı akımlarda imaj kurgusunun nasıl şekillendiği belirlenmeye çalışılmıştır.

II. Araştırma soruları

Türk sinemasının ilk yıllarından başlayıp günümüze kadar gelen ve konu olarak sıkça kullanılan, Osmanlı Devleti ve içerisindeki önemli unsurlar olan padişahlar, padişah hanımları, paşalar, vezirler ve askerler gibi karakterler seyirciye nasıl yansıtılmaktadır? Nasıl temsil edilmektedir? Farklı sinema akımları arasında temsil biçimleri farklılık göstermekte midir?

III. Önem

Tarih anlayışının farklı sinema akımları yoluyla hangi yönde maniple edildiğinin anlaşılma çabası akademik ilgide yeterince görmemektedir. Bu bağlamda çalışma tarih – sinema ve gerçeklik bağlamında Türk sinemasına damga vurmuş farklı akımların, tarihe bakışlarının anlaşılması açısından önem arz etmektedir.

IV. Varsayımlar

Türk Sineması Cumhuriyet dönemi ile birlikte, kendinden önceki devlet modeli olan Osmanlı'nın ve onun saray erkânını konu alan filmlerle, yeni

yönetim şeklinin olumlu propagandasını yapıp, Osmanlı döneminin idarecilerini, idare şeklini ve halkın sosyal hayata bakışını ötekileyen ve olumsuzlayan bir yol izlenmiştir.

- İzlenen bu olumsuzlama politikası ile Türk sinemasının tarihi konulu gerçek karakter ve konulara dayanan filmleri ve belgesel film gibi yapımlarında, araştırmaya dayanmayan rastgele bir yol izlenmesine sebep olunmuştur.

V. Sınırlılıklar

Osmanlıya sinemanın gelişinden bu yana yüz küsur senelik bir maziye sahip olan Türk sineması, her dönemde Osmanlı'yı konu alan filmler yapmıştır. Bu kadar uzun süre içerisinde verilen tüm ürünleri ele almak mümkün olmadığından, sinemamızın önde gelen dönemlerinden Tiyatrocular dönemi, Ulusal ve Milli Sinemacılar dönemleri, daha yakın tarihimizden yeni sinemacılar sayılabilecek yönetmenleri ve filmlerinden örnekler kullanarak genel yaklaşım yansıtılmaya çalışılmıştır.

VI. Yöntem

Araştırmanın içeriğini ve üretilen tezi destekleyecek verileri elde etmek üzere kuramsal ve kavramsal çerçevede Literatür Tarama yöntemi kullanılmıştır. Uygulama alanında ise tezi destekleyen örnekler olarak kabul edilebilecek Osmanlı konulu filmler gösterebilimsel analiz yöntemi ile incelenmiştir.

VII. Verilerin Yorumu ve Çözümü

Araştırmamızın verilerin çözümlemesi ve yorumu bölümünde Türk Sineması tarihi boyunca çok sayıda örnekleri olan Osmanlı konulu

filmlerden Halit Refiğ'in "Haremde Dört kadın" (1965) filmi ile Yücel Çakmaklı'nın "Kurdoğlu Osmanlı Bedel İster" (1991) ve Mustafa Altıoklar'ın "İstanbul Kanatlarımın Altında" (1996) filmi üzerinden yaptığımız film analizlerinin çözümünü yaptık. Yaptığımız bu çözümleme bize Türk Sineması'ndaki Osmanlı imajının nasıl işlendiği konusunu yorumlamamızı sağlayacaktır.

Osmanlı'yı konu alan filmlerdeki saray eşrafı ve devlet olarak Osmanlı'nın vaktindeki yapısı ile Türk Sineması'nda çizilen Osmanlı imajı arasında kıyaslamalar yaparak günümüze kadar Osmanlı'nın sinema yoluyla izleyiciye nasıl aktarıldığı ve ne tür etkiler bıraktığı sorularına cevap bulmaya çalıştık.

1.4. Görsel İşıtsel Metinlerde Temsil

Bir görsel ve/veya işitsel sanat dalı eserinde resim, heykel, tiyatro, sinema vb. sunulan herhangi bir olgu, ister hayal ürünü ister gerçeğin olduğu gibi aktarılması şeklinde olsun eseri ortaya koyan kişi ya da kişiler tarafında aktarılan temsiller içerir. Araştırma alanımızın içerisindeki sinema örneğinde bir filmin ana unsurlarından olan senaryo tarafından şekillendirilen konu, konu içerisindeki kişiler, nesnelere, kültürler, tarihi, toplumsal olaylar bir çerçeve içerisinde aktarılır. Bu aktarma yapılırken gösterilen nesnelere ya olabildiğince aslına uygun ya da eseri ortaya koyanın fikri yansımalarını taşıyarak seyircisine aktarılır. Kurmaca bir hikâyede bir fikri aktarmak adına kullanılacak karakter, senaryoyu yazanın ya da filmi hayata geçiren yönetmenin bakış açısıyla sınırlıdır. Bu sınır gerçek kişi, olay, kültür, toplumsal herhangi bir birim ya da yapı senaryo edilerek kullanıldığında sunulan olgu aslı ile sınırlandırılmalıdır.

Araştırmamızda film analizi olarak takip ettiğimiz yol olan göstergebilim metodu ile yaptığımız çözümlemelerde bu bakış açısından yola çıkarak ortaya çıkan anlamın inşası sürecinde inceleme alanının en temel ögesi olan göstergeleri ve temsil ettikleri anlamlar üzerinde durduk. Gösterge, kavramsal olarak bir şeyi temsil eden başka bir şey olarak tanımlanır. Daha somut biçimde gösterge; yazılı bir kelime ya da

konusulan bir sözcük, bir çizim ya da zihinde belli bir kültürel kavramla ilişkilendirilen bir nesne olabilir.²³

Analizini yaptığımız filmlerde de kullanılan göstergelerle temsil ettikleri anlamlar arasında, Türk sineması akımlarının ideolojik, dönemlerinin kültürel ve sanatsal bakış açıları üzerinden Osmanlı temsili şekilleri üzerinde durduk. Filmlerdeki Osmanlı unsurları olan padişahlar, paşalar, askerler, vezir, harem gibi olguların nasıl temsil edildiğini ortaya çıkarmaya çalıştık.

Temsil ile araştırmamızda kastımız, gösteren ve gösterilenlerin düz ve yan anlamları ile ele alındığında alıcıda bıraktığı izlenimdir. Örneğin; düz anlamıyla fes Osmanlı Devleti'nin özellikle son dönemlerinde erkeklerin kullandığı bir başlık olarak nitelenebilirken, yan anlamıyla Cumhuriyet dönemi ile birlikte Türk toplumundaki Osmanlı Döneminin kendisini hatırlatması denilebilir. Kaçınılmaz olarak diğer daha baskın unsurlar olan padişah, harem, saray gibi kavramlarla filmlerin seyircide bıraktığı etkiler daha büyük olacaktır. Milli Sinemacıların kurucusu ve en önemli temsilcisi olan Yücel Çakmaklı'nın "Kurdoğlu: Osmanlı Bedel İster" isimli televizyon filmi örneğindeki padişah, halifelik vasfından dolayı kutsal bir yere koyulurken, Ulusal Sinema Akımı'nın yine kurucusu ve en önemli temsilcisi olan Halit Refiğ ve yine Yeni Gerçekçilik Akımı'nın kurucusu olan Metin Erksan ve 90'larla birlikte gelişen yeni dönem Türk Sineması temsilcilerinden Mustafa Altıokların ele aldığımız filmlerinde ise ahalisine zulmeden, sarayda sefa içerisinde yaşayıp kendi koyduğu kurallara kendisi uymayan karakterde kişiler olarak anlatılmaktadır.

Osmanlı için toplumsal ön kabul bir temelde Osmanlı'yı ecdad olarak kabul eden ve olumlayan bir yapıda iken Cumhuriyetle birlikte, özellikle yıkılma dönemi ile birlikte tüm yapısı ile değiştirilmesi gereken olumsuz bir imge olarak algılanmaktadır. Osmanlı'nın filmlerdeki temel sunum aracı olan Osmanlı ailesi mensupları göstereni olarak padişah, bu anlamda olumlayanlar için oluşturduğu algı saygın bir kişi iken, incelediğimiz filmlerin olumsuz yanları ile sunanları içinse padişah değiştirilmesi gereken yönetim şeklinin hasta adamı olarak aktarılmaktadır. Saussure, gösteren

²³ Jonathan Bignell , Media Semiotics: An Introduction, Manchester England, Manchester University Press, 1997, S.6

üzerindeki tercihin tamamen konuşmacıya bırakılmadığına dikkat çekmektedir. Çünkü bir gösterge, dilbilimsel bir topluluk tarafından kabul gördükten sonra bireylerin bunu değiştirme gücü yoktur.²⁴ Bu iki algı şeklinin göstereni iki taraf için de aynı iken, gösterilen toplumun algılama şeklinin nesilden nesile değişmesi ile farklı anlamlar taşıyabilmektedir.

Sinema anlam üretmek, ürettiği bu anlamlara yan anlamlar katmak ve bu anlamlara yeni kodlar gizlemek konusunda neredeyse sınırsız imkâna sahipken, bu imkânı propaganda aracı olarak kullanılması yöntemi de sıkça başvurulan bir yol olagelmıştır. Sinema görsel işitsel sanatlar içinde, modernizm sonrası en popüler dallardan birisi olarak çok fazla farklı anlam yükleyebileceği enstrümana sahiptir. Örneğin; Vietnam konulu Amerikan filmi Rambo serisinin ilk filmi olan "İlk Kan" da (1982) tutuklanan Vietnam gazisi John Rambo'nun ustura ile traş edilmeye çalışıldığı sırada gördüğü usturanın, Vietnam'da olduğu sırada kendisine yapılan işkenceleri hatırlatması ve yüzü kesildiği sırada sarf ettiği "ilk kanı onlar döktü" repliği Amerika'nın, Vietnam savaşının meşruiyet mottosu olarak anlaşılabilir.

İdeolojik bakış ve bu ideolojinin propagandası Türk sineması akımlarının özellikle ideolojik akımlar olması sebebiyle verdikleri eserlerdeki yan anlamlar sıkça yönetmenin bakış açısının temsili olarak karşımıza çıkar. Görsel ve işitsel bir metin olan sinemanın içerisinde de düzanlam ve yananlam tarafından hareket eden bu sistem, düzanlamın ideolojiden arınmış tamamen doğal ve yalın bir anlam dizgesi olduğu görüntüsünü çizer. Oysa düzanlam bütün bir genel kabulün ürünüdür. Buradan bakıldığında, bir göstergenin düzanlamı aynı kültürün üyeleri tarafından üzerinde anlaşılmalı bir anlam olmalıdır. Barthes'e göre bu doğal görünme hali, baskın ideolojiyi gizlemek için bir araçtır. Althusserci bakış açısına göre de düzanlamları öğrendiğimizde, aynı zamanda baskın yananlamları da öğrenerek ideoloji içerisinde konumlandırılırız.²⁵ Türk sineması akımları da kendi bakış açılarını böyle halk tarafından kabul görmüş düzanlamları, yananlamların içerisine iliştiyerek kendi temsillerini üretmiştir. Bu ideolojik bakış açısının temsil anlamında bir diğer

²⁴ Ferdinand De Saussure , Course In General Linguistics, New York : Philosophical Library, 1959, S. 59

²⁵ Kaja Silverman, The Subject Of Semiotics, London, Oxford University Press, 1983, S. 29

örneği olabilecek Türk sinemasındaki din adamı temsili üzerine de çalışmalar yapılmıştır. Araştırmamız içerisinde bu tip benzeri örnekler de kullanılmıştır.

1.4.1. Yöntem; Göstergebilimsel Film Analizi

Türk sineması akımları üzerinden filmlerimizdeki Osmanlı unsurları ve gerçek kişiler üzerinde olumlu olumsuz yapılan tüm anlamlandırmaları ~~deformasyonları~~, filmlerdeki görsel, işitsel tüm malzemeler üzerinden inceleyerek ortaya koymaya çalıştık. Bunu yaparken de filmlerde izleyiciye pazarlanmak üzere üretilen, Osmanlı'ya ilişkin nasıl bir bakış açısı oluşturulmaya çalışılmış içeriklerindeki göstergeler üzerinden analiz edilmeye çalışılmıştır.

Bu bölümde görsel işitsel metinlerde temsil başlığında kısaca değindiğimiz, gösteren, gösterilen, düz anlam, yan anlam gibi kavramlar üzerinden filmlerimizi analiz edeceğimizden bu kavramları daha detaylı tanımlamaya çalışacağız.

Göstergebilim, en temel anlamıyla göstergelerin araştırılmasıdır. Göstergebilimin kurucusu olarak anılan İsveçli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857–1913), temel kavramlarını ortaya koyduğu göstergebilimi (semiology), toplum içindeki göstergelerin işleyişi üzerine çalışacak bir bilim olarak tanımlamıştır. Göstergebilim, göstergeleri meydana getiren şeyleri ve bunları yöneten kuralların ne olduğunu ortaya çıkaracaktır²⁶

Saussure'un gösterge düzeninde, gösterilen ve gösteren gösterenin yapı taşlarıdır ve çok değişik anlamlarda kullanılabilir.²⁷ Yönetmenler ortaya koyarken filmlerinin içeriğine ne derece sahip çıktıklarını film üzerindeki otoriteleri ölçüsünde belirleyebilirler. Bu söylemi destekleyen Traffaut'ın konu ile ilgili yazısının ardından Andrew Sarris'in yaptığı çeviride geçen auteur kuramı, Fransa'da yazar yönetmeler politikası olarak başlayan akımın Amerikan sinemasındaki adıdır. Bu kuram için birçok farklı bakış açısı olması ile birlikte Andrew Sarris'in auteur olma ölçütü olarak ortaya koyduğu stil sahibi (bir çok filmde benzer özellikte bir imza sahibi) olma, teknik bilgiye sahip (film çekiminde kullanılan teknik malzemeler hakkında fikir sahibi) olma

²⁶ Ferdinand De Saussure, Course In General Linguistics, New York : Philosophical Library, 1959, S. 16

²⁷ Roland Barthes: Göstergebilim İlkeleri, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979, S. 26

ve filme kattığı içsel anlamla yani yönetmenin kişiliği ve hayat görüşüdür şeklinde algılayabiliriz.²⁸ Araştırmamızda seçtiğimiz üç film de senarist yönetmenlerle çalışmış olmamızdan dolayı filmlerinin üzerinde hem yazınsal hem teknik hem de ideolojik bakışlarının yansıması, kendilerini auteur kuramı üzerinden de incelemeye değer kılmıştır.

Göstergebilimsel araştırmanın temelinde her türlü yapısal etkinliğin var olan dilin yanında anlamlama dizgelerini belirleyip işleyişini ortaya koymak gerekir. Bu tür bir araştırmaya girerken sınırları belirlemek en önemli önceliktir. Aynı türden olmayan olgular tüm olgular bir yana bırakılarak bu yönü ilgilendiren özellikler ele alınır. Göstergebilimsel araştırmanın benimsediği belirginlik ilkesi gereği, incelenen nesnelere, konulara ilişkin anlamlama yoluna gidilir. Örneğin bugünkü Fransız besin dizgesini belirleyip ortaya koymayı amaçlarsak incelemenin hangi belgelere dayandırılarak yapılacağını (gazetelerdeki yemek dizgelerine mi? Lokantalardaki yemek dizgelerine mi? Gözlemlenen gerçek yemeklere mi? Anlatılan yemeklere mi?) önceden belirlemek gerekir.²⁹ Bu araştırmada da Türk sinemasında Osmanlı'nın sunuluş biçimini, Türk Sineması akımlarındaki temsiller üzerinden incelemek üzere yola çıktığımızda ele aldığımız filmlerin temsil yeteneği ölçüsünde fikirler sunulmaktadır.

²⁸ Murat İri: Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, İstanbul, 2011 S. 67-69

²⁹ Roland Barthes, Göstergebilim İlkeleri, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979, S. 94-95

2. TÜRK SİNEMASINA YÖN VEREN BAŞLICA AKIMLAR

Bu bölümde Türk Sineması'nın öncü akımları ve 90'lar sonrası gibi önemli dönemlerini yine dönemin önemli temsilcilerinin film örnekleri ile inceleyeceğiz.

2.1 Halit Refiğ ve Ulusal Sinema

İnceleyeceğimiz “Harem de Dört Kadın” filmi süresince gördüğümüz Paşa, Jöntürkler, Osmanlı padişahı, gibi karakterlerin, gerçekte birer karşılıkları olduğunu söyleyebiliriz. Senarist, yönetmen Halit Refiğ kendi bakış açısıyla her bir karaktere bir sosyal kimlik vermektedir. Tarihsel olaylara, sosyal davalara bu şekilde ışık tutma çabasının yanı sıra kadın hakları ve sorunları konusuna da değinen Refiğ genel olarak olayları bir aşk üçgeni ekseninde anlatır. “Haremde Dört Kadın” Halit Refiğ'in bu bakış açısını en belirgin yansıttığı filmlerendir. Tarihsel gerçeklerden yola çıkarak günümüz Türkiye'si ile paralellikler kurarak *“aşırı entelektüel bir sinema ürünüdür ve sembolik bir yapıya sahiptir”*. Bu filmde iktidarsız paşa iktidarsız devleti, seyirci kadınlar olan bitene kayıtsız halkı, filmde adı geçtiği halde kendisi görünmeyen Nizamettin Paşa işbirlikçiyi, namuslu ama yanlış yolda olan genç Cemal, devrimci karakterini yansıtmaktadır.³⁰

Halit Refiğ kurucusu olarak temsil ettiği Ulusal Sinema Akımı Türkiye'nin bin küsur yıla dayanan geçmişinin değerler bütününe temsil eden bir yapıya sahiptir. Ulusal Sinema Akımı, Türk dilinin resmi dil olarak kabul edildiği Bizans'a karşı açılan Malazgirt Savaşı'nın ardından Alpaslan önderliğinde Selçuklu Devleti içinde gelişen Türk kültürünün sinema eserleri ile yaşatılması şeklinde özetlenebilir. Türk insanının kendine has gelenekleri, dili ve davranışları ile sinema perdesine yansıtılmasını esas alan bu anlayışın kurucusu ve önemli temsilcisi olan Halit Refiğ, “Ulusal Sinema Kavgası” adlı bir de eser yayınlamıştır.³¹

Görüldüğü üzere Refiğ, esas aldığı Türk Ulusu kavramı içerisine Osmanlı Devleti kurulmadan önceki ve sonrası olan Cumhuriyet dönemini Türklük kavramı

³⁰ Alim Şerif Onaran, Türk Sinema Tarihi, Cilt 1. Kitle Yayınları, Ankara, 1994, S. 141

³¹ Alim Şerif Onaran, Türk Sinema Tarihi, Cilt 1. Kitle Yayınları, Ankara, 1994, S. 198. 199

içerisinde kabul etmiş ve “Haremde Dört Kadın” filmiyle Osmanlı Devleti döneminde devletin hali hazırdaki anlayış ve sistemine negatif bir eleştiri yolu izlemiştir.

Bu anlamda propaganda sinemasının Türk Sineması’ndaki en bariz örneklerinden birini oluşturan incelediğimiz film, sinemanın günümüze değin gelen her çeşit iletişim aracını birleştirerek kullanabilme özelliği ile kendinden önce gelen bütün sanat dallarını potasında eritebilen önemli bir tarafa sahiptir. Sinema gelişen teknik ve retorik yönüyle yine diğer sanat dallarına göre daha fazla etkileyici telkin gücüne sahip olması söz konusudur. Ses ve sözü bir arada kullanabilme yönü, sinemanın propaganda aracı olarak kullanılmasının en önemli sebebidir. Sinema dünyanın çok büyük bir kısmında cinsiyet, dil, din, ırk gibi özellikleri ayırım göz etmeksizin kullanılabilmesi insanların sinema aracılığı ile duygularını paylaşabilmesi sağlamaktadır. Sinema verdiği bir takım mesajlarla büyük kitlelere ortak bir görüş oluşturma özelliğine sahip olan kültürel ve toplumsal hayata yön verebilen çok etkili bir sanat dalıdır.

Sinemanın telkin yöntemlerinden bir kaç

- Halkın (kültürel) seviyesini artırmak
- Halk (kültürel) seviyesini kalitesizleştirmek
- Politik tandanslara hizmet etmek
- İdeoloji telkinleri yapmak³²

Filmde kullanılan en belirgin yöntem çekildiği dönemin ideolojik savaş halinden kırk iki yaşındaki genç Türkiye Cumhuriyeti’ne geldiği yeri kendi bakış açısından hatırlatarak Türk Ulus kimliğini ve yeni yönetimin göz ardı edilen doğru yönlerini yansıtmaya çalışmasıdır.

Kurucusu olduğu Ulusal Sinema Akımını anlattığı “Ulusal Sinema Kavgası” kitabında Refiğ

³² Osman Özsoy, Propaganda Ve Kamuoyu Oluşturma, İstanbul, Alfa Basın Yayım Dağıtım, 1998, s. 354

Amacımız daha iyi, daha güzel bir Türk sinemasına yol açacak bir sinema sevgisi yayabilmektir. Örneğimiz de Batı sinemasıydı. "Ağlayan Türk Sineması" başlıklı yazımda bir Batı sanatı olan sinema olan sinemanın Türkiye'de, sinemacılarımızın geri doğulular gibi düşünmek ve hissetmek alışkanlıklarından kurtulmadıkları için ilerleyemediklerini öne sürmekteyim.³³

Ulusal sinema anlayışı düşüncesinin altında bu kadar kesin bir yargı ile var olduğunu kabul ettiği Türk sinemacısının doğulu yönüne getirdiği bu sert eleştiri ile çözümün batılı düşünmekten geçtiğini söyler. Düşüncemiz, ulusal çerçevede inşa edilmek istenen bir yapı varsa, teknik ve ideolojik yapısı ile Batıyı referans alarak hareket etmekte ciddi bir çelişki oluşturur. Bu yönüyle temel aldığı anlayış olan Ulusal Sinema söylemi, Türk Milleti'nin de temellerinin geldiği doğu kültüründen uzaklaşmakla bina edilebilir mi?

2.2. Halit Refiğ Filmografisi

Halit Refiğ'in 1961 – 2000 yılları arasında yapımcı, yönetmen ve senaristliğini yaptığı, Seviştığımız Günler 1961, Yasak Aşk 1961, Şehirdeki Yabancı 1962, Gençlik Hülyaları 1962, Şafak Bekçileri 1963, Gurbet Kuşları 1964, Şehrazat 1964, Evcilik Oyunu 1964, İstanbul'un Kızları 1964, Canım Sana Fedâ 1965, Güneşe Giden Yol 1965, Haremde Dört Kadın 1965, Kırık Hayatlar 1965, Aslan Pençesi 1966, Erkek Ve Dişi 1966, Üç Korkusuz Arkadaş 1966, Karakolda Ayna Var 1966, Can Yoldaşları 1966, Kız Kolunda Damga Var 1967, Bir Türk'e Gönül Verdim 1969, Yaşamak Ne Güzel Şey 1969, Atsız Cengaver 1970, Sevmek Ve Ölmek Zamanı 1971, Ali Cengiz Oyunu 1971, Çöl Kartalı 1972, Acı Zafer 1972, Aşk Fırtınası 1972, Fatma Bacı 1972, Kızın Varsa Derdin Var 1973, Cennetin Kapısı 1973, Sultan Gelin 1973, Vurun Kahpeye 1973, Yedi Evlat İki Damat 1973, Aşk-ı Memnu (dizi, 1975)Arabulucular / The Intercessors 1977, Yaşam Kavgası 1978, Yorgun Savaşçı 1979, Leyla İle Mecnun 1982, O Kadın 1982, Beyaz Ölüm 1983, İhtiras Fırtınası 1983, Alev Alev 1984, Ölüm Yolu 1985, Paramparça 1985, Son Darbe (2) 1985, Kısıklıvrak 1986, Teyzem 1986, Yarın Ağlayacağım 1986, Kızımın Kanı 1987, Kurtar Beni 1987, Kızım Ve Ben 1988, Hanım 1988, Karılar Koğuşu 1989, İki Yabancı 1990, Zirvedekiler 1993, Köpekler Adası 1996, Affet Bizi Hocam 1998, Kerem 1999, Affet Beni Hocam 2000, Zeynep Öğretmen 2000,

³³ Halit Refiğ, Ulusal Sinema Kavgası, İstanbul, Dergâh Yayınları , 2013, S. 24

Gelinlik Kız 2000, Sara ile Musa 2000, Midasın Düşü 2000, Gençlik 2000 filmleri bulunmaktadır

2.3. Sinemada Gerçekçilik

Sinema bir fikirle yola çıkılıp dramatik kurguyu, sahne düzenini, diyalogları ve dekor değişimlerini esas alarak hazırlanmış teknik metin olan senaryo³⁴ ile çok çeşitli teknik donanımlarla fotoğrafik görüntülerin arka arkaya getirilmesi ile elde edilen hareketli görüntü temelindeki sinemanın kurgu yolu ile aktarılması.³⁵ Bununla birlikte, gerçek durumlar, olaylar, kişiler ve hayatlarından yola çıkılarak sinemasal anlatım diline çevrilerek görselleştirilebilir. Film yolu ile anlatımın bir diğer yolu olan belgesel filmde ise belge niteliği taşıyan film veya televizyon programı³⁶ gerçek dışı olaylara, hayale yer vermeyen, konusunu ve gereğini doğrudan doğadan alan dış dünyayı nesnel biçimde yansıtmaya çabasında olan ve adında da geçtiği üzere belgeli gerçeklere dayandırılması üzerinden durum aktarılır.³⁷

Sinemada gerçekçilik önce teknik anlamda süre³⁸, kurgu ve yapısal içerik bakımından, anlaşılıyorken yeni gerçekçiliğin temeli sayılabilecek İtalyan yeni gerçekçiliği ile günümüz sinemasındaki yeni gerçekçilik anlayışının temelleri atılmıştır. Buradaki yeni gerçekçilikten anladığımız daha önce de gerçekçi akımlar varken, yani yukarıda bahsettiğimiz teknik vs. anlamda olanın dışında toplumsal olaylara karşı gerçekçi yaklaşımların sinemaya konu olmasından bahsedilmesidir. İtalyan yeni gerçekçiliği ülkenin sosyopolitik yapısının uğradığı değişimi konu eden faşizmin çöküşü, Romanın bombalanması, Sicilya'nın işgali, Mussolini'nin Faşist Konsülün

³⁴ Öktem Başol, Senaryo Kitabı Senaryo Yazım Teknikleri Ve Film Örnekleri, İstanbul, Pana Film Yayınları, 2010, S. 24

³⁵ Andre Bazin, Sinema Nedir, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011, S. 23-24

³⁶ www.tdk.gov.tr, (Erişim: 09.04.2015)

³⁷ Mahmut Tali Öngören, akt. Nihan Gider, Marmara İletişim Dergisi, İstanbul 2007, S. 135

³⁸ Süre Anlamında Burada Filmin Olay Zamanının Gerçek Zamanlı Olarak Verilmesinden Bahsediyoruz.

desteğini yitirerek, Hitlerin kuklası gibi davranması gibi olayların içinden çıkması bu akımın yapısını belirler.³⁹

Ülkemizde bu yeni gerçekçilik akımının bir kolu gibi yol alan toplumsal gerçekçi sinema denince Yılmaz Güney Arkadaş (1975), Sürü (1979) , Yol (1982), gibi filmleri ile birlikte Metin Erksan'ın Dokuz Dağın Efesi (1958), Gecelerin Ötesi (1960), Yılanların Öcü (1961), Acı Hayat (1962) gibi toplumsal gerçekçilik temalı filmler aklımıza gelir.⁴⁰

İncelediğimiz filmler dahil olmak üzere, Osmanlı'yı konu alan Türk Sineması filmleri anlatım dili açısından belgesel sinema özelliği taşımamakla beraber, gerçek tarih, isim ve olaylar üzerinden gitmesi açısından gerçeklere (tarihi) bağlı kalmak gibi bir mesuliyet taşımadığını görüyoruz. Yine sinemanın yedinci sanat vasfını (adını) kazanması bakımından Platon'un sanat kuramı olan "mimesis" yansıtmacı kuramına bakıldığında sanatsal niteliğe sahip bir ürünün, çıktının değerini belirleyen aslına olabildiğince sadık kalınmasıdır fikrinden yola çıkarak, öncelikle bu yapıtlarında sanatsal açıdan niteliklerini kaybetmemek için anlattıkları tarihi gerçeklerin aslına uygun kalmaları gerektiğini düşünüyoruz.

Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik akımı kapsamında filmler yapan ve bu akımın ülkemizdeki kurucusu olan Metin Erksan, Ulusal Sinemanın belki de ardılı sayılabilecek bu akımın temellerini atan Erksan'ın doğrudan Osmanlı'yı konu alan bir filmi yoktur ama dönemi itibarı ile anlattıkları ile "Dokuz Dağın Efesi" filmi Osmanlı Döneminin de geçmesi ve içerisinde devletin yönetimi ve anlayışına değindiği atıflarla incelemeye değer bir örnektir.

2.3.1. Metin Erksan ve Türk Sinemasında Yeni Gerçekçilik Akımı

Metin Erksan 1929 yılında Çanakkale'de doğar, liseyi Pertevniyal'de okuduktan sonra, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi bölümünden mezun olur.

