

TARİH KONULU TÜRK FİLİMLERİNDE MEDENİYET ALGISININ İŞLENİŞ

Nihal PAKIRTAŞI

Özet

Görsel ve işitsel araçları birlikte kullanma imkanına sahip olan sinemanın, bireyi, toplumu/toplumları etkileme, değiştirme ve dönüştürme gücü, diğer sanat dallarına göre daha fazladır. Dünyanın en önemli ticaret faaliyet alanlarına sahip olan sinema aynı zamanda kültür alanında da önemli bir etkiye sahiptir. İcadından bu yana özellikle teknolojinin gelişmesiyle kültürler arası iletişimi sağlamada çok etkili bir dil olan sinema; her milletin kendine ait kültürel kodlarını da bünyesinde taşımaktadır. İnsanların genellikle eğlence aracı olarak gördükleri sinema aynı zamanda küreselleşmenin en önemli faktörlerinden birisidir. Dünyanın küçük bir köy haline geldiği günümüzde küreselleşmenin olumlu yanlarının yanında; yerel ve ulusal değerlerin kaybolması, tek tipleşme ve tek seslilik gibi olumsuz yanları da mevcuttur; ve yadsınmayacak kadar dikkate değerdir. Dünyanın dört bir yanına eş zamanlı olarak gösterime sokulan sinema yapımları, kurmaya çalıştıkları hakikati tarihin hiçbir döneminde rastlanılmayan bir kolaylıkla geniş topluluklara iletirken; hikayelerini ideolojik bir araç haline de getirebilmektedirler. Beyaz perdeden yansıyan görüntüler seyircilerin bilinçlerinde oluşturdukları gerçeklik algısını yönetirken; gösterilen dünya ne kadar gerçekdışı olursa olsun seyirci artık o görüntüleri gerçekmiş gibi değerlendirebilmektedir. Özellikle bir millete ait varoluş kodlarının en rahat bir şekilde işlendiği tarih konulu sinema filmleri bu araca hizmet eden gösterimlerdir. Buradan hareketle, Türk filmlerden yola çıkılarak yapılacak olan bu çalışmada; filmlerdeki medeniyet algısının işleniş biçimi din, dil, kıyafet, kültür enstrümanları üzerinden değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Makalede “1950-2000” yılları arasında çekilen, konusunu “tarihten” alan belli başlı Türk filmleri incelenecektir. Bu dönem Türk sinema yapımlarının, milletin kendine ait kültür ve medeniyet argümanlarını gerçekten uzak sunmaya çalıştığı, bazı dini ve milli değerlerin gerçeği yansıtmayacak şekilde işlendiği, filmlerde

kullanılan kıyafetlerin dönemin gerçeklerine tam anlamıyla uymadığı bulgularına ulaşılmıştır. Yapılan araştırmadan, incelenen döneme ait filmlerin tarihsel gerçekliği yeterince aktaramadığı sonucuna varılabilir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Tarih, Medeniyet, Algı

Giriş

Bir milleti diğer milletlerden farklı kılan, onun kendine özgü özellikleridir. Her milletin eşyaya bakışı, hayat görüşü, olaylara karşı gösterdiği tepki, duygu boyutu, zevkleri her daim farklı şekillerde ortaya çıkar. Her millet zaman içinde atalarından aldıkları ırksal özellikler, inanışlar, yaşam biçimleri sayesinde kurmuş oldukları medeniyet dünyasını, bir yandan yaşadıkları zamana taşıyıp diğer yandan da gelecek nesillere aktarırlar. Kendi milletinin içinde yetişen her insan, kendi medeniyetinin varoluşuna katkıda bulunur. Medeniyetin gelişip devamını sağlayan en önemli faktörlerden biri de hiç kuşkusuz, kendine ait olana sahip çıkacak nesillerin var olmasının yanında, medeniyetini gelecek zamana taşıyacak büyük kabiliyetlerin, içinde yaşadığı medeniyete dolayısıyla insanlığa katkı sağlamasıdır. Medeniyetleri kurup, gelişmesini sağlayan kendi kökünden doğup bulunduğu zamana entegre olmayı başarabilen değerli katkılardır. (Eğitim Bir-Sen, 2012: 16)

Varoluşunu aidiyet üzerine kuran ve şekillendiren insan, kendi milletinin sahip olduğu medeniyetin bir parçasıdır. İnsanoğlu hayat serüveni içinde farklı farklı disiplinlerle varoluşu/varoluşunu anlamlandırma yolunu tutmuştur. Din başta olmak üzere çeşitli disiplinlerin yanı sıra sanatta bu varoluş arayışına dair önemli ipuçları veren bir disiplindir. Ayrıca sanat, medeniyetlerin gelişmesi, çağına öncülük etmesi ve gelecek nesillere taşınması bakımından önemli bir etkidir. (Bkz: Akdoğan, 2008.; Aktürk, 2007; Gökalp, 2013; Karlığa, 2012; Topçu, 2016; Kılıç, 2000) Geleneksel altı sanattan ilki olan resim- heykelden sonra müzik, tiyatro, dans, edebiyat, mimaride sanat kategorileri arasında yerini almıştır. Son dönemlerde de sinema 7. Sanat olarak diğer geleneksel altı sanata eklenmiştir. (Bkz: Adanır, 2013:13-32; Arnheim, 2002)

Pozitivist düşünce 19.yüzyılda bilimsel bilginin gelişmesinde etkin rol oynar. Bu yüzyıl insanı gerek etrafında gerekse gündelik yaşantısında yaşanan birçok değişimin içinde kalır. Daha önceleri kendi köyü, küçük mahallesi ve kendi geçimini temin ettiği işi ile meşgul olup; yaşamını aşına olduğu bir ortamda devam ettirir. Fakat yaşamakta olduğu bu dönem kişinin kendisini ve çevresini yaşadığı o küçük dünyalarından çıkarıp, mahallesini büyütür ve hiç tanımadığı insanlarla muhatap olmak zorunda bırakır. Ve nihayetinde kente göç başlar; ve bu hareketlilik gündelik hayatı ister istemez alışagelmışin ötesinde şekillendirir. (Gürbüz, 2014: 163)

Endüstri Devriminden itibaren yeni bir yüze sahip olan dünya, 19. yüzyıldaki sanatsal değişimlerin de başlıca sebebi olmuştur. Şehirlerin büyüyüp gelişmesine alan açan Endüstriyel kapitalizm yeni iletişim ve ulaşım araçlarını da birlikte getirmiştir. Endüstri Devrimi sırasında balon, vapur, buharlı makinalar gibi yeniliklere, 19 yüzyılda buharlı lokomotif, telgraf, fotoğraf, stetoskop, sentetik boya, buzdolabı, elektrik ışığı, dinamit, telefon, otomobil, röntgen, sinema filmi eklenirken, 20. yüzyılın başına gelindiğinde ise radyo, uçak gibi yeni buluşlar insanlığın hizmetine sunulmuştur. Endüstri Devriminin gerçekleşmesinden önceki asırda tahmin bile edilemeyen yenilikler insanın gündelik hayatını etkilemiş, kolaylıklar getirmesinin yanı sıra yan etkilerini de beraberinde getirmiştir. Bu süreçte;

“Karl Marx (1810-83) ve Friedrich Engels'in (1820-95) "Komünist Manifesto"su (1848) ve ardından Marx'ın "Kapital"i (1867) Endüstri Devrimi sonrasında modern toplumların ekonomik altyapısına ilişkin gözlemleri ve öngörülerıyla yeni düşüncelerin tetikleyicisi olmuş, toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasının yolunu açmıştır. "Tanrı öldü!" diyen Friedrich Nietzsche (1844-1900) burjuva ahlakına ve toplumsal otoriteye başkaldıran yaklaşımıyla geçmişin kültürel değerlerinin yıkımını hissettirirken, Sigmund Freud'un (1856-1939) bilinçaltı kuramı, insan yaşamının cinsel dürtülerden kaynaklanan bilinmez bir yönüne ışık tutarak, ruhsal yaşamın derinliklerine ilişkin bir pencere açmıştır.”