³⁹ Murat İri, Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, İstanbul, Derin Yayınları, 2011, S. 27-28

⁴⁰ Kurtuluş Kayalı, Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek, Ankara, Dost Kitap Evi Yayınları, 2004, S. 95 – 97

Dünyaca ünlü sanat tarihçilerinden ders alan Erksan, daha sonra Halide Edip Adivar, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi isimlerinde öğrencisi olur, 1947 yılından itibaren bir çok dergi ve gazetede sinema yazıları yazmaya başlar. Metin Erksan'ın asıl sinema yolculuğu, 1952 yılında senaryosunu Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yazdığı, Aşık Veysel'in hayatını anlatan “*Karanlık Dünya*” adlı filmin yönetmenliğinin kendisine sunulması ile olur.⁴¹

2.3.1.1. Metin Erksan Filmografisi

Karanlık Dünya / Aşık Veysel'in Hayatı 1952, Beyaz Cehennem / Cingöz Recai 1954, Yolpalas Cinayeti 1955, Ölmüş Bir Kadının Evrakı Metrukesi 1956, Dokuz Dağın Efesi 1958, Hicran Yarası 1959, Gecelerin Ötesi 1960, Şoför Nebahat 1960, Mahalle Arkadaşları 1961, Oy Farfara Farfara 1961, Sahte Nikah 1962, Yılanların Öcü 1962, Acı Hayat 1962, Çifte Kumrular 1962, İstanbul Kaldırımları 1964, Suçlular Aramızda 1964, Susuz Yaz 1964, Sevmek Zamanı 1965, Ölmeyen Aşk 1966, Ayrılık da Beraberiz 1967, Kuyu 1968, İki Günahsız Kız 1969, Ateşli Çingen 1969, Dağlar Kızı Reyhan 1969, Sevenler Ölmez 1970, Eyvah 1970, Hicran 1971, Makber 1971, Feride 1971, Keloğlan'la Can Kız 1972, Süreyya 1972, Bir İntihar 1975, Geçmiş Zaman Elbiseleri 1975, Hanende Melek 1975, Müthiş Bir Tren 1975, Sazlık 1975, Dağdan İnme, 1975 Şeytan, 1974 İntikam Meleği / Kadın Hamlet 1976, Sensiz Yaşayamam 1977, Preveze Öncesi 1982.⁴²

2.4. Mustafa Altıoklar Biyografisi ve Filmleri

1958 Ordu Ünye, de Doğdu. Baba tarafından Konyalı, anne tarafı ise Batum'dan Ünye'ye göç etmiş Gürcü bir ailenin oğludur. 7 yaşına kadar Ünye'de kalan Mustafa Altıoklar ilköğretimine TED Ankara Koleji'nde başlar. Yükseköğretimini İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Fakültesi sonrasında Gazi Üniversitesi Fizik Tedavi ve rehabilitasyon bölümünde yüksek lisans yaparak

⁴¹ [Http://filmhafizasi.com/Turk-Sinemasinin-En-Yonetmeni-Metin-Erksan/](http://filmhafizasi.com/Turk-Sinemasinin-En-Yonetmeni-Metin-Erksan/) (Erişim : 24.04.2015)

⁴² Kurtuluş Kayalı, Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek, Ankara, Dost Kitap Evi Yayınları, 2004 s. 98

tamamlayan Altıoklar, uzmanlığını fizyoterapi alanın da yapar . İlk eşi Yasemin Erkan'dan ayrılan Altıoklar'ın bu evliliğinden Arya Su adlı bir kızı vardır⁴³.

Sinemaya olan ilgisi amcasının Konya'daki sinema salonunda başlar. Üniversite yıllarında daha bilinçli bir şekilde sinemayla ilgilense de, asıl olarak radyo piyesleri yazan annesinden gördüğü tekniklerle kendi başına senaryolar yazmaya çalışır. Fizik tedavi ihtisası yaparken arkadaşlarının çekmeye çalıştığı bir kısa filme yardımcı olurken bir anda kendini işin yönetmeni olarak bulur. “Çizgim” (1989) Ankara’da İFSAK’ın yaptığı bir yarışmada ödül alır. Bu motivasyonla TRT’nin düzenlediği genç sinemacılar yarışmasından yazdığı senaryolarla teknik ekipman desteği alarak iki ve üçüncü filmlerini çeker. İlk uzun metraj filmini (Denize Hançer Düştü) Kültür Bakanlığı desteğiyle 1992 yılında çeker.⁴⁴

2.4.1. Mustafa Altıoklar Filmografisi

Mustafa Altıokların 1988 – 2012 arasında yapım, yönetim ve senaryosunda görev aldığı İzin Sırrı TV Filmi 2012, Acayip Hikayeler TV Dizisi 2012, Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi TV Dizisi 2. Sezon (Konuk Yönetmen) 2011, Yasak Elma TV Dizisi 2007, Kelebek Çıkmazı TV Dizisi 2007, Beyza'nın Kadınları Sinema Filmi 2005, Banyo Sinema Filmi 2005, Üçüncü Türden Yakın İlişkiler TV Dizisi 2004, 3. Tür TV Dizisi 2004, Lise Defteri TV Dizisi 2003, O Şimdi Asker Sinema Filmi 2002, Fosforlu Cevriye TV Filmi 2000, Asansör Sinema Filmi 1999, Öldürme Üzerine Küçük Bir Film (Kısa Film) 1997, Ağır Roman Sinema Filmi 1997, İstanbul Kanatlarımın Altında Sinema Filmi 1996, Denize Hançer Düştü Sinema Filmi 1992, Çizgim Kısa Film 1989, Lapsus Kısa Film 1988, Ayak Sesleri Kısa Film, filmleri bulunmaktadır.

2.4.2. 90’lar Sonrası Türk Sineması

Türk sineması, araştırmamızın başında da belirttiğimiz üzere dünya sinema tarihi ile yaşıttır. Belli dönemlerde Türk sinemasında dünyadaki gibi belirgin değişimler yaşamıştır. Farklı kaynaklarda, farklı sinema tarihçileri tarafından birkaç yıllık oynama ile 1930’lardan 1940’lara kadar süren “Tiyatrocular Dönemi”, ilerleyen tarihlerde

⁴³ Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi Ve Panel Yıllığı 2011 S. 3 - 4

⁴⁴ Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi Ve Panel Yıllığı 2011 S. 2 - 3

süregelen “Geçiş” ve “Sinemacılar” gibi farklı dönemler, Türk Sineması dönemlerinin başlıcaları olarak sayılabilir.

90’larla birlikte bu diğer dönemlerin kendi içinde hareket eden yapısından farklı olarak, dünyaya açılmayı düşünen sinemacılar ortaya çıkar. Bu dönemin mihenk taşı kabul edilebilecek “Eşkiya” (1995), Amerikalı (1993) “Dönersen Islık Çal” (1992) “Piyano Piyano Bacaksız” (1992) İskilipli Atıf Hoca / Kelebekler Sonsuza Uçar (1993) “İstanbul Kanatlarımın Altında” (1996), “Gece Melek Ve Bizim Çocuklar” (1994) vb. Kendi alanında ses getiren kimisi hem içeriden hem yurt dışından destekler almış filmler ortaya koyuldu.

Bu tarz filmler 80’lerle birlikte Türkiye’de ortaya çıkan erotik sinema döneminin yaşattığı krizden sonra, seyirciyi tekrar sinemalara çeken filmler olmuştur.

Türkiye’de 90’larla beraber çekilen film sayısı nicel olarak azalsa da nitel olarak kendini geliştiren bir hal almış ve artık tekrar gişede ciddi rakamlardan bahsedilir olmuştur.

HASILAT RAKAMLARI				
	AĞIR ROMAN	EŞKIYA	İSTANBUL KANATLARIMIN ALTINDA	AMERİKALI
1. hafta	95.631	35.975	19.070	63.930
2. hafta	114.617	65.571	34.758	49.200
3. hafta	87.980	91.562	37.433	32.966
4. hafta	77.012	113.735	39.355	24.965
5. hafta	68.386	126.388	43.692	30.053
Toplam	443.626	433.231	174.308	201.114

Sinerama Dergisi Şubat 1998 sayı 11. Hasılat Rakamları (Tablo 1)⁴⁵

Bu gelişme sinemaya maddi anlamda ciddi destekler veren özellikle Kültür Bakanlığı ve EURIMAGES gibi kurumlarında dikkatinden kaçmaz ve filmlere sponsor olmaya başlarlar.

⁴⁵ Sinerama Dergisi Şubat 1998 sayı 11, s.91

6. ANKARA ULUSLARARASI FİLM FESTİVALI	
En İyi Film:	Bir Sonbahar Hikayesi
En İyi Senaryo:	Bir Sonbahar Hikayesi
En İyi Yönetmen:	Yavuz Özkan (Bir Sonbahar Hikayesi)
En İyi Kadın Oyuncu:	Zuhal Olcay (Bir Sonbahar Hikayesi)
En İyi Erkek Oyuncu:	Can Togay (Bir Sonbahar Hikayesi)
En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu:	Fusun Demirel (Ay Vakti)
En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu:	Berhan Şimşek (Yolcu)
En İyi Müzik:	Timur Selçuk (Mavi Sürgün)
En İyi Görüntü Yönetmeni:	Kenan Ormanlar
En İyi Kurgu:	C-Blok
Umut veren Erkek Oyuncu:	Kaan Girgin
Seçici Kurul Ödülü:	C-Blok
Umut Veren Yönetmen:	Zeki Demirkubuz
Festival Özel Ödülü:	Türkan Şoray
Televizyon Özel Ödülü:	Türkiye Radyo ve Televizyon Kurulu
Kısa Film Yarışması Büyük Ödülü:	Illusion (Kaan Şensoy)

Sinema Dergisi Şubat 1995 sayı 11. “6. Ankara Uluslararası Film Festivali” Ödül alan Filmler (Tablo 4)⁴⁶

13. ULUSLARARASI İSTANBUL FİLM FESTİVALI	
ULUSLARARASI YARIŞMA	
Altın Lale Ödülü:	Mavi Sürgün (Erden Kıral)
Jüri Özel Ödülü:	İhanet (Radu Mihaileanu)
FIPRESCI - Uluslararası Sinema Yazarları Ödülü:	Kukla Ustası (Hou Hsiao-Hsien)
Sanat Sinemaları Konfederasyonu (CICAE) Ödülü:	İhanet
ULUSAL YARIŞMA	
En İyi Film:	Bir Sonbahar Hikayesi (Yavuz Özkan)
En İyi Yönetmen:	Yusuf Kurçenli (Çözümler)
Jüri Özel Ödülü:	C Blok (Zeki Demirkubuz ödülü kabul etmedi)
YARIŞMA DIŞI	
Onur Ödülü:	Metin Erksan (Ödülü kabul etmedi)
SIYAD (Türkiye Sinema Yazarları Derneği) Ödülü:	Karanlık Sular (Kutluğ Ataman)

Sinema Dergisi Şubat 1995 sayı 11.
13. Uluslar Arası İstanbul Film Festivali
Ödül Alan Filmler⁴⁷
(Tablo 2)

8. ADANA ALTIN KOZA FİLM FESTİVALI	
Birincilik Ödülü:	Bir Sonbahar Hikayesi (Yavuz Özkan)
İkincilik Ödülü:	Yalancı
Üçüncülük Ödülü:	Mavi Sürgün
En İyi Kadın Oyuncu:	Zuhal Olcay (Bir Sonbahar Hikayesi)
En İyi Erkek Oyuncu:	Mehmet Aslantuğ (Yalancı)
En İyi Yönetmen:	Erden Kıral (Mavi Sürgün)
Seyhan Belediyesi Özel Ödülü:	Yalancı ((Osman Sınav)
Yüreğir Belediyesi Özel Ödülü:	Mavi Sürgün (Erden Kıral)
Halk Jürisi Özel Ödülü:	Başar Sabuncu (Yolcu)
En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu:	Fusun Demirel (Ay Vakti)
En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu:	Fikret Hakan (Yalancı) ve Tuncel Kurtiz (Ağrı'ya Dönüş)
Öğrenci Filmleri Yarışması Birincilik Ödülü:	Ağaç (İlker Canlıgil)

Sinema Dergisi Şubat 1995 sayı 11.
“8. Adana Altın Koza Film Festivali”
Ödül Alan Filmler⁴⁸ (Tablo 3)

⁴⁶ A.g.e sayı 11, s.100-101

⁴⁷ Sinema Dergisi Şubat 1995 sayı 11, s.100-101

⁴⁸ A.g.e sayı 11, s.100-101

Türk sineması geleneğini ciddi bir sinema tarihinden almasının sonucu olarak bir çok ulusal ve uluslararası film yarışmasına ve festivale de ev sahipliği yapar. 1990'larla birlikte bu Türk sineması geleneğini ciddi bir sinema tarihinden almasının sonucu olarak bir çok ulusal ve uluslararası film yarışmasına ve festivale de ev sahipliği yapar. 1990'larla birlikte bu tarz etkinliklere de katılımlar artmış ve ses getirir hale gelmiştir.

2.5. Yücel Çakmaklı ve Milli Sinemacılar Üzerine

1937 yılında Afyon'da doğdu. Bir süre sinema yazarlığı yaptı (Yeni İstanbul). Sinemaya asistanlık yaparak girdi. İlk filmi Kâbe Yolları'nı (belgesel) yönetti. Elif Film şirketini kurdu (1969). Milli sinema akımına dayalı filmler çekti. Tarık Buğra'nın Küçük Ağa romanından uyarlanma TV dizisi çekmiş bu dizide Çetin Tekindor gibi kişilerle de çalışmıştır.⁴⁹ 1963 Yılında, askerden döndükten Sonra Yeni İstanbul Gazetesi'nde Tarık Buğra'nın yönettiği Sayfada sinema yazıları yazmaya başladı. Bir Yandan da Erman Film Stüdyoları'nda yönetmen yardımcısı Olarak Calisti. 1968'e dek 50 Kadar filmde Dr. Arşevir Alınak, Osman Seden, Orhan Aksoy gibi yönetmenlere yardımcılık Yaptı. Filmi Kâbe Yolları'nı (belgesel) ismiyle yönetti İLK. 1969'da Elif Film şirketini kurdu. Milli sinema Olarak adlandırılan Akima Dayalı filmler çekti. 1975-1990 arası TRT bünyesinde çalışmalarına devam etti. Kısa 30-70 dakika bir arası Kısa TV filmleri Yaptı hikayelerden. 1978'de Prag'da televizyon filmleri Arasında ödül alan ilk yapım olan "Çok Sesli Bir Ölüm" "Çözülme" bu tarz çalışmalardır (Rasim Özdenören'in Hikayeleri) A.Ş.. Tarık Dursun K.'dan Denizin Kani, Tarık Buğra'dan Küçük Ağa Kuruluş gibi, roman uyarlamalarından TV dizileri gerçekleştirdi ettik. Necip Fazıl Kısakürek'in Bir Adam Yaratmak Turan Oflazoğlu'nun 4. Murad'ı gibi tiyatro eserlerinden televizyon oyunları Yaptı ettik. MÜZİK Odaklı tiyatro Olarak Hacı Arif Bey'in hayat hikâyesi Bir Rumeli türküsünden yola çıkarak çektiği Aliş'le Zeynep sayılabilir A.Ş.. Çocukluğu ilk gençliğinde Aldığı altın tecrübelerle Türk Sinemasının en otantik yönetmenlerinden biri olmaya hak Kazanan Yücel Çakmaklı A.Ş., pek çok

⁴⁹[Http://www.Sinemalar.com](http://www.Sinemalar.com), (Erişim 31.01.2014)

ilke imza atan ettik çok değişik Konuları filmleştiren çalışkan Bir yönetmendir. 10 Temmuz 2008'de Devlet Üstün Hizmet Madalyasına Layık görülmüştür.⁵⁰

Milli Sinemacıların öncüsü olan Yücel Çakmaklı için zamanın dindar sinemacıları diye yorumlar da yapılmıştır. Hatta Atilla Dorsay şöyle demektedir.

“Kendisine İslamcı adını takan bu tür sinemadan hiçbir zaman rahatsızlık duymadım. 1973-74'ten başlayarak çeşitli yazı eleştiri ve konuşmalarımın (gerek benimle yapılan konuşmalar, gerekse benim örneğin Yücel Çakmaklı ile yaptığımı konuşmalar) tanıklık edeceği gibi, bu tür sinemayı hep hoşgörü ile karşıladım. Hollywood Tevrat'a da, İncil'e de az yatırım yapmamıştı. Onca yıl izleyip durduğumuz haçlı seferleri, Evamir-i Aşere (sonrada On emir), Ben Hur, Zincirli Köle, Peygamber Tarihi, The Bible, vb. Benzeri filmlerde, dinlerin kutsal kitapları, inançları ve propagandaları, bu parlak üstün yapımların dokusuna ustalıkla yerleştirilmişti. İslam niçin aynı şeyi yapmasın ki? ⁵¹

Ele aldığımız Kurdoğlu 1 / Osmanlı Bedel İster filmi teknik ve oyunculuklar anlamında çok yüksek bir kalite vaat etmese de kendi dalında iyi bir örnek oluşturduğu kanaatindeyiz. Bu anlamda Milli sinemacıların Osmanlı konulu bu filmi ile Osmanlı'ya akabinde İslam unsuruna bakış açılarını yansıtmaları açısından önemli bir malzeme. Yücel Çakmaklı'nın yönettiği diğer filmler Birleşen Yollar, Milli Sinema ya da İslami Sinema akımının öncüsü olarak dikkati çeker. Sinema eleştirileri ile de uğraşan Yücel Çakmaklı, Yeşilçam'da bir süre asistanlık yapar daha sonrasında yönetmenliğe geçer. Geliştirdiği düşünce yapısı aynı akımın diğer temsilcileri Mesut Uçakan, Salih Dirlik vb. Sinemacılarla kimi zaman ters düşse de Çakmaklı; Çile (1972), Zehra (1972) ve Oğlum Osman (1973) gibi Milli Sinema üzerine temellendirilmiş filmlerde İslami sinema hareketini Sürdürür. Çünkü Yücel Çakmaklı bu akımın sinemadaki kuramcısıdır⁵².

Milli sinemacılar kuramlarını adlandırırken, Ulusal Sinemacılar'ın bakış açılarına olan duruşlarının bir tezahürü olarak onların Türkçe ismine karşılık, Arapça kökenli olan “milli” kelimesini tercih etmişlerdir.

⁵⁰ <http://www.Sinematurk.Com/Kisi/2439-Yucel-Cakmakli/> (Erişim: 29.09.2015)

⁵¹ Atilla Dorsay akt. Gülşah Nezaket Maraşlı, Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam, Ufuk Yayınları, İstanbul, 2011, S. 24

⁵² Abdurrahman Şen, Türk Sinemasında Yerli Arayışlar, Ankara 2010, T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler Ve Yayınlar Genel Md. Anma Ve Armağan Kitapları Dizisi; 24, S. 316

Milli sinemacılar, sinema yaparken Türk toplumunun dini değerleri de göz önüne alınarak ve buna mukabil Müslüman kimlik ön plana çıkarılarak bu anlayışın sinema aracılığıyla zihinlerde yer bulmasına çalışmışlardır.⁵³

Yine milli sinema anlayışı Halit Refiğ'in kurucusu olduğu sinema anlayışı olan ulusal sinema anlayışının beslendiği yazarlardan olan Kemal Tahir'e karşılık, Necip Fazıl Kısakürek'in Büyük Doğu Dergisi'nin 17 Eylül 1943 tarihin de çıkardığı ilk sayısında yazdığı "Beyaz Perde" başlıklı yazısından ilham alarak başlar.⁵⁴

Necip Fazıl Yazısında,

Sinema fikir ve ruhun eline geçtiği takdirde şüphesi ki büyük bir imkân ve inşa planı... Fakat bütün bu planı dolduran cevher, bütün hüneri, körkütük nefisleri lif lif cezbe etmekten ibaret bacak ve vücut hazretleridir. Gerisi sadece bu (hüdayınabit) kıymetin etrafında, bir yüzüğün ana taşını halkalayan kırıntı mücevherler gibi bir şey...

Görüldüğü üzere Osmanlı'yı konu alan filmlerin kaçınılmaz ortak yönü Osmanlı ve halkının en büyük hassasiyet konusu, devletin şimdiki anlamda resmi dini olan İslam, bununla birlikte insan ve devlet hayatına getirdiği kurallara değinmesidir.

İncelediğimiz Haremde dört kadın filmi geçtiği dönem olan 19. Yüzyılın sonlarındaki Osmanlı'nın çöküş dönemin de dahi devlet işleri ve sosyal meseleler bakımında Şer-i Hükümlerle idare edildiği bir dönemdir. Böyle bir zamanda devletin resmi personellerinden olan paşaların taşıdıkları önem bakımından devlet işlerinde olduğu kadar sosyal hayatlarında da devletin kontrolünde olduklarını görmekteyiz. Osmanlı'da ulül-emre itaat konusu büyük önem taşımakta iken başta padişah olmak üzere kamu hizmetlerinin işleme için her türlü tedbiri almakta mükelleftir.⁵⁵

Osmanlı'yı ve o zamanki paşaları aklamak veya mükemmel şahsiyetler olduklarını iddia etme ya da ispatlama çabasında olmadığımızı belirtirken, Osmanlı eşrafi neden sadece bu tür yansımalarla ele alınmıştır sorusunun düşünülmesini isteriz.

Çalışmamızın bu bağlamda Yücel Çakmaklı ve kendi janrındaki sinema sanatçıları tarafından yansıtılan Osmanlı imajının da tümüyle gerçeklere dayanılarak anlatıldığı fikrinin de savunucusu olmadığını belirtmek isteriz.

⁵³ Şükran Kuyucak Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, İstanbul 2010, Agora Kitaplığı, S. 74

⁵⁴ M. Akif Enderun, Beyaz Perdedeki Din, İstanbul 2011, Işık Yayınları, S. 14

⁵⁵ Ahmet Akgündüz ve Said, Öztürk Bilinmeyen İstanbul Osmanlı Osav Yayınları, 1999, S. 375

1970'ler, porno filmlerin yaygınlaştığı, ancak bunun yanı sıra dinî değerlere dayalı bir sinema anlayışının da gündeme geldiği bir dönem oldu. Yücel Çakmaklı'nın görüşlerinde ve filmlerinde karşılığını bulan "Millî Sinema" yaklaşımında, İslâmiyet'in Osmanlı kültürü üzerindeki güçlü etkisi vurgulanıyordu. "Millî Sinema"nın köklerinin Selçuklu ve Osmanlı uygarlıklarına ait inanç ve değerler sisteminde, yaşam tarzlarında bulunduğunu belirten Çakmaklı, yabancı kültürlerin sömürgeci politikalarına dikkati çekti

Çakmaklı, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Ediz Hun ve Orhan Gencebay gibi Yeşilçam yıldızlarına rol verdiği Çile (1972), Oğlum Osman (1973), Diriliş (1974), Kızım Ayşe (1974), Memleketim (1974) gibi, melodram sineması içinde değerlendirilebilecek filmlerinde kumarın, alkolün, batı kültürünün ya da burjuva yaşamının yozlaştırdığı, kurtuluşu geleneksel ve dinî değerlerde arayan kişilerin öykülerini anlattı. 23 Ağustos 2009 tarihinde İstanbul'da vefat etti.⁵⁶

2.5.1 Yücel Çakmaklı Filmografisi

Çakmaklı'nın yönetmenliğini yaptığı filmler; Cumbadan Rumbaya (2005), Emir Sultan (1997), Son Türbedar (1996), Kanayan Yara-Bosna Mavi Karanlık (1994), Kanayan Bosna (1993), Bişr-i Hafi/Bir Zamanlar Sarhoştı (1992), Mümin ile Kafir(1992), Kurdoğlu/Osmanlı Bedel İster (1991), Minyeli Abdullah 2 (1990), Minyeli Abdullah (1989), Sahibini Arayan Madalya (1989), Kuruluş/Osmancık (1987), Aliş ile Zeynep (1984), Küçük Ağa (1983), Hacı Arif Bey (1982), IV. Murat (1980), Denizin Kanı (1978), Bağrıyanık Ömer ile Güzel Zeynep (1978), Oynaş (1977), Çok Sesli Bir Ölüm (1977), Çözülme (1977), Bir Adam Yaratmak (1977), Diriliş (1974), Garip Kuş (1974), Kızım Ayşe (1974), Memleketim (1974), Ben Doğarken Ölmüşüm (1973), Oğlum Osman (1973), Çile (1972), Zehra (1972), Birleşen Yollar (1970).⁵⁷

⁵⁶ [Http://www.Biyografi.Net](http://www.Biyografi.Net), (Erişim: 31.01.2014)

⁵⁷ [Http://www.Biyografi.Net](http://www.Biyografi.Net), (Erişim: 31.01.2014)

3.1. “TÜRK SİNEMASI”NDAN FİLM ANALİZİ ÖRNEKLERİYLE İLE OSMANLI TEMSİLİ

Filmin Adı : Haremde Dört Kadın

Yapım Yılı: 1965

Yönetmen: Halit Refiğ

Senaryo: Halit Refiğ, Kemal Tahir

Yapımcı: Özdemir Birsel , Nüzhet Birsel

Oyuncular: Cüneyt Arkın, Ayfer Feray, Tanju Gürsu, Nilüfer Aydan, Pervin Par, Sami Ayanoglu

Süre: 108 dk.



“Haremde Dört Kadın” Film Afışı (Şekil 1)

3.1. “Haremde Dört Kadın” Filminde Osmanlı Temsili / Genişletilmiş Sinopsis

Harem’de Dört Kadın, konağında üç karısıyla yaşayan ve dördüncüsüyle de evlenmeye hazırlanan bir Osmanlı paşası olan Sadık Paşa’nın (Sami Ayanoglu) öyküsüdür. Özel olarak yapılan macunlara rağmen Sadık Paşa’nın çocuğu olmaz. Haremdeki kadınlardan Ruhşan, paşanın Jön-Türk yeğeni Dr. Cemal’e (Cüneyt Arkın) aşiktir ve geçmişte aralarında yasak bir ilişki de gelişmiştir. Paşanın karılarından Mihrengiz’le Şevkidil ise lezbiyen ilişkiindedirler. Bir dizi halinde gelişen bu yasak aşklar sonucunda Cemal, amcasının kıskanç karılarından biri tarafından öldürülür. Diğer yanda ise paşaya gerek eşleriyle birlikte olup gerekse Sadık Paşa’nın düşmanı Nizamettin Paşa ile işbirliği yaparak siyasi açıdan ihanet eden asker yeğeni Rüştü (Tanju Korel) vardır. Harem yaşamının cinselliğiyle, kıskançlık çatışmalarıyla ve baskılarıyla dönemin siyasal atmosferi içinde gelişen film, katıldığı Antalya Festivali’nde bazı olaylara neden oldu. Gösterim sırasında bir grup milliyetçi gencin saldırısına uğradı. Tepkinin nedeni Osmanlı paşasının dört karılı olmasıydı⁵⁸.

Aralık 1899’da İngiliz elçiliği memurlarından Mr. Hopkins, Sadık Paşa’yı sarayında ziyarete gelir. Paşa’nın hizmetçilerinden biri Hopkins’e paşanın haremde olduğunu söyler, ardına paşayı konağında yatak odasında üç karısı tarafından büyük bir ihtimamla üzeri giydirilirken görürüz. Kadınların ona olan hizmetlerinde küçük bir eksiklik gördüğünde, artık kendisine yetmediklerini filmdeki söylemle “hem gece de hem de gündüz de yetmediklerini” söyleyip yani hem cinsel anlam da hem de hizmet olarak eksik kaldıklarını ima eder ve onları üzerlerine dördüncü kadını alacağını bir tehdit gibi belirtir. Kadınlar bunun üzerine paşaya büyük bir memnuniyetle dördüncünün yetmeyeceğini söyleyip hep bir ağızdan altıncı yedincinin gelmesi gerektiğini söylerler

⁵⁸ Agâh Özgüç, 100 Filmde Türk Sineması, İstanbul, Horizontal International, 2012, s. 109



“Haremde Dört Kadın” Filminden Bir Sahne

(Şekil 2)

3.1.2.“Haremde Dört Kadın” Filmi Analizi

Haremi ve haremde yaşananları bu kadar kısa bir girişle bile sadece kadınlar ve paşaları arasında yaşanan cinsellik ve hizmetkârlık eksenine indirger. Burada iktidarsızlığıyla devletin halkı üzerindeki yönetim zafiyetini ve bu iktidarsızlığı karılarında yani kadınların temsil ettiği manada halkta arayan paşa yani Osmanlı, Ulusal Sinema Akımının filmdeki Osmanlı temsili olarak karşımıza çıkar.

Filmde yer alan bir sahnede paşanın odasının kapısından çıkar çıkmaz kapıya dizilmiş üç karısının önünde saraydaki hizmetçilerden birisinin yüzünü okşayarak saçları hakkında yorum yapacak kadar gözünün hep üzerinde olduğunu anlarız.



“Haremde Dört Kadın” Filminden Bir Sahne

(Şekil 3)

Paşanın kadınlara olan tavrı eğretilme yoluyla Osmanlı Devleti’nin tebâsı arasındaki ilişkiyi göstermektedir. Paşa ev hanesiyle kurduğu ‘mesafesiz’ ve pervasız nitelendirebilecek bir ilişki metaforik olarak Osmanlı’nın halkıyla kurduğu ilişki biçimini anlatmaktadır.

İngiliz elçiliği memurunun yanına giderken yine merdivenlerde karşılaştığı bir kadına aynı yakınlığı gösterir. Yürüdüğü yol boyunca saray hizmetlilerini de bir yandan teftiş eder, hizmetlilerin bir Laz bir Arnavut bir Tatar bir de Karadağlı diyerek çağırdığı Anadolu karakteristiğinde bir kişinin olması da Paşa karakterinin bir nevi karikatürize edilerek yansıtıldığını gösterir. Harem doktoru aynı zamanda da yeğeni olan Cemal karakterine yaklaşarak yine herkesin içerisinde şakayla karışık karılarından birisini öldüremediğini söyleyerek azarlar. Son olarak yeğenin yanına övgülerle gelerek hısımlarından birisini son zamanlarda hacamat edip etmediğini sorar ve kararlı bir tavırla korkusuzluğu ve yılmaz tavrını söyleyen yeğeni Rüştü’nün gururla ensesini sıvazlayıp teşvikini arttırır.

Elçilik memuru Hopkins’i kastederek “nerede İngiliz keferesi” diye sorup teftişini bitirdiğinde doktor ve yeğenin arkasından yaptıkları diyalog başlar. Yeğeni dayısının karılarını kastederek doktora, paşa dayısının gözden çıkardığı karılarından birisiyle ilgilenebileceği tavsiyesinden bulunur. Doktordan olumsuz karşılık alan yeğen doktorun böyle bir şeye yeltenmeyeceği gören enayilikle itham eder. İlk sekansı böyle sona eren film ismine atıfla saraydaki harem hayatının, kadınlar ve onların kocaları olan Osmanlı paşası ile yaşadıkları entrika ve cinsel hayatı merkeze alması dikkat çeker. Sadık Paşa’nın cariyelerinden Mihrengiz’in paşanın yeğeni doktor Cemal’e olan ilgisi ve geçmişte yaşadıkları yasak ilişkiyi hatırlatmak için küçük oyunlar oynaması, e hasta

numarası yaparak odasına doktoru yanı başında istemesi nedeniyle haremdeki kadın tipoloji muhteris, entrikayı seven olarak tavsif edilir. Paşanın, akrabası Ruhşan'ı da hareme katacağını Rüştü'den öğrenen doktor Cemal yıkılır. Yine Rüştü'nün kuzeniyle devam eden diyalogunda konağa gelinlik dikmek için gelen Frenk terzisi olarak anılan kadın için Osmanlı erkeğinin adını yere düşürmemek adına kesinlikle bu kadınla da ilgilenmek gerektiğini ifade ederek, kadınlarla bu şekilde ilgilenmenin 'erkekliğin şanından olduğunu' düşünen bir portre olarak çizilmesi karakterlerin daha filmin başında kötülüğü besleyen bir halde olmasına neden olur.

Paşanın, doktor yeğeni Cemal'i tıbbiyeye yazdırırken verdiği nasihatı hatırlatarak tıbbiyenin dönemin siyasi hareketlerinde önemli bir yere sahip netameli (Gizli bir tehlikesi olduğu sanılan, tekin olmayan.)⁵⁹olarak tanımlamaktadır.

Sarayın hizmetlilerinden Sadberk, Gülfem'e çocuğu olmayan paşaya bir çocuk

vermek için yeğeni Rüştü ile birlikte olması telkininde bulunur, Gülfem, Rüştü'nün dayısına bu tür bir ihanette bulunmayacağını düşünse de aksine Rüştü bu durumu ayağına gelen bir fırsat olarak görür. Mihrengiz'le lezbiyen ilişkisi olan Şevkidil, kocasının müstakbel karısı Ruhşan'a da yakınlaşmaya başlar, bu durum Mihrengiz'de bir histeri krizine sebep olur.



“Haremde Dört Kadın” Filminden Bir Sahne
(Şekil 4)

Film içerisinde Doğu-Batı arasında bir mukayese de yapılmaktadır. Bu mukayese saraya gelen Frenk Terzisi ve Harem'deki kadınlar arasında bir örneklem sunmaktadır. Filmde, saraya gelen 'Frenk Terzisi' sarayın ortasında saraydaki kadınları

⁵⁹ www.tdk.gov.tr (Erişim:16.09.2013)

namaz kılarken görür, namazını bitiren Şevkidil'in yanına gelerek bugün dikiş yapıp yapmayacaklarını sorduğunda kendisine, günün Cuma olduğunu belirterek Hristiyanlar için Pazar günü neyi ifade ediyorsa Cuma gününün kendileri için de aynı olduğunu söyleyerek çalışmanın yasak olduğunu belirtir.

Paşanın karıları, Frenk terzisiyle beraber gezerlerken, kendisine memleketlerinde kadınlarla erkeklerin nasıl beraber gezebildiğini oradaki adetleri sorarlar. Kadın büyük bir iştahla kendi ülkelerinde Osmanlı'daki gibi adetlerin olmadığını, kadınların istediği saatte istediği yere bir erkekle gidebildiklerini, sadece bir kadınla evlenilebildiğini, bir erkeğin hemen istediği anda bir kadını boşayamayacağını ve kendi ülkesine giden Jöntürk'lerin de aynısını istediğini ve bu isteklerin özgürlükler olarak kabul edildiğini söyler. Paşa'nın karılarının terziye tepkisi, hiçbir Müslümanın böyle özgürlükler isteyemeyeceği şeklindedir.

Osmanlı Devleti filmin geçtiği II. Abdülhamid dönemi olan 1899 senesinde yargı tamamen şer-i mahkemeler tarafında yürütülüyordu dönemin aynı zamanda halifesi olan II. Abdülhamid dönemindeki idare şekli olan hilafet⁶⁰ esaslarında, bir erkeğin dört kadınla evlenebilmesi sıkı şartları bağlıydı evlenme ve boşanma hukuki düzenlemeleri olan müesseselerken, Osmanlı kadınlarının itirazı sadece terzinin anlattıklarını isteyenlerin ancak 'gâvurlar'ın istekleri olabileceği şeklindedir. Bu söylemle Osmanlı'da sanki bu tür düzenlemelerin olmadığı sadece erkeğin isteğine bağlı olarak evlilik müessesesinin devam ettiği imajı çizilmektedir. Jöntürk özgürlükçü ve Padişahın karşısında bir oluşum olarak verilmektedir.

Gülfem'in, paşanın yeğeni Rüştü ile olan ilişkilerinin, yansıtıldığı randevulaşma sahnesinde birbirlerine iltifatlar yağdırarak ilan-ı aşk etmeleri amcasının karısından kendisi için 'ateşlenmiş bir parça' diyerek tanımlaması kadını alçaltıcı bir ifadeyle verilir. Sahnenin devamında konuşmalarını bölerek sahneye giren 'Arap Bacı' olarak adlandırılan saray hizmetçisi kadın, içeriden gelen sesleri 'iyi saatte olsunlar gelmiş' diyerek kendince dualarla elinde bir suyla kovalamaya başlar.

⁶⁰ Ahmet Akgündüz ve Said, Öztürk Bilinmeyen İstanbul Osmanlı Osav Yayınları, 1999, S. 275

Paşa sarayın içerisinde yılbaşı eğlencesi düzenler. Sarayın içerisine bir de süslenmiş çam ağacı koyulmuştur ve gece de Terzi Paşa'nın karşısında dans ederken saray hizmetlileri ve paşanın karıları da seyretmektedir. Terzi kadınlardan birini dansa davet eder, kalkmaya çekinen kadına Paşa da cesaret vermeye başlar, hatta güzel oynarsa onu bir de zümrüt küpeyle ödüllendireceğini söyler. Bir süre sonra yabancı müzikten sıkılan Paşa, gramafona çiftetelli koyar ve kendisi de kadınlarla göbek atmaya başlar. Diğer kadınlara da bu kadar 'ruhsuz' olmamaları gerektiğini söyleyip 'nerede kaldı Osmanlılığınız' diyerek oyuna kaldırır.

Paşanın eğlencesi sırasında karılarıyla birlikte, saraydaki tüm kadınlar da yanında bulunmaktadır. Böylece gerçekte böyle olmamasına karşın Sarayda bulunan kadınlar Paşa'nın Haremi olarak anlaşılabilir bir imge oluşturulmuş Genel Saray hayatınca 'fuhşiyât' olarak nitelendirilebilecek eğlence usulü bir gerçeklik olarak sunulmuştur..

Paşa'ya saraydan çağırıldığı haberi gelir, Paşa önce eğlencesinin bölünmesine kızıp padişaha kızacak olursa da birden etrafındakileri hatırlayıp lafı değiştirir.

Paşa'yı Padişahın yanına gitmek için hazırlayan Şevkidil, gizli bir şeyler çevirdiğini düşündüğü Gülfem'in peşine düşer ve Paşanın yeğeni Rüştü'yü Gülfem'i beklerken yakalar. Rüştü'ye neyi beklediğini sorduğunda durumu toparlamaya çalışan Rüştü, kendisini beklediği söyler ve üzerine atılır başta itiraz edip direnen Şevkidil kendisini bırakır. Bu arada Şevkidil'e bakmaya çıkan Mihrengiz, Şevkidil'le Rüştünün olduğu odaya girer. Karanlık olan oda da Rüştü üzerini giyiniyordur, Mihrengiz seslenip oda da kim olduğunu sorar ve Rüştü'nün sesini duyar. Rüştü gelenin beklediği Gülfem olduğunu düşünür ve Mihrengiz'e yaklaşır. Gülfem diye hitap ederek onu beklediğini söyler kendisinin Gülfem olmadığını söyleyen Mihrengiz'e, Rüştü aslında kendisini beklediğini söyler ve Mihrengiz'e de saldırır. Mihrengiz de başta itiraz etse de bir süre sonra kendisini Rüştüyle birlikte olur. Rüştü 'bir gecenin de kendisine yeterli olduğunu' söyleyerek odadan çıkacakken asıl beklediği 'Gülfem'i boş vermek olmaz' diye düşünür ama yine de yakayı ele vermekten korkarak odadan çıkar. Koridor da yine cin kovalayan bacı kalfayı görür ona yakalanmamak için rastgele bir odaya girer. Oda Frenk terzisinin odasıdır, terzi başta Rüştü'den çekinir ama dışardan gelen bacı kalfanın

cin kovalama seslerini duyunca korkarak bayılacak gibi olur, tam yatağına düşecekken Rüştü onu da kollarına alır ‘-aman matmazel tutun, bayılmayın’ diye telkin verirken terzi ‘matmazel değil madam’ diyerek Rüştü’yü kendisine çeker.

Terzi ile de birlikte olan Rüştü odadan çıkar ve Gülfem’le karşılaşır. Ona artık geç olduğunu başka zaman kendisiyle ilgileneceğini söyler. Bu duruma kızan Gülfem, Rüştü’ye hayıflanarak yanından kovar ve peşine çocuk istediğini söyleyerek ağlamaya başlar.

Bir gece de Paşa’nın sarayda olmamasını fırsat bilerek ezvacıyla birlikte olan Rüştü karakteri ve yaşadıkları ile, saraydaki Osmanlı Paşa’sının itibar kaybı yaşattır.. 1 saat 22 dakikalık filmin 50. Dakikasına kadar yaşanan tüm olaylar da, saray entrikadan başka bir eylemin gerçekleşmediği, sarayın sadece kadınların ve erkeklerin birlikte usul-dışı eğlenebilecekleri bir yer olması dikkat çekmektedir. bir. Osmanlı Devleti’nin son dönemine ilişkin saray entrikaların olduğu saptaması bir gerçeklik olarak kabul edilebilir. Filmin kendisinin aynı zamanda bir imgeyi sabitleyen be izleyicilerin zihninde bir önyargıya dönüştüren bir deneyim olduğunu düşünürsek filmin Osmanlı’ya yaklaşımının anakronik, kendi zamanından okuyan ve o zamanı anlamamaya çalışan bir dile sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Dönemin padişahı olan 34. Osmanlı Padişahı Sultan II. Abdülhamid film de ismen kullanılmamakla beraber, padişah efendimiz, sultan, diyerek sürekli atıflar alır. Bu atıflar sırasında çoğu zaman özellikle harem de ki kadınlar tarafından bağlılıklarını bildiren ve yüceltilen şekil de anılırken Sadık Paşa tarafından sadece Sultan’ın gücünün kullanılacağı yerler de övgüyle bahsedilir.

Döneminde kendi rızası dışında katılmak zorunda kaldığı Rusya ile olan 93 Harbi olarak da anılan savaşa katılan, savaş sırasında gösterdiği başarılarla rağmen ağır yenilgiye uğrayan padişah mecbur kalarak Ayastefanos Antlaşması’nı yapar. 1878’de istenilen yardımı İngiltere Kıbrıs’ın üs olarak kullanılması şartıyla kabul eder. Oldukça ağır şartlar içeren antlaşmanın hafifletilmesi için Berlin Kongresi’ne katılır ve bu tavizlerin yapılması ile şartlar hafifletilir. Osmanlı Rumeli’de ki bazı topraklarını alır. Çok iyi bir kamu diplomasisi yürüten Abdülhamit Han, Mısır, Tunusve Bosna Hersek gibi topraklarını kaybetmesine rağmen, işgalciler devrini onaylamaz. Bu sırada

demiryolu, karayolu okullar ve üniversiteler onun zamanında açılır. Diplomasiye önem veren Padişah, devletin nihayetinde Müslüman halka kalacağını göz önünde bulundurarak yatırımlarını bu yönde yaptı. Ermenistan devleti kurulması için yapılan baskılara karşı çıkıp Siyonistler'in Filistin'i ele geçirmesine engel oldu⁶¹

Film ilerleyen zamanlarında Sadık Paşa'nın rakibi olan ve bahsi geçen Hollanda'ya verilen imtiyazlardan istediği şekilde yararlanamayıp büyük para kaybetmiş Nizamettin paşa ve adamları, paşanın yeğeni Rüştü'nün de yardımı ile Sadık Paşa'ya bir süikast hazırlığındadırlar. Sadık Paşa'nın İngilizler'le de yapacağı bu tip bir ortaklığa mani olarak kendi lehine sonuçlandırıp hem para kazanıp hem de padişahın gözüne girmek niyetinde olan Nizamettin Paşa film boyunca görünmez.

Burada paşalık makamı, paşaların kendi iktidarları ve çıkarları doğrultusunda güçlerini kullanarak padişah yanında görünüp varlıklarını devam ettiren ve sadece kendi amaçlarına hizmet eden karakterlerle yansıtıldığı kanısındayız.

Bir gece sarayın bahçesinde padişahın adamları ile çatıştıktan sonra vurularak kurtulan Cemal'in Jöntürk arkadaşı Emin'i görürüz. Jöntürkler'in propaganda çalışmalarını yaptıkları bildiriler ve kitapların bulunduğu evlerinin basıldığını ve kaçarken vurulduğunu söyleyen Emin Cemal'den onu kurtarması için yardım ister. Cemal paşanın haremünün aranmayacağını düşünerek adamı, Emin'i saklar. Bu sırada hareme erkek girdiğini fark eden bacı kalfa, herkesi ayağa kaldırır. Etraftan paşanın karıları ve yardımcılar gelir Cemal gelenlere Emin'in Nizamettin paşalılarla kavga ettiğini söyler ve ona yardım etmeleri için odalardan birine bırakır. Emin'in, Sadık Paşa'nın evine kaçtığı istihbaratını alan Nizamettin paşanın adamları sarayda padişahın da izniyle arama yapılacağını söylerler. Olay Sadık Paşa'ya da yansır. Paşa önce evinin aranmasına padişahın bile gücünün yetmeyeceğini ifade ederek karşı çıksa da, haremün aranmayacağını düşünen Cemal, paşayı evin aranması konusunda ikna eder. Bu sırada haremde Emin'in saklandığı odada Sadık Paşa'nın karıları, Emin'i sorguya çekmektedir. Bu sırada bu kavganın sebebinin kadından dolayı olup olmadığını sorarlar Emin çaresiz kabul eder kadınların aralarındaki ilk yorumları kadının 'kötü kadın' olacağıdır. Olayın nasıl olduğunu soruştururken oda ya giren harem ağası padişahın

⁶¹ Mustafa Armağan, Osmanlı Sultanları Albümü, İstanbul, BSR Yayın Grubu, 2011, S.37

adamlarından kaçan bir Jöntürk'ün saraya saklandığı haberini getirir. Emin'in kaçan Jöntürk olduğunu fark eden kadınları. Önce acıdıkları Emin'i paşaya teslim etmeye karar verir ve ona vatan haini muamelesi yaparlar. Sarayı arayan Nizamettin Paşa'nın adamları kaçağı bulamamanın mahcubiyeti ile kovulurlar. Bu sıra da harem ağası paşaya kaçağın harem de olduğu haberini getirir önce buna inanmayan paşa siyahi olarak tasvir edilen harem ağasına böyle bir şeyin gerçek olamayacağını söyleyerek kızarken "kara domuz, kara mel'un" gibi renginden dolayı ırkını aşağılayıcı cümleler kurarak ırkçı bir yanının da olduğu gösterilir. Emin'in yalıda olduğunu saklamaları konusunda kesin bir tavır sergileyen paşa sorgulamak için yanına gittiklerinde harem ağasının öldüğünü görür. Bu durum karşısında ayağına taş bağlanarak denize atılıp bu olayın kapatılması talimatını verir.

Cemal'i yanına çağırarak yaptığının hesabını soran Sadık Paşa Cemal'e 'hainler' diyerek nitelendirdiği Jöntürkler'in isimlerini vermesini ister Cemal yine Jöntürkler'i 'hürriyet isteyenler' olarak nitelendirerek adlarını veremeyeceğini söyler. Burada Cemal'in hürriyet istediğini söyleyen bir gruba mensup olduğunu söylemesi ile filmin geçtiği dönem de halkın özgürlüklerinin olmadığı düşüncesi verilir. Paşa, Cemal'in bu hareketinin hainlik, farmasonluk⁶², devleti yıkmak olduğunu söyleyerek azarlamaya başlar. Cemal'e Rüştü ile birlikte kendilerini 'pis bir Anadolu kasabasından alıp adam ettiğini söyler. Cemal ise aynı refahı sadece 'kendileri gibi imtiyazlıların değil tüm Anadolu halkının kavuşmasını' istediğini savunur. Paşa Cemal'e Anadolu halkının halinden şikâyetçi olmadığını hem de 'eğer halkı bu kadar sevip düşünüyorsa neden İstanbul'da olduğunu ve kaçmak için neden Avrupa'ya sığındıklarını, neden Anadolu'ya gitmediklerini' sorar. Cemal 'yılanın başı' diyerek nitelendirdiği padişahın İstanbul'da olduğunu söyler. Buna çok sinirlenen Sadık Paşa, Cemal'e 'asıl yılanın kendisi olduğunu ve kendisi gibileri ayağına taş bağlayarak denize atmak' gerektiğini söyler. Buna karşılık Cemal 'bu tür cinayetlerin işlendiğini bilerek bu yola baş koyduğunu' anlatır.

Sadece bu sahne de birçok itham ve iddiada bulunulmuştur. Türk Sineması'nda daha birçok yapımda da rastlanabilen isimler, karakterler, zamanlar, mekânlar, ve

⁶² "Dinsiz" "imansız" "Mason" www.tdk.gov.tr, (Erişim: 16.09.2013)

olaylar hakkında iddialara herhangi bir asıl aranmadığı gerçek kişi, olay ve karakterlere yapılan ithamların hep olumsuz manada yansıtıldığını görülmektedir.. Kurgusal bir filmin gerçek şahıs, zaman, olay, düşünceler vb. hakkında daha gerçekçi bir seyir izlemesi gerektiğinden hareketle bir ön yargı inşa edildiği görülmektedir.

Paşa yeğenini yine biraz da kendi itibarını düşünerek babasının yanına dönmek üzere saraydan kovar. Film boyunca Paşanın evinden saray ve yalı diyerek demesi üzerine farklı ifadeler kullanılmaktadır. Daha sonra Nizamettin Paşa'nın adamı Rüştü'yü Sadık Paşa'ya yapacakları suikaste yardımcı olması konusunda yanına çekmeye çalışırken Nizamettin Paşa'nın, imtiyazın Hollandalılara verilmesi ile büyük miktarda altın kaybettiğini söyler. Buradan anlaşılan paşaların Osmanlı'nın imtiyazları kime vereceği konusunda Avrupa ülkelerinden rüşvet alarak kararları etkiledikleri kanaatidir. Nizamettin Paşa'nın adamı, Rüştü'ye eğer kendileri ile işbirliğinde bulunursa paşanın yalısına, haremine ve yüksek bir rütbe ile Nizamettin Paşa tarafından konumunun yükseltileceği vaadinde bulunur. Başta bunu kabul etmeyen Rüştü'nün akli karışır ve itiraz da eder. Bu sefer adam onu 'Jöntürk olarak görünme' ile tehdit eder. Bunun üzerine Rüştü çok düşünmeden teklifi kabul eder. Bu esna da yalının kısa geçmişini anlatan adam, yalının zamanında Mısırlı Yusuf Paşa'nın tarafından 'Viyanalı kapatması' için yaptırdığını fakat bir şekilde padişahın hışmına uğrayıp yalının tadını çıkaramadığını söyler. Bu şekilde film boyunca adı geçen iki paşanın yanında kısa bir hikâyesi anlatılan Mısırlı bir paşanın da yine sadece şimdiki anlamda metresi kabul edilecek bir kadın için yalı yaptıracak kadar zevk düşkünü gösterilmesi durumu söz konusudur.

Yalı da düğün eğlenceleri başlamıştır. Kadınlar ve erkekler ayrı yerlerde eğleniyor olmasına rağmen, erkekler tarafında dansöz oynatılmaktadır. Erkeklerin önlerinde içki sofraları kurulmuş ve masalardaki adamlar dansözleri hayranlıkla seyretmektedir. Filmin başında da gösterilen ‘ İslam ve Osmanlı Kültürü’nde karşılığı bulunmayan, yılbaşı eğlencesi gibi böyle bir eğlence şeklinin de eğer herhangi bir Osmanlı



“Haremde Dört Kadın” Filminden bir sahne (Şekil 5)

paşası tarafından yapılıyor dahi olsa filmin tüm içeriğinde gösterilen imaj doğrultusunda yansıtıldığı fikrini uyandırır. Filmin en uzun sekanslarından biri olan düğün sekansı boyunca yine en uzun süren sahne dansöz oynatılan sahnedir.

Sadık Paşa ile Ruşan’ın nikâhını kıyacak olan imanın geldiği bilgisi izleyiciye verilir ama nikahla ilgili herhangi bir sahne yoktur. Yalıya birçok üst düzey yönetici eşinden hediye gelir. Gelen hediyelerin gönderenler takdim edilirken sürekli olarak ‘...paşanın ikinci karısından, paşanın üçüncü karısından dördüncü karısından’ diyerek vurgulanır. Görünür de olan, gelen hediyeleri gönderen kadınların paşa karısı oldukları ve bir sıra söylenerek tüm paşaların mutlaka birden fazla evlilik yaptığı fikrinin verilmesidir.

Rüştü, Nizamettin Paşalara yalının camından işaret vererek içeri gelmelerini söyler. Bu sırada Cemal çarşafı kadın kılığında hareme girer ve bacı kalfanın yanından Gülfem’i kaçıtır. Gülfem korku ile ‘gece vakti nereye gidebileceklerini’ sorduğunda Cemal, ‘limanda bir Fransız şilebi olduğunu ve kaptanını ayarladığımı’ söyler. Amaç Fransa’ya kaçıp davasını orada devam ettirmektedir. Kısa bir tereddüt yaşayan Ruşan başındaki duvağı yere atar, duvağın yere atılması Cemal için onunla her şeye var olduğunun ispatı olur ve odadan çıkarlar.

Rüştü, Nizamettin paşalara kapıyı açar, içeri giren Rüştü ile anlaşmayı yapan adamdır. Sadece kapıyı açmakla bile binbaşılık beratının elinde olduğunu söyler içeri girer.

Bu sırada Ruhşan'la merdivenlerden inen Cemal, Sadık Paşa'ya yapılacak suikastı içeriye girenlerin konuşmalarından fark eder.

Sadık Paşa yatak odasında karısının hazırladığı şerbeti içer ve Ruhşan'ın getirilmesini emreder.

Cemal, Ruhşan'la dışarıya çıkar ve bir an duraksar. Ruhşan Cemal'e bu hareketinin 'sebebini' sorduğunda, Cemal de 'her şeye rağmen Sadık Paşa'nın amcası olduğunu ve üzerinde çok emeği olduğunu ama öyle olmasa dahi insanlık namına yardım etmesi gerektiğini söyler. Cemal Ruhşan'a Sadık Paşa'nın 'haince' öldürülmesine dayanamayacağını ve ona yardım edeceğini açıklar. Böylece Jöntürkler'in kurmak istediği yeni düzeni temsil eden Cemal, getirmek istedikleri sistemin kişinin kimliğine bakılmadan insan olmasının ve yaşam hakkına sahip olması için yardım edileceğinin mesajını verir.

Sadık Paşa odasında Ruhşan'ı beklemektedir. İçeriye bacı kalfa ile harem ağası girer ve Ruhşan hanımın kaçırıldığını söylerler. Çok sinirlenen paşa 'kendi evinde böyle bir rezaletin olmasına' inanamaz ve silahına davranır. Olaydan hemen sonra, önce Paşanın karılarından Gülfem haberi Paşanın diğer karılarına göz aydınlığı olarak verir. Kaçırılanları 'Ruhşan'ın hovardaları' olarak niteleyerek birden fazla ilişkisinin olduğunu ithamına yer verilir.

Nizamettin Paşa hareme girerler, herkese bağırır, planda paşanın Jöntürkler'e yardım yataklık ettiğini söyleyerek tutuklanması vardır buna kızan paşanın silahına davranması ve 'padişah iradesine karşı geldiği anda herkesin gözü önünde vurulması' düşünülmüştür.

Paşa baskını yapanlara evinde ne işleri olduğunu sorar ve yakalanmasına padişah iradesinin çıktığını kendisinin ve karılarının Jöntürkler'den birini hareme alıp koruma suçundan tutuklanacağını cevabını alır. Buna ne delilleri olduğunu sorunca Yeğeni Rüştü'yü şahit gösterirler, o da yalancı şahitlik eder.

Baskını yapanların lideri kadınların toplanması emrini verir. Sadık Paşa kadınlara dokunulmamasını söylese de dinlemezler. Bu sıra da içeriye Cemal girer. Paşa ateş açar ve adamlardan iki tanesini vurur. Sarayın içerisinde çatışma başlar ve baskını yapanların büyük kısmı ölür.

Yalnız kaldığını gören Rüştü, Paşa dayısından ‘aman diler’ fakat belinden gizlice bir bıçak çıkarır ve dayısına doğru yürümeye başlar. Paşa, Rüştü’yü alından vurur.

Çatışma devam ederken, Şevkidil, Ruhşan’ı kaçıranın Cemal olduğunu anlar ve diğer kadınlara söyler. Mihrengiz bunu duyunca sinirlenir ve yerde yatan Rüştü’nün elinden bıçağını alır. Şevkidil, Cemal’i kastederek ‘vurun ırz düşmanı Jöntürk’ü’ diyerek bağırır. Paşanın adamlarından birisi silahını çekecekken Sadık Paşa engel olarak Cemal’in kendisine gösterdiği vefa ve yardımdan dolayı serbest bırakır. Cemal’in peşine düşen Mihrengiz, koridorda Cemal’i yakalar ve onu kendinden başkasına yar etmeyeceğini söyleyip göğsünden bıçaklar. Ardından gelen insanları görünce ‘hain bir Jöntürk’ü öldürdüğünü söyleyip padişahım çok yaşa’ diye bağırıp ağlayarak asıl amacını saklar. Son olarak dışarıda Cemal’i yalnız başına bekleyen Ruhşan’ın ümitsizce bekleyen yüzünü görürüz.

3.2. “İstanbul Kanatlarımın Altında” Filminde Osmanlı Temsili

Filmin Adı: İstanbul
Kanatlarımın Altında

Yapım Yılı: 1996

Yönetmen Mustafa Altıoklar

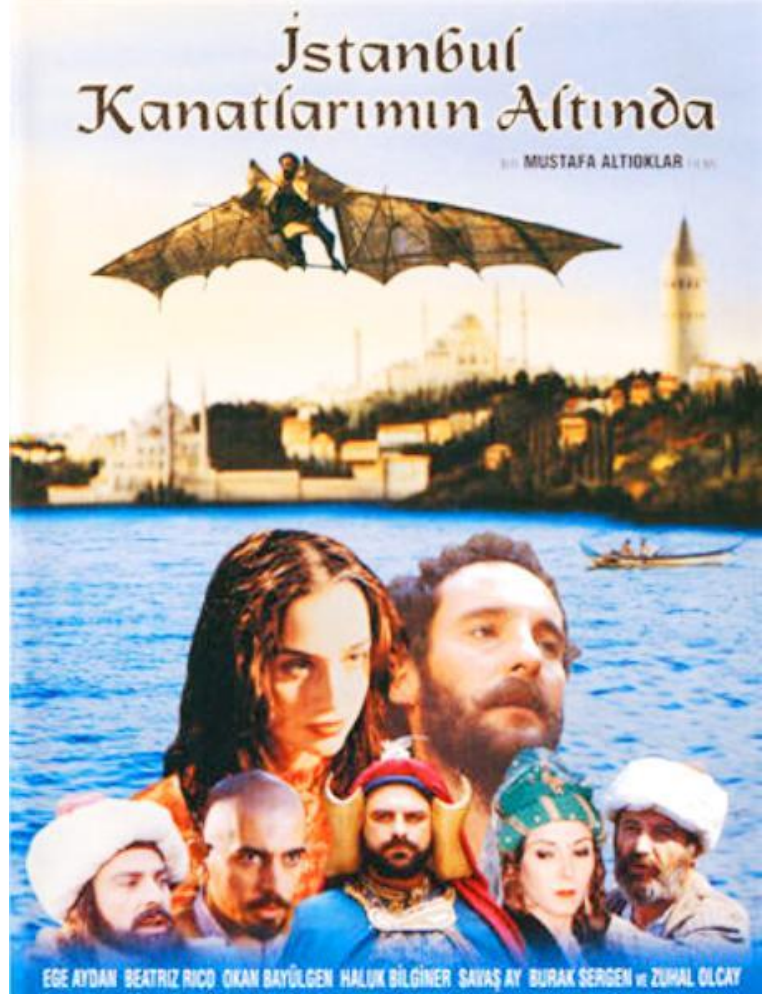
Senaryo Mustafa Altıoklar

Yapımcı Nida Karabol
Akdeniz , Üstün Karabol

Müzik Tuluyhan Uğurlu

Görüntü Yönetmeni Uğur
İçbak

Süre 120 dk



“İstanbul Kanatlarımın Altında” Film Afışı (Şekil 6)

3.2.1. “İstanbul Kanatlarının Altında” Sinopsis

17. yüzyıl İstanbul'unda Hezarfen Ahmet Çelebi (Aydan) , Lagari Hasan Çelebi (Bayülgen) , Evliya Çelebi (Bilginer) , Bekri Mustafa (Ay) insanların da göklerde kuş gibi uçabileceğiyle ilgili araştırmaları tartışmaktadırlar. Hezarfen'in kölesi, sonra da 'yavuklu'su İtalyan kaptanın dilsiz kızı Francesca (Beatriz Rico), Leonardo da Vinci'nin çizimlerine dayanarak onlara yardımcı olmaktadır. Hezarfen takma kanatlarıyla Galata Kulesi'nden tarihsel uçuşunu gerçekleştirip ödüllendirilmeyi beklerken, tutucu Şeyhülislam'ın (Çalışkur) kışkırtması sonucu 4. Murat'ın buyruğuyla Cezayir'e, füzeyle çıktığı gökyüzünden Boğaz sularına inen Lagari de Kırım'a sürülür.

3.2.2. “İstanbul Kanatlarının Altında” Film Analizi

Film Açılış Sekansında Hezarfen ve Bekri Mustafanın, hamanda yıkanırken Ömer Hayyamın aşağıdaki dörtlüğü okumaları ile başlar.

Bir sır var, çözdüklerimizden başka!

Bir ışık var, bu ışıklardan başka.

Hiçbir yaptığınla yetinme, geç öteye.

Bir şey daha var bütün yaptıklarından başka.

Yanlarında Evliya Çelebi ve Lagari Hasan Çelebi de vardır. Daha sonrasında Evliya Çelebi eski bir Roma kitaplığında okuduğu Daedalus ve İkarus'un zindandan kaçış hikâyelerini anlatmaya başlar. Bu mitolojik hikâyenin sonu İkarus'un babasının sözünü dinlemeyip balmumu ile tüyler yapıştırılmış tüylerden yapılma kanatlar haddinden fazla yükselip ve balmumu çözülüp tüyler dökülünce de düşüp ölmesini anlatır.



“İstanbul Kanatlarının Altında” Filminden bir sahne (Şekil 7)

(Hamamda daha önce de sıkça söz ettiğimiz Osmanlı Devleti'nin Resmi Dini ve inancı olan İslamiyet esaslarına uygun olmayan şekilde avret bölgeleri açık şekilde peştemâllerini bağlamış vaziyette o dönemde yasak olan nargile ile tütün içerken gösterilirler)

Hikâyeyi dinleyen Lagari, Hezarfen'e, İkarus'un bile kanatlarla uçamadığını ve kanatlarla uçulamayacağını söyler. Hezarfen aklındaki kanatlarla uçuş hayali ile hamamın kubbesine dalarak kendisini bunu başaracağını söyler.