Tüm bu gelişmeler insanın kendine dair idrakinin dönüşmesine sebep olurken, yaşam şeklinin ortaya çıkardığı yeni bir sahne olarak tanımlayabileceğimiz kafeler, tiyatrolar, resimli

basın yeni alışveriş merkezleri, modernliğin sahnesi olan şehirler yeni sanatçıları tarafından izlenimlerini sanata aktarmışlardır. 19. yüzyılda sanatçılar modern dünyanın görünümünden ziyade modernliğin ruh halini sezdirmeye uğraşmışlardır. “Güzel duyu” nun ötesini, yeni konularla beraber yeni teknik ve şekli araçlarla amaç edinmişlerdir. Böylelikle seyircinin görme şeklini ve algısını farklılaştırma çabası içine girilmiştir. Kısacası 20. yüzyıl sanatına bu gayretlerin toplamıdır denilebilir. (Antmen, 2009: 18)

Bilimsel, ekonomik ve endüstriyel değişimler sanattaki her alanı etkilediği gibi bir dizi teknik buluşun sonucu olan sinemayı da tesadüfi olmayan bir gelişimle etkiler. Çeşitli gelişmelerin sağlanamamasından dolayı bu sanatın ne kadar süre ilerleyemediğini, on altıncı yüzyıldan itibaren öngörülen bir olay olduğunu hatırladığımızda daha iyi anlayabiliriz. *“Bu tarihsel gelişme insanoğlunun yüzyıllardır gerçeğin arayışı içinde olduğunu göstermektedir. Bunun elde edilmesi, kaydedilmesi ve istenildiği zaman tekrar kullanabilmesi arayışında olan uygarlık tarihinin sinemayı eninde sonunda yaratacağı belliydi.”* (Bazin, 2000: 25-26) Ayrıca A.Bazin; yeni gölgeler “din”i olarak nitelendirdiği sinemanın seyirci sayısının onlarca milyona ulaştığını ve bu seyircilerin 100.000 salondan birine gittiğini ve bu yüzden de artık 19. yüzyılda gelişmeye başlayan sinemanın çağdaş yaşamdaki yerini ispatlamanın gereksiz olduğu ifade eder. Bazin için esas olan sinemanın kültür değerlendirmesi açısından ele alınması gerektiğidir. Sadece bir yayım tekniği olarak değerlendirdiği radyoyla, siyasi bir haberleşme, eğitime ve yanıtma organı olarak gördüğü basımla, kültür değerini kısıtlı ve şüpheli bulduğu afişle birlikte sinemanın, “kentli halkın bütünü ve taşra halkının gittikçe artan çoğunluğu için sanatla ilişkilerinin hemen hemen tümünü meydana getirmesidir” değerlendirmesinde bulunur. Aynı yüzyıl ilkokulların gelişmesiyle birlikte düşüncenin yayılması için yeni teknikler meydana çıkar. Mekanik sanatlar olarak değerlendirilen fonograf ve sinema gözle görünür bir baskınlıkla basımın yerine geçmeye başlar. Perdeye uyarlanmış romanların baskısının arttığını göz önünde bulundurduğumuzda kitap ile film arasındaki yarışın galibinin kim olduğunu tahmin etmekte zor olmasa gerek. Aslına bakılırsa esas konunun çağdaş uygarlık ve sinemanın meydana getirdiği yeni anlatım araçları arasındaki derin ve çapraşık bir ahengin olmuş olmasıdır. Sinemanın hiç umulmadık bir şekilde gelişmesi ise, yeni tekniğin ifade edeceği şeyi keşfettiği,

evrensel boyutta çoğalmasına uygun temalara denk geldiği andan itibaren başlamış olur. Her uygarlığın farkında olmadan meydana getirdiği ve ayrıcalıklı yer verdiği sanat dalı vardır. Bu Ortaçağ'da mimarlık ve destanlar, 16. yüzyılda resim, 19. yüzyılda ise roman olur. İlk çıktığı zamanlarda bir teknikten ibaret olan sinema ise bu uygarlığın güçlü sanatlarına değer değmez sırlı bir dölleme meydana getirir. (Bazin, 1966: 15-17)

Diken ve B.Laustsen “Filimlerle Sosyoloji” adlı kitaplarında yer verdikleri Morin'in 2005 tarihli The Cinema or the Imaginary Man isimli yayınında; on dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru eş zamanlı olarak uçakların ve Lumiere kardeşlerin* sinematografisi çıktığını ve;

“Her iki teknoloji de hareket olanağı sağlıyordu, farklı mekânlar arasında hareketi mümkün kılıyordu. Uçak insanın en eski rüyasını, kanat takıp uçmayı gerçekleştirirken, sinematografin katkısı görüntüleri olabildiğince gerçekçi bir şekilde yansıtmakla sınırlıydı. Ne var ki çok geçmeden roller değişti. Uçak kullanışlı bir seyahat, ticaret ve savaş aracı haline gelirken, gündelik yaşamdan kaçmayı mümkün kılan sinema gitgide rüyalar üreten bir kaynağa dönüştü....Dolayısıyla günümüzde sinema çoğu zaman rüyalarla kıyaslanıyor, Hollywood bir "rüya fabrikası"na benzetiliyor. Üstelik rüya gördüğümüz sırada fiziksel olarak hareketsiz kalırken, duygusal ve görsel anlamda yaratıcı ya da aktif oluruz. Benzer şekilde sinemada da fiziksel olarak hareketsiz, ancak duygusal olarak hareketli bir "psikolojik bedensel farkındalık" içindeyizdir”

yorumunu, sinemanın insanı kendinden azade bir başkası olarak durduğu yerde bir göçebe gibi olmasını sağladığını, toplumsal hayali derinleştirdiğini ve bu yuzdende öngörülerini kuvvetli olduğunu ekledikten sonra; kısaca sinemanın; “Toplumsal gerçeklik kimi zaman sinemanın sanallığının bir ürünü gibi görünebilir, sinemanın gerçekliği değil de gerçekliğin sinemayı yansıttığına dair tekinsiz bir izlenim yaratır” olarak yorumlarlar. (Diken & Carsten, 2011: 35-37)

Arnhem ise yönetmenin görüntülemek istediği sahneyi sinemanın bütün tekniklerini kullanarak istediği şekle dönüştürdüğünü, dolayısıyla yeni gerçeklikler yaratabileceğini ifade

eder. (Arnheim, 2002: 114-115) Monaca’da filmin sadece kendine hizmet eden estetik bir obje olmaktan öte bir amaca hizmet ettiğini, kendisini kuşatan bir dünya ile var olduğunu savunur ve ekler; “Gerçeklikten doğduğu için ona dönmek zorundadır.” (Monaco, 2001: 378) Sinemadan başka hiçbir sanatın gerçeğe bu kadar yaklaşmadığını ve gerçeği bu kadar somut ifade etmediğini dile getiren Tarkovski ise, ayrıca sinemanın bize kendini dolaysız aktardığını söyler ve ekler; “Sinema hayatın özgün bir parçasını, dünyanın henüz kavranamamış bir boyutunu, başka sanatlar tarafından ifade edilememiş bir boyutunu yansıtmak üzere doğmuştur.” (Tarkovski, 2008: 67) Resmin çıkardığı sorunların çözümünü ise sinemaya bağlayan S. Ayzenştayn; olayların iç ahenginin derinliğini sinemada bulabileceğimizi söyler. (Ayzenstayn, 1975: 104)

Duymaya ve düşünmeye ne kadar alışık olmasak da Türkiye’deki ilk sinema faaliyetleri Osmanlı Devleti zamanında karşımıza çıkar. 1896 yılına kadar uzandığını bildiğimiz sinema tarihi, 1914’de çekildiği varsayılan “Ayestefanos Abidesi’nin Yıkılışı” filmi milad olarak kabul edilir. Bu tarihten itibaren geçen 18 yıllık zamanda sinemanın gelişmesi için birçok öncü işlerin yapıldığı görülür. Kendi bütünlüğü içinde ele alınması gereken ve tanımlanması gerekli olan sinema tarihimiz; 1895 yılında Lumiere Kardeşler’in halka açık ilk gösteriminden sadece bir yıl sonra, 1896 yılında, Yıldız Sarayı’nda Osmanlı hanedanı mensuplarına ve ardından Beyoğlu’nda halka açık ilk gösteriminin yapılması ile başlar. Osmanlı- Sinema ilişkisini ortaya çıkaran bu ilk gösterimler İstanbul’da yeni bir “temaşa” şeklinin gelişmesini ortaya çıkarır. Gördüğü alakaya karşı ilk gösterimler temaşa faaliyetlerinin yerlerine taşınır ve Temaşageran adı verilen eğlence yerleri ortaya çıkar. Orta oyunların, gölge oyunlarının gösterildiği mekanlar “canlı fotoğraf”ların sergilendiği mekanlara geçiş yaparken; Fevziye Kırathanesi’ndeki gösterimle popülerleşen temaşa biçiminin meydana getirdiği ilgi başka mekanların da “sinemaya” açılmasına neden olur. 1903 yılına gelindiğinde ise ilk yasal düzenlemeler yapılır. Bunun nedeni ise, Osmanlı Devleti’nin merkezi sadece film gösterilerine ev sahipliğinin yanı sıra giderek artan yabancı sinematografçıların film çekme faaliyetleridir. İlk yerleşik sinema salonunun hizmete girmesi de tiyatro salonlarının film gösterimine geçişiyle olur ve 1908 yılında Tepebaşı’nda açılan Pathe Sineması açılır. 1911 yılında ise, Avrupalı sinemacılar

dışında Osmanlı vatandaşları tarafından “Sultan Reşad’ın Manastır Ziyareti” filmini ilk Maneki Kardeşler çeker. 1914 yılında da ilk sinema dergisi “Sinema” adıyla çıkar. Buradan da anlaşılacağı üzere 1914 senesine kadar Osmanlı’da sanılanın aksine çok önemli sinema gelişmeleri olurken sinemanın toplumsal yaşamda yer aldığını da söylemek mümkündür. (Çelikcan, 2014: 35-36)