Bir sonraki sahnede Lagari ve Hezarfen deniz kenarında oturmuş martılardan ilham alarak nasıl uçtuklarını düşünüp üzerine tartışırken görünür. Konuşmaları bittiğinde Hezarfen ayağa kalkar ve “hey İstanbul” bağırır. Bu sahnenin peşine gelen sahne de bir yeni çeri askerinin sinirle “kana kan isteriz diye” bağırmasını görürüz. Bir yeniçeri ağası ve yanındaki yeniçerilerle dönemin padişahı olan Sultan 4. Murat'ın karşısına geçmiş ve Rüstem Paşa'nın katline sebep olan on yedi kişinin kellesi üzerine pazarlık etmektedirler.

Sultan karşısındaki öfkeli kalabalığa karşı çok nazik bir tavırla, istediklerinin ‘kendi can yoldaşları’ olduğunu bunu yapamayacağını söyler. Yeniçeri ağası eğer onları kendilerine vermezlerse işin çok başka türlü olacağını söyleyerek bir tehdit imasında bulunur. Padişah bu sözleri duyunca hızla saraya döner. Tahtında Recep Paşa ile konuşmaya başlar ve ona sadaret mührünün kendisinde olduğunu hatırlatarak ilk icraatının dışarıda pazarlık ettiği yeniçerileri kastederek “tez şu it sürüsünü geçiresin

kılıçtan” emrini verir. Recep Paşa, padişaha dışarıdakilerin bugüne kadar ‘Devlet-i Osmani için cenk etmiş yiğitlerdir’ vurgusunda bulunarak ‘bu taşkınlıklarının devletin gidişatı için duydukları kaygı’dan olduğunu söyler. Padişah’tan yeniçerileri öldürmek yerine konuşmak için izin ister. Bu sahnede verilen Osmanlı’nın o dönemde askeri güçler ile olan problemini göstermektir, padişahın sergilediği tavır uzlaşmacı olmayan ve kendisine ‘itiraz edenleri’ ‘acımasız bir şekilde kılıçtan geçirmek’ şeklinde verilmiştir.

Recep paşa dışarı çıktığında yeniçeri ağası olan Abdi’den bir heyetle yanına gelmesini söyler. Buna karşılık yeniçeriler isteklerinin dikkate alındığını düşünerek sevinmeye başlarlar Paşa, yeniçeri ağasının sinsi bir şekilde kulağına amaçlarına ulaştıklarını söyler ve oradakileri dağıtmasını ister. Paşa, padişaha ayaklananlarla gizlice iş birliği içindedir.

Bir sonraki sahne de Lagari ve Hezarfen ıssız bir yerde çadır başında yatmış birisi Ay’a gitmek için duyduğu arzudan diğeri de uçmak için duyduğu istekten dem vurarak bilim üzerine tartışırlar. Hezarfen bilimin ölçmek ve hesaplamakla yapılması gerektiğini söylemektedir.

4. Murad sarayının bahçesinde kurulmuş bir ‘mükellef bir sofraya’ yanında daha sonra isyancılarını başını istedikleri ‘can yoldaşım’ dediği Musa isimli uzun saçlı bir gençle üzeri çıplak bir şekilde gelir. Sofraya oturup birbirlerine ‘sağlık’ dileyip ellerindeki tasları birbirine tokuşturup içmeye başlarlar. Burada söylenmese de yapılan ritüellerle içtiklerinin içki olduğu anlaşılmaktadır. Filmin içeriğinden de anlaşıldığı üzere aynı zaman da filmin senaristi de olan yönetmen Mustafa Altıokların esinlendiği Joseph Von Hammer gibi Avrupalı tarihçilerin kaynaklarında rastladığımız, kahve ve tütünü yasaklayan padişah olarak anılan IV. Murat bizzat kola çıkar. Sokakta fenersiz tutulan, bir çubuk ve-yâhud bir fincan kahve ile yakalanan kimseleri idam ettirirdi. İdam edilen bu kişilerin cesetleri öylece ortada bırakılırdı, geceleri padişah IV. Murat’ın kendi başına uyguladığı böyle idamlar görülmüştür. Sultân Murad, gece gündüz tebdîl-i kıyafet şehri ve köylerini dolaşırdı. Bir yerde toplanmış adam bulursa, Pâdişâh’ı

görünce dağılırlardı diyerek anlatılan.⁶³ IV. Murat'ı içki ve tütün ürünleri kullanırken görürüz.

Musa, IV. Murat'a "sağlığın için ne yapman gerektiğini bir daha söylememi ister misin?" der. Murat buna hayıflanır ve "deli olma Musa, bu azgın köpeklere veremem, senin o güzel başını" der Musa ise cevaben "bu baş sana fedadır Sultan'ım" der. Murat bunun üzerine Musa'nın saçlarını okşar ve ona aşk dolu gözlerle bakar. Bu sahnede ,Sultan Murat Han yine aslı çok tartışılan ve Osmanlı padişahlarına yakıştırılan 'oğlancılık'la itham edilmektedir.



“İstanbul Kanatlarımın Altında” Filminden bir sahne (Şekil 8)

Recep Paşa hareme Sultan'ın (Kösem Sultan) yanına gelir bu sırada içerideki harem ağaları dışarı çıkar. Birkaç kadın görevli ile Recep Paşa, Kösem Sultan'la odada beraber kalırlar. Recep Paşa, Kösem Sultan'ın yanına oturur, Kösem Sultan paşanın sarığını çıkartır ve başını okşar, paşa Kösem Sultan'a yaklaşır ve onu öpecek olur. Bu sırada Kösem Sultan



“İstanbul Kanatlarımın Altında”

Filminden bir sahne (Şekil 9)

yerinden kalkar ve paşaya 'acele etmemesini, işlerinin henüz bitmediğini' söyler. Paşa, Kösem Sultan'ın kudretini överek bu güç sayesinde 'işinin hep rast gideceğini' söyler.

⁶³ Hammer - Büyük Osmanlı Tarihi, İstanbul, Üçdal Neşriyat, 2003, 9.Cilt S: 152-153

Kösem Sultan buna karşılık Osman gibi bir yırtıcı ile İbrahim gibi bir deliyi (I. İbrahim) doğurduğunu ve ‘anne - babasının, çocuğunun, kardeşinin, hatta iktidarına göz koyacağı tanrı dahi olsa karşısında olacağını’ söyleyecek olur ama ‘Tanrı’yı ‘boş bulunup söylemiş’ gibi susar, sonrasında ‘tövbe ya Rabbi’ diyerek af diler. Recep paşayı yanından gönderir

Burada tarihle ilgili teknik bir hata da yapılmış ve Haseki Mâh-Peyker Kösem Valide Sultan’ın, ‘Osman’ isminde bir şehzadesinin olmamasına rağmen kullanılmıştır.

Evliya Çelebi limanda dolaşırken esir bir kızın sandığından bazı kağıtlar bulur ve Bekri Mustafa ile beraber Lagari Hasan Çelebi ve Hezarfen Ahmet Çelebiye götürmek için sandalla yola çıkarlar. Bu sıra da Bekri yine sandalda içki içiyordur. Film boyunca içki içen Bekri Mustafa arkadaşları tarafından da ‘ayyaş’ olarak nitelendirilir. Bekri sıklıkla Ömer Hayyam’dan şiirler okumaktadır ve sandalda yolculuk ederken de Evliya Çelebi’ye ‘hayatta acele etmemesi ile alakalı’ Ömer Hayyam’dan bir şiir okur

Bir sonraki sahne de Sandıktan çıkanlar Leonardo Da Vinci’nin uçuşla ilgili 1 çalışmalarıdır. Hezarfen, Lagari ve Evliya Çelebi, Bekri Mustafa’nın kayığı ile kâğıtları okutmak için Antonio Ağa’ya götürmeye karar verirler.

Padişah Sultan 4. Murat Harem’de cariyeler tarafından giydirilirken validesi Kösem Sultan’la sohbet ediyordur.

Kösem Sultan, 4. Murat’a, ‘Üç kıtaya hükmeden Osmanlı’nın en büyük Hakan’ı olacağı nasihatını verirken bir yandan da içmesi için bir kadehe şarap dolduruyordur. Bu sahne boyunca Kösem Sultan, Padişah’ın tahttaki selahiyeti açısından verdiği kararlardan bahseder ve bir yandan da Padişaha sürekli içki sunar.

Bu sahne içerisinde Kösem Sultan’ın, Murat’a içki verdiği bir planda, Murat annesinin önünde ve cariyelerin arasında diz çökmüş yalvarır. Bu sahneden sultan, annesine karşı itaatkâr bir tavır sergilemektedir. Filmde Padişah 4. Murat, şahsı ile birlikte birçok yerde de Osmanlı Devleti’ni temsil etmektedir. Böylece Osmanlıdaki padişah imajına da bir eğretilme olarak valide sultanlarının hiyerarşisi karşısında,

devleti

yöneten

padişah

imgesi

yansıtılır.



“İstanbul Kanatları Altında” Filminden bir sahne (Şekil 10)

Son verdiği karar olan yeniçerilerin kellesini istediği Musa Çelebi, Mustafa ve Hasan Halife'nin infazları için verdiği emri söyler. Bu sahne esnasında kesmelerle Musa Çelebi'nin yeniçeri ağası tarafından bir iple boğulması gösterilir Musa Çelebi 'boğulmaktan çekinmediğini' belirtir ve öldürülür.

Recep Paşa, Kösem Sultan ve Padişahın yanına gelir. Paşa, verilen emri yerine getirdiğini söyler. Padişah 'bu emri kimin verdiği sorduğunda, paşa 'emri Kösem Sultan'dan aldığını söyler. Kösem Sultan, 'böyle olmasının daha iyi olacağını', Musa Çelebi'nin idamı için şeyhülislamdan fetva aldığını söyler. Ve bu sahnede de Kösem Sultan sürekli Dördüncü Murat'a eliyle şarap ikram etmektedir.

Murat art arda içtiği şarabın etkisiyle bir yandan öfkesi artar bir yandan da hareketleri kararsızlaşır. Şekil 11’de görülen ölçekteki plan birkaç kez tekrarlanır. Padişah ve annesi eliyle sunulan kadehin, valide sultan tarafından içki ile bilinci bulanıklaştırılıp ülke yönetiminin bu yolla yapıldığı vurgusu görsel olarak da pekiştirilir.



“İstanbul Kanatlarının Altında”

Filminden bir sahne

(Şekil 11)

Bu yolla yeniçerilerin ve halkın gözünden itibar kazanacağını söyler. Padişah bu duruma çok sinirlenir ve ilk defa annesinin sözünden çıkarak kendisine hainlik yapanları cezalandırma kararı alır.

Recep Paşa’ya “bre zorba başı abdest alsan iyi olur” diyerek onu öldüreceği tehdidinde bulunur. Recep Paşa korkarak, padişahın ‘aman diler’ ve yemin ederek Kösem Sultan’ın sözünün dışına hiçbir zaman çıkmadığını söyler, diz çöker. Padişah sinirlenerek “kalk bre köpek” diyerek çıkıştığında, Recep Paşa başının kendisi yolunda feda olduğunu söyleyerek müsaade ederse iki rekât namaz kılmak istediğini söyler. Bu sırada kaftanının altından bir hançer çıkarmaktadır, padişah ona günahlarının bir namazla af olmayacağını söyler. Bu sırada paşa çıkardığı hançerle padişaha saldırır.

Bir sonraki sahne de Recep Paşa’nın kesilmiş başı, yeni çeri ağasına bir tepsi ile gösterilir. Ağa yeni çeriler tarafından yakalanır ve bahçeye çıkarılıp etrafı yine yeni çeriler tarafından sarılır. Padişah büyük bir gürzle önünden diz çöken, ağayı infaz eder. Peşine seri bir kesme ile yükselen, mehteran hücum tuğunu görürüz.



“İstanbul Kanatları Altında” Filminden bir sahne (Şekil 12)

Padişahın mahkeme edilmeden infazı bizzat kendisinin gerçekleştirdiği bu gürzle vurarak öldürme planının peşine kesilen, mehteran hücum tuğu görüntüsü. Padişahın mehteranla sanki bir sefere çıkar edayla ülkede yasakladığı işleri işleyenleri yine hiçbir muhakeme gereği duymadan infaz etmesi çarpıcı sekanslardır.

Sultan Murad’ın, Musa Çelebi ile olan ilişkisinin anlatılışı ve on bir yaşından o güne kadar annesinin sözünden çıkmadığı vurgusu ile Sultan Murad’ın basiretsiz duruş gösteren bir karakter olarak aktarılmaktadır. Osmanlı Devleti’nin geleceği konusundaki kararları o zamana kadar annesine bırakan Sultan yaşadığı iddia edilen ‘eşcinsel ilişkisinin etkisi’ ile karar değiştirebilecek kadar makamı konusunda ilgisiz ve zayıftır. Bu tarz bir anlatım ciddi mana da dayanak ve ispat ister, zira gerçek isim ve tarihi karakterler söz konusudur. Düşüncemiz böyle bir yaklaşım, ciddi ithamlar barındırır ve filmin çekildiği ülkenin tarihi konusunda da büyük sorumluluk taşır. Durum böyle iken filmin giriş jeneriğinden de gördüğümüz, Türkiye’de sinema filmlerinin çekimlerine belli şartlar altından maddi mana da katkıda bulunan, Kültür Bakanlığı tarafından çekildiği tarihte destek almış olması da ayrı bir tartışma konusu oluşturur.

Padişah Mehteran ve yanında askerleri ile bir sefer edasıyla saraydan ayrılır. Bu sırada birbirlerinden hiç ayrılmayan arkadaşlar, Hezarfen, Bekri, Lagari ve Evliya Çelebi sandalla denizde geziyorlardır. Hezarfen küreklerin denizdeki hareketini kuşlarını kanat çırpmasına benzetir ve “eureka ulan” diye bir nida ile keşfini arkadaşlarına anlatır. Aynı günün akşamı halkı yasaklar konusunda teftişe çıkan padişah içki içen birini askerleri ile yakalatmış ve ağzına içki döktürüyordur. Sabahtan akşama

kadar sandalla gezen arkadaşlar yine bir aradadır, şakalaşarak sandalda kalmaya devam ederler.

Bu sırada bir meyhane de Murad'ın anzarotu (alkollü içecek)⁶⁴ yasakladığından bahsediyorlardır. Meyhaneci, müşterilere içinde oldukları mekânın tarihinden bahsederken 'Cenevizliler zamanında kapanmadı bu meyhane, Murat mı kapatacak?' der. Mekân, 'Cenevizliler zamanında mahkeme salonu, Bizans'ta şarap mahzeni, Osmanlı'da meyhane olarak kullanılmış' diyerek güler. Bu sırada içeriye tebdili kıyafet Padişah IV. Murat girer, meyhaneci tanımadığı padişaha anzarot ikram eder, padişah da kabul eder. İstanbul'da anzarotun yasaklandığını söyleyen meyhaneciye padişah 'kendisinin IV. Murat'tan korkup korkmadığını sorar ve gördüğü yerde kelle aldığını' söyler. Meyhaneci kendisinin 'şerbetli olduğunu ve ona bir şey olmayacağını' söyler. Padişah, meyhaneciye bu şerbetinin nereden geldiğini sorduğunda, meyhaneci askere rüşvet verip yeniçeri ağasını beslediğinden bir sıkıntı yaşamayacağını söyler ve "burası İstanbul, ver haraç al kazanç" der. Padişah, 'Murat bilmez mi bu durumu' diye sorduğunda, meyhaneci 'o anasının kuzusu, nerden bilecek o ancak hareminden kadınlarla oynaşsın' diyerek alay eder. Padişah yine sakın bir tavırla, meyhaneciye 'IV. Murat'ı görüp görmediğini sorduğunda 'bir keresinde gördüğünü tıfılın teki' olduğunu söyler. O ana kadar sakın bir tavır sergileyen IV. Murat meyhanecinin sözlerine sinirlenir ve meyhanecinin üzerine yürür. Korkan meyhaneci durmasını söylese de IV. Murat durmaz ve meyhaneciyi kollarından yakalayıp fırlatır. Kilerdeki görevlilerden birisi "ana Murat lan bu" diyerek tanıdığını belli eder. Murat'ın bu lafa cevabı "Murat ya da ölüm" olur. Bir sonraki sahne de ise meyhanedeki herkesi ağaçlara asılmış olarak görürüz.

Herhangi bir mahkeme sürecine başvurmaksızın verdiği anlık kararlar, birçok insanı katledercesine idam görüntüsü VI. Sultan Murad Han'ın hukuk tanımaz bir imajla anlatımı söz konusudur.

Padişaha yanındakilerden artık kıyımın durdurulması gerektiği herkesin içine ağaçlarda meyve gibi sallanan insanlar görmenin yeteri korkuyu salacağı söylenir.

⁶⁴ www.td.gov.tr (Erişim Tarihi: 09.09.2014)

Padişah bunun üzerine yeni başladığını bir de Haliç'in diğer tarafında neler olduğunu görmek istediğini söyler.

Hezarfen ve arkadaşları etrafta meyhane arayarak geziyorlardır ve bir Rum'un meyhanesine girerler. Mahzenden bozulma bir meyhaneye girerler ve içerde şarap ve tütün içmeye başlarlar. Hezarfen, Rum meyhaneciye mahzeni, meyhaneye çevirmenin tam Rum aklı olduğunu söyler, meyhaneci 'Rum aklı olması ile övünür ve kendileri gibi Türk aklı olsaydı ikram ettiği şarabı bulamayacağını' söyler.

Padişah ve bir adamı Bekri'nin sandalına binmiş karşı tarafa geçmektedirler. Bekri her zamanki gibi sarhoştur ve içtiği içkiden padişaha da ikram eder, şarabı hızlıca içmeye başlayan padişah Bekri o içtiğin şişede durduğu gibi durmaz diyerek uyarır. Padişah kendisi içtikten sonra yanında ki adamına da ikram eder. O da çekinerek bir yudum içer.

Padişahın kendisi ve filmin geçtiği mekân olan İstanbul, sürekli içki içen , ayyaşların bulunduğu her binanın altının her yerin meyhane olduğu bir mekân olarak anlatılmıştır. Dönemde içki ile olan bir sorun söz konusu olduğundan bu tür bir yasaklamaya gidilmiş olması normaldir fakat konusu ağırlıklı olarak dönemin iki bilim adamının icatları ve çalışmaları üzerine olan bir film de kendileri dahil dönemin padişahının çalışmalarından fazla bu tür işlerle alakadarken gösterilmelerinin daha gerçekçi ve tarafsız bir bakış açısından uzak olduğu görünmektedir. Film bu anlamda kendi yan öyküleri ile irtibatı açısından zayıf bir yapıdadır.

Sultan Murat'la Bekri Mustafa arasında uzunca içki içme ile alakalı muhabbet geçtikten sonra, Bekri'nin konuşmalarına kızan Sultan ona ileri gittiğini söyler ve kendisinin Sultan Murat olduğunu söyler, Bekri inanmaz ve kendisine, 'eğer sen Murat'san yanındaki de Duçe Mehmet' der ve beraber gülmeye başlarlar.

Bu sahne de geçen diyaloglarda Bekri Mustafa buldukların yerin boğaz olduğunu söyler, oysa padişah bir önceki sahne de Haliç'in karşısına geçmekten bahsetmektedir. Film de daha evvel de gördüğümüz üzere hem tarihi hem de teknik hatalar bulunmaktadır.

Hezarfen, Lagari, Evliya Çelebi ve Bekri Mustafa, daha önceki sahnede buldukları Rum'un meyhanesinin de içki içip eğleniyorlardır. Bu sırada yeniçeriler bir baskın yaparlar ve etrafı aramaya başlarlar. Bu sırada bodrumda olan meyhaneci birden üst katta belirir. İçeriye giren yeniçeri askerleri arama yaparken mahzendekiler de sessizce beklerler. Bu sırada gülme krizine giren Lagari, kendisini tutamaz ve neredeyse yakalanmalarına sebep olacaktır. Yeniçeriler gittikten sonra içeri de üzeri çıplak erkek bir dansçı oynamaya başlar ve Lagari de ona bakıp bıyıklarını burar. Filmin genelinde verilen eşcinsel tema burada da açıkça Lagari Hasan Çelebi'ye de üzerinden devam ettirilmektedir.

Hezarfen, Lagari, Çelebi ve Bekri, meyhaneden dışarı çıkarlar ve etrafta ağaçlarda asılmış sallanan halktan insanları görünce, Lagari'nin tepkisi "uçmuş bunlar" şeklinde olur. Aralarında padişahı kastederek "herifçioğlu" İstanbul'da düzeni yeniden sağlayacağına yemin etmiş ama böyle düzen mi sağlanır? Böyle ancak kullarının sana düşman olmasını sağlarsın.' şeklinde konuşurlarken padişah seslerini duyar ve onları gizlice dinlemeye başlar.

Buradan sonra gerçekten dikkat çekici bir sohbet başlar.

- Evliya Çelebi: Sen yarın bizim ümmetin halini gör hepsi Murat'a Kul köle olurlar.
- Hezarfen: Eee, ümmet zihniyeti, olur mu böyle şey? Haklıyı haksızdan ayırmak yerine topunu gebert.
- Lagari: Aman adam sen de, gebertirse gebertsin toprak olup gideceğiz nasıl olsa.
- Bekri: Tabi ya! Şu üç günlük dünyada kâm olarak gitmek dururken, bir de ölüm korkusu ile mi yaşayacağım.
- Hezarfen: Niye güzel olan her şeyi yasaklarlar. Kahve yasak, içki yasak, gülmek yasak, sevişmek yasak. Ben bu sevdiğim şeyleri yapmazsam (asılan insanları kastederek) şu sallananlardan ne farkım kalır.

Evliya çelebi “sen yarın gör bizim ümmeti” diyerek Osmanlı halkını İslam toplumu ile özdeşleşen ümmet kavramı ile nitelendirilerek ‘ Ümmet’ gibi terimsel anlamıyla bir karşılığı olan ama diyalog içinde belirli belirsiz bir hedef kitle tayiniyle birlikte yönetmen anakronik bir bakış açısıyla kendisinin içinde yaşadığı toplum içindeki çatışmayı ‘ o dönemki’ çatışma olarak inşa etmiştir . Burada ki dil, daha çok tanımlayıcı ve şekillendirici bir biçimde Hezarfen’in söylediği “ümmet zihniyeti haklıyı haksızdan ayırmak yerine topunu gebert” denilerek. Ümmet zihniyetinin haklı haksız ayırt etme gereği duymaksızın ‘toplu katliam yapabilecek bir zihniyet’ olduğu fikrini vermektedir. Diyalogu takip ettiğimizde yine Hezarfen’in İslamiyet’in yasakladığı bazı şeyleri sayarak “niye güzel olan her şeyi yasaklarlar” diyerek ardına bunları yapmayan insanın ölüden farksız olacağını imasında görebiliriz. Bu diyalogla yönetmenin İslamiyet’in getirdiği kurallarla yaşayan insanlara ölüden farksız olduğu önyargısı verilmektedir.

Bu diyalogların geçtiği sırada VI. Murat arkalarından sessizce yaklaşır ve “selam efendiler” diyerek seslenir. Hepsi birden irkilir ve Lagari şiddetle çıkışır kendilerini korkutan padişaha. Padişah onlara az önce o kadar cesur konuştuklarını ama şimdi neden böyle korktuklarını sorar. Padişahın bu sahne de sürekli ‘tüysüz, velet, tıfil oğlan’ diyerek bahsedilir. Görünüş itibarı ile bu şekilde yaşça küçük olduğunu ima edici konuşulacak bir yapıya sahip olmayan IV. Murat karakteri (Burak Sergen) film boyunca böyle nitelenir. Padişah karşısındakilere ‘ya ben gerçekten Murat’sam ve size fermanımı duymadınız mı’ diye sorsam ne dersiniz?’ dediğinde Bekri her zamanki gibi Hayyam’dan aşağıdaki dizelerle cevap verir.

‘Sultanım ferman sendedir ama gönül ustalığı bizde.

Senden ayıgız şu sarhoş halimizle.

Sen insan kanı içersin biz üzüm kanı.

İnsaf be sultanım.

Akıl hangimizde?’

Sultan dahil herkes bu drtlge gülerler ve oradan ayrılırlar. Giderlerken, Bekri, sultanı da sonraki buluşmalar için çağırır ve IV. Murat, bir daha kendisine Sultan Murat dememeleri şartı ile geleceğini söyler ve onlarla buldukları yerden ayrılır.

Daha sonraki sahne de, Lagari ve Hezarfen aralarında nasıl uçulacağını tartışırken Lagari'nin iddiası, insanın eğer kuş gibi uçmaya çalışırsa kollarındaki damarların ve kasların buna dayanamayacağı şeklindedir, Hezarfen buna karşılık incelemeden bunu nasıl bileceğini sorar Lagari'ye. Beraber bunu yaşayan bir insan üzerinde yapamayacaklarına karar verip, etrafta idam edilmiş insanlardan birisini çareyi gizlice kaçırmakta bulurlar.

Cesedi hep beraber, Lagari'nin evine getirirler ve evin hamamında incelemeye başlarlar. Bu sırada evin içerisinde Bekri, Evliya çelebi ve IV. Murat, padişahın yaptıkları hakkında sohbet etmektedirler. Evliya Çelebi, Padişahı kastederek hiç şakasının olmadığını ve İstanbul'un yarısını astığını söyler, Bekri hiç mi yüreği sızlamaz bunları yaparken diye IV. Murat'a sorar. O da 'elbette sızlıyordur, kolay mı o kadar cana kıymak' diye cevap verir ve lafı değiştirir ve 'ölü üzerinde bilimsel araştırma yapmak caiz midir?' diye sorar.

Bu ses daha sonra sarayın içerisinde yankılanır. IV. Murat karşısına aldığı adamlarına (şeklen ve sorulan sorular karşısında o dönemin din âlimi sayılabilecek daha sonrasında Lagari ve Hezarfen'i mahkeme düzeni kurduklarında da de kadı olarak dahil olacak kişiler) 'ölüler üzerinde bilimsel araştırma yapmak caiz midir?' diye sorar. Karşılığında "haşa dinimiz ölülerini alemlerin Rabbi, Yuhyi (hayat veren) ve Yumit (öldürerek dönüştüren) olan Allah Celle Celalühû'nun takdirine terketmemizi buyuruyor. Zaman zaman hekimlerin ölüler üzerinde tababet ilmi icrasına dair keyfi bir emelleri olsa da bu amel Şeytani bir emeldir". diyerek cevap verir. Sultan kendisine böyle bir girişimde bulunanları ne yapmak lazım diye sorduğunda "katli vaciptir" fetvasını verir.

Sultan'ın soru sorduğu kişi görünüş ve sesi itibarı ile de dikkat çekici derece sert bir mizaca sahiptir. Tane tane ve tam olarak tanımlayıcı şekilde ve yönlendirici konuşan bir tiplene olarak gösterilmektedir..

Evliya Çelebi, Lagari ve Hezarfen, cesedi incelerken yanlarına gelir ve gemi de buldukları kâğıtları okutamadığını söyler ve artık daha fazlasının elinden gelmeyeceğini belirtir. Evliya çelebi yanlarından ayrılırken onlara bir de kötü haberinin olduğunu söyler ve ‘Galileo sözünden dönmüş’ der. Hezarfen buna üzülür, Çelebi’nin buna yorumu ‘olacağı buydu herife engizisyon kaç zamandır işkence yapıyordun’ der. Bu söz Hezarfen’le Lagari arasında ‘söz konusu kellen olduğunda sözünden vazgeçer misin?’ tartışmasını başlatır. Hezarfen, bilim adamı canı pahasına sözünden dönmemeli der. Lagari kendi başına gelirse bu kadar cesur davranamayacağını söyler Hezarfen’e. Bu konuşmaların üzerine yençeriler içeriye girer.

Bir sonraki sahne de ikisini de birer kütüğe başları kesilmek üzere yatırılırken görürüz. Katledilmelerinin vacip olduğu fetvasını veren kişi bu seferi, idam olmak üzere yere yatırılmış haldelerken Eğer bir daha insan bedeni üzerinde bilimsel araştırmalar yapmazlarsa padişahın onların canını bağışlayacağını söyler.

Bu sözlere aldırmayan Hezarfen ve Lagari tekrar başlarını kütüğün üzerine koyarlar. Bu durumu seyreden padişah yüzlerinin boyunlarına inecek olan kılıca doğru döndürülmesini ister. Cellatlar kılıçları kaldırır ve besmele çekerler. Ama Hezarfen ve Lagari sözlerinden dönmez. Bunu gören padişah sinirlenir ve oradan ayrılır. Cellatlar kılıçları yere indirir. Emri veren adam ‘bana kalsa sizi mahkeme etmeden telef ederdim ama padişahımız efendimiz mahkeme edilmenizi istedi’, der.

Bu sahneden de anlaşıldığı üzere, padişah yine herhangi bir mahkeme gereği duymadan istediği kişinin idamına ve beraatına hükmedebilmektedir. Padişah, keyfi ve sadece kendi kanaatleri doğrultusunda can alıp bağışlayabilen bir gücün sahibi olarak nitelendirilmektedir.

Burada tartışma konusu olacak asıl mesele eğer sinema yedinci sanat olarak kendisini bir şekilde kabul ettirmeyi başarmışsa, estetiğini ve gerçekçiliğini kendi hayatını idame ettirme anlamında korumak durumunda mıdır? Platon’un sanatta yansıtmacı kuramı bağlamında değerlendiresek, bu kuram için sanata konu olan nesne üzerinde dezenformasyon yapıldığında gerçekçiliğini ve ilgi çekiciliğini yitirir ve kendi kaynaklarını tüketmeye başlar. Platon ve Aristoteles tarafından geliştirilen Mimesis

kuramına göre, sanat yapıtında doğaya olan öykünme sanat ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi belirler, buna göre sanat yapıtı gerçek yaşamın bir kopyası niteliğini taşımalıdır. Burada ki yansıtma doğayı sanat araçları ile biçimlendirerek sunma şeklinde kabul edilebilir⁶⁵. Bazın benzer bir yaklaşımla filmlerin, bir uygulayıcının yöntem ya da, planı dahilinde değil de “ham gerçek parçacıklarından” üretilmesi gerektiğini ifade eder. Sinema bir gösterme aracından çok ifşa aracı olarak kullanılmalıdır.⁶⁶ Osmanlı gibi içinde bulunduğumuz millet için tarihi geçmişinin neredeyse altı yüz senelik uzunca bir kısmını kapsayan dönemin, sinemaya malzeme olması durumunda sürekli negatif yansıtılması o dönemi konu alacak diğer filmlere olan ilginin kaybedilmesine sebep olma riskini de barındırır.

Hezarfen ve Lagari’yi askerler apar topar mahkeme edilecekleri yere götürürken, mahkeme edilecekleri yere yaklaştıklarında askerler bir kazık gösterdikten sonra üzerine bir karpuz bırakarak parçalanmasını seyrettirirler. Lagari mahkemeden sonra olacakları kafasında canlandırarak ‘ben böyle olacağımı düşünmemiştim’ diyerek tepki verir.

Yapılacak mahkemenin adaleti konusunda bu şekilde bir anlatımla, tereddüt hissettirilerek Osmanlı’nın mahkeme adalet kavramlarına da olumsuz atıflar devam etmektedir.

Mahkemede suçlamalar, ölümler üzerinde araştırma yapmak ve kuş misali uçma isteği şeklinde kendilerine okunur. Savunma olarak Hezarfen ‘biz ölümleri insan bedeninin sınırlarını çözmek için inceliyoruz’ der. Örnek olarak bir hekimin bulduğu bir ilacı insan üzerinde denemesini verir. Hekimbaşından aldığı cevap, ‘biz ilaçları kişinin rızası ile deniyoruz siz ölünün rızasını aldınız mı? Diyerek alay eder.

İkinci husus olarak ‘kuş misali uçma fikri’ne geçerler. Şeyhülislamın savunması ‘eğer Allah insanın uçmasını isteseydi, ona kanat verirdi. Siz böyle yaparak Allah’ın (c.c.) takdirine karşı gelmiş oluyorsunuz’ der.

⁶⁵ Semir Aslanyürek, Senaryo Kuramı, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2004, S. 38-39

⁶⁶ Peter Wolen, Sinema Da Göstergeler ve Anlam, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2004, S. 119

Hezarfen ‘Allah (c.c.) bize tekerlekte vermemiştir, ama arabalarla bir yerden bir yere gideriz. Netice itibarı ile Allah (c.c.) bize akıl vermiştir bize de bu akli kullanmak düşer’ cevabını verir. Şeyhülislam buna sinirlenir ve ‘sen bana akılsız mı demek istiyorsun’ diye çıkışır. Şeyhülislam, onların Ümmet-i Muhammed’in bir ferdi olmak yerine Allah’ın (c.c.) yolundan sapmış kötü tohumlar olduğunu söyler.

Hezarfen ‘cemaat hayatı fertlerden müteşekkildir böylece kamu hayatının en önemli parçası fertlerdir.’ der ve Peygamber Efendimiz’in de (s.a.v.) bir fert olduğunu savunur. Şeyhülislamın buna çıkışı daha da sert olur ve kendisinin Efendimiz’in (s.a.v.) adını ağzına almaya layık olmadığını söyler. Şeyhülislamın iddiası ‘fert devlet için vardır’. Şeklindedir. Şeyhülislam ‘Devlet bana ne verecek değil ben devlet için ne yapabilirim’ diye düşüneceksin der. Yoksa her kafadan ayrı ses çıkacağını iddia eder.

Lagari sertçe, ‘çüksın!’ diyerek atılır. Hezarfen’in açıklaması beşeri tekâmülün tek tek fertlerin ilerlemesi ile sağlanacağıdır. Bunun için her kafan bir ses çıkmasının daha iyi olacağını söyler. ‘Yargılayanlardan birisi o zaman neden biz varız kanun neden var?’

Hezarfen buradan sonra hukukla ilgili çok ciddi yorumda bulunur. Hukukun sadecegüçlünün, güçsüze üstünlüğünü yazılı kayda geçirmek için olduğunu söyler. ‘Kanun karşısında iki kişi düşünün hangisi haklıdır, tabii ki kuvvetli olan. Çünkü işine gelmediğinden kanunu değiştirme hakkı kuvvetlidir’ der. Şeyhülislam, bu sözleri ile Allah’ın (c.c.) kanunlarına da karşı geldiğini söyler. Hezarfen ‘Allah’ın (c.c.) verdiği akıl, insanlığın hizmetinde kullanmak için uğraşyoruz’ der. Şeyhülislam ‘o akıl neden devletin büyümesi hizmetinde kullanmak için bir silah imal etmekte harcamadıklarını’ sorar. Lagari ise, tam da bu sebeple uğraştıklarını söyler. Örnek olarak Fatih Sultan Mehmet’in, İstanbul’u fethi esnasında yaşadığı zorluklardan, Sultan Süleyman’ın yine aynı sebeplerden Viyana’yı alamadığını çünkü etraflarının çok iyi korunduğunu söyler. Eğer uçarak havadan buralara saldırılar yapılabilseydi çok daha kolay olur, ‘zafer semâdan gelecektir!’ Der. Burada Galileo’nun yargılandığı Engizisyon Mahkemeleri’ne benzer kasvetli bir hava oluşturularak, bir benzerlik kurulmaya çalışıldığı anlamı çıkarılabilir. Bu sırada içeriye Padişah girer ve Lagari’nin tepkisi “Murat lan bu” şeklinde olur. Hezarfen ‘Sultan Murat’ der ve Padişah da ‘Murat ya, kayıktaki velet’

der.. Kendisini tanıtır. Mahkeme hükmünü orada kendisi verir. ‘Artık ölümler üzerinde çalışmak yok, uçma işine gelince ona devam’ der.

Bir sonraki sahne de, padişah, Hezarfen ve Lagari sarayın bahçesinde mükellef bir sofraya ve müzik eşliğinde yemek yiyip sohbet ediyorlardır. Arka taraflarında sürekli detay çekimlerle gösterilen erkek bir dansçı ve üzerindeki gösterişli kıyafeti dikkat çekmektedir.

Padişah, Lagari’den uçan askerler hikâyesini bir daha anlatmasını ister. Bu hikâye onu çok eğlendirmiştir. Lagari heyecanla küçükken alınıp uçmak üzere yetiştirilecek askerlerden bahseder. Padişah bu anlatılanlara kendi deyimiyle soluğu kesilinceye kadar gülüp eğlenmeye devam eder. Lagari’nin sözü bittiğinde Hezarfen ve Lagari’ye çalışmalarında bir ihtiyaçlarının olup olmadığını sorar. Hezarfen buldukları yazılardan ve köleden bahseder. Daha sonra her ikisini bir zindanda hasta vaziyetteki kadın kölenin başında görürüz. Kadın yaralar içerisindedir. Lagari’nin tepkisi ‘bitmiş bu be’ şeklinde olur.

Daha sonra zindandan kadını bir sedye ile alıp evlerine getirirler. Bu sırada bir caminin minaresinden imam onların bu hareketini takip etmektedir. Hezarfen ve Lagari kadını evlerine getirirler, bir yatağa yatırılırlar. Evin dışından bir çocuk içeride olanların gizlice seyrederek ve yine minare de bekleyen imama anlatır. Hezarfen kendi hazırladığı ilaçlarla kadının yaralarını tedaviye başlar.

Bu şekilde müziğin baskın bir şekilde verildiği uzunca bir süre devam eden sahnelerde. İmamı çocuktan aldığı bilgileri Hezarfen ve Lagari’yi mahkeme eden şeyhülislam anlatırken görürüz.

Bir sonraki sahne de Sultan Murat makamında sürekli gördüğü bir rüyasını şeyhülislam ve yanındaki müneccimbaşı anlatmaktadır. Burada müneccimbaşı karakterin fiziksel ve konuşma özürü ne dediği fazla anlaşılmayan bir adam olarak karakterize edilmiştir öyle ki yanın da bir tercüman söylediklerini padişaha tercüme eder.

Osmanlı'da astronomi ve astrolojiyle ilgili işlere bakan görevliyi ifade eden müneccimbaşı, Osmanlı resmî terminolojisinde sermüneccim, sermüneccimân-ı hâssa, sermüneccimîn reîsülmüneccimîn, başmüneccim gibi isimlerle de anılır. Osmanlılarda ilm-i felek (ilm-i hey'et) ve ilm-i ahkâm-ınücüm, yani hem astronomi hem astroloji ile ilgilenen müneccimin devlet teşkilâtı yer almaktadır. Sarayında da astronomi ve astroloji konularında kendisine danışılan ve takvim işlerini yürüten bir veya birkaç müneccimin var olduğu, önemli işlerin halledilmesi esnasında onların zâyîçelerinden (yıldızların, belli bir zamandaki yerlerini, durumlarını gösteren çizelge) faydalandığı, ibadet vakitlerinin tesbiti, vergilerin zamanında toplanması ve ziraate ait işlerin düzenli biçimde yürütülmesi için doğru bir takvim hazırlanması işini de üstlendikleri bilinmektedir.⁶⁷

Müneccimbaşı burada padişahın rüyalarını yorumlayan bir karakter olarak verilmiştir. Padişah rüyasında çıplak bir dağın üzerinde kendisini uyutan çok güzel kuşlardan ve o sırada dağı içeriden kemiren beyaz, yağlı, dev bir kurdun içeriden dağı kemirdiğini daha sonrasında kurdun kendisini yemek üzere ağzını açtığını ve içine düşerken dışarıdaki o güzel kuşlarını ona gülen kargalara dönüştüğünü anlatır.

Müneccim ve şeyhülislam bu rüyayı hayra yormazlar ve gördüğü dağın Osmanlı Devleti, dağı içeriden kemiren kurdundan Osmanlı'yı içeriden yıkmaya çalışanlar olarak yorumlar. Şeytanın kendisine güzel görünüp içeriden ve dışarıdan gelen tehlikelere karşı kendisini gaflete düşürmeye çalıştığını söylerler. Rüyanın hayırlı olmadığını ama görmesindeki hayrın ona meleklerin bu gafletten uyanıp tedbir alması için yardım ettiğini işaret ederler.

Müneccim ve şeyhülislamın padişaha yaptıkları bu yorum içerideki düşmanlar olarak Hezarfen ve arkadaşlarını işaret etmektedir.

Bu sırada Hezarfen evinde kurtardığı köleden elindeki kâğıtların ne olduğunu anlatmasını ister karşılığında ona özgürlüğünü verecektir.

Kızın hastalığını iyileştirmek için sarayın hekimbaşından yardım ister, hekimbaşı gereken ilaçları Hezarfen'e verir. Bu sırada şeyhülislam, padişaha rüyasında gördüğü ülkeyi içten yiyen kurdun veba olduğunu, Hezarfen ve baktığı kız yüzünden ülkeyi veba şeytanı ile karşı karşıya bırakacağını söyler ve rüyada ki güzel sesli kuşları Hezarfen ve onun sözleri olarak yorar.

⁶⁷ M. Sabri Koz , Evliya Çelebi Konuşmaları / Yazılar, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, S. 189

Burada film boyunca bilimi temsil eden karakterler olarak gösterilen Hezarfen ve Lagari'ye Osmanlı Devleti'nin içerisinde din ve hukukla uğraşan kişilerin tehlike olarak bakması, beşeri ilimlere şeytan işi yakıştırmasının yine bu kişiler tarafından yapıldığı anlayışı hakimdir.

Hezarfen, Lagari ile tekrar insanları nasıl uçabilecekleri konusunda görüş ayrılığındadırlar, Hezarfen, insanlar da kanat takıp uçabilirler der ama Lagari'ye göre insanlar bir roket aracılığıyla uçabileceklerdir.

Kuşlardan ilham alan Hezarfen insanların tüm anatomilerinin kuşlardan farklı olduğunu ve yumurtadan çıktığını oysa insanın memeli olduğunu uçamayacağını düşünmeye ve ümidi kırılmaya başlar.

Hezarfen, Lagari ve arkadaşları beraber gittikleri panayır yerinde bir camii maketinin minarelerinin ucuna yerleştirilmiş havai fişeklerin fırlatılmasını seyrederek. Lagari orada nasıl uçacağını bulur, havai fişeklerdeki gibi barutlu bir sistemle gökyüzüne çıkacak barutu bitince de paraşütle yere inecektir. Bu fikri geliştirmek üzere kendi başına deneyler yapmaya başlar.

Bu sırada Hezarfen insanlarla kuşlar arasında ne fark olduğunu düşünürken yarasanın bir kuş olmasına rağmen memeli olduğunu hatırlar ve banyo yapması için bıraktığı İtalyan kızın yanına koşar ve banyoda üzerinde bir şey yokken yanına girer kadının memelerine dokunarak sürekli memeler diye bağırmaya başlar. Sürükleyerek odadaki bir aynanın önüne getirir ve kendisi ile kıyaslar. İnsanların da memeli bir tür olmasına rağmen yarasalar gibi uçabileceği fikri ile kendisini memeler diyerek bağırarak dışarıya atar. Kız burada kendisine bu şekilde dokunan Hezarfen'e farklı hisler duymaya başladığını belli eder ama Hezarfen'in o an aklında sadece uçmak vardır. Gece geç vakitte bağırarak dışarı çıkan Hezarfen'in daha önce de onun hakkında şeyhülislama bilgi veren imamın seyrettiğini görürüz.

Hezarfen bir sonraki sahne de, meyhanede yanında daha sonra birisinin isminin Helena olduğunu öğrendiğimiz iki kadınla bir yatağa yatmış eğlenmektedir. Kadınlara yarasalarda ve onlarında bizler gibi memeli olduğundan bahseder.

Aynı gece meyhanede çıktığında sokaklarda sarhoş bir şekilde sağı sola yalpalayarak evine gitmeye çalışan Hezarfen yerde sızıp kalır ve daha sonra Hezarfen'i evde yerinde yatarken görürüz. Başında İtalyan kız vardır ve onunla ilgileniyordur. Hezarfen ondan isminin Francesca olduğunu öğrenir ve adına bir azil name yazıp azad eder. Francesca, Hezarfen'in gelirken yanına aldığı kadınlardan birinin şalı ile uyuya kalır. Hezarfen'eaşkla bakan Francesca şaldaki kadın kokusunu alınca yanından sinirle uzaklaşır. Ertesi gün sabah Francesca'yı yanında göremeyen Hezarfen korku ve heyecanla adını bağırmaaya başlar bu sırada. İçeriye Hezarfen'e hazırladığı kahvaltı ile Francesca girer. Hezarfen kendisinden yazdığı azilnameyi ister ve alıp tam yırtacakken vazgeçip kendisine geri verir. Bu kez kâğıdı Francesca kendisi yırtar ve peşine beraber olurlar.

Lagari her zaman denemeler yaptığı yerde kurduğu düzeneğin içerisine bir maymun yerleştirir ve roket gibi fırlatır. Denemesi başarılı olur ve roket bir süre uçtuktan sonra denize düşer. Lagari denize düşen roketin içinden maymunu kurtarır ve padişahın yanına izin almaya gider. Bura da maymunla deneye yapılarak Amerika ve Rusya'nın uzay çalışmaları esnasındaki rekabete ve Amerika'nın uzaya ilk defa bir maymun göndermesine atıfta bulunulur. Padişah bir süre düşündükten sonra müsaade eder.

Lagari karşısında büyük bir kalabalık, padişah ve şeyhülislamı almış rokete binmiştir. Bir süre bekledikten sonra Lagari, padişaha İsa Nebi ile görüşmeye gidiyorum der ve roketi ateşletir. Dumanlar içerisinde Lagari'nin uçmaya başladığını gören halk hayretler içinde kalmış bazıları secdeye varmıştır. Şeyhülislam, padişaha döner ve halkı nasıl etkilediğini onun için secdeye varıp putlaştırdıklarını söyler. Lagari bir süre yükseldikten sonra barutu biter ve paraşütle denize düşer ve padişaha İsa Nebi'den selam getirdiğini söyler. Padişah, şeyhülislama “gördün mü söylediğin gibi olmadı” der.

Ertesi gün Lagari kolları ve bacakları kırılmış halde evde yatmaktadır ve Hezarfen'e ondan önce uçmasıyla övünür.

Bu sırada kaza eseri Leonardo'nun şifreli yazısını çözerler ve Hezarfen çalışmaları hızlandırmaya başlar. Leonardo'nun yazdıklarında en dikkati çeken

noktalardan birisi. Kuşları yaratanın onları uçma kabiliyeti ile yarattığı ve insanların onları ancak, aletler yardımı ile taklit edebileceği konusudur. Buradan ortaya çıkanın Leonardo Da Vinci'yi yaradılışa inanan yönü ile aktarıldığıdır.

Şeyhülislam, padişaha Hezarfen'in ertesi gün padişahın da izni ile uçmayı deneyeceğini söyler ve buradaki tehlikenin de eğer uçmayı başarırsa, halkın gözünde padişahın daha değerli bir hale gelmesi olduğunu söyler. Hatta hiçbir faninin yapamadığı bir şeyi yapması sebebiyle Allah (c.c.) yerine koyulması tehlikesinden bahseder.

Hezarfen'i namaz kılarken görürüz ve sonra namazı bitince ayağa kalkıp kollarını iki yana açarak Mevlevi semazenleri gibi dönmeye başlar. Bu sırada İtalyan kız kendisi için süslenip hazırlanmaktadır. Hezarfen kızın yanına gelir ve öpüşmeye başlarlar. Bu sırada dışarıda, kalabalık insan sesleri gelmeye başlar. Seslerin imamın önderliğindeki halktan geldiği anlaşılır sürekli “şeytan bunlar, yakalayan şeytanları” diye tekrar ederken evin camlarına da taş atmaya başlarlar. Burada Ortaçağ Avrupası'ndakine benzer bir cadı avı yaklaşımı vardır. Elllerinde meşalelerle içine şeytan girdiğini öne sürdükleri akıl hastası, büyücü, falcı gibi toplumsal olarak dışlanan karakterlerle, dönemin Osmanlı halkı, Hezarfen ve arkadaşları bir tutulmuştur.

Hezarfen artık uçma demesini yapması gerektiğini düşünür ve ‘her ne olursa olsun uçmalıyım’ diyerek sevdiklerini de arkasında bırakarak Galata Kulesi'nden kendisini yaptığı kanatlarla aşağıya bırakır ve uçmaya başlar. Çevreden görenler hayret içerindedir ve bazıları yine secdeye kapanır. Bu sırada IV. Murat'da sarayında Hezarfen'i uçarken görür ve gülümser. Hezarfen yere indiğinde askerler tarafından yakalanıp, arkadaşları Lagari, Evliya Çelebi, kardeşi ve Francesca ile birlikte padişahın ve şeyhülislamın önüne getirilir. Padişah önce önlerine bir kese altın atar, ardından “sizin gibi adamlar pek korkulacak adamlardır, çünkü her ne murad ederseniz elinizden gelir, dolayısıyla bekanız caiz değildir”. Der ve arkasını dönüp gider.

Hezarfenin sesinden Ömer Hayyam'ın rubailerinden şu dörtlüğü duyarız.

Öldük, dünyayı şaşkın bırakıp gittik;

Yüzlerce incimiz vardı delinmedik.

Sersemligi yüzünden bilgisizlerin

Renk renk düşünceler kaldı söylenmedik.

Bundan sonra Evliya çelebinin sesinden Hezarfen'in, Cezayir'e sürüldüğü ve bir daha kendisinden haber alınmadığını, daha Cezayir'e varmadan öldürüldüğünü söyleyenlerin de orada mezarını görenlerin olduğunu da ekler. Ancak gerçek olan tek şeyin Hezarfen'in 'insanlık tarihinde hak ettiği saygın yeri almış olduğudur' der. Lagari için hayatının geri kalanını Kırım'da sürdüğünü öğreniriz. "Derler ki astronomi ile ilgili ilk çalışmalar Ukrayna'da başlamıştır kim bilir belki de Lagari'nin icat ettiği asumanî fişeklerle yapılmıştır bu çalışmalar' diyerek ekler. Bekri Mustafa için 'ne gariptir ki kocaları Bekri Mustafa'nın mezarına kadeh kaldırırken karıları ise kocalarının içkiyi bırakmaları için Bekri Baba türbesini ziyarete giderler' der. Dış ses Evliya Çelebi için gözlemci gazeteciliğin belki de ilk ve en tatlı dilli kalem ustası olarak bizlere resmi tarihin dışını resmetmiştir diyerek anlatır. Sultan 4. Murat için ise gücü ve kahramanlığı ile ünlü Murat afyon, tütün ve içkiyi, yasaklarken kendisi sirozdan ölmüştür, yirmi yedi yaşında. Burada ki Sultan Muratla ilgili ironi, aslında gücü ve kahramanlığından ziyade asıl bahsedilmesi gereken konunun insanlara yasakladıkları yüzünden öldüğüdür

Son olarak şeyhülislamın görüldüğü bir kare de "onlar hep vardı, hala var ve ne yazık ki var olacaklar. Ancak insanlık onları hiçbir zaman anladı, anlıyor, anlayacak" gibi Türkçe anlatımı için de düşük bir cümle ile film biter.

3.3. “Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor” Filminde Osmanlı Temsili

Filmin Adı: Dokuz
Dağın Efesi: Çakıcı
Geliyor

Yapım Yılı: (1958)

Senaryo ve Yönetmen:

Metin Erksan

Oyuncular:

Çakıcı Mehmet Efe:
Fikret Hakan

İraz: Serpil Gül

Hacı: Kadir Savun

Hasan Çavuş: Yılmaz
Gruda

Erol Taş: Ali

Süre: 1 saat 30 Dk.



“Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor Filmi Afışı”
(Şekil 13)

3.3.1. Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor Filmi Genişletilmiş Sinopsis

Ege bölgesi kırsalında yaşayan Çakıcı Mehmet Efe'nin öyküsünü anlatan Dokuz Dağın Efesi, Çakıcı Mehmet'in babasının Hasan Çavuş tarafından öldürülmesi üzerine intikam uğruna dağlara çıkması ile başlayan olayları anlatan bir film. Sabahattin Ali ve Yaşar Kemal'in de edebiyattaki yorumları ile Çakıcı babasının, kır serdarı Abdullah Çavuş tarafından öldürülmesinin ardından Çavuşu Ödemiş incirliklerinden öldürdüğünde on altı yaşındadır. Bu cinayetin ardından Çakıcı, babasının dostu Ahmet Efe'ye (Hacı) sığınır ve Hacı'nın da desteği ile dağlık haldeki çeteyi tekrar toplayarak, dönemin padişahı olan II. Abdülhamit'e başkaldırarak dağlara çıkar. Sabahattin Ali, Çakıcıyı idealize bir tip olarak sunar ve kendi ideolojisine göre devletteki bozuk düzenin baş müsebbibi olarak II. Abdülhamit'i görür. Padişah'ın İstanbul'dan Anadolu'ya kadar uzanan rüşvet, yolsuzluk, devlet idaresinde çalışan memurların yaşadığı yozlaşma, zenginlerin idarede söz sahibi olması gibi durumlardaki otorite boşluğunun doldurulması noktasında hareket eden bir Çakıcı karakteri çizer.⁶⁸

Filmde de buna benzer bir yaklaşımla anlatılan Çakıcı Mehmet Efe, dağa çıkması ile bölgede dürüstlüğü ve yöre halkına yardımları ile tanınan bir kahramana dönüşür. Dağlarda bulunduğu süre boyunca halka zulüm eden ve devlete karşı gelen diğer efe gurupları ile de çatışır ve dünya görüşü olarak da kesinlikle devlete karşı gelmemeyi benimser. Efe'nin bu şekilde nam saldıği sürede civardaki aynı düşünceyi paylaşan bir çok efe, diğer bir adıyla da zeybek ona katılır ve hem bu adaletli mücadele yolunda hem de diğer kanunsuz ve devlete karşı gelen ya da devletin içindeki hainlerle iş birliği yapan zeybek çeteleri ile mücadeleye başlar.

Efe bir süre sonra dağlarda göçebe olarak yaşayan Ekberoğlu'nun kızı Iraz'a aşık olur. Yaşayacağı bu aşk ona dağları bırakıp düze inmesi için önemli bir sebep olacaktır. Dönemin devleti olan Osmanlı, dağda bu kadar kuvvetli olan bir çete reisi olan Çakıcı'nın kanunsuz olarak sürdüğü hayatı bırakıp bir köyde yaşayıp kır serdarlığı yapması şartıyla, çıkardığı özel bir kararla Çakıcı ve ekibini affeder. Daha önceden de kanlısı olan babasının katili Hasan Çavuş, Çakıcı'yı tahrik etmeye devam eder bunun

⁶⁸ Türkan Gözütok, Eşkivalık Ve Çarkırcalı Mehmet Efe'nin Türk Edebiyatına İzdüşümü, Türkbilig, S. 57, 2011

üzerine çıkan çatışmada Çakıcı, Hasan Çavuşu öldürür. Mehmet Efe'nin yüze inmesi için mücadele eden kumandan Bayındır'lı Mehmet bir gün Çakıcı'nın köyüne gelir ve dağ çetelerinden birisiyle beraber mücadele etmeye çağırır. Çakıcı bu teklifi tekrar düşman kazanıp dağlara dönmek için kabul etmez. Bu mücadele ileride Çakıcı'nın Eski kanlılarından Kamalı'nın, Çakıcı'nın ailesini katletmesi ile tekrar dağlara dönmesine sebep olacaktır. Dağlara dönen çakıcı, dönemin pašaları tarafından tekrar tehdit olarak algılanmasına ve anlaşmalı bir dostluk kurdukları kumandan Bayındır'lı Mehmet Efendi ile karşı karşıya gelmelerine sebep olacaktır. Efe ve arkadaşları peşlerine düşen zabıtlarla çatıştıkları bir günde, Bayındır'lı Mehmet Efendi tarafından vurulur ve vasiyeti üzerine en iyi adamına başını kestirip kimliğinin açığa çıkmamasını sağlamaya çalışsa da kimliği tespit edilir ve ölümü ilan edilir.

Filmde sıkça adı geçen Asakir-i Zabtiye olarak adlandırılan kolluk kuvvetleri daha çok kamu düzeni ve büyük mülkiyete yönelik tehditlere karşı mücadele de bulunan bir kurum olmuştur. Özellikle Ege bölgesinde ticaretle artan servete karşı olan tehditlerin bertaraf edilmesinde jandarmayla birlikte çalışan zabıtiye Osmanlı'nın 19. Yüzyılının ikinci yarısında eşkıyalığa karşı önemli bir etken olmuştur.⁶⁹ Eşkıya, Türkçe'den Arapça'ya geçmiş bir kelimedir. Sözlüklerde farklı tanımlara rastlasak da genel olarak “*dağda, kırdada yol kesen, hırsızlık yapan, fesatçı*” kimse anlamında kullanılmaktadır⁷⁰ Metin Erksan'ın 1958 yılında yönettiği Dokuz Dağın Efesi, Cumhuriyet'in kuruluş dönemi Ege kıyılarında yaşananlar ile ilgili bir film. Orijinal Adı Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor olan film, daha çok Dokuz Dağın Efesi ismi ile bilinmektedir.

Eşkıyalık, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nda, özellikle 1950'lili yıllardan sonra popüler bir konu olmuş ve bu konu, Marksist yazarların eliyle yeniden canlandırılmıştır. Bu dönemde, tarihî bir kişilik olan Egeli eşkıya Çakırcalı Mehmet Efe'nin eşkıyalık serüveni de (1872– 1911) ilgi duyulan konuların başında gelir. Çakırcalı Mehmet Efe'nin eşkıyalık hikâyesini Türk Edebiyatına taşıyan iki tanınmış yazar vardır. Sabahattin Ali, Çakıcı'nın İlk Kurşunu (1940 ?) adlı uzun hikâyesinde, Çakıcı'nın, babasını öldürenlerden öç almak için sığıdığı “ilk kurşun”u, II. Abdülhamit idaresine karşı bir ilk başkaldırı hareketi ve Anadolu halkının II. Abdülhamit idaresine “ilk” isyanı olarak

⁶⁹ Sabri Yetkin akt. Nadir Özbek, Tarih Yazıcılığında Güvenlik Kurum Ve Pratiklerine İlişkin Bir Değerlendirme, Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk Enstitüsü, s. 13

⁷⁰ Sabri Yetkin Aktaran: Dilşen İnce, I. Burdur Sempozyumu, Erdoğan İşgal Yıllarında Burdur Ve Çevresinde Eşkıyalık Hareketleri (1919), s.1

yorumlar. Yaşar Kemal ise *Çakırcalı Efe* (1974) adlı romanında, *Çakırcalı'yı İngiliz tarihçi E. J. Hobsbawm'in "soylu eşkıya" tipolojisine göre yorumlayarak romantik ekolün izinden gider. Fakat Çakırcalı olayının çok yönlü ve çok karmaşık bir olay olduğunun altını çizer. Çakırcalı'nın 19. yüzyılın sonlarında devleti çok uğraştıran bir eşkıya oluşunda yerli-yabancı pek çok çıkar çevrelerinin payının olduğunu da vurgular.*⁷¹

3.3.2. Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor Filmi Analizi

Film bir anlatıcının (dış ses) dönemin durumu hakkında bilgi verdiği ve Çakıcı'nın babası Çakırcalı Ahmet ve zabıt Hasan Çavuş'un namaz kıldıkları bir sahne ile başlar.

Dış ses, "19. Asrın sonlarına doğru Ege havalisi dağlarda gezen eşkıya çetelerinden bıkip usanmıştı. Nihayet, İzmir valisi Naşit Paşa bu derde çeteleri affetmek ve o zaman ki tabirle yüze indirmekle bir çare bulabildi. Fakat bu yüze inen çetelerin tekrar dağa çıkacakları muhakkak gibi idi. Bu sefer hükmet bir fırsatını bulup bu çeteleri imha etti. Piç Osman Kırkağaç'da, Parmaksız Arap Aydın'da, Yörük Osman İzmir'de, Çakırcalı Ahmet Birgi'de öldürüldü."

Bu sırada Hasan Çavuş, Çakırcalıyı secdeye vardığı sırada namazını bozarak sırtından vurur. Yanlarında namaz kılan imam kıyafetli bir kişi ve diğer zabıtlar ilk kurşunu atan Hasan Çavuştan sonra ölmesi kaçınılmaz olan Çakırcalı Ahmet'e yerdeyken birçok sefer ateş ederler. Burada bir kurşuna dizme söz konusudur.

Film, bu şekilde acımasız bir görüntü sergileyen şekilde adam öldüren Osmanlı kolluk kuvvetlerinin görüntüsü ile başlayarak, farkında olarak veya olmayarak namaz kılan bir insanın secdede iken bile sırtından vuracak şekilde infaz edebilecek yapıda oldukları izlenimini vermektedir.



**“Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor”
Filminden bir sahne (Şekil 14)**

⁷¹ Türkan Gözütok, *Eşkıyalık Ve Çakırcalı Mehmet Efe'nin Türk Edebiyatına İzdüşümü*, Türkbilgi, 2011, s. 1,

Çakırcalı Ahmet Efe'nin başında duran oğlu Çakıcı Mehmet Efe'yi görürüz. Çakıcı'nın annesi kocasının cenazesi başında Hasan Çavuşa beddualar ederek ağlıyor ve evinin direğini yıktığını söylüyordur. Daha sonra anne oğluna, eğer babasının intikamını alıp Hasan Çavuşu öldürmezse ona sütünü helal etmeyeceğini söyler.