Nilgöl Abisel “Sinemanın Endüstri mi Ticaret mi?” sorusunu sorduğu yazısında ise; filmlerin niteliğini belirlemede önemli etkenlerin bilimsel düşünce ortamı, sanatsal, kültürel birikim olduğunu dile getirir. Yapıtlar genellikle belli bir süre içinde meydana gelmiş sanat akımlarının, deneylerin ve belli bir seviyeye ulaşabilmiş entelektüel birikimin neticesinde oluşan tartışmaların neticesinde gelişir. Bu entelektüel gelişmelerin ışığında ortaya çıkan yapıtları anlayacak bir seyirci topluluğunu da bu gelişimin içine hak ettiği yere koymamız gereklidir. Nitelikli bir sinema dilinin oluşması için bahsettiğimiz bu alt yapının oluşturulması Batı’da dahi uzun bir zaman alırken birçok savaştan çıkmış yeni kurulmuş bir ülkede nitelikli sinemadan bahsetmek ne kadar mümkündür? Osmanlıda tohumları atılan sinemanın sanat olarak kabul görmesi ise Cumhuriyet döneminde gerçekleşir. Batı uygarlığına geçişi isteyen ve bu çaba içinde olan aydın görülebilecek kent insanlarının talepleri Batı’dan gelen her türlü filme olur. Bu isteğe paralel olarak Cumhuriyet’in ilk zamanlarında araştırmalarına başlayan Amerikalı girişimciler ise çok kısa bir zamanda Türkiye’deki sinema pazarını ele geçirirler. Bu gelişmeler ise, henüz yeni kurulan yerli sinemanın ne niteliksel ne de niceliksel olarak yabancı filmlerle boy ölçüşecek kıvama gelememesi sonucunu doğurur. Yerli ve milli bir sinemanın gelişmesindeki gerek entelektüel alt yapı gerekse maddi olanak kısmındaki tüm eksiklere rağmen Türk aydını sinema üzerinde düşünüp tartışır. Kimi yazarların “göz musikisi” olarak değerlendirdiği sinemaya az da olsa karşıt görüşlerde vardı. Mesela S. Boyer sinemanın sadece sanatla uzaktan yakından ilgisi olmayan insanların sırf endüstriyi alet ederek yüksek kazanç elde etmek için kullanılan sahne hokkabazlıklarına benzetir. O. Burian ise sinemaya olumlu bir gözle bakar ve altıncı sanat olarak nitelendirdiği sinemanın resim, müzik, mimari ve şiir beşlisinin içine girmeye çalıştığını, fakat buna karşın sinemanın hak ettiği “haysiyetiyle” sanat olarak görülmesinin bir türlü gerçekleşemediğinden şikayet eder. Sinemayı olumlayan bir başka

yazar, eğitimci aynı zamanda hattat olan İsmail H. Baltacıoğlu hayaller vasıtasıyla gerçekte olmayan terkipler ve yaratılarla oluşan bir filmde montajın önemine dikkat çeker ve montajı, sinema sanatının temeli olarak değerlendirir. Ve sinemaya verdiği değeri göstermesi açısından

“...gerek sinema gerekse radyo bizim için sonsuz yaratma ve birleştirme hürriyetidir... sinemanın bütün kudreti seste sözde değil, hayaller ve hareketler yaratmasındadır ... iyi bir film, kalp gibi, durmaz çarpar ... Bir sinema ne derece az tiyatroya, ne derece az fotoğraf klişesi ise o derece çok sinemadır. Bir sinemayı sinema yapan, atölyeden olsun, tabiattan olsun, aldığı ve çaldığı hayaller vasıtasıyla yaptığı yepyeni, hakikatte olmayan terkiplerinde, yaratılarında görülür. Bütün bu sebeplerden dolayı montaj, filmin, sinema sanatının temelidir.”

sözleri dikkate değerdir. Bu dönemlerde, sanatsal yönü üzerine düşünen aydınların yanı sıra resmi organ ve kişilerde sinema ve tiyatroyu “iki güzel sanat şubesi” olarak görmeleriyle beraber “ahlak, sanat ve siyaset” açısından denetimlerinin yapılması gerektiğini de dile getirirler. (Abisel, 2005: 19-33)

Sezai Karakoç sinemanın diğer sanat dallarını da içine alan bir anlatım özelliği olduğunu, zaman geçtikçe sosyal bir kurum olan sinemanın tiyatroyun yerini aldığını dile getirir. Ayrıca; sinema-sanat kurumu modern yüzyılın “psikanalitik katarsis”ini sağlar; değerlendirmesinde bulunmasına rağmen Karakoç, sosyal kurum gücünün zayıflamaya başlamasından itibaren sinemanın da diğer sanat dallarının kaderini paylaşacağını iddia eder. (Karakoç, 2019: 123-125) Duygu Sağıroğlu, toplumların sosyolojik, tarihsel, ekonomik durumlarından sanat olaylarının doğduğunu söyler. (Sağıroğlu, 2014: 33) İhsan Kabil ise sinemanın bir sanatçının hayal ve yorum gücünün tekraren yaratımı olduğunu ifade eder ve içinde bulunduğumuz ve tecrübe ettiğimiz gerçek hayatı sinemanın görsel gücü sayesinde daha üst bir seviyede tekraren “temsil” anlamında uyuşmasının daha değerli farklı bir gerçeklik anlatımı olduğunu dile getirir. (Kabil, 2014: 90) Ayşe Şasa sinema tekniğinin temelini toplumsal kültüre bağlar ve; “sinema tekniği ancak canlı kültürel zemine uygun bir dil inşasında kullanıldığı zaman sahici bir işlev kazanır” olarak yorumlar. (Şasa, 2010: 33) Sezer Tansuğ ise; sinemanın doğuşunu bir yandan bilgin bir

yandan da sanatçı kişilikler başlattığı için önemli bir endüstri ve sanat olayı olarak meydana çıktığını söyler. (Tansuğ, 1988: 97)

Son dönemde ortaya çıkmasına rağmen “Yedinci Sanat” olarak nitelendirilen sinema, görüldüğü üzere diğer sanat dallarına kıyasla daha etkin bir biçimde gelişimini ve etkisini sürdürmektedir. Diğer sanat dallarına nazaran çağına daha hızlı bir şekilde ulaşabilen sinema yapımları, bir milletin sahip olduğu medeniyeti hem kendi milletine hem de farklı milletlere tanıtmaya ve en etkili bir şekilde yansıtması açısından oldukça önemlidir. Örneğin; Bir Hollywood olmasa idi Amerikan rüyasından ne kadar bahsedebilirdik? (Acar, 2010: 46-47) Buradan hareketle, insan üzerinde bu kadar etkili bir dili olan sinema sanatının; edebiyat, mimari, müzik dışında; diğer sanat dallarına kendi gelenek çizgisi içinde mesafeli duran; heykel-resim yerine minyatürü ve tezhibi, tiyatronun yerine gölge oyununu, dans yerine folkloru koyan, kısacası geçmişinde bu sanatlara karşı kendine ait bir dil geliştirebilen Türk milleti, kendi sinemasına kendi medeniyet algısını nasıl yansıtıp işlemiştir? sorusuna; “1950-2000” yılları arasında konusunu tarihten almış farklı türden seçilen beş filmi; din, dil, kıyafet ve kültür enstrümanları üzerinden değerlendirerek, cevap bulmaya çalışacaktır. İnceleme için seçilen filmin ilki; yönetmenliğini Sami Ayanoğlu’nun yaptığı; tarih, savaş, dram türünde çekilmiş olan, “Yavuz Sultan Selim Ağlıyor” (1952); ikinci film; yönetmenliğini Orhan Aksoy’un yaptığı tarihi, savaş, dram türünde, “Vurun Kahpeye”(1964); üçüncü film; Natuk Baytan’ın yönettiği, tarihi, savaş filmi “Kara Murat Fatih'in Fedaisi” (1972); dördüncü film; yönetmenliğini Kartal Tibet’in tarih, komedi türünde çektiği “Tosun Paşa” (1977) ve son olarak yönetmenliğini Mustafa Altıoklar’ın yaptığı tarihi, dram türünde “İstanbul Kanatlarımın Altında” (1996)’dır.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışma esas itibari ile nitel bir araştırmadır. Araştırmada “betimsel analiz” teknikleri kullanılmıştır. “1950-2000” yılları arasında çekilen beş sinema filmi üzerinde konu içeriğine uygun analiz yapılmıştır. Araştırmanın teorik kısmında Türk sineması ile ilgili literatürden

faaydalanılmıştır. Araştırmanın, konusu tarih konulu Türk filmlerinin medeniyet algısını ortaya koyarken tarih konusunu işleyen film analizlerinden yararlanılmıştır.