Hasan çavuş, kumandandan aldığı tutuklama kâğıdı ile artık Çakıcı'nın da peşine düşebileceğini ve tutuklayabileceğini öğrenir ve Çakıcı Mehmet Efe'nin peşine düşer. Çakıcı da babasını defnettiği sırada babasının arkadaşı Hacı'dan babasının intikamını alması gerektiğini yoksa el içine çıkacak yüzünün kalmayacağı telkinini alır. Bu sahnelerden anlaşılacağı üzere Çakıcı Mehmet dağa çıkmaya ve babasının kan davasını güderek onu öldüren Osmanlı zabiti Hasan Çavuş'u öldürmeye sadece kendi isteği ile karar vermiyordur. Çakıcı Mehmet'in içinde bulunduğu yörenin ve dönemin düşünce yapısı ve geleneğinde kan davası gibi bir mevhumun bulunduğu tespiti dikkat çekicidir.

Hasan Çavuş aldığı emir kâğıdı ile Çakırcalı'nın evine gelir, Çakırcalı'nın annesi, yanına gelen Hasan Çavuş'a, yöreye has bir dille "yaptıkların yetmedi mi, gidi nin gâvuru, iki kolun yanına gelsin, kara dinli gâvur yetmedi mi yaptıkların" diyerek beddualar eder. Bu sırada Çakırcalı Mehmet yanlarına gelir, anne kaçıp kendini kurtarmasını söyler Mehmet Efe'ye. Bu sırada Hasan Çavuş anneyi kolundan tutarak tartaklamaya başlar. Buna dayanamayan Çakırcalı, Hasan Çavuş'a saldırır ve annesini elinden alır. Bu sırada diğer zabitler Mehmet Efe'ye saldırırlar ve Efe'yi tartaklayıp bayılarak tevkif ederler. Sahne boyunca Hasan Çavuş filmin de geri kalanında temsil ettiği makama davranış biçimiyle ters düşen zorbaca kendi kanunlarını koyan ve uygulayan bir karakter çizer.

Tevkif edilen Çakırcalı mahkeme edilir ve delil yetersizlikleri ve avukatının suçsuz olduğuna dair iddialarına rağmen bir sene hapis ile cezalandırılır. Aradan bir sene geçer ve köyüne trenle geri dönen Çakırcalı'yı babasının arkadaşları Hacı ve diğerleri karşılar. Hacı, Çakırcalı'ya o hapisteyken içeriden verdiği emirleri harfiyen yerine getirdiklerini söyler. Efe hırsıyla telgraf odasına gider ve silahın ucuyla camı dışarıdan kırarak telgraf memuruna, Hasan Çavuş'a ulaştırılmak üzere bir telgraf

çekmesini emreder. Telgrafta karşılıklı olacak bir hesaplaşmayı Hasan Çavuş'a bildiriyecektir.

Çakıcı otoriteye görünen başkaldırmayışının ardında, istediği yerde kendi kanunlarını uygulayan ve kurallarını koyan bir diğer karakter olarak gösterilir. Filmde dönemin eşkıyaları olan efeler ve yine dönemin kolluk kuvvetlerinden biri olan zaptiyenin çalışma şekillerindeki bu özdeşlik dikkat çekici şekilde sıkça vurgulanır.

Mesajı alan Hasan çavuş hırslanır ve yılanın başını küçükken ezmek gerek diyerek kumandanından önce bu görevi ifa etmenin kendisine düşeceğini söyleyerek “bu iflah olmaz” diye tabir ettiği Çakıcı Mehmet Efe'nin telgrafta söylediği yere hesaplaşmak üzere yola çıkar.

Hasan Çavuş, kumandan ve yanlarında başka zaptiyelerle dağda Çakıcı ve çetesi ile çatışmaya başlarlar. Çatışma Çakıcı ile Hüsni isimli bir zaptiye ile onu vurmamak için sürekli onunla işi olmadığını ve yoluna gitmesini söylediği halde üzerlerine gelen zaptiyeye Çakıcı'nın masum diyerek hitap etmesi ve Hacı'nın, Hüsni'yü çok fazla yaklaşınca vurması dikkat çekicidir. Çakıcı sürekli devleti temsil eden hiçbir unsura silah çekilmemesi ve masumların korunması yolundaki dili ile kahramanlaştırılır.

Çakıcı'nın sürekli rekabet halinde olan ve “kötü” eşkıyayı (efeyi) temsil eden Kamalı ile çatıştıkları bir sahne boyunca sürekli sözlü atışarak birbirlerine meydan okurlar. Kamalı'nın söylediği laflara dayanamayan Çakıcı siperinden çıkacakken, Hacı, Çakıcı'yı uyarır ve bu tarz lafların müsademe de (isim; Silahlı iki grup arasındaki kısa çatışma, çarpışma)⁷² adetten olduğunu söyler ve onu geri çeker.

Teke tek çarpışmayı teklif eden Kamalı'nın teklifini kabul eden Çakıcı birden yerinden fırlar ve Kamalı'yı bacağından vurur. Yanına gider ve ona “söyle bakalım Kamalı sen beni bu halde yakalasan ne yapardın” diye sorduğunda Kamalı “hiç düşünmez vururum” cevabını alır. Ama Çakıcı onu vurmayaçağının topal bıraktığı ayağı ile onun namını dağlarda gezdireceğini söyleyerek oradan ayrılır. Bu sahnenin

⁷² www.tdk.gov.tr (Erişim: 25.06.2015)

ardından Kamalı ile daha sonra da hesaplaşmalarına sebep olacak daha ciddi bir husumet başlar.

Çakıcı gerek devletle ve devletin bir temsili olarak sunulan zabitlerle gerekse dağlardaki diğer eşkıya çeteleri ile ilişkisinde adil, mert ve bileği bükülmez bir imajla yüceltilirken, karşısındakilere her durumda üstün gelir. Bu iki rakip şeklinin sunumu itibarı ile film, devlet, adalet mekanizması ve diğer eşkıyaların kıyaslanması gibi bir duruma sebep vermektedir. Dönemin şartlarında, iletişim imkânlarının zayıflığı ve bu tarz kahramanlık hikâyeleri ve söylentilerden beslenen halkın gözünde eşkıya ile devletin rakip iki adalet sağlayıcı olması gibi bir durum çizilir.

Kumandan Bayındırlı Mehmet Efendi yanında bir manga zaptiye ile Çakıcıyı ararlarken vurulduğunda, yanında kalıp yardım aldığı dağlarla da göçebe olarak karısı bir kızı ve yardımcıları ile yaşayan Ekberoğlu ile karşılaşır. Bayındırlı, Ekberoğlu'nu, Çakıcı eşkıyasına yardım ve yataklık etmekle suçlayıp yerini öğrenmek ister. Ekberoğlu, söylediğinin doğru olduğunu ancak eğer yardım etmezsen bunu canıyla ödeyeceğini ve böyle bir şansının olmadığını söyler. Bayındırlı yerini bilip bilmediğini sorduğunda, Ekberoğlu "dağda başıboş gezen birinin nerde olduğunu bilmem" cevabını verir.

Bu sahnedeki Ekberoğlu ve Kumandan arasındaki diyalogla devletin kırsalda ve özellikle dağlardaki otorite boşluğuna vurgu yapılmaktadır. Fikrimiz bu tarz bir otorite boşluğu bulunmasındaki sorundan ziyade incelediğimiz "Haremde Dört Kadın" ve "İstanbul Kanatlarımın Altında" filmlerinde de sıkça rastladığımız eleştiri düzeyi ve yaşanmış bir hikâyedeki kişiler, kurumlar ve benzeri unsurların yansıtılış biçimidir. Zira daha evvel de belirttiğimiz gibi bir sanat yapının kalite düzeyini belirleyen kriterlerden birisi de gerçeğe uygunluk endişesi olmasıdır.

Hacı, Çakıcı'nın çetesine katılmak üzere gelen namlı efeleri tanıtırken, katillikleri, canilikleri, yakıp yıkmaları ile nam saldıklarını, adlarına türküler yakıldığını ve şimdi onun çetesine katılmak istediklerini söylerler. Burada efelerle ilgili bu doğrudan tespit efelikte nam salmak için yapılması gerekenleri ve nasıl bir karaktere sahip olunması gerektiğine dair çarpıcı birer örnektir.

Bu tanıtımın üzerine Çakıcı ona katılan efelerden istediği başlıca üç şeyin, “askere kurşun atmamalar, hükümet malına dokunmamaları, başkasının namusuna el sürülmemesi” olduğunu söyler. Her fırsatta Çakıcı’nın bu şekildeki hayat görüşü tanımıyla, çevresindekilerin (özellikle köylüler) ve bununla birlikte seyircinin itibarını kazanmaktadır. Aslında başlıca karşı olduğu şey devlet anlayışından ziyade o anki yönetimin yaklaşımları ve yönetim şeklidir. Bu görüş aslında sadece Çakıcı’nın değil, mevcut düzende gördükleri yanlışlara müdahale yolu olarak dağlara çıkıp başkaldırmak olan tüm efelerin ortak görüşüdür biryandan da.

Efelerin ortaya çıkışları ile ilgili çeşitli teorilerden bazıları şöyledir. Haydar Avcı, efelerin çıkış sebeplerini şu şekilde özetlemiştir: ⁷³

"Anadolu'da halk açısından dağlar, özgürlüğü, yiğitliği, karşı koyuşu, başkaldırıcıyı simgelemektedir. Bu anlamda, zorluk çeken ve kurtuluş yolu bulamayan kişiler için bu dağlar çekim merkezi olmuştur. Osmanlı döneminde, ağır vergiler, derebeyleri, aşar ve mültezim belası sebebiyle dayanacak gücü kalmayan insanlar başkaldırarak bu dağlara yönelmişlerdir."

Bu yaklaşımda daha evvel de belirttiğimiz üzere Türk sinemasının propaganda aracı olarak kullanılması durumuna sıkça rastlamıştık. Filmin çekildiği yılların sosyopolitik durumu da göz önüne alındığında, halka karşı Demokrat Parti iktidarı ve çevresindeki antipropagandanın bir yansıması olarak algı oluşturmaya yönelik bir çalışma izlenimi vermektedir. Zira aynı dönemde siyasal iktidarın başında olan Adnan Menderes yönetimindeki Demokrat Parti iktidarı için de filmde padişaha yöneltilen eleştirilerin benzerleri yöneltilmekteydi.

1950’li yıllarda Demokrat Parti’nin getirdiği liberal ekonomi sisteminin uğradığı başarısızlıklar neticesinde, halkın dönemin iktidarından, ulusal ekonomisinden, liberal ekonomiye geçiş ve yeni yönetim anlayışı, refahın artacağı, vergilerin halk üzerindeki baskısının azalacağı beklentisi bir anda halk ve dönemin ana muhalefeti tarafından ciddi eleştiriler almaya başlar. Adnan Menderes aynı dönemde yaptığı bir konuşmasında, "

⁷³ Sabâ Sak, akt. A Haydar Avcı, Kültürel Mirasın Korunmasında Turizmin Rolü: Efelik Alt Kültürü Üzerine Bir İnceleme, Ankara, T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Basın Ve Halkla İlişkiler Müşavirliği, 2010 , S. 79

Tarım, ulusal ekonomimizin temelidir. Bir yandan ulusumuzun beslenme ve giyinme gereksinimini ve sanayiimizin hammaddesini sağlar ve diğer yandan ihracatımızın da ana kaynağını oluşturur," der. Menderes konuşmasının başka bir bölümünde ise: "Geçen dönemde kısmen kaldırılmış olan Hayvan Vergisi'nin kalan kısmının da 1955 yılında kaldırılmasını önermek suretiyle bu ilkel vergiyi bütünüyle tasfiye etmiş olacağız. Veraset ve İntikal Vergisi de ıslah edeceğimiz vergiler arasına alınmış bulunmaktadır". Ancak ilerleyen dönemde Menderes'in bunun tam tersi ekonomik gelişmeler yaşaması ile bu tarz eleştiriler bahsini ettiği değerlerden vazgeçmesine sebep olur.⁷⁴ Bu ve benzeri durumlar film boyunca da kendisini padişah ve yönetimi çerçevesinde gösterir. Halk vergilerden ve aldığı hizmetten öyle rahatsızdır ki eşkıyaların eline bakar hale gelmiştir

Çakıcı adamlarına yaptığı konuşmanın ardından, artık namları dokuz dağa yayılana kadar ayrılmayacaklarını söyler. Ardından anlatıcı Çakıcı'nın namının bu şekilde dokuz dağa yayıldığını söyler. Bu sırada yüz planda Çakıcının nara atması üzerine zincirleme geçişle çatışan ortalığı yakıp yıkan efelerin görüntüsü gösterilir. Burada Çakıcı Mehmet'in şiddetli bir şekilde nara atması ve bu esnada kaotik bir ortamın gösterilmesi, Çakıcı'nın kendi düzenini kurmak üzere çizeceği yol hakkında bir açıklama niteliğindedir. Örneğin bir insanın haksızlığını bastırmak niyetiyle ya da kendini daha haklı göstermek üzere sesini karşısındakinden daha yüksek çıkarma çabası gibi. Ya da yine aynı şekilde beden gücünün yetmediği yerde silaha sarılarak karşındakini alt etme eylemi gibi. Aslında Çakıcı ve çevresindeki kişiler mertlik, yiğitlik, doğruluk, cesaret gibi söylemlerde bulunurken, dağlarda saklanarak çatışırken, pusu kurarak ve vurup kaçarak kendisinden güçsüz insanlar karşısında emrivakiler uygulayarak tam tersi bir imaj çizmektedirler.

Daha sonraki sahnede, Çakıcı düşünceli bir şekilde oturmuş silahını temizlerken, Hacı yanına gelerek ondaki bu suskun halin ne olduğunu sorar. Çakıcı uzun süredir uğramadıkları köylerin ne durumda olduklarını merak ettiğini gidip köylünün halini dinlemek gerektiğini söyler. Çakıcı ve çetesi bir köyde köylüleri karşısına almış dertlerini dinliyordur. Köyün muhtarı, merkeze giden yoldaki derenin üzerine bir köprü yapılmasını ister, Çakıcı'nın çözümü, eşrafın varlıklılarından ikisinin para vererek

⁷⁴ Yaşar Baytal, Demokrat Parti Dönemi Ekonomi Politikaları (1950-1957), Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, 2007, S. 555

köprüyü yaptırmıştır. Yetmedikleri yerde de kendisini bu parayı tamamlayacağını söyler. Köylülerden birisi depremde zarar gören camileri içinde bir şey yapılması ister. Çakıcı yine tüccarlardan Hamza Bey'in bunu karşılmasını söyler ve Hamza Bey'in köylerinden yaptığı alışverişten kazandığı kârla on cami yaptıracak para kazandığı söyler. Bayram namazını yapılacak camiide kılacağını ekleyerek Hamza'nın camiye o zaman kadar bitirmesi gerektiğini ima eder. Köylülere başka bir köyle olan mera meselelerinin sorar ve köylülerde işin içinden çıkamadıklarını ve kendisinden çözmesini istediklerini söylerler. Ardından köyün vergi tahsildarını karşısına alır ve köylüden aldığı vergilerden zimmetine para geçirdiğini öğrenir. Bu duruma çok sinirlenen Çakıcı tahsildara sövmeye başlar, bu sırada tahsildar köylüden topladığı tüm paraları kendisine sunar ve *“kulun kölen olayım al”* der. Çakıcı daha da sinirlenerek bizim kitabımızda kulluk sadece Allah'adır diyerek karşılık verir. Bir de parayı kendilerine bu kadar kolay teslim etmesine karşılık *“devlet senin beline o silahı boşuna mı verdi?”* der ve tahsildara mücadele etmeden parayı teslim ettiği için devletten korkmuyorsun Allah'tan da mı korkmuyorsun diyerek çıkar. Çakıcı'nın adamları tahsildarın üzerinden çıkan fazladan yirmi altını bulduğunda aldığı maaşla bu parayı biriktiremeyeceğini söyleyerek topladığı vergilere katmasını ve muhtara teslim etmesini emreder.



“Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor” Filminden bir sahne (Şekil 15)

Burada açıkça devletin denetleme vazifesini üstlenen Çakıcı bir yandan da köylülere devletin karşısında değil yanında olarak temsilcisi olduğu izlenimini verir. Köylüler bu çözümler karşısında Çakıcı'ya dualar ederek karşılık verirler.

Şekil 15’de ki sahnede Çakıcı’nın köylülerin karşısında rahat bir tavırla elinde silahla otururken köylülerin onun karşısında elleri önlerinde bağlı itaatkâr bir tutum sergilemeleri görülmektedir. Köylerde otoritenin kendisi olduğunu, burada onun sözünün geçtiğini ve verdiği vaatlerle kendisinin devletin yapması gereken işleri hallederek devletleştiği fikri sunulmaktadır. Bu tutum dönemin devlet otoritesi olan Osmanlı’ya imaj olarak dağdaki eşkıya ile baş edemeyen yapıda olduğu anlamı yüklenmektedir.

Bu sahnenin ardından Kamalı ve adamları başka bir köyü basmıştır ve köylülerden birisini ellerinden kuyunun tulumasına bağlamış kırbaçla işkence etmektedirler. Bir yandan da diğer köylülere bu manzara seyrettirilmektedir. Kamalı köylüleri sıraya dizmiş ve onlardan paralarını istemektedir.

Bayındırlı Mehmet ve adamları, Çakıcı’nın bazı yardımlar yaptığı köye gelmiştir. Köylülere Çakıcı’nın yerini sorar ama cevap alamaz. Buna sinirlenen Bayındırlı köylülere, Çakıcı’nın köylerine gelip saatlerce kaldığı halde ondan haberlerinin olmamasının kaçınılmaz bir yalan olduğunu söyler. Zabıtlardan biri Bayındırlı’ya siz köylüleri bize bırakın konuştururuz dediğinde Bayındırlı dayak istemediğini, zaten köylülerin bu dayak ve zalim muamele yüzünden onlara iyilikler yapan Çakıcı’nın yanında olduklarını söyler.

Burada Bayındırlı her bozuk düzen içerisindeki yapıda çıkacak mutlak bir iyiyi temsil eder. Böylece dönemin zabıtlarına bulunulan bu ağır ithamdan mutlaka içlerinde iyi olanlarda vardı deme şansı doğurur. Tabi ki film boyunca gördüğümüz fazlaca kötü örnekten sonra Bayındırlı bu anlamda neredeyse tek başınadır.

Çakıcı, kızını sevdiği Ekberoğlu’nun kızı hakkındaki niyetini anladığından kaçtığını ve onu ele verebileceğini düşünmektedir. Bu sırada adamlarından birisinin vurulduğunu görür ve tek başına düşünmeye başlar. Hacı bu haldeki Çakıcı’nın yanına gelir ve durumunu sorar. Çakıcı artık bıkmış, intikamını aldığına göre yüze inmenin vaktinin geldiğini düşünmektedir. Hacı’nın bu düşünceye cevabı onu yüzde yakaladıklarında ya asacakları ya da damlarda (hapishanelerde) çürütecekleri şeklinde olur. Hacı eski bir efe olarak, Çakıcı’ya artık yerinin dağlar olduğunu ve başka şansının

olmadığını söyleyerek, efeliğin bir kere başladığında içinden istenildiğinde çıkılabilecek bir yer olmadığını anlatır.

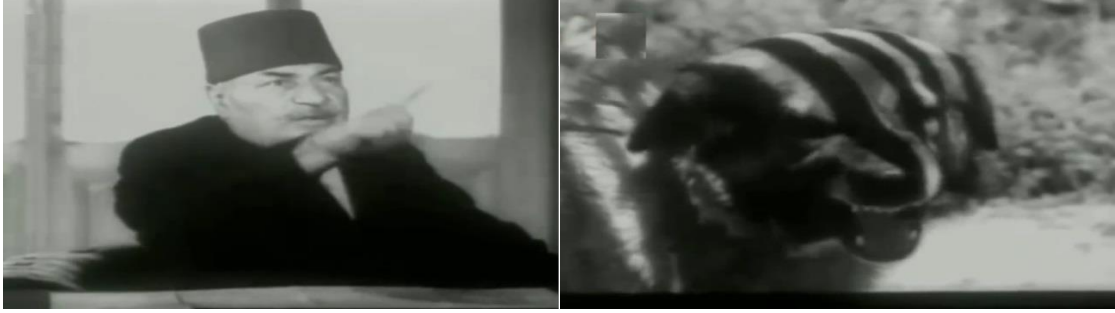
Adı geçmeyen bir paşa karşısına kolluk kuvvetleri amirlerini almış bir toplantı dahilinde faaliyetlerini dinliyordur. Zaptiye amirlerinden birisi paşanın emirlerinin harfiyen uygulanacağını bu şekilde çetelere karşı yürütülen bu hareketin başarı ile sonuçlanacağını anlatmaktadır. Plan, çetelerle mücadele eden zaptiyeye yeni silah ve lojistik temini şeklinde sahada silahlı mücadele ile devam etmek şeklindedir. Hatta bu yolla çete liderlerinden birisinin imhasının gerçekleştirildiğinden de bahsetmektedir. Çete liderinin öldürülmesinden “imha” diyerek bahsedilmesi de dikkat çekicidir.

Bu konuşmanın üzerine içeriye giren haberci Ödemiş Kaymakamlığı’ndan bir not getirip paşaya sunar. Kâğıdı okuyan paşa sinirle “şimdi bir de Çakıcı eşkıyası mı çıktı başımıza” diyerek kendisine başarı diye anlatılanın bu mu olduğunu sorar.

Bu sırada toplantıda bulunan Bayındırlı Mehmet Efendi, söz ister ve paşaya bu türlü bir mücadelenin başarı getirmeyeceğini aksine çeteleri daha fazla dağa bağlayacağını söyler. Yapılması gereken onun düşüncesiyle dağlara haber salarak yaptıkları kanun dışı işlerin mahkeme yolu ile halledilebileceğini, canlarına dokunulmayacağını söylemek ve çeteleri bu yolla yüze indirmek olduğunu söyler. Paşa bu fikre saçma diyerek şiddetle karşı çıkar ve Çakıcı’nın aynı plan dahilinde yakalanması için doğrudan Bayındırlı’yı görevlendirdiğini söyler.

Filmde ilk defa görünen paşa karakteri başta anlatılan yöntem olan şiddet yolunu keyifle dinlerken, Bayındırlı’nın daha insancıl olan yöntemine şiddetle karşı çıkan ve diğer çözüm yolunun daha doğru olduğunu iddia ederek, silahla, dayakla ve çete liderlerinin başına ödül konularak bulunmasını savunan şiddet taraftarı bir karakter olarak sunulur. Filmde Osmanlı’nın devlet unsurları olarak görünen figürler olarak kabul edilecek, padişah, zaptiye amiri, paşa gibi karakterler, istisnaları dışında halka, dağa çıkararak hak arayanlara ve vergilerle köylüye zulüm eden bir fenomen olarak sunulur.

Paşanın, Bayındırlı'ya sert şekilde bağıarak karşı çıkışının ve görevlendirmesinin peşine, Ekberoğlu'nun obasında paşayla birbirine yaklaşık ölçeklerde havlayan bir köpeğe kesme yapılır.



“Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor” Filminden bir sahne (Şekil 16)

Şekil 16’da görüldüğü üzere art arda kesilen bu iki planda, paşanın Çakıcı'nın dağlardaki hükmünün haberi gelmesi üzerine şiddetli bağıışı ve tepkisi yine efelerin Ekberoğlu'nun obasına geldiğini fark eden köpeğin tepkisi ile eşleştirilmiştir.

Burada kullanılan yöntemle görüntülerin sadece yan yana konulmasının tek başına bir anlam ifade etmediği filmin bütününe bakarak, anlam ve yan anlamların çıkarılması mümkündür. Görüntüler + oyuncular + diyaloglar + ışık ve renk + dekor ve giysi + kurgu + yönetmenin sinema anlayışı ve konuya bakış açısı arasında tümünde bir anlam ifade eder.⁷⁵ Köpeğin havlaması ile kurulan ilişki, halk arasında da bilinen havlayan köpek ısırılmaz deyimi ya da köpeğin havlaması ile eş tutulan bir emirin boşa sarf edilen bir gayret olacağını aşağılayıcı bir dille anlatımı olarak görüyoruz.

Bir sonraki sahnede, Ekberoğlu'nun obasına gelen Çakıcı, onun namıyla obanın basıldığını ve Ekberoğlu'nun kızının kaçırıldığını öğrenir. Burada, Ekberoğlu'nun “eski efeler ırza kastetmezdi” lafı dikkat çekicidir. Böylece Efelik yani dönemin eşkıyalığının halk arasında da meşru bir bakış açısına sahip olduğu görülür.

Çakıcı bu haberi alınca kendi adıyla oba basan, bir başka eşkıyanın olduğu yere gider. Bu sırada Ekberoğlu'nun kızı Iraz'ı kaçırın eşkıyalar onu zorla oynatıp eğlenmeye çalışıyorlardır. Çakıcı böylece eğlenen eşkıyaların yanına gelir ve etkisiz

⁷⁵ Oğuz Adanır, Sinemada Anlam ve Anlatım, İstanbul, Alfa Yayınları, 2003, S.91

hale getirdikten sonra Iraz'ı bacı diyerek yanına çağırır. Kendi namını kullananın kim olduğu sorar. Birisi kendisi olduğunu söyleyince ona başkasının namını kullanmaya utanmıyor musun dedikten sonra, arkadaşları ile beraber tüm eşkıyaları kurşuna dizerler. Burada namus teması kullanılarak, seyirci gözünde, yargısız yapılan bu infaz meşrulaştırılmıştır. Dönem sürekli bir başıboşluğun, idari zafiyetin ve halkın kendi imkânları ile kanunlarını ve yönetim şekillerini ürettiği bir dönem olarak yansıtılmaktadır.

Söz konusu anlatım, mutlaka her döneme has bu tarz idari eksiklerin gösterilmesinde bir yanlış olması değil zira sanatın sosyal her türlü eleştiri ve tespiti yapma görevini yerine getirmesi noktasında değerlendirilebilir. Burada baskın olarak dikkat edilmesi gereken, incelemesini yaptığımız bu filmde ve “Harem de Dört Kadın”, “İstanbul Kanatlarımın Altında” gibi diğer filmlerde tarihi gerçeklerin yansıtılış biçiminde, Türk sinemasının Osmanlı temalı, ele alamadığımız diğer filmlerde de yapılan, mesnet aranmadan yapılan tarihi tespitlerin bulunmasıdır.

Çakıcı, Iraz'ı “kötü eşkıyaların” elinden kurtarır ve Ekberoğlunun obasına geri getirir. Buna karşılık yaşça Çakıcı'dan büyük olmasına rağmen Ekberoğlu, namusumu kurtardın diyerek Çakıcı'nın elini öpmeye çalışır. Çakıcı elinin öpülmesine izin vermez. Kızını kurtaranın Çakıcı olduğunu öğrenen Ekberoğlu şaşırır. Çakıcı'nın yaptığı bu iyiliğe karşılık Ekberoğlu onun obasında kalmasına izin verir. Çakıcı çadırında tek başına yatarken, Iraz çadırına yine yalnız olarak gelir ve yemekle merhem getirir. Çakıcı bu yapılan iyiliğe karşılık açık bir şekilde Iraz'a yalnızken sarkıntılık eder. Buraya kadar namus ve erkeklikle bağdaştırdığı yapısına aykırı olarak, bir önceki sahneye kadar bacı diye nitelediği kıza davranışı, karakterin anlatılışındaki tutarsızlığın da bir ifadesidir.

Kamalı çadırında eğlence yapmaktadır. Bu sırada Çakıcı'nın bastığı eşkıya çetesinden kurtulan bir kişi Kamalı'ya durumu söyler ve Kamalı da çatışmada vurulan Köselioğlu'nun intikamını almaya yola çıkar. Çakıcı Ekberoğlu'nun obasında bir süre kaldıktan sonra iyileşip ayrılır, kaldığı sürece Iraz ile olan aşkları da ilerlemiştir. Babası Iraz'ın, Çakıcı'ya olan ilgisini görünce, eşkıyalardan bıktığını belirterek kasabaya inmeye karar verir.

Bayındırlı aldığı talimatla Çakıcı'nın her yerdeki kollarına baskınlar yapmaktadır. Çakıcı da aldığı haberle Bayındırlı'nın peşine düşer. Çakıcı arkadaşlarını katıldığı çatışmadan kurtarır. Artık amacı Iraz'la evlenmektir.

Çakıcı, Hacı'nın emret kızı alıp gelelim talebine edebi erkânı ile almak gerektiği karşılığını vermesine rağmen Ekberoğlu'nun herhangi bir itirazı olursa o zaman icabına bakacaklarını söyleyerek, Çakıcı'nın aslında verdiği sözlerin onunla karşısındakinin ters düşene kadar geçerli olduğunu gösterir. Yine de silah ve tehdit gölgesinde Iraz'ı Ekberoğlu'dan göstermelik olarak Allah'ın emri Peygamberin kavli ile istediğini iletirir.

Çakıcı'nın adamları kadın kılığına girerek, Ekberoğlu'nun evine kız istemeye gelirler. Çakıcı'nın başta Hacı olmak üzere adamlarının kız istemeye kadın kılığına girerek gelmesi ile eşkıyaların film boyunca birbirlerini kadın gibi davranmakla alay etmelerine ters düşen bir hareket olarak durmaktadır. Bununla birlikte film boyunca Osmanlı'nın dağlarda ve köylerde alternatif olarak gösterilen eşkıyaların en iyisinin de sözlerinin eri olmayan kendi çıkarları için her şeyi yapabilecek karakterde gösterilmesi de bir başka bakış açısidir.

Ekberoğlu, Bayındırlı'ya bu yaşananlardan sonra İzmir'e gideceğini buralarda ailesinin güvenliğinin kalmadığını söyler. Bayındırlı, Ekberoğlu'na gitmenin aksine bunun Çakıcı'yı yüze indirmek için fırsat olduğunu söyler. Çakıcı yüze inip eşkıyalığı bırakırsa ona kızını verebileceğini söyleyerek Ekberoğlu'nu ikna eder. Çakıcı adamı Hacı'dan Iraz'ın ancak yüze inerse onunla evlenebileceğini söylemesi haberini alır. Bunun üzerine Çakıcı, zaptiyelere yakalanmak pahasına şehre Iraz'ı görmeye tek başına gideceğini söyler.

Çakıcı Iraz'ın köyüne gelip Bayındırlı ve adamlarının pususuna düşer, vurularak kurtulan Çakıcı, Iraz'ın odasına camdan girer. Peşinden Bayındırlı ve adamları, Ekberoğlu'nun evine gelip aramaya başlarlar Iraz'ın odasında tavana saklanan Çakıcı fark edilmesine rağmen kaçıp kurtulur.

Bir sonraki sahnede daha evvel Bayındırlı'ya Çakıcı'nın ölü ya da diri yakalanması emrini veren paşa, Sadık Zade Emin Bey ve Ambarcıoğlu Osman gibi

bölgenin ileri gelenleri ile toplantı yapmaktadır. Toplantıda alınan karar Çakıcı'nın, Ekberoğlu'nun kızına aşık olmasının fırsat bilinmesi ile yüze indirip, paşa tarafından padişahın Çakıcı Mehmet için affi şahane istenmesidir. Paşa bu teklifi kabul eder.

Bunun haberini alan Çakıcı kendi adamları arasında da yüze inip affi şahanedan faydalanmak konusunda oylama yapar. Padişahın sözüne tereddüt edilmemesi gerektiğini düşünür. Kır serdarı olarak istediği yerde adamları ile yaşayabileceği ve aylık beş yüz kuruş maaş bağlanarak bir nevi devletin adamı olma teminatı ile yüze iner.

Bayındırlı da dahil olmak üzere bölgedeki başka memurlar din adamları ve yine bölgenin ileri gelenleri tarafından şehirde davul zurnalı eğlenceli bir kutlama ile karşılanır. Yüzüne padişahın Çakıcı'ya olan vaatleri okunup herkese ilan edilir.

Bu sekanstan anlaşıldığı üzere devlet Çakıcı'yı affetmekle kalmayıp ona yine daha evvel hakim olduğu dağlarda devlet eli ile hüküm sürmesi kararını verir. Eşkiya ile yapılan bu tür bir anlaşma fikren kabul edilebilir görünmekle beraber karşılığında verilen hak, imtiyaz ve taltif onu yaptıklarından dolayı ödüllendiren bir idari anlayış resmi çizmektedir.

Çakıcı, Iraz'la evlenir ve ona artık kolay kolay hiç bir gücün Çakıcı'yı dağlara çekemeyeceğini söyler. Çakıcı evinin bahçesinde yarı çıplak uzanmış, testi ile çeşmeden su alan yaşlı bir kadının kabını silahla vurarak eğlenir. Kadın kırılan testinin üzerine Çakıcı'ya beddualar etmeye başlar. Çakıcı bunun üzerine kadına yüklü miktarda para vererek helallik alır. Çakıcı uzun süredir yüzde ve artık yerleşik hayatına alışmıştır. Böyle bir eğlence için verdiği paradan anlaşıldığı üzere sadece devletten aldığı beş yüz kuruşluk maaşla geçinmemektedir.

Bayındırlı teslim şartında Çakıcı ve adamlarının yaşadığı köye zaptiyenin girmesinin yasak olduğunu bilerek Çakıcı'yı ziyarete gelir. Bunun üzerine Hacı zaptiyenin istemedikleri bir harekette bulunması ihtimaline karşı silahlı adamlarla gerekli tedbiri aldığını söyler. Çakıcı'nın izni ile Bayındırlı tek başına Mehmet Efe'nin yanına gelir. Çakıcı zaptiye amirinin geleceğini bilmesine rağmen üzerine bir şey alıp kendine çeki düzen vermeden Bayındırlı'yı karşılar. Çakıcı'nın bu hareketi gelenin Osmanlı zaptiye amiri olmasına rağmen ona tahsis edilen sınırlar dahilinde istediği gibi

hareket edebileceğini gösterir. Bu gelen zaptiye amiri dahi olsa onu, üzerine bir şey olarak daha saygılı karşılmasını gerektirmemektedir. Bu göstermektedir ki, daha önce de söylediğimiz gibi incelediğimiz filmlerde Osmanlı'yı temsil eden unsurlar olabildiğince zayıf ve saygınlıktan yoksun bir yapıda gösterilmiştir.

Bayındırlı, İzmir valisi Kâmil Paşa'nın emri ile Korgalı Mehmet isimli bir eşkıyanın yakalanmasında kendisine yardımcı olması için Çakıcı'dan yardım istemek üzere gelmiştir. Çakıcı affedilmesinin şartlarından biri olan kır serdarlığı görevi dolayısıyla bu ortaklığa çağırılmasına rağmen, dağa çıkıp kendisine yeninde hasım kazanmamak için görevi reddeder.

Osmanlı'nın emirlerine karşı gelinmemesi emrini sıkça yakınındakilere veren Çakıcı kolayca kendi menfaati için affına sebep olan şartlardan birini yerine getirmemekten çekinmez. Buradaki Osmanlı'nın bir eşkıyaya söz geçirememesi durumu sıkça tekrarlanmaktadır. Bayındırlı ile terledikleri için aynı anda iç çamaşırlarını değiştirirken yaşadıkları karşılıklı tereddüt, hâlâ birbirlerine güvenmediklerini gösterir. Çakıcı Bayındırlı'nın havaya attığı bozuk parayı vurduktan sonra Bayındırlı'yı tehdit ederek onunla her an tekrar hasım olabileceklerini ve onu bozuk para gibi vurabileceğini söyler. Bayındırlı'nın buna cevabı takdiri ilahinin ne göstereceğinin belli olmayacağı şeklindedir.

Bu sahneler de gördüğümüz devletin görevlendirdiği bir zaptiye amirinin, kendini otorite ilan eden gayri kanuni bir yapı karşısında çaresiz gösterildiğidir. Böylece devletin yönetimi ne olursa olsun ona karşı gelen ve/veya hükümleri kendi düşünceleri ile çakışan kimseler kendi kanunlarını uygulayabilirler ve hatta bu yolla kahramanlaşabilirler mesajı çıkarılabilir. Bu tür yaklaşımlarla devlet otoritesi ile mücadelenin bir yolunun da eşkıyalık, zorbalık başkaldırı gibi yollar olabileceği sergileniyor. Bayındırlı ve Çakıcı'nın bu sahnesinden önce, Çakıcı'nın testisine ateş ederek kırdığı bir kadına testinin değerinden çok yüksek miktarda para vererek sevindirmesi ve bu yaptığı hareketi para ile meşrulaştırdığı sahne de, güç ve para kimde ise sözünü iyi ya da kötü yolla bir şekilde geçirir, hatta bunun karşılığında bu gücün verdiği zarara maruz kalanlar tarafından da takdir görürler sonucu doğabilir. Filmin, bu

anlatım dili ile dönemin devleti olan Osmanlı ile ciddi bir fikir ayrılığı olduğu söylenebilir.

Çakıcı'nın annesi ve babası Kamalı tarafından öldürülür ve bununla aynı zamanda takibi eşkıya kumandanı Mirliva (alay beyi rütbesi) Refik tarafından kendisine derhal silahını teslim etmesi emri gelir. Çakıcı intikamı dururken bunu yapamayacağını ve kendisinin oyuna getirilmeye çalışıldığını düşünür. Emri reddeden Çakıcı intikamı için tekrar dağlara döner. Bu sırada Bayındırlı, silah bırakma emrini veren kumandana bu işin yanlış olduğunu, ailesinin katledilmesinden ve kendi hayatı tehdit altında olmasından sonra Çakıcı'nın bunu kesinlikle kabul etmeyip tekrar eşkıyalığa dönerek tehdit olacağını söyler ve emrini geri almasını ister. Kumandan Refik buna kızarak verilen emrin geri alınamayacağını gerekirse bizzat kendisinin Çakıcı'nın peşine düşeceğini söyler.

Bayındırlı dışında herkesin dağdaki eşkıyayı kışkırtıp Osmanlı'ya sorun haline getirecek kararlar vermesi. Osmanlı'nın kendi idaresi altındaki kişilerinde kontrolünü yapmaktan aciz durumda olması şeklinde anlaşılır. Mehmet efe adamları ile toplanmış konuşuyorlardır. Hacı Osmanlı ile olan anlaşmalarında silah bırakmama şartının olduğunu Osmanlı'nın bu şarta aykırı davrandığı söyleyerek dağa çıkmayı teklif eder. Çakıcı da adamlarının bu kararını kabul ederek, paşaya bir mektup yazmasını söyler, mektupta “zeybek kısmı silahını vermez, gelir alırsın” yazacaktır. Mehmet Efe tekrar Osmanlı'nın şartlarına karşı gelmekte ve kendi çıkarları söz konusu olduğunda dinlemediği Osmanlı'nın emirlerinden kendi emirlerini önde tutmaktadır.

Çakıcı Mehmet Efe, Osmanlı'ya karşı istediği gibi hareket edebilmesi ve kendine verilen sözler tutulmadığında verdiği tepki ile kendi verdiği sözleri tutmadığındaki tavrı ile tutarsız ve filmdeki imajına ters düşen bir şekilde yansıtılır. Filmin kendi içerisindeki bu tarz tutarsızlıklar yine Osmanlı'nın zafiyet algısının kuvvetlenmesi amacı ile yapılan göndermelerden doğar.

Çakıcı artık intikam için dağlardadır ve önce Zeybek İsmail'den alacağı intikamla başlayacaktır. İraz'ın silahını teslim et isteğine karşılık, bugün silahımızı isteyen yarın canımızı da ister diyerek karşılık verir ve Kamalı'dan olan intikamını hatırlatır. Çakıcı, önce Zeybek İsmail'i sonrasında İnce Mehmet namı zeybeği

öldürerek intikamını alır. Diğer affedilen ve yüze inen zeybeklerden Çamlıcalı'yı da öldürür. Kamalı da kendi obasında dansöz oynayarak eğleniyordur. Bu sırada Çakıcı ve adamları da gizlice obalarını basar ve Kamalı'yı öldürmeyeceğini söyleyip alnına kara leke olsun diye köçek gibi oynatır. Sonrasında Kamalı'yı vurup bir efenin bu hale gelmesine dayanamadığı söyler.

Hacı Zeybek, Çakıcı'ya bir oğlunun olduğu haberini verir. Çakıcı oğlunu görmek için kasabaya dönmeleri gerektiğini söyler. Hacı böyle bir şey yaparlarsa başlarına bir iş gelebileceğini söyler. Çakıcı, olacağı varsa, her zaman olabileceğini söyler. Çakıcı öldürülmesi halinde Hacı'ya cesedinin başını gövdesinden ayırıp, göğsünün derisini yüzmesini söyler. Böylece Çakıcı'nın öldüğünü kimse bilmeyecektir. Hacı bu dediğini yarın ondan hak divanında hesap sormaması şartıyla yapacağını söyler. Çakıcı ondan hesap sormayacağını çünkü o ölürse aynısını kendisinin de Hacı'ya yapacağını söyler.

Çakıcı kasabaya çocuğu ve Iraz'ın yanına gelir. Iraz dönmemesini isteyince, kendisinin de bu hayattan bıktığını ama ne yazık ki bir defa bu yola girdiğinde dönüş olmadığını söyler.

Daha sonrasında dış ses o günden sonra aradan yıllar geçtiğini ve bu zaman zarfında Çakıcı'nın iki defa yüze indiğini ve bu arada sayısız iyilikler ve sayısız fenalıklar yaptığını söyler. Senenin 1912 olduğu ve artık memleketin asayişinin düzelmeye yüz tuttuğunu söyleyen dış ses dağların eşkıyalar için eskisi kadar serbest olmadığını ifade eder. İyi işleyen bir istihbarat şebekesinin Çakıcı'nın, Karıncalı Dağı mevkiinde olduğunu bildirdiğini anlatır. Haber Bayındırlı'ya ulaşır, yanına Koca Mehmet isimli bir eşkıyayı da ağabeyinin intikamını almak üzere yanına alır ve dağa Çakıcı'nın peşine düşerler. Uzun süren çatışmalar sonunda Bayındırlı, Çakıcı'yı vurur ve Hacı daha önce vaat ettiği gibi Çakıcı'nın başını keser. Iraz'a çakıcıyı teşhis ettirirler ve böylece Çakıcı'nın öldüğü, planına rağmen kesinleşir.

Çakıcı Mehmet Efe ve adamları film boyunca ve filmin sonunda eşkıya olmalarına rağmen gerçek birer kahraman olarak anlatılırlar. Film boyunca adı geçmemesiyle birlikte verilen tarihteki padişah V. Mehmet ve yönetimindeki paşalar ve Osmanlı kolluk kuvvetleri sürekli hatalı kararlar veren, dönemdeki halka vergiler ve

yanlış yönetim Şekilleri ile zulmeden bir profilde anlatılmaktadır. 1965 Yapımı olan “Harem de Dört Kadın” filminde olduğu gibi dönemin padişahının adı verilmeden kendisi ve idaresindekiler hakkında getirilen bu ağır eleştiriler filmlerin Osmalı’nın Türk sineması akımları üzerinden yansıtılış biçimi adına incelemeye değer filmler olarak karşımıza çıkmıştır. İncelememizde yine filmin yönetmeni olan Metin Erksan’ın Türkiye’de öncüsü olduğu yeni gerçekçilik akımının mottosu olan gerçekçilik iddiası ile Osmanlı’ya olan bakış açısı bakımından değerlendirmesi de yapılmıştır.

3.4. “Kurdoğlu 1 / Osmanlı Bedel İster” Filminde Osmanlı Temsili

Filmin adı: Kurdoğlu
1 / Osmanlı Bedel
İster

Yapım Yılı : (1991)

Yönetmen : Yücel
Çakmaklı

Senaryo : Yusuf
Özarıslan

Oyuncular :

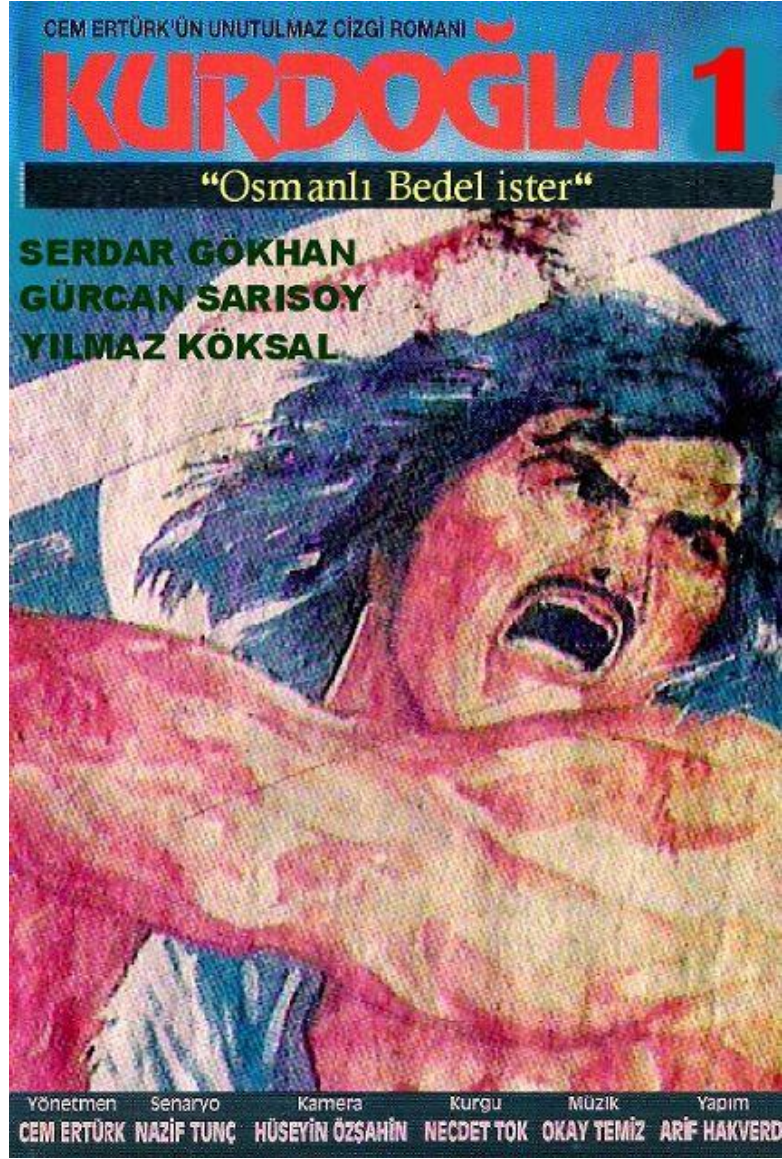
Gürcan Sarısoy

Yılmaz Köksal

Serdar Gökhan

Sezer Güvenirgil
Macit Flordun

Süre: 84 Dk.



“Filmin adı: Kurdoğlu 1 / Osmanlı Bedel İster”

Film Afişı

(Şekil 17)

3.4.1. “Kurdoğlu 1: Osmanlı Bedel İster” Sinopsis

Araştırmamızda ele aldığımız bir diğer film olan "Kurdoğlu 1 / Osmanlı Bedel İster" filmi, tarihte gerçekten yaşamış olan ünlü Türk denizcilerinden biri olan Oruç Reis'in yaşamıyla ilgili üç serilik filmin ilk filmidir. Kurdoğlu Muslihiddin'in nişanlısı ve annesi, Rodoslu şövalyeler tarafından öldürölünce o da hayatını şövalyelere ve Türk düşmanlarına karşı savaşmaya adar. Bu sırada ünlü Türk denizcisi Turgut Reis Venediklilerin elinde esirdir. Kurdoğlu'nun, dostu Hafız ile beraber Turgut Reisi kurtarmak için Venedik'e gitmelerini ve verdikleri mücadeleyi anlatan 1991 yapımı bir filmidir.

3.4.2. “Kurdoğlu 1 / Osmanlı Bedel İster” Filmi Analizi

Film Anadolu'nun bir köyünde kendi halinde çalışan köylülerin görüntüleri ile başlar. Kurdoğlu'nun babası, namazını kılmış duasını ediyordur. Duasında, karındaşlığı (kardeşi) Oruçgazi'nin başındaki beladan kurtulması için yakarıyordur. Bu sırada arkalarından bir gurup Rodoslu şövalye ellerinde kılıçları ile köylülere saldırmak üzere koşmaya başlarlar.

Önce şövalyelerin köye baskın yaptığını söyleyerek koşan adamı öldürürler. Daha sonra Kurdoğlu'nun babası olduğunu anladığımız Oruçgazi'nin kardeşini yine Kurdoğlu'nun annesini ve nişanlısını öldürürler. Olayın peşine köye gelen Kurdoğlu, ailesinin ve köylülerin katledildiğini görür.



Babası ona son nefesinde karındaşlığı Oruçgazi'yi bulup ona yoldaş olmasını söyler ve kelime-i

“Filmin adı: Kurdoğlu 1 / Osmanlı Bedel İster” Filminden bir sahne (Şekil 18)

şehadet getirerek ölür. Kurtoğlu intikam için yemin eder ve köylüleri katleden şövalyelerin peşine düşer. Açılış sekansı itibarı ile Osmanlı'nın Müslümanlık yönüne

vurgu yapan film dua ile başlar ve kelime-i şehadet ile biter. Yine benzer örnekleri olan yönetmen Remzi Jöntürk'ün Malkoçoğlu'su, yönetmen Natuk Baytan'ın Kara Murat'ında sadece savaşa giderken ve padişahın yanında kısa İslami vurgular yapılırken, Yücel Çakmaklı'nın, Kurdoğlu'su namazını kılan ve daha sonra göreceğimiz bir dergâha da bağlı olan benzer dini gerekliliklerini yerine getiren bir karakter olarak karşımıza çıkar. Kurdoğlu 1 / Osmanlı Bedel İster filmi analizini yaparken sıkça geçmiş örnekleri olan bu tür filmlerle kıyaslama yaparak Türk sinemasının daha erken dönemlerinden yakın zamanlara kadar Osmanlı'yı konu alan filmlerde ne tür değişiklikler olmuş bunları da incelemeye çalıştık.

Kurdoğlu intikamını almak için şövalyelerin peşine düşer ve bir meyhanede altı tanesini bulur. Şövalyeler öldürdükleri Türklerin ve Müslümanların sayıları ile övünüyorlardır. Bir yanda şarap içip meyhanede taşkınlıklar yaparken bir yandan da zar atarak kumar oynarlar. Kurdoğlu yanlarındaki masaya oturur ve onları izlemeye başlar. Adamlardan birisi meyhaneciden Osmanlı kanı gibi olsun diyerek şarap ister. Kurdoğlu şövalyelerin yanına gider ve elindeki bir kese altını göstererek onların zar oyununa katılmak ister, adamlar onu kabul edince iddiayı biraz daha artırarak canlarına karşılık oynamayı teklif eder. Bu sırada meyhaneci gelerek kendisine şarap ikram eder. Kurdoğlu şarabı içmeyerek meyhanecinin başından aşağıya döker.

Benzer bir korsan ve şövalye hikayesine sahip olan, Kara Murat Denizler Hakimi (1977) filmin de Kara Murat yine korsanlardan bilgi almak için gittiği meyhanede oturup onlarla birlikte şarap içmekten çekinmez. Fatih'in fedaisi bir yeniçeri olarak gösterilen Kara Murat benzer durumlarda çok da hassas davranmayarak, saraya girerken kendisini şövalye ya da Bizans askeri gibi göstermesi gerektiğinde şarap içip gayrimüslim kadınlarla beraber olarak kendisini saklar.



**“Kara Murat Fatih’in Fedaisi”
Filminden bir sahne (Şekil 19)**

Şekil 19’da bir sahnesi görülen “Kara Murat Fatih’in Fedaisi” filmi bir anlatıcının sesinden “Peygamber Efendimiz Hz. Muhammed (S.A.V) Şöyle buyurmuşlardır: “ İstanbul elbette Müslümanlar tarafından fethedilecektir ne mutlu o kumandana ki, Konstantin’in şehrini fethedecektir ve ne mutlu onun erlerine.” Hadis-i şerif-ini söyledikten tam 800 sene sonra, kahraman Türk orduları Bizans Topraklarına dayanmışlardı. Genç Hükümdar, Osmanlı kartalı Fatih Sultan Mehmet Han, İstanbul üzerine yürüyordu. Şeklinde dini bir vurgu ile başlar ve daha sonra Fatih Sultan Mehmet, Kara Murat’ı yetiştirilmek üzere yeni çeri ocağına gönderir. Filmin girişindeki anlatımla film içerisinde Fatih’in fedaisinin filleri arasında ciddi zıtlıklar bulunmaktadır. Buraya kadar olan vurgu ağabeyinin intikamı ve Osmanlı ordusunun başarısı adına kutsal bir görevle yola çıkan Kara Murat’ın şekildekine benzer planları sıkça kullanılır. Bu ve benzer örneklerle diğer benzer Osmanlı’yı konu alan Türk filmlerin de sıkça karşılaşıyoruz

Kurdoğlu filmini Milli Sinema akımının kurucusu olan Yücel Çakmaklı’nın, Osmanlı’yı konu alan ve diğer bu anlamda filmlerine örnek olabilecek niteliklere sahip olduğu için tercih ettik. Bununla birlikte kıyaslama yaparak Türk Sineması’nın Osmanlı’yı en fazla konu alan filmleri Kara Murat, Malkoçoğlu vb. birçok filmdeki imajlarına göre de çok ciddi farklılıklar içerir.

Kurdoğlu kumar oynanan masayı dağıtarak şövalyeleri tek tek öldürür. İçlerinden birini de diğer şövalyelere öldürülen bütün Osmanlıların intikamını alacağını diğerlerine haber etmesi için serbest bırakır. Bu tip dövüş sahnelerinde diğer örneklerine kıyasla kan ve şiddet biraz daha gerçekçilik katılarak boğaz kesildiğinde fışkıran kan efektleri ve kol kopması gibi planlarla desteklenir. Sinema tekniği açısından atası sayılacak filmlerle de benzerlik gösterir. Bir Osmanlı’nın yeri geldiğinde onlarca keferiyi alt edebildiği klişesi burada da geçerliliğini korur.

Meyhanede Kurdoğlu’nun öldürdüğü şövalyelerin arkadaşları, çeşitli zehirler yapan bir kadın olan Zehirli Acuze’den (Huysuz, yaşlı kadın)⁷⁶ kılıçlarını dokundurduklarında Türkleri anında öldürebilecek bir zehir isterler. Kadın da onlara

⁷⁶ www.tdk.gov.tr (Erişim: 24.09.2013)

tam istedikleri gibi bir zehrinin olduğunu ama bunun karşılığında ikisinden de Osmanlı katledecekleri için indirim de yaparak birer altın istediğini söyler, şövalyeler de ona önce zehrin etkisini denemek istediklerini söyler ve kadının üzerinde deneyerek onu öldürürler. Bu ve benzeri sahnelerle Rodos Şövalyeleri'nin nasıl birer cani katil olduklarını ve kendi inançlarından olsun olmasın herkesin canlarının ve kanlarının kendilerine helal kılındığını düşündükleri gösterilmiştir. Diğer Şövalyeleri yakalayıp onları da öldürürken birisi tarafından zehirli kılıçla yaralanır. Yerde yaralı vaziyette ölümü beklerken daha sonra katılacağı dergâhın şeyhi sisler arasında belirir ve onu iyileştirip dergâha götürür. Kurdoğlu uyanıp kendine geldiğinde arkada bir ilahi sesi duyuluyordur. Yanındaki masanın üzerinde bir miktar altın görür ve kendi kesesinin yerinde olup olmadığını kontrol eder. Bu sırada içeriye Hafız olarak anılan dergâhın üyelerinden birisi gelir. İçeriye girdiğinde ona selamünaleyküm der Kurdoğlu da aleyküm selam diyerek cevap verir. Bir çok Türk filminde dikkat çeken bu selam alıp verme durumu ya bir tarafın selamı almaması ya da yanlış telaffuzla gösterilir. Selamünaleyküm diyerek selamlaşanlar ya kabadayı, serseri tiplerdir ya da o yerin üç kağıtçı ve sevilmeyen tipleridir. Bu anlatım Türk sinemasının Osmanlı ile birlikte İslami öğelere de bakış açısının olumsuz olduğunu yansıtır.

Kurdoğlu yanına gelen Hafız'a kendisini oraya kimin getirdiğini sorar, o da önce çorbanı iç der Kurdoğlu çorbasından bir kaşık alır ve besmele çekerek içmeye başlar. Ulusal Sinemacılar'ın öncüsü Halit Refiğ'in filmindeki Osmanlı'nın son dönem paşalarından biri olarak gösterilen Sadık Paşa ve yeğenlerinin Osmanlı'nın ve sonrasında Türk Milletinin milli değerleri olan vatan, namus, din vb. konulardaki tavrına bakıldığında Milli Sinema'nın öncüsü Yücel Çakmaklı'nın çizdiği karakterler bu iki akımın Osmanlı'da din ve millet konularına bakış açılarının da ne kadar zıt olduğunu ortaya koyduğu görülmektedir.

Hafız Kurdoğlu'na durumu anlatmaya başlar ve oranın dergâh olduğunu, kendisini de şeyhleri Ali Osman Efendi'nin oraya getirdiğini söyler. Kurdoğlu, Ali Osman Efendi'nin kim olduğunu sorar Hafız'da ona "Allah dostu, hak yolunun yolcusu bir zattır" diyerek cevap verir. Bu nitelikleme ile Osmanlı'da dergâhların varlığı ve şeyhlerin de Allah (C.C.) dostu kişiler olduğu vurgusu yapılmaktadır. Kurdoğlu

yanındaki masada duran altınların insanları sınamak için mi koyulduğunu sorar. Hafız'ın cevabı insanları sınamanın kendi hadlerine düşmediği aksine onlara yardım için koyulduğu şeklinde olur. Hafız'ı dinleyen Kurdoğlu Elhamdülillah diyerek çorba için teşekkür eder ve peşine cebindeki bir kese altının tamamını diğer altınların yanına koyar.

Aynı gecenin sabahında Kurdoğlu yorgun uyuyordur. Sabah ezanı okunurken dergâhtakiler abdestlerini alırken Kurdoğlu uyanmaz. Ali Osman Efendi bulunduğu odaya girer ve onu namaz vakti olduğu konusunda uyarır. Kurdoğlu gözlerini açar ve Ali Osman Efendi tekrar “kalk Kurdoğlu namaz vaktidir” diye uyarır. Kurdoğlu gözlerini kapatıp tekrar açtığında şeyh ortadan kaybolmuştur. Bu sahne ve ileride yine benzerlerini göreceğimiz sahneler dergâh şeyhlerinin keramet (Ermiş kimselerin gösterdiklerine inanılan, doğaüstü, şaşkınlık uyandırıcı davranış veya durum.)⁷⁷ sahibi oldukları durumunu anlatmaktadır.

Bir sonraki sahnede Kurdoğlu şeyhin kıldırıldığı namaza katılır ve namazın sonunda, Ali Osman Efendi'nin yaralıyken onu nasıl kurtardığını hatırlar. Ali Osman Efendi filme de Türk Sinemasının henüz gelişim dönemlerinde dahi din adamı imajı olan dini değerlerle alay edercesine yorumlanan din adamları hacı, hoca, imam tipleri cahil, zorba, paraya, kadına, rüşvete düşkün, konuşması bozuk, giyimi pespaye, saç sakalı dağınık ve özellikle de özensiz takma sakallarla izleyende nefret uyandıracak kötü karakterli kimselerin ⁷⁸ aksine yansıttığı karaktere uygun şekilde sarığı, cübbesi, sakalı düzgün konuşması huzur verici ve ses tonundan doğru konuştuğu fikrini uyandıran şekilde çizilmiştir.

⁷⁷ www.tdk.gov.tr (Erişim: 24.09.2013)

⁷⁸ Gülşah Nezaket Maraşlı, Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam, İstanbul, Ufuk Yayınları, 2011, S.10



“Filmin adı: Kurdoğlu 1 / Osmanlı Bedel İster” Filminden bir sahne

(Şekil 20)

Kurdoğlu iyileşmiş dergâhın etrafında Ali Osman Efendi ile gezerken, efendi (bundan sonra Ali Osman Efendi'den, Efendi diye bahsedeceğiz) ona nasıl olduğunu sorar. Sayesinde iyi olduğunu söyleyen Kurdoğlu'na cevabı “her şey Cenab-ı Hak sayesinde, kullar vesiledir” diyerek cevap verir. Efendi, Kurdoğlu'na birkaç gün daha kendileri ile kalırsa hiçbir şeyinin kalmayacağını söyler. Kurdoğlu onlara daha fazla yük olmak istemediğini söylediğinde “misafir rahmettir evlat yük ne kelime” diye cevap verir. Efendi'nin sıkça bu tip veciz sözlerle karşılık vererek İslam inancında insana, yolcuya, zorda olana nasıl sahip çıkıldığı konusunda bilgiler verir. Kurdoğlu ve akabinde Milli Sinemacı anlayış, Ulusal Sinema örneklerinde gördüğümüz Osmanlı anlayışından epeyce uzaktır.

Kurdoğlu, Hafız ve dergâhın diğer mensupları Efendi önde onlar da arkada elleri kemerlerinin hizasında bağlı bir şekilde saygı ile Efendi'nin arkasından yürüyerek bir mezarlığın yanına gelirler. Efendi “ Esselamünaleyküm ey bu dünyanın mümin ve Müslüman halkı, Allah'tan size ve kendimize rahmet dileriz, kabir yalnızlık yurdudur, karanlık ve zulmettir, dünyayı aşırı sevmek de karanlıktır, takva onun kandilidir, günah işlemek karanlıktır tövbe onun kandilidir, ahiret karanlıktır, iyi amel onun kandilidir, kabir karanlıktır, kelime-i tevhid ("Allah'tan başka ilâh yoktur, Muhammed O'nun elçisidir" anlamındaki "Lailâhe illâllah, Muhammedürresûlullah" ifadesidir⁷⁹ onun kandilidir. "Lailâhe illâllah, Muhammedürresûlullah" diyerek mezarlıktakileri selamlar

⁷⁹ www.diyane.gov.tr, (Erişim: 25.09.2013)

ve İslami açıdan bir yandan da ders verir. Daha önce de açıkladığımız gibi Osmanlı İslam Devleti olduğundan, Osmanlı'yı konu alan bir film çekildiğinde bu yönünü göz ardı etmek konuyu eksik bırakmak olur kanaatindeyiz.