Medeniyet Bağlamında Sinema

Filme görüntünün ve sesin eklenmesiyle birlikte, edebiyatta olduğu gibi sinemada da muhababını, belki de daha önceden hiç tahayyül edemediği zamanlara, mekanlara götürüp, ilişkiler içine dahil etmektedir. Buradan hareketle sinemotografik kodlarla işleyen bir sinema dilinin olup olmadığı üzerine çeşitli görüşler ileri sürülür. Ersel; Metz'in, "sinemanın bir dil olduğundan değil, bize güzel öyküler anlattığı için bir dil olduğunu" savunduğunu aktarır. Fakat 1960'larda sinemada metin kavramı üzerine başlayan tartışmalardan sonra 1970'lerde filmin bir dil olduğu, semiyotik bir yaklaşımla kısımlara ayrılıp, detaylı bir şeklide tahlili yapılarak tasvir edileceği fikri ne çıkmaya başlar. 20. Yüzyılın başına gelindiğinde ise, görsel-işitsel özellikle de sinema gündelik yaşamda dolayısıyla kültür üzerinde etkisi azımsanamayacak kadar güçlü hale gelir. şöyle ki; 1920'lerde Avrupa ve Kuzey Amerika'da sinema geniş kitlelere ulaşır ve büyük şehir yaşantısına dair algı üzerinde belirleyici etkiler bırakır. (Kayaoğlu, 2016)

Kaplan'a göre ise; "sinema bir dil ve anlatım vasıtasıdır. Dolayısıyla bir medeniyet sorunudur." Aynı medeniyet havzasından beslenen toplumlar kendi coğrafi özelliklerini katarak her sanat dallarında olduğu gibi sinemada da kendilerine ait bir dil oluşturabilirler. Buna karşın devşirme kültürü olan toplumlar yaratıcı atılımlar ve hamleler yapamaz ve özne (konuşan)'dan ziya de nesne (konuşulanı konuşandan) ileri bir konuma geçemez. Türkiye'ye sinema Avrupa lkeleri ve ABD'ile aynı zamanlarda gelmesine rağmen özgün bir sinema dili geliştirmekemiştir. Bir medeniyet sorununun yaşandığı Türkiye'de "istisnalar dışında" sinemacılar bunun farkında değillerdir ve dolayısıyla kendi sinemamıza ait bir dil oluşturamamışlardır. (Kaplan, 2014: 104) "Medeniyetimizin kadim hüviyetinden, yani ruhundan uzaklaştık" saptamasında bulunan Ayvazoğlu, tarihimizde çok önemli kırılmalar yaşandığını ve içinde yetiştiğimiz kültürle bağımızın problemlili olduğunu dile getirmektedir. Aynı zamanda "bizim" dediğimiz kültürümüze uzak düşmekle beraber öğrenmek için bile kullandığımız araçlar, kavramlar,

terminoloji hep yabancı olduğu için bizde yabancılar gibi öğrenmek zorunda kalmakta olduğumuzu belirtir. (Ayvazoğlu, 2013: 214-215)

“Medeniyet” kelime anlamı olarak; şehir hayatını benimsemek, şehirleşmek demektir. Batı dillerindeki “civilisation” a karşılık olarak, Arapça “şehir” demek olan “medine” kelimesinden türetilen “medeniyet” dilimizde 19. yüzyıldan itibaren kullanılmaktadır. Arapça’da “medeniyet” karşılığı kullanılan “et-temeddün”, “m, d, n” kökünden gelir. “M-d-n” şehre gelmek, bir yere yerleşmek; Medine de şehir anlamındadır. İnsanlığın maddi ve manevi bakımdan refahını anlatmak için Osmanlı yazarları “medeniyetin” yerine “umran”, imar” ve “mamura” kelimelerini kullanırlar. Türkçe’ye, Fransızca “culture” kelimesinden geçmiş “kültür” tabiri ise; toprağı sürüp işlemek, zirai mahsul elde etmek ve onları geliştirmek anlamına gelen Latince “cultura” kelimesinden gelmektedir. Ziya Gökalp ise, kültür kelimesi yerine Arapça’daki “hars” kelimesini kullanır. “Kültür”ü karakter bakımından özel, “medeniyet”i ise genel olarak değerlendiren Gökalp; medeniyetin kültürden doğduğunu dile getirir. Ayrıca Gökalp; ‘Bir kültür var ise orada bir milletin mevcudiyetinden söz edileceğı gibi; bir topluluk olması durumunda orada da bir kültürün varlığından söz edilebilmektedir’ tespitinde bulunarak iki kavram arasında paralel bir ilişki ortaya koyar. (Kazıcı, 2018: 17-22) Medeniyetlerin oluşmasında teknik birikimlerin önemli olduğunu fakat, tekniğın ilimlerin maksadı olmayıp tatbikatı olabileceğini, çünkü ilmin gayesinin sadece hakikati tanımak olduğunu dile getiren Nurettin Topçu; yeni kültürlerin ortaya çıkaracağı ruhun, ruhu kâinatın hakimi yapacak bir medeniyet oluşturabileceğini dile getirir. (Topçu, 2016: 13-30) Cemil Meriç ise “kültürü” Batı’nın,” İrfan”ı ise bizim olarak görür. Kalın, Cemil’in kültür kavramını “katı ve fakir” bulduğunu, medeniyet karşısına koyduğu irfan kavramının kültürü, medeniyeti, dünya görüşünü içeren zengin bir kavram olduğunu ve “insan ile varlık arasındaki maddi ve manevi yönlerini ihtiva edecek genişlikte olduğunu” aktarır. Ayrıca;

“İrfan, kültür ve medeniyeti de içerecek şekilde bir varlık tasavvuru ve ben-idraki ameliyesini ifade eder. İrfan ve marifet, insanın ruhunda gerçekleşmiş bilgi ve idrak demektir. Buradan beslenen varlık tasavvuru ve medeniyet anlayışı, bizi yüksek ve estetik bir idrak düzeyine taşır ve sıradan aklın dikotominelerini aşmamızı sağlar. Akıl ve iman, akletme ve

hissetme, mantık ve duygu, delil ve yakine ulaşmak birbirini bütünleyen unsurlar haline gelir. İnanç, felsefe, sanat, iyi, doğru ve güzel kavramları bir büyük medeniyet sentezinin rükünleri haline gelir.” (Kalın, 2018: 89)

Toplum ve tarih, medeniyet ve kültür kavramına eklenmiştir. Müslüman kültürüne ve medeniyetine inancı gereği bağlı olmak zoruna olmakla beraber yaşatmakta zorundadır. Tabii bu nostalji havasında değil, çağına kendi kültür ve medeniyetinden doğan ve uygarlığın önünü açacak bir ilerleme şeklinde olmalıdır. Kültür ve medeniyetimizi tahrip edenlerle mücadele etmeyi cephede yapılan savaş gibi belki de öncelikli bir borç savaşı, mücadelesi olarak görmek gerekir. Bu yüzden, bilginler, askerler, mimarlar, devlet adamları, Müslüman şairler, musikişinaslar yetiştirmek inanca aykırı düşünülmemeli; gerekirse çağımızın geçmişini, bugününü sorguya çekip kendi medeniyetimizin tekniğini, sanatını, estetik ifadesini, düşünce dinamiğini ve bilim ağını tekrar ortaya çıkarmak gerekmektedir. (Karakoç, 2013: 29-33) “*Milli kültür bir milletin tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimi ile oluşturduğu değer hükümleridir. Mücerret olarak bu değer hükümleri ilim, sanat ve dindir.*” (Altan, 2010: 77) Diğer sanatlarda olduğu gibi sinemada bir tür hakikati arama aracıdır. Kendi irfan geleneğimizi bilmediğimizden ve sinemayı da bu irfan gözüyle yorumlayamadığımızdan bir sinema dili oluşturamamaktayız. Bunun baş sebeplerinden biri; İçeriğin ve biçimin ayrılmaz bir bütün olduğunu unutmaktır. (Gülşen, 2017) Tuncel ise, Sezer Tansuğ’un; her medeniyet ve coğrafyanın kendi özelliklerinden, geleneğinden ve kültürel kodlarından beslenen bir sanatı olduğunu savunduğunu ve sanat alanındaki Batı tarzı oryantalist bir bakış açısına karşı çıktığını ifade eder. Her ne kadar sanatımıza bilim ve teknik alanında Batı’dan çok şey katılsa da; sanatsal yaratışlara kendi medeniyet ve coğrafyasının yargılama özelliklerini aktarmak zorundadır. Sanat eserleriyle benlik arasında canlı bir ilişki bulunduğunu savunan Tansuğ; bu canlılığın devamını, sanat eserinin muhatabının kişiliğini oluşturan değerlerle, sanatçının yetiştiği toplumla arasındaki bağın kuvvetli olmasında görür. Dolayısıyla “eser varlık bulduğu mekanın, zamanın ve toplumun şekillenmesine etki eder.” Örneğin, Osmanlı’ya Batı’dan apartılarak gelen nice Batı sanatlarının Osmanlı toplumunda İstanbul dahil çok yoğun bir ilgi görmemiştir. Çünkü, Osmanlı toplumunun hayat tasavvuru ile modernitenin sunduğu hayat

tasavvuru birbirine uymamıştır. (Tuncel, 2018: 869) Kendi tarihinin artı ve eksi taraflarını bir bütün olarak göremeyerek, kendi tarihine yabancı hatta düşman dahi olabilen bir düşüncelerden, ülke insanın zihin dünyasına yaklaşan, onu memnun edecek bir bakış açısıyla iyi ürünler ortaya çıkar mümkün gözükmemektedir. (Baş, 2010: 87) Taklit üzerine kurulmuş bir milli sinemanın dahi yeni bir sinema dili oluşturmaktan ziyade sadece söylem oluşturur. *“Batı’da ne var bakıyor, kilise var. Ben bunun yerine ne koymalıyım? Cami koymalıyım. Kilisede adam dua ediyor, benim kahramanım nerede edecek? Benim kahramanım da camide edecek. Böyle bir şey var mı sosyal hayatta? Özellikle bizim kültürümüzde cami dua edilen yer değil, cemaatle namaz kılınan yer.”* Motomot bakılan bir bakış acısı işin şeklini de şiirini de kaybettirir. (Güneş, 2010: 65) Her toplum geçmişini unutmadan, kültürel bağını devam ettirerek bir tarih bilincine sahip olması gerekmektedir. Hatırlatmak ve anlatmak için tarihin en önemli vasıtalarında biri etkili bir iletişim aracı olan sinemadır. Sinema ilk çıktığı andan itibaren tarih ile yakın ilişki kurmuştur. Toplumların görsel hafızalarını oluşturan sinema bir toplumun kolektif belleğinin oluşmasında etkilidir. Tarihi bir dönemi işleyen sinema yapımı, ele aldığı dönemin vakalarını topluma aktararak toplumda kabul görmesini sağlayacak kadar etkilidir. (Ulusoy, 2018: 5-6)

“1950-2000” Yılları Arasında Sinema

1950 Yılları Sinema;

“1922-1939” sinema dönemini tek başına Muhsin Ertuğrul kapsar. (Uçakan, 2010: 29) Sinemadaki bu uzun soluklu tek yönetmen iktidarı birçok gelişmenin önünün kapamasına neden olur. (Tunç, 2010: 167) Türk sineması 1952 yılına kadar tiyatro kökenli yönetmen ve oyuncularla emekleme devrini geçirir. (Miyasoğlu, 2010: 156) 1948 yılında Rüsum İndirimi Kanunu ve 1950’de Demokrat Parti’nin seçim yoluyla yönetime geçmesi Türk sinemasının yüzünü değiştiren iki olay olmuştur. Bunlardan ilki; Rüsum İndirim Kanunu ile yerli filmlerden alınan harcı % 20’ye düşürülerek kâr yükseltip maliyet azaltılarak, yabancı filmlerin yerli filmlere karşı olan rekabet eşitsizliği; ikincisi Demokrat Partinin kısa zamanda köylere kadar varan yol, su ve elektrik ulaştırması sinema salonlarının da sayısını arttırmış, bu gelişmeye

paralel olarak film ihtiyacı artmış ve sinemamız hızla tüm yurda yayılmaya başlamıştır. (Uçakan, 2010: 29) Bir yandan olumlu gibi gözükse de bu süreç birçok olumsuzluğu beraberinde getirir. Sinemacıların kaliteli sinema yapmasından ziyade belirli engellemeler yüzünden (yabancı film yokluğu ve /veya yabancı film bolluğu vb.) seyirciye sadece film yapmak amacıyla ortaya çıkan yapımlar; kaliteli yapımların yerine iyinin, kötünün, bilinçlinin bilinçsiz, fırsat düşkünlerinin, gerçek yapımların karıştığı bir dönem olarak ortaya çıkar. On yıl gibi kısa bir zaman dilimini kapsasa da başarılı ve tutarlı yapımların az olmasına rağmen üzerinde durulması gereken bir dönemdir. Sinemanın bir deney tahtası olarak değerlendirildiği bu dönemde biçim ve özün de ötesinde yerleşmiş Muhsin Ertuğrul tarzının dışına çıkan ister öğrencisi olsun olmasın sinemaseverlere çok rastlamamaktayız. Sadece sayıları çok olmayan sinema yapımcılarının farklı tarzlar denedikleri görülmektedir. 1950'lerin başında sinemaya girenler ister tiyatrocusu olsun yada olmasın belli bir sanat dalıyla ilgi olanlarda dahil içlerinde belli bir potansiyel taşımaktaydı. Sinemadaki sorun “kültür” sorunundan ziyade “yaklaşım” sorunuydu. Yoksa tiyatrocuların kültürsüz olduğunu kim inkar edebilirdi. Fakat tiyatrocuların çoğu sahne deneyimlerinin olmasından dolayı sinemaya hazırlıklı olduklarını sayarken, kendini bu konuda yetersiz görenler ise meslekte yetişmek üzere geliyorlardı. Tarihsel film furçasının devam ettiği 1950'lerde Türk sineması bilinçli kişilerin girmesiyle, hareketlilik kazanarak bir eyleme dönüşüyor fakat hala zamanımızda bile süregelen maddi sebepler, sinema eksikliği, yabancı film rekabeti, ham film karaborsası vb. gibi yüzünden parlak bir döneme geçiş yapamamaktaydı.

“Buradan hareketle 1940-1948 ile 1949 arasında kesin bir ayırım yoktur. Gerçi 1949'da Lütfü Akad ile Orhan Murat Arıburnu, 1952'de Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki ve Memduh Ün, 1954'te Osman Seden sinemaya giriyorlar fakat, kanımızca, her ne kadar 1949-1959 dönemi bir “sinema yapma”nın başlangıcı sayılıyorsa-ve her ne kadar bu yıllarda Türk sinemasının gerçek ürünleri ortaya çıkıyorsa da, sinemaya gerçek giriş bir öz, biçim ve anlatış biçimlenmesiyle 1960'larda oluyor.” (Scognamillo, 1987: 102-112)

1.Yavuz Sultan Selim Ağlıyor (1952)

1.1. “Yavuz Sultan Selim Ağlıyor” Filminin Yapım Bilgileri

Yapımcı: Cemil Filmer, Sabahat Filmer

Yönetmen : Sami Ayanoglu

Senarist : Sami Ayanoglu

Tür : Dram, Savaş, Tarihi

Yapım Yılı : 1952

Süre : 111 dk.

Oyuncular: Heyecan Başaran, Lale Oraloğlu, Şaziye Moral, Neşe Yulaç, Berrin Aydan, Sami Ayanoglu, Suavi Tedü, Reşit Gürzap, Cahit Irgat, Sadri Alışık

1.2. “Yavuz Sultan Selim Ağlıyor” Filminin Konusu

Film, Yavuz Sultan Selim'in tahta geçtikten sonra Doğu'ya sefer düzenlemesini konu edinir. Vezir-i Azam Ali Paşa, Padişah II. Beyazıt'ın yerine Şehzade Ahmet'in geçmesini ister. Trabzon sancağını idare eden Şehzade Selim devleti vezirlerin idare ettiğini düşünmektedir. Diğer taraftan Trabzon'da bulunan vezirin adamı Şahin Bey ve Leonidas Şehzadenin haberlerini İstanbul'a yollamaktadır. Bu durumu haber alan Selim Lenidas ve Şahin Bey'i hapse attırır. Babasının bağışlanması için Selim'in huzuruna çıkan Leonidas'ın kızı Aspasiya'ya aşık olan Selim babasını da affederek serbest bırakır. Bu duruma itiraz eden Şehzade Selim, İstanbul'a doğru yola çıkar. Sarayın ve yeniçerilerin desteğini yanına alan Şehzade Selim tahtı ele geçirir. Tahtta gözü olan diğer şehzadeleri öldürtür. Ülkenin doğusunda bulunan ve sorun çıkaran Şah İsmail'e yönelir. Selim, bilgi almaları için önden adamlarını göndererek, İran üzerine yapacağı seferin hazırlıklarına başlar. Çaldıranda Şah İsmail'i bozguna uğratarak Yavuz Sultan Selim daha sonra Mercidabık ve Ridaniye Savaşlarıyla Memluk Sultanlığına son vererek Mısır'a ve Arabistan'a egemen olur. Film Yavuz Sultan Selim'in sırtında çıkan bir çıbanın

vermiş olduğu ağır hastalıktan dolayı Hasan Can'ın yatağının başında Yasin suresini okumasıyla son bulur. (Ulusoy, 2018: 86-87)

1.3. “Yavuz Sultan Selim Ağlıyor” Filminin İçerik Değerlendirmesi

Tanyer, film ile ilgili değerlendirmesinde isminin dahi cahil seyirciyi filme çekme amaçlı olarak konulduğu dile getirir. Her Türk filminde gereksiz bir şekilde olduğu gibi bu filmde de çıplak kadın vücutları ve göbek atmaları Türk halkının zevkini bu yönde olduğunu sananları eleştirir. *“Hele her filmde hükümdarların huzurunda mutlaka şark dansları sahneleri gösterilmesi artık gına verdi. Hem ne basit, ne iptidai sahneler. Talebelere bu sahnelerle mi tarihî bilgi vereceğiz.(...)”* Filmde Bir Rum kızı olan Aspasiya ile Yavuz'un aşkı işlenmektedir. Fantazyadan ibaret olan ve tarihsel gerçekliklerle hiçbir şekilde bağdaşmayan bu sahneler izleyiciyi filme çekmek için yapılmış bir sinema hamlesidir. Ayrıca avantür hareketlerinin yanında, Sultan Selim'in Aspasiya karşısındaki ne kültürümüz ne de inancımız açısından örtüşmeyen söz ve davranışlar medeniyetimizden ne kadar uzak olduğumuzu göstermektedir. Ayrıca savaş filmi diye çekilen bir filmin aşk filminden bir farkı yoktur. Sanki rejisör; oyundaki dekorlar, oyuncularadaki kostümler, teferruata ait şeylerle filmin ihtişamını artırarak filmin seyircide iyi bir izlenim bırakmasını istemesi gibi görünmesine rağmen abartılı sakallar, papaz kıyafetine benzetilmiş kostümler, kadınların geleneğimizdeki saray adabına uymayan açıklıktaki kıyafetleri filmin kostüm açısından istenileni veremediğini göstermektedir. Filmde dikkat çeken farklı bir detay ise; Sultan'ın gerek vezirleri gerekse elçileriyle saray adabıyla uzaktan yakından ilgisi olmayan bir şekilde görüşmelerini gerçekleştirilmesidir. Son derece laubalilik sınırına dayanan bir iletişim şekliyle Sultan yakınındaki görevlilerle muhatap olur. Filmin kullanılan dil ise; kimi zaman seyircinin anlayamayacağı Naima tarzı denilen bir üslup hakim olurken bazen de devrinin dilini yansıtmayan basit bir dil kullanıldığı görülmektedir.

Filmdeki roller az çok isim yapmış oyunculara verilerek; milli sinemanın sembolleri haline gelen köçek, şarkı ve Kur'an'ı sadece Türk Milletinin dikkatini çekip gişesinin çok yapılması hedeflenmektedir. Eser her ne kadar mili olan bir üslupla ele alınmak istense de meydanlarda halka hitap edilen nutuk havasından kurtulamamıştır. Film bir yandan dünyaya

meydan okuyan bir Selim karakteri çizerken diğer yandan abartı boyutuna varan bir Sultan resmi ortaya koyarak Yavuz Sultan Selim'in gerçek çehresi verilememektedir. İşin kötü tarafı her yapım kendi padişah karakterini ortaya çıkarırsa *“hem tarihi şahsiyetlerimiz gerçek benliklerini kaybeder, deformasyona uğrar; hem de bu sinema icadı tarihi şahsiyetler seyircinin yalan yanlış bilgiler edinmesine sebep olur”*. (Tanyer, 2009: 256-259)

“1960-1980” Arası Sinema

Türkiye 1960'lı yılları bir askeri darbeyle karşılar. Henüz 10 sene önce çok partili hayata geçmesinin ardından değişen anayasayla ülkedeki siyasal ve sosyal hayatı farklı şekillerde etkiler. Önceki anayasaya nazaran bireylerin hak ve özgürlüklerine daha fazla önem veren 1961 anayasası Türk filmlerinin bazılarını da insan ve ülke sorunları üzerinde durmaya iter. 1965'ten itibaren Devrimci Sinema, Ulusal Sinema ve Milli sinema olarak sıralayabileceğimiz akımlar toplumu doğru okumak adına ortaya çıkar. Ulusal sinemanın en önemli temsilcisi Halit Refiğ olurken; geriye dönük hayat tarzlarının tekrar canlandırması olarak ortaya çıkan Milli Sinemanın temsilcisi olarak da Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan'ı gösterebiliriz. (Karakaya, 2008: 62) Ayrıca toplumun üniversite gençliğinde başlayan sağ-sol çatışması boy gösterirken, diğer yandan terör ve Kıbrıs Harekatı bu döneme damga vuran önemli olaylardır. Bu dönemin sinema yapımlarının bu olayların gölgesinde ele almak gerekmektedir. Cüneyt Arkın'ın temsiliyle Battal Gazi ve Kara Murat gibi karakterle sinema salonlarını dolduran genç erkeklerin miti haline gelir. Kıbrıs Harekatı ise; bu yılların filmlerini etkileyen en önemli olay olur. 1974 yılında yaşanan Türk-Rum çatışması istemli ya da istemsiz olarak Doğu-Batı karşıtlığını gün yüzüne çıkarır. Bilimsel bir temelden çok duygusal bir tarih yorumuna dayanan bu filmler, Kara Murat filmlerindeki Türk-Bizans çatışmasına ilham olmaktadır. (Akbaş, 2018: 178)

2. Vurun Kahpeye (1964)

2.1. “Vurun Kahpeye” (1964) Filminin Yapım Bilgileri

Yönetmen: Orhan Aksoy

Senaryo Yazarı: Orhan Aksoy

Senarist: Orhan Aksoy

Tür: Tarihi, Dram

Eser: Halide Edip Adıvar

Yapım: Hürrem Erman

Yapım Yılı: 1964

Süre: 112 dk.

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Ahmet Mekin, Ali Şen, Reha Yurdakul, Vahi Öz, Talat Gözbak

2.2. “Vurun Kahpeye” (1964) Filminin Konusu

Türk sinemasında 1949, 1964 ve 1973 yıllarında olmak üzere üç kez beyaz perdeye aktarılan film; İstanbul'dan Anadolu'ya öğretmenlik yapmaya giden bir kadının Milli Mücadele'ye verdiği destek konu edilir. Filmin baş karakteri olan Aliye, öğretmenlik vazifesini yapmak için Anadolu'nun bir kasabasına gider. Aliye kasabada Kuva-yi Milliye'ye gönül vermiş Ömer Efendi ve karısı Gülsüm Ana'nın yanına yerleşir. Kuva-yi Milliye'ye destek veren Ömer Bey'den ve Aliye'den rahatsız olan Hacı Fettah, Ömer Efendi hakkında dedikodu yayarak kasabalıyı Aliye'ye ve Kuva-yi Milliye'ye karşı kışkırtır. Kantarcıların Hüseyin Efendi ise Aliye'ye sahip olmak istemektedir ve bu yüzden Hacı Fettah ile birlikte düşmanın yanında yer alır. İşgal altında kalan kasabada birçok insan hayatını kaybederken Aliye, düşman işgaline karşı Kuva-yi Milliye ile birlikte hareket eder.

2.3. “Vurun Kahpeye” (1964) Filminin İçerik Değerlendirmesi

Vurun kahpeye filminde iki dindar karakter karşımıza çıkar. Ömer güvenilir, kasabanın saygı duyduğu sıkı bir Kuvâ-yi Milliye taraftarıdır. Hacı Fettah ise, fitneci, fesatçı, mal ve para düşkününü bir karakterdir. Ayrıca Kantarcıların Hüseyin’le bir olup Aliye öğretmen hakkında dedikodular yaymaktadır. Aynı zamanda fesatçı bir karakter olarak çizilen Hacı Fettah işbirlikçisi Kantarcıların Hüseyin’le çıkarlarına ters düştüğü için Kuvâ-yi Milliye’yi desteklememekle beraber; “Kuvay-ı Milliyecilerin kanı kâfir kanı gibi helaldir!” sözünü dile getiren Hacı Fettah seyircinin gözünde çıkarları için vatanına ihanet edebilecek bir dindar portresi çizerek seyircide olumsuz duygular uyandırır. Hacı Fettah güç karşısında eğilen, çıkarı doğrultusunda hareket eden bir karakter olarak seyircinin karşısında küçültülmektedir. Kasabayı işgal eden düşman komutana yaltaklık eden Hacı Fettah Türk askerlerinin kasabaya girmesiyle “Şanlı Ordumuz” söylemiyle münafıkça bir karakter ortaya çıkarılır. (Karataş, 2014: 39)

Filmde gelenekle modernlik arasındaki çatışmayı kıyafet üzerinden de görmekteyiz. Filmde kasabalı kadınların geleneksel kıyafetlerine karşılık Aliye öğretmen başının bir bölümünü açıkta bırakacak şekilde örttüğü başörtüsüne uygun giyim şekliyle yer alır. Bu giyim tarzı Hacı Fettah’ın kendisini “kahpelik” yapmakla suçlamasına dahi sebep olacaktır. Ayrıca Aliye, güzel, eğitilmiş, görgülü, mücadeleci, idealist bir karakter olmasının yanında olumsuz bir söz ya da davranışına rastlanılmaz. Hacı Fettah ise; “*ağzı dişsiz, bulanık ve kanlı gözleri küçük, sarı ve sinsî yüzü kır sakallarla kaplı, din adamı kıyafetli, zayıf ve çirkin bir ihtiyardır.*” Filmde iyi kahramanlar fiziki olarak da iyi ve güzel, kötüler ise; dış görünüşün de çirkin olarak resmedilmiştir. Burada şunu belirtmek gerekir ki; bazı eleştirmenler ve yazarlar tarafından sonraki zamanlarda özellikle köy romanlarında karşımıza koyulan olumsuz din adamı karakteri ile “aydın-din adamı/öğretmen-imam” karşıtlığını başlatan karakter olarak gösterilir. (Kul, 2013: 64-65)

Kültür bağlamında geleneğin temsilcisi olarak gösterilen Hacı Fettah, dini kendi menfaatlerine alet eden, değişime karşı koyan, statükocu, olumsuz, kötü bir tip olarak toplumun

algı dünyasına sunulur. (Karataş, 2014: 40) “*Vurun Kahpeye, filminde dini değerler imam karakteri üzerinden eleştirilmiş ve bu karakter değişimin ve modernleşmenin önünde duran bir tip olarak tasvir edilirken, filmin en olumsuz karakteri Hacı Fettah olarak öne çıkmaktadır.*” (Karakaya, 2008: 92)

3. Kara Murat Fatih'in Fedaisi (1972)

3.1. “Kara Murat Fatih'in Fedaisi” Filminin Yapım Bilgileri

Yapımcı: Türker İnanoğlu

Yönetmen : Natuk Baytan

Senarist : Fuat Özlüer, Erdoğan Tünaş

Tür : Macera, Aksiyon, Tarihi

Eser : Rahmi Turan

Yapım Yılı : 1972

Süre : 87 dk.

Oyuncular: Hale Soygazi, Cüneyt Arkın, Erol Taş, Turgut Özatay, Mualla Omay, Bora Ayanoglu

3.2. “Kara Murat Fatih'in Fedaisi” Filminin Konusu

Filmin konusu, Kara Murat'ın Eflâk voyvodası Vlad'a karşı verdiği mücadeledir. Fatih Sultan Mehmet zamanında Eflâk voyvodalığını ele geçiren Vlad, Osmanlı'ya taahhüt ettiği vergileri ödemez. Fatih, vergiyi tahsil etmek ve Vlad'a gözdağı vermek üzere bir heyet gönderir. Fakat Vlad, heyettekileri esir alarak hepsini öldürür. Sadece heyete gizlice karışan küçük yaştaki Kara Murat, Vlad'ın mesajını Fatih'e iletmek üzere serbest bırakılır. Fatih, mesajı

alınca Eflâk'a sefer düzenleyerek yeni bir voyvoda tayin eder. Kara Murat ise Vlad tarafından öldürülen ağabeyinin intikamını almayı plânlamaktadır. Aradan geçen zamanda Vlad yeniden Eflâk voyvodası olur. İntikam için gün sayan Kara Murat, Fatih'in emriyle gizli bir görev için Eflâk'a doğru yola çıkar.

3.3. “Kara Murat Fatih'in Fedaisi” Filminin İçerik Değerlendirilmesi

Osmanlı tarihi döneminden esinlenerek yapılan Kara Murat'ın büyük bir bölümün de akıncılar için söylenen, yazılan menkıbeler yer almıştır. Tarihsel bilincin söz edilemeyeceği böyle yapımlarda, Hollywood sinemasının popülist dili hakimdir. Türklük ve Müslümanlık vurgusunun yapıldığı film, bilinçli ya da bilinçsiz olarak vermeye çalıştığı temel ideolojide (Akbaş, 2018: 193-199) gerek görsel gerekse söylem bakımından birçok yanlış içermektedir. Filmin açılış sahnesi Hz. Peygamberin İstanbul'un fethini müjdelediği Hadis-i Şerif'in seslendirilmesi ile başlar. İstanbul'un fethedildiğine işaret eden görsellerin üzerine “Resûlullah'ın kehaneti çıkmış, eşsiz bir zafer kazanılmış” yorumu yapılır. Filmdeki İslam dini açısından sakıncalı olan bu söylem Hz. Peygamberi “kahin!” yerine koymaktadır. Aksine Kur'an'ı Kerim'de Allah bu konu hakkında kesin bir uyarıda bulunmuş; “*Bir kâhinin sözü de değil! Ne de az düşünüyorsunuz! Alemlerin Rab'bi tarafından indirilmiştir.*” (Bilmen, 1985: 3819) Ayrıca filmde Hristiyan bir askerin kendi arkadaşına “Hayrola” gibi bizim kültürümüze ait olan bir kelimeyi kullanarak arkadaşına seslenmesi, dil ve içerik açısından filmin birçok yerinde de rastlayacağımız bu söylemlerin ne kadar gelişigüzel yapıldığının göstergesidir.

Ülkenin gidişatından kaynaklı, toplumun kahramana duyduğu istek neticesinde ortaya çıkan bu yapımlar kültürel bağlamda zayıftırlar.

“Yeşilçam sinemasının en fazla üretim yapılan on yıllık dönemine damgasının vuran bu filmlerin karşılaştıkları ilgi, söz konusu temsillerin kamusal rüyalar olarak işlev gördükleri tespitini yapmayı mümkün kılmaktadır. Toplumsal inşa sürecinin üç temel belirleyeni olarak militarizm, milliyetçilik ve erkeklik söz konusu rüyalara da egemen olmaktadır. Batı'yı model alan ama onu asmak, onunla rekabet etmek isteyen Türk modernleşme sürecinde, Türk milli

kimliği, bir yandan Batı 'yı ulaşılması gereken ve kıskançlıkla izlenen bir model olarak görürken bir yandan da onu bir türlü aşamayacağını bilmenin ya da aşamadığını görmenin getirdiği bir rahatsızlık duygusuyla sürekli Batı 'yı reddetmiştir. Bu durumun sonucunda ortaya çıkan ikili tutum içerisinde toplumsal psikoloji Makoçoğlu'ndan Kara Murat'a Jung ve Henderson'ın vurguladığı kriz dönemlerinde ihtiyaç duyulan kahraman sembollerinin sinema perdesinde bedenlenmesi olarak ortaya çıkar. ” (Akpınar, 2014: 48)

4. Tosun Paşa (1976)

4.1. “Tosun Paşa” Filminin Yapım Bilgileri

Yapımcı: Nahit Ataman

Yönetmen : Kartal Tibet

Senarist : Yavuz Turgul

Tür : Komedi

Yapım Yılı : 1976

Süre : 86 dk

Oyuncular : Kemal Sunal, Müjde Ar, Adile Nařit, řener řen, Ayšın Gruda, Ergin Orbey

4.2. “Tosun Paşa” Filminin Konusu

İlki 1939'da Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen yapım ikinci kez 1976'da Kartal Tibet tarafından filme alınır. Film, birbirine düşman Telloğulları ve Seferoğulları adlı ailelerin arasındaki mücadeleyi komedi tarzında ele alır. Yeşil Vadi'ye sahip olabilmek için mücadele eden iki aile Daver Bey'in kızı Leyla'nın ortaya çıkmasıyla mücadeleye yeni bir boyut kazanır.

İki aile de Leyla'yı gelin olarak almak ister. Herkes Tosun Paşa'dan korkmaktadır. Telliogulları, bu durumdan istifade etmeye çalışarak Şaban'ı Tosun Paşa kılığına sokar. Bir süre sonra gerçek Tosun Paşa'nın ortaya çıkması her şeyi altüst edecektir.

4.3. “Tosun Paşa” Filminin İçerik Değerlendirmesi

Tosun paşa 1793'te dünyaya gelen, Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın oğlu, İbrahim paşanın kardeşidir. 1812'yılında Cidde ve Habeş valisi olan Tosun Paşa 1813'de Vehhabi isyanını bastırmak üzere babası tarafından Hicaza'a gönderilir ve büyük bir başarı kazanır. Kazanılan bu zafer hac yollarının güvenliğini sağlaması açısından Müslüman dünyasında büyük öneme sahipti. (Değirmenci, 2016: 145)

Sinemanın din eğitimi üzerindeki olumsuz etkilerinden biri de hiç kuşkusuz film karakterlerine dini çağrıştıran isimlerin verilmesidir. Yeşilçam sinemasında sosyo-ekonomik yönden alt gruba temsil eden karakterlere Müslümanlar tarafından kutsal sayılan peygamber, sahabe, mübarek gün, ay vs. isimleri verilmektedir. Bu karakterler genellikle saf, cahil, kapıcı, köylü sınıfını temsil eden tipleridir. Din çağrışımı olamaya karakterler ise genellikle sosyo kültürel açıdan üst sınıfın temsilcilerini hayata geçiren karakterlere uygun görülür. Örneğin Şaban ayı Müslümanların kutsal saydığı üç ayların ikincisidir ve Şaban ismi ile beraber diğer ayların isimleri olan Recep ve Ramazan isimlerini de erkek çocuklarına vermektedirler. Bu isimlere sahip insanlar genellikle dindar kesim ile özdeşleştirilir. Şaban ismi ise filmlerde genellikle kimsenin yerinde olmak istemeyeceği; “Şaban bu filmlerde bazen sakar, beceriksiz (Şaban oğlu Şaban-1977), bazen gariban bir genç (Ortadirek Şaban-1984), bazen görgüsüz bir ağa (Sosyete Şaban-1985), bazen kılıbık bir koca (Şen Dul Şaban-1985), bazen de bir zenne (Şabaniye-1984) olur. Kimi zaman lakabı inek (İnek Şaban-1978 ve Hababam Sınıfı Serisi) kimi zaman gerzektir (Gerzek Şaban-1980).” Karakter tiplmeleriyle özdeşleştirilir. Buradan hareketle insanlar çocuklarının bu olumsuz tavırlarla karşılaşmasını önlemek amacıyla bu ismi çocuklarında kullanmamayı tercih ederler. (Yorulmaz, 2018)

Tarih komedi filmi olarak çekilen “Tosun Paşa” filmi gerçekle uzaktan yakından ilgisi olmayan bir karakter tiplmesiyle seyirciye sunulmuştur. Bu önemli tarihi karakterin isminin basit bir karakterle özdeşirilmesi tarih, medeniyet ve kültür bilincimizi gerçek dışı bir şekilde basitleştirmeye götürmektedir.

“1980-2000” Arası Sinema

Ülkede gelişen tırmanan anarşi ve terör olayları, suikastlar, ideolojik kamplaşmalar 1980 darbesiyle sonuçlanır. Ülke bu gelişmelerle uğraşırken, köyden şehre başlayan göç Türkiye’yi adeta bir kaosun içine sürükler. Sinemada bu olayların gölgesinde yapımlarını ortaya çıkarır. Göç-Arabesk filmlerinin yanı sıra dişiliğin ön planda olduğu yapımlarla beraber Yeşilçam’ın kadına bakış acısı sinemaya hakim olur. 90’lı yıllarda ise bastırıldığı duygularını ön plana çıkarmaya çalışan, talepkâr, başkaldıran kadın tiplmesi ile beraber az da olsa gelenekler karşısında çaresiz kalmış kadın tiplmeleriyle de karşılaşmaktayız. (Orta, 2007: 131-133)

5. İstanbul Kantlarımın Altında (1996)

5.1. “İstanbul Kantlarımın Altında” Filminin Yapım Bilgileri

Yapımcı : Üstün Karabol

Yönetmen : Mustafa Altıoklar

Senarist : Mustafa Altıoklar

Tür : Dram, Tarihi

Yapım Yılı : 1996

Süre : 107 dk

Oyuncular : Ege Aydan, Haluk Bilginer, Savaş Ay, Okan Bayülgen , Burak Sergen, Beatriz Rico

5.1. “İstanbul Kantlarımın Altında” Filminin Konusu

Filmde, 17. yüzyılda Hezarfen Ahmet Çelebi ve Lagari Hasan Çelebi'nin hikâyesi konu edilir. İnsan ile kuş arasındaki farkı anlamak için Hezarfen Ahmet Çelebi ve Lagari Hasan Çelebi insan bedeni üzerinde deney yaparlar. İnsan bedeni üzerinde deney yapılması üzerine koyduğu yasağa rağmen 4. Murat onlara uçma konusunda serbestlik verir. Bir İtalyan köle ise, Hezarfen Ahmet Çelebi ile Lagari Hasan Çelebi'ye Leonardo da Vinci'nin eserlerinden bahseder. Hezarfen Ahmet Çelebi ve Lagari Hasan Çelebi çalışmalarında başarıya ulaşır. Fakat devlet onları sürgüne yollayacaktır.

5.3. “İstanbul Kantlarımın Altında” Filminin İçerik Değerlendirmesi

Film 17.yüzyılın İstanbul'unda geçmektedir. Fakat zaman ve mekanın açıkça belli edildiği yapımlarda sanatçının özgür olamayacağı sahneler vardır. Binalar, sokaklar, araçlar, insanların giyim-kuşamı hatta bazı kalıplaşmış sosyal ilişkiler bile toplumsal ve maddi özellikler kapsamında değerlendirilerek, yapımın ona göre ortaya konulması beklenilmektedir. Yapım 17. yüzyıl İstanbul'una vurgu yapmasına karşın bu çevresel ilişkilerde özensizlikten kaynaklanan bir başarısızlık göze çarpar. Hamam sahnesiyle açılan filmde göbekaşının bulunduğu yerde sıcak ve nemden oluşan ortamda içki ve meyve yemenin mümkün olamamasından ziyade; Osmanlı'nın farklı bir dönemlerinde dahi ortalıkta içki içmek gerçeğe uygun düşmezken; içki yasağının en sıkı uygulandığı 4. Murat döneminde, filmde böyle bir sahneye yer vermek gerçeğe ne kadar uygun düşmektedir? Osmanlı'da genellikle Hz. Peygamberin sünnetine uymak amacıyla erkeklerin sakal ve bıyık bıraktığı bilinmektedir. Ancak gerek 4. Murad'ın sazandeleri gerekse Divan üyeleri paşalar sakalsız bıyıksız olarak karşımıza çıkar. Bir oryantalist bakış açısıyla çekilen sahne ise; garip kıyafetleri omuzlarına düşen, saçları ile gerçek dışı bir izlenim veren içoğlanlar padişahın erkek cariyeleri olarak gösterilmektedir. Filmde, yönetmenin bugünkü argo tabir olarak kullanılan “iç oğlanlar,”

Osmanlı Devleti zamanında devlet adamı yetiştirmeyi amaçlayan Enderun Mektebi mensuplarını karıştırdığı gözlemlenmektedir. Filmde sık olarak sahneye çıkan köçeklerin kıyafetlerinin de 20. yüzyılda ortaya çıkan allı pullu kıyafetlerle temsil edildiği gözlemlenmiştir. Tanburi Cemil Bey'in 20. Yüzyıl başlarında bestelediği eser ile Hazerfen'in bir meyhanede etrafındaki kalabalıklara aldırmandan bir yatakta iki dilberle alem yaptığı görülmektedir. "Bırakalım 17. yüzyılı, bugünün Türkiye'sinde içki masalarının yanındaki yataklarda fuhuş yapılan bir meyhane olabilir mi?" (Ulusoy 2018: 86)

Film gerek dil, din, kıyafet gerekse kültür açısından medeniyetimizde karşılığı olmayan bir bakış açısıyla ele alınmıştır.

Sonuç

Türk sineması, 1948'de Rüsum İndirimi Kanunu ve Demokrat Parti'nin seçim yoluyla iş başına gelmesinden itibaren çok sesli bir çağa kavuşur. Muhsin Ertuğrul'un 17. yüzyılda Batı sinemasını motomot uyguladığı Türk sineması yerini Halit Refiğ'in başını çektiği, Ulusal Sinema ile; Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan'ın başını çektiği Milli sinemaya bırakır. Toplumsal gerçekliklerin kendi kültür ve medeniyetimizden uzak tutularak yansıtılan beyaz perde artık kendi toplum değerlerini yansıtmaya çabalamaktadır.

Sinemanın yeni bir dil bulma çabası içinde olduğu bu süreçte Tarih konulu Türk filmleri ise tarihi bilinçten uzak yapımlar ortaya koyar. Filmlere genellikle medeniyetimizin en önemli temelini oluşturan din, dil, kültür ve kıyafet temsillerinde oryantalist bir bakış açısı hâkim olur. Her ne kadar gerek siyasi gelişmelerin sonucu gerekse Kıbrıs Harekatı'nın getirdiği bir ruhla yola çıkılarak, topluma milli bir şuur vermek maksadıyla tarihi filmler yapılsa da, kendi tarihimizi temsil noktasında başarı sağlanamaz. 1950'lerde başlayan bu bakış açısı birkaç tarih konulu film ve dizi dışında 2000'lerde de devam eder.

Tarihsel filmler, diğer film türlerine göre, bir ülkenin, sosyal ve kültürel olaylarından en fazla etkilenen türlerdir. Çekildikleri zamanın inancını, ideolojisini, tarih ve kültür algısını

yansıtırlar. Türk sineması ise “1950-2000” yılları arasında çekilen bu tür yapımlarda istisnalar dışında kültür ve medeniyetini gerektiği gibi yansıtamamış, özgün bir dile sahip olamamıştır. Zamanımız da dahi ülkenin önemli tarihçilerinden İlber Ortaylı’ya yöneltilen ecdadımızı filmler ve dizilerde yanlış tanıttığını düşünüyor musunuz? sorusuna verdiği manidar cevap sinemamızın tarih filmleri yapma konusunda ne kadar geri olduğunu göstermesi açısından önemlidir;

“Düşünüyorum. Türkler maalesef tarihi film yapamazlar. Bir İtalyan bir Fransız sinemasının, bir Macar sinemasının, Polonya’nın büyük rejisörleri senaristleri vardır. Bu adamlar büyük tarihçiler gibidirler. Bu tür insanlar Türkiye’de yok. Bizim senaristlerimiz fevkalade zayıf. Sağcı olsun, solcu olsun, kendi hastalıklarıyla malul adamlar. Bir meseleyi maalesef encamı ve efradıyla tetkik edip değerlendirmekten, uygun ve uygunsuz yönleri ayıklamaktan bihaberler.” (Haberler.com, 2013)

“Her ne kadar modernitenin aşırı baskısı, ülkemizde geleneksel kimliğin güçlü bir şahsiyet üretmesine izin vermiyorsa” (Şasa, 2014: 89) da öncelikle kendimize sinemada bir medeniyet sorunu yaşadığımızı itiraf edip, sinemanın içerik ve anlatımsal özelliklerini tekrar yorumlamak zorundayız.

Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Acar, B. (2010). Türk Sinemasında Zihniyet Açılımına İhtiyaç Var. A. Şen (Dü.) içinde, *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar* (s. 46-47). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Adanır, O. (2013). Gösterge Bilimsel Film Kuramı. Z. Özarlan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları 2* (s. 13-32). İstanbul: Su Yayınevi.
- Akbaş, E. (2018, Nisan). Yeşilçam Sinemasında Dinsel ve Tarihsel İmge Kullanımı. *Etkileşim*(1), 173-199. DOI : 10.32739/etkileşim.2018.1.16
- Akdoğan, A. (2008). Medeniyetlerin Oluşmasında Dinin Rolü ve İslam Medeniyeti. *Dini Araştırmalar Dergisi*(32), 87-106.
- Akpınar, N. Ş. (2014). Türk Sinemasında Kahraman Miti. (Sanatta Yeterlilik Tez Onayı). Marmara Üniversitesi, İstanbul
- Aktürk, Ş. (2007). Braudel'den Elias'a ve Huntington'a "Medeniyet" Kavramının Kullanımları. *Doğu Batı*(41), 153-163.
- Altan, Ö. (2010). Sinemamızın Geleceğinde Dil ve Üslup Oluşturmanın Önemi. A. Şen (Dü.) içinde, *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar İçinde* (s. 77). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. (R. Ünal, Çev