Efendi, antrenman yapan Kurdoğlu'nun yanına gelir, Selamün Aleyküm, Kurdoğlu diyerek selamlar. Kurdoğlu Aleyküm Selam diyerek karşılık verir ve kaslarını açmaya çalıştığını söyler, üzerinde hala bir uyuşukluk, halsizlik olduğunu söyler, onu bulduğunda üç tane şövalyeyi tepelemiş olduğunu söyleyen Efendi Cenab-ı Hak çok az kişiye senin gibi yürek ve bilek ihsan eder diye karşılık verir. Kurdoğlu, Allah'ın izniyle daha çok şövalye katledeceğini ifade edince, Efendi böylece senin şöhretin koca Akdeniz'e yayılacak der. Kurdoğlu onlardan alınacak intikam var diyerek karşılık verir. Efendi ona intikam hislerinin altında şöhret gizlidir Kurdoğlu. Zenginlik için çalışanın, şöhret için savaşanın akîbeti ise pek kötüdür, zira para şöhret nefis (çok kıymetli olmak, cimrilik etmek, haset etmek, nazar etmek, kadın âdet görmek, layık görmemek anlamlarındaki "n-f-s" kökünden türeyen nefis (çoğulu, enfüs ve nüfüs) sözlükte ruh, can, akıl, insanın şahsı, bir şeyin varlığı, zâtı, içi, hakîkati, beden; ceset, kan, azamet, izzet, kötü söz, bir şeyin cevheri, arzu ve istek demektir.)⁸⁰ içindir, nefis ise Şeytan'dır der. Kula yaraşan Allah'a kul olmaktır Kurdoğlu sakın ola ki nefisine kul olmayasın diyerek devam ettiğinde, Kurdoğlu Efendi'nin sohbetlerinin her birinin altın kıymetinde olduğunu ama bazı sözlerinin kendisine sitem gibi geldiğini söyler böylece kendisini kusurlu gördüğünü ifade eder. Efendi ona "kusur hepimiz de var, sözlerime gelince de mühim olan neticenin hasıl olmasıdır bu ise kısmet meselesidir" der. Peygamber Efendimiz de, İslamiyeti herkese anlattı ama sadece kısmeti olanlar anlayıp İslam ile şeref buldu diyerek sözlerini bitirir. Kurdoğlu'ndan kılıcını ister ortada duran büyükçe bir kayaya doğru yönelip besmele çeker kılıcı kaldırır, ya Allah diyerek kayaya vurduğunda kaya ortadan ikiye bölünür. Efendi "kuvvet, cesaret ve maharet her şey değildir iman kuvveti de gereklidir, iman ve ihlassız kılıç sadece çelik parçasıdır o da ser bir kaya karşısında kırılır" der.

Efendinin gösterdiği bu keramet (Sözlükte "değer, kıymet" gibi anlamlara gelen kerâmet, dinî bir kavram olarak peygamberlik iddiasıyla bir ilgisi olmaksızın bir

⁸⁰ www.diyaret.gov.tr, (Erişim: 20.09.2013)

müminde harikulâde (olağan üstü) bir halin meydana gelmesi demektir)⁸¹ile de kendisinin ermiş bir zat olduğunu Kurdoğlu'na tekrar gösterir. Verdiği mesajla da ona bir anlamda yol göstermiş olur. İman ve insanın birbirinden ayrılmaz bir bütün olduğunu, ayrıldığında ise sadece özün yani et ve kemiğin kalacağını maneviyatın cisimden önemli olduğunu söyleyerek onu göndereceği göreve hazırlar.

Efendi, Kurdoğlu'na Oruç Reis'in Venedik zindanlarında esir tutulduğunu ve onu kurtarmanın Allah'ın izniyle kendisine düştüğünü söyler. Böylece şehit babasının vasiyetini de yerine getirmiş olacağını anlatır. Oruç Reis'in dini İslam ve Devlet-i Ali Osmani için önemli bir kişi olduğunu bunun için de kurtarılması gerektiğini söyler. Hafız, Efendi'nin duasıyla bu işi halledebileceklerini söyler. Efendi'de, Oruç'u kaleden kurtardıklarında onları yardım için sahilde bekleyeceğini söyler. Plan Kurdoğlu ve Hafız'ın kale muhafızları seçmelerine girerek kazanıp, kaleye muhafız olmalarıdır. Kurdoğlu ile Hafız kaledeki seçmeler gitmek için yola koyulurlar. Hafız sürekli bir ilahiyi söylüyordur. Kurdoğlu neden hiç dilinden düşürmediğini sorar bu ilahiyi o da kendisine kalacakları handa anlatacağını söyler. Handa o ilahiyi neden sürekli söylediğini anlatmaya başlar. Sebebi kendisinin daha evvel böyle derviş meşrep bir adam olmadığı sonra bir gün bu ilahiyi duyduğunda her şeyin kendisi için değiştiğini anlatır. İlahiyi duyduğu Ali Osman Efendi'nin dergâhına girerek hayatının nasıl değiştiğini anlatır.

Ertesi gün seçmelerin olacağı kaleye gelen Hafız ve Kurdoğlu her tarafta muhafızların olduğunu ve seçmeler için gelenlerin dışarıdan çalışma yaptıklarını görür. İçlerinden birisinin yanına geldiklerinde onları Hz. İsa'yı kastederek "Hz. Mesih'e dua edin de elime düşmeyin" diye tehdit eder. Hafız da, kısmet diyerek cevap verir.

Buradan anlaşılan kaleye seçmeler için gelen adayların Hristiyan olduklarıdır. Bununla birlikte 16. Y.Y. da Osmanlı donanmalarının Akdeniz'deki denizcilerinin önde gelenleri Oruç Reis, Barbaros Hayrettin Paşa ve Turgut Reis, dönemin Hristiyan Akdeniz Ülkeleri için ne kadar büyük bir tehdit olduğu mesajı verilir. Kuzey Afrika sahillerini Osmanlı eyaletlerine dönüştüren Oruç Reis, Barbaros Hayrettin Paşa ve

⁸¹ www.diyenet.gov.tr, (Erişim: 25,09.2013)

Turgut Reis, Portekizlilere de büyük darbe vurmuştur. Batı Akdeniz'den ümidini kesen Portekiz, faaliyetlerini Hint Okyanusu bölgesinde Doğu Afrika sahillerine yoğunlaştırmıştır. Denizcilik tarihindeki şahsiyetlerin hayatları edebi ürünlere de konu olmuştur. Popüler tarihin dikkat çeken kahramanları denizciler arasından çıkmıştır. II. Meşrutiyet döneminde belirgin olmaya başlamış olmak üzere Cumhuriyet döneminde yazılan bütün eserlerde bütün kahramanlar gibi deniz kahramanlarının en önemli özelliği Türklüğüdür.⁸²

Seçmelere gelenleri kale içerisine çağırırlar, bu arada kalenin zindanlarında çirkin, yaralı yüzlü bir zindancı mahkumlara eziyet ediyordur. Mahkûmların başında duran diğer bir adama gelir ve “*şu Türkler'e bir bakalım*” der. Diğer adam daha yakından kontrol ettiklerini söyler, zindancı da yüzbaşının emrini ona hatırlatarak Osmanlıları sürekli kontrol etmeleri konusunda uyarıldıklarını söyler. Film boyunca Osmanlı ve Türkler de onun tebâsı olarak sürekli hatırlatılır.

Yüzbaşı kalenin avlusunda muhafız adaylarını yan yana dizmiş, reflekslerini, darbelere dayanıklılıklarını ölçerek eleme yapıyordur. Aralarından birisinin kılıcını hızla kaparak kılıcını kaptıran muhafızın ölü muhafız olacağını söyleyerek orada kılıçtan geçirir. Yüzbaşı karakteri böylece affi olmayan en ufak bir hata da adam öldürmekten kaçınmayacak gaddar bir adam olarak yansıtılır. Hafız ve Kurdoğlu'nun da reflekslerini beğenerek muhafızlığa kabul eder.

Kalenin dükü zindanları kontrole inmiştir. Zindancıya Osmanlılar nasıl diye sorar. Zindancı, başları önde öylece durduklarını söyler. Dük güler ve esaret bunlara ölümden bin beterdir der. Osmanlı Türkleri'nin esarete ve boyunduruk altında kalmaktansa ölümü tercih edecekleri vurgusu, Halit Refiğ'in “Haremde Dört Kadın”ındaki Sadık Paşa karakterinin Avrupalılara imtiyaz verip rüşvet alması hareketi karşısında zıt bir duruş sergiler.

Dük, Oruç Reis ve arkadaşının olduğu hücrenin önüne gelip alay ederek nasılsınız Osmanlılar der Reis ve arkadaşı hırsıyla üzerine hareketlenince, zincirli ve demir bir kapının arkasında olmalarına rağmen korkup geri kaçır ve kapının parmaklıklılı penceresine demir kapağı sürgüler. Diğer birçok Osmanlı ve Bizans hikâyesinde de

⁸² Özgür Aktaş Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 34 Temmuz 2013/1, S. 157-167

benzer durumlara sıkça karşılaşılır, Osmanlı'nın karşısında her zaman korkaklık ve çekingenlik gösteren Bizanslılar ve Avrupalılar vardır.

Muhafızlar meydanda birbirleriyle dövüşürken dük ve karısı da onları seyrediyordur. Kurdoğlu birisini yere devirip elindeki kılıcı düşürtür. Dükün karısı Kurdoğlu'nun gücü karşısında onu özel muhafızı yapmak için kocası ile bir iddiaya girer. Dükün seçtiği birisiyle dövüşecektir kazanırsa Kurdoğlu düşesin özel muhafızı olacaktır.

Kurdoğlu dükün gönderdiği adamla dövüşür ve düşes iddiayı kazanıp Kurdoğlu'nu özel muhafızı yapar. Düşesin buradaki amacı ona Oruç Reis'i, Venedik'e kaçırmasında yardım edecek birisini bulmaktır. Düşes zindana Oruç Reis'in yanına gider. Zindancı, düşese o iki Osmanlı'nın yanına yalnız gitmesinin tehlikeli olabileceğini söylerse de düşes aldırılmaz.

Düşes, Oruç Reis'in hücreğine girer ve ona kendisine neden selam vermediğini sorar, hatta kendisinin onun için o pis kokulu zindana gelmesine karşı nezaketsizlik yaptığını söyler.

Oruç Reis, düşese kendisini zincirlenmiş halde görmenin ona zevk mi verdiğini sorar. O da zevk değil ümit verdiğini söyler. Düşes, Oruç Reis'in kesik başının önüne düşmesini istemektedir. Reis kendisine Mevla'nın neler göstereceğinin belli olmayacağını ve fazla ümitlenmemesini söyler. Oruç Reis'le aynı hücrede kalan arkadaşı ona düşesin kendisiyle ne alıp veremediği olduğunu sorar. Oruç Reis düşüncelere dalar ve bir flashback başlar.

Düşes yıllar evvel Oruç Reis'in eline düşmüş esir Venedik prensesidir. Serbest bırakılmak ister, Reis kendisine fidyesini verip serbest kalabileceğini söyler. Prensese ne zaman Reis'in yanına gelse başını çevirip ona bakmaz, prensese de bundan hayıflanmaktadır ve kendisini çirkin bulduğundan mı böyle yaptığını sorar. Reis esirlere emanet gözüyle baktıklarını ve fidyesi geldiğinde istediği yere gidebileceğini söyler. Prensese aylardır kendisinin yolunu gözlediğini ve bir bakışına can attığını söyleyerek ilanı aşk eder. Kendisinin dönüp bakmadığını ve ona yaklaşmadığını söyler. Reis sadece helali olan bir kadına yaklaşabileceğini söyler. Onu sevmesinin ve yaklaşmasının tek yolunun kendisinde olanı sevmesi gerektiğini anlatır. Prensese ona kendisinde olanın ne olduğunu sorduğunda cevap olarak Allah ve Rasûlünün sevgisi olduğunu söyleyerek ancak Müslüman olursa onunla olabileceğini anlatır. Onları sevmeyen insanın

sevgisinin yalan olduğunu ve sevgi denilemeyeceğini söyler. Prenses de ona kendi dinini anlatmasını ve o sevgide birleşmek istediğini söyleyerek Müslüman olmak istediğini ima eder.

Oruç Reisin bu yaklaşımı, Osmanlıda bir erkeğin Müslüman olmayan bir kadını almasının ancak dinini değiştirmesi yolu ile olacağını ve bunun da ancak kendi isteği ile yapılabileceğidir. İslam hukuku ile yönetilen Osmanlı da esirler için verilen hükümlerin içerisinde fıdye (fıda) verilerek serbest bırakılmaları durumu vardır. Harp esnasında eğer bir kişi esir düşmeden Müslüman olmuşsa, artık onların esir edilmeleri ya da köle statüsüne geçirilmeleri mümkün değildir. Ama esir edildikten sonra erkekler için köle ve kadınlar için cariye (hizmetçi) olarak savaş ganimeti olarak alınabilir ve bu durumda ise Müslüman olduklarında üç hakları vardır. Bedelsiz olarak salıverilebilir, köle haline getirilebilir, ya da fıdye (fıda) alınması sureti ile serbest bırakılabilir.⁸³ Türk sinemasında Osmanlı'yı konu alan birçok filmde bu konunun da çarpıtıldığını görmekteyiz.

Kurdoğlu, yüzbaşının ve özel muhafızı olduğu düşesin güvenini kazanır ve yanlarına kabul edilir, adının Dragon olduğunu söyler. Düşes, Kurdoğlu'nu yanına çağırır ve ona sadakatının bedelinin ne olduğunu sorar o da kendisine ölüm olduğunu söyler. Ölümüne bir bağlılıkla düşese bağlı olduğunu kabul ettiren Kurdoğlu'na düşes kendisine yakın olmak ölümle kalım, cennetle cehennem arasında olmak gibi olduğunu ve bunlardan birisinin seçme hakkının kendisinde olduğunu söyler.

Tarihi filmlerde sıkça rastlanan saray entrikaları klişesi düğ ve düşes arasında da yaşanmaktadır. Yine iki taraflı oynayan yüzbaşı karakteri de Avrupalıların ya da Müslüman ve/veya Osmanlı olmayanların güvenilmez karakter olduğu imajını verir. Buradan da anlaşıldığı üzere sinemada eğer bir görüş, düşünce, kişi, toplum propagandası yapılırken, karşı tarafın olumsuz tarafları ortaya konulmaktadır. Burada asıl olan bu olumlulama ya da olumsuzlama durumunun bir daha gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtılması gerektiği kanaatindeyiz.

Düşes zindana Oruç Reisin yanına artık Dragon olarak bildiği Kurdoğlu ile döner. Oruç Reis ve arkadaşı onlar girmeden hemen önce zindandan ve esaretten kurtulmak için Allah'a dua ediyorlardır. Düşes, Oruç Reis'e eğer buradan kurtulmak

⁸³ Ahmet Akgündüz, Osmanlı'da Harem, İstanbul, OSAV, 1995, S. 114

istiyorsa kendisi ile işbirliği yapması gerektiğini söyler, Reis de ona aklından hangi şeytanlıklar geçtiğini sorar. Bu sözü duyan Kurdoğlu kimliğini söylemek için bahaneyle Oruç Reis'in boğazına saldırır ve düşese bu şekilde hakaret edemeyeceğini söylerken kulağına kendi adını fısıldar. Düşes ertesi gün ona bir teklifle geleceğini söyler ve dışarı çıkar. Reisin arkadaşı yüz ifadesinden bir şeyler olduğunu anlar ve sebebini sorar. Reis dualarının kabul olduğunu gelenin karındaşlığının oğlu Kurdoğlu Muslihiddin olduğunu söyler.

Düşes, bir sonraki sahnede flashback ile Oruç Reis'in elinde esir olduğu günleri hatırlar, konuştuğu bir esire Müslümanlarda evliliğin Allah huzurunda akde bağlanmadan olamadığını bu yüzden Müslüman gibi görünerek Oruçla evlendiğini söyler. Asıl amacı Oruç Reis'i kandırıp Venedik'e götürerek Venedik donanmasının başına geçirip Akdeniz'e hakim olmak olduğunu söyler. Bu sırada Oruç Reis anlattıklarını duyar ve onunla hemen orada boşandığını ve artık Venedik'e geri dönmesi gerektiğini söyler.

Daha sonra dükün, yüzbaşıyla konuştuğu bir sahnede, dük yüzbaşını düşesin amacını öğrenmekle görevlendirir, zira İspanyollar, Fransızlar, İtalyanlar Oruç Reis için servet vaat etmektedir ve düşes yine de Oruç'u Venedik'e kaçırmak istemektedir. Bu sırada dükün kızı konuşulanları dinler ve babasını yüzbaşının ikiyüzlülüğü konusunda uyarır ve bir de Dragon'un ortaya çıktığını söyler. Dük yüzbaşının nasıl birisi olduğunu ve kendisinin de ondan faydalanmak için bilerek işbirliği yaptığını söyler ve Dragonu (Kurdoğlu) umursamaz. Dük kaledeki askerlerin yarısının Venedikli olduğunu ve göze alıp Venedikli olan düşesle geri kalan yarısı kendinden yana olan İspanyollar olmasına rağmen kapışmak istemez. Dük'ün kızı son olarak Dragonu annesinden uzaklaştırmak gerektiğini düşündüğünü söyler ve Dragon olarak bildiği Kurdoğlu'nun peşine düşer. Bir gün kendi odasında namaz kılarak yakalar ve Müslüman esirler gibi ibadet ettiğini görüp onu sırtından bıçaklamak ister ama görünmez bir kuvvet onu engeller. Aynı durum Kurdoğlu düşesin yanında ona Oruç Reis'i Venedik'e kaçırmak nasıl yardım edeceğini anlatırken de olur ve annesine Dragon'un aslında Müslüman olduğunu söyleyemez.

Filmin geri kalan kısmında Kurdoğlu, düşesin kendisine yardım ediyor diye düşündüğü sırada, düşesin de yardımı ile bütün kapıları açarak Oruç Reis'i kaçırmak yaşadıkları ile geçer. Bu sırada dikkat çeken durumlardan birisi uzunca süre hücrelerinde

zincirli kalan Oruç Reis ve arkadaşının kurtulma ümidi doğduğunda bir besmele ile zincirleri duvardan sökmesi ve tüm kaleden kaçış boyunca Kurdoğlu, Oruç Reis ve arkadaşlarının yüzlerce kale askerini kılıçları ile alt etmeleridir. Allah yolunda şehitliğin, kurtulup yaşamaktan önde geldiği vurgusu üzerine geçen bu sahneler, Osmanlı'da şehitlik kavramının candan, maldan ve dünyada sevdiklerinden daha ileri bir aşk olduğu konusu işlenir. Benzeri diğer yönetmenlerin filmlerinde şehitlik ve Allah aşkı kavramları Milli Sinemacılar'ın işlediği şekilde kullanılmamıştır.

SONUÇ

Dünyada sinemanın ortaya çıkışı paralelinde Türk sinemanın doğuşu ve gelişimi sürecine bakıldığında sinema teknolojileri ve sanayileşme alanlarında olmasa da içerik anlamında ciddi mesafe kat ettiğini görülmektedir. Özellikle içerik üretmekte günümüzde çok ciddi sorunlar yaşayan Hollywood gibi dünyanın bir numaralı ekolü dahi köklerini aldığı Avrupa ve hatta dünya tarihinden beslenerek tarihi içerikli filmler üretmektedir. Türk sineması özellikle bu anlamda çok köklü tarihi geçmişi olan topraklarda filizlenmesi sebebiyle daha şanslı görünmektedir. Orta Asya'dan başlayıp Anadolu topraklarına kadar süren binlerce yıllık tarih içerisinde ortaya çıkan hikayeler sinema için oldukça zengin bir konu potansiyeli oluşturmaktadır.

Bu çalışmada sinemaya konu sağlama zenginliği açısından önemli bir yere sahip olan Osmanlı döneminin Türk sinemasındaki yeri incelenmeye çalışıldı. Tarihi olayların, kişilerin, kültürün Türk sinemasında nasıl yansıtıldığı sorusu odağına oturan çalışmada toplam dört önemli dönem ve akım ele alındı.

Çalışma boyunca ağırlıklı olarak üzerinde durulan dört akımdan, akımlarının özelliklerini yansıttığını düşünülen dört film üzerinde göstergebilimsel analiz gerçekleştirildi. Bu analizler sırasında kullanılan filmlerden görseller ve filmin ana metninden faydalanılarak, yapılan tespitler desteklenmeye çalışıldı. İncelenen filmlerde özellikle Osmanlı imajı denilince akla gelen ana unsurlardan padişahlar, paşalar, askerler Osmanlı'nın halkı ve diğer yöneticileri ile Osmanlı ailesinin mensuplarıyla ilgili genel yaklaşımın çerçevesinin belirlenmesine dikkat edildi.

Buna göre Yücel Çakmaklı özelinde seçilen Milli Sinema akımında Osmanlı dönemine dair imajların pozitif yüklü olduğu tespit edilirken, inceleme için seçilen diğer akımlarda imajın negatife döndüğü görülmüştür.

Ulusal Sinemacılar, Yeni Gerçekçilik Akımı ile 90'lar sonrası Türk sinemasından alınan örneklerde Osmanlı imajı farklı kategorilerde genellikle olumsuz bir çerçeve içinde resmedilmiştir. Yönetim biçiminin bozukluğu, sistemin aksayan yönleri gibi siyasa dair olumsuzluklar, yöneticiler açısından padişah, vezir, paşa gibi figürlerin karakterlerine dair çelişkili anlatımlarla desteklenmiştir. Bunun yanında

harem gibi üzerinde pek bilgi bulunmayan tartışmalı konularda tercihlerin olumsuz imajlardan yana kullanıldığı tespit edilmiştir.

İsim, yer, tarih gibi gerçek tarihsel veriler kullanılan filmlerde sinemanın kurmacaya dayalı imkânlarından daha fazla yararlandığı görülmüştür. Bu da gerçek ile kurmacanın birbirine karışmasına, böylelikle sinema diline has kurgusal anlatının aynı zamanda birer tarihi veri olarak değerlendirilmesine kapı aralamaktadır.

Bu yönüyle bakıldığında kurmaca imajların gerçek verilerle harmanlanması, söz konusu örneklerin birer tarihi film olarak değerlendirilirken bir ölçüleme sorununun ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Tarihi gerçekliklerin yanında, Osmanlı tarihinin üzerinde tartışmalar bulunan, çok fazla uzlaşının olmadığı konularda sinemacının kurmacaya başvurması normal görülebilir. Ancak bu kurmaca yetisi ve gerekliliğinin yalnız olumsuz imajlarla doldurulması üzerine düşünülmesi gereken bir durum olarak belirlemektedir. Bu noktada yine çalışmanın başında değinilen, Cumhuriyetin yeni bir devlet olarak üzerinde yükseldiği eski Osmanlı'nın siyasal, ekonomik ve kültürel mirası üzerinde oluşturmaya çalıştığı olumsuz imaja geri dönülebilir.

Çalışmada ele alınan örneklerde Cumhuriyet dönemi propagandasıyla uyumlu olarak Osmanlı Devleti'nin yıkılmasına sebep olarak düşünülen aksayan ve eksik yönlerin fazlasıyla vurgulandığı düşünülmektedir. Kimi zaman abartılı bir biçimde bozulmuş, köhnemiş, akıl dışı, belirli kişilerin tutarsız karakter özelliklerine bağlı bir Osmanlı imajının işlendiği görülmüştür. Bu imaj oluşturma sırasında kimi tarihi gerçek verilerin farklı kurmacalarla sarmalandığı böylece, gerçek ile kurgunun çoğu zaman birbirinden ayrılmasının güç olduğu bir anlatı tarzının ortaya çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Sinemanın dünyada ve Türkiye'de diğer tüm iletişim kanalları gibi etkileyici ve yönlendirici yanının kullanıldığı açık bir şekilde ortadadır. Televizyon ve radyo gibi medya kanallarına göre daha az interaktif olan sinemada filmi ortaya koyanların, aynı zamanda mesaj yükündeki imajı da belirleme gücüne sahip oldukları tartışmasız bir gerçektir. Bu yönüyle bakıldığında görsel işitsel sanatların önderi kabul edilebilecek nitelikleriyle sinemada imaj oluşturma yetisini elinde bulunduran yönetmenler Osmanlı imajı oluşturmada tercihlerini genellikle negatif olandan yana kullanmaktadırlar.

KAYNAKÇA

- Agâh Özgüç, 100 Filmde Türk Sineması, Horizontal International, 2012 BUL
- Ali Özuyar Aktaran: Gülşah Nezaket Maraşlı, Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam, İstanbul, Ufuk Yayınları
- Ali Özuyar Aktarna Yrd. Doç. Dr. Bilal Yorulmaz, Dünya Sinemasında Manevi Değerlere Saygı: Hollywood, İran Ve Türk SİNEMASI Örneği
- Andre Bazin, Sinema Nedir, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011
- Atilla Dorsay Aktaran Gülşah Nezaket Maraşlı, Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam, Ufuk Yayınları, İstanbul
- Cem Büyük Ansiklopedi, Cem Ansiklopedik Yayınlar A.fi. c. 12, İstanbul, 1984
- Dr. M. Akif Enderun, Beyaz Perdedeki Din, Işık yayınları, İstanbul 2011, s. 14
- Dr. Osman Özsoy, Propaganda ve Kamuoyu oluşturma, Alfa Basın Yayım Dağıtım, İstanbul, 1998
- Ed. Abdurrahman Şen, Türk Sinemasında Yerli Arayışlar, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Md. Anma ve Armağan Kitapları Dizisi; 24, Ankara 2010, s. 316
- Giovanni Scognamillo, Dünya Sinema Sanayii İstanbul Timaş Yayınları 1997
- Giovanni Scognamillo, Dünya Sinema Sanayii İstanbul, Timaş Yayınları
- Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi Scognamilo, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010
- Gülşah Nezaket MARAŞLI, Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam, Ufuk Yayınları, İstanbul, 2011
- Halit Refiğ, Ulusal Sinema Kavgası, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013, s. 24)
- Hammer - Büyük Osmanlı Tarihi 9.Cilt
- James Monaco, Bir Film Nasıl Okunur, İstanbul Oğlak Yayıncılık, 2011
- Jonathan BİGNELL, Media semiotics: An introduction, Manchester England, Manchester University Press, (1997), s.6
- Kaja SİLVERMAN, The Subject of Semioticsi, Oxford University Press, 1983, S. 29
- Kurtuluş Kayalı, Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek, Dost Kitap Evi Yayınları, 2004

- M. Sabri KOZ, *Evliya Çelebi konuşmaları / yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011
- Mahmut Tali Öngören, Aktaran: Arş. Gör. Nihan Gider, *Marmara İletişim Dergisi*, İstanbul 2007
- Mithat ALAM Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı 2011
- Murat İri, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, Derin Yayınları, 2011
- Murat İRİ: *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, İstanbul, 2011
- Mustafa Armağan, *Osmanlı Sultanları Albümü*, BSR yayın grubu, İstanbul, 2011, s.37
- Nijat Özön Aktaran Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi 2003
- Nijat Özön, *İlk Türk Sinemacısı Uzkınay*, Türk Sinematek Derneği, İstanbul, 1970
- Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2003
- Öktem Başol, *Senaryo Kitabı Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri*, Pana Film Yayınları, 2010
- Özgür AKTAŞ Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 34 Temmuz 2013/II s.s. 157-167
- Peter Wolen, *Sinema da Göstergeler ve Anlam*, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2004
- Prof. Dr. Ahmet Akgündüz ve Doç. Dr. Said, *Öztürk Bilinmeyen İstanbul Osmanlı Osav Yayınları*, 1999
- Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, *Türk Sinema Tarihi cilt 1*. Kitle Yayınları, Ankara, 1994,
- Prof.Dr. İlber Ortaylı 1923, 2023 Cumhuriyet'in İlk Yüzyılı, İstanbul Timaş Yayınları
- Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, İstanbul Oğlak Yayıncılık, 2019
- Rolan Barthes: *Göstergebilim İlkeleri*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979
- Sabâ Sak, Aktaran: A Haydar Avcı, *Kültürel Mirasın Korunmasında Turizmin Rolü: Efelik Alt Kültürü Üzerine Bir İnceleme*, T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Basın Ve Halkla İlişkiler Müşavirliği, Ankara, 2010
- Sabri Yetkin Aktaran: Dişen İnce, *I. Burdur Sempozyumu, Erdoğan İşgal Yıllarında Burdur Ve Çevresinde Eşkıyalık Hareketleri (1919)*
- Sabri Yetkin Aktaran: Nadir Özbek, *Tarih Yazıcılığında Güvenlik Kurum ve Pratiklerine İlişkin Bir Değerlendirme*, Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk Enstitüsü

Saussure, DE SAUSSURE Course in General Linguistics, New York : Philosophical Library, 1959, s. 59

Saussure, DE SAUSSURE, Course in general linguistics, New York : Philosophical Library, 1959, s. 16

Semir Aslanyürek, Senaryo Kuramı, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2004

Şükran Kuyucak Esen, Türk sinemasının Kilometre taşları, Agora Kitaplığı, İstanbul 2010

Türkan GÖZÜTOK, Eşkıyalık ve Çarkırcalı Mehmet Efe'nin Türk Edebiyatına İzdüşümü, Türkbilig

Türkan Gözütok, Eşkıyalık ve Çarkırcalı Mehmet Efe'nin Türk Edebiyatına İzdüşümü, Türkbilig, 2011

Yaşar BAYTAL, Demokrat Parti Dönemi Ekonomi Politikaları (1950-1957), Ankara Üniversitesi Türk inkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, 2007

İNTERNETTEN KAYNAKLAR

www.kameraarkasi.org (Erişim: 07.11.2012)

Atilla DORSAY, Sinema ve Çağımız-1, Hil Yayın, 1984, s. 49.www.kameraarkasi.org (Erişim: 07.11.2012)

<http://filmhafizasi.com/turk-sinemasinin-en-yonetmeni-metin-erksan/> (Erişim:24.04.2015)

<http://www.sinemalar.com> (Erişim 31.01.2014)

<http://www.sinematurk.com/kisi/2439-yucel-cakmakli/> (Erişim: 29.09.2015)

<http://www.biyografi.net> (Erişim: 31.01.2014)

Tdk. Resmi internet sitesi (Erişim:16.09.2013)

Diyanet İşleri resmi sitesi. (Erişim: 25,09.2013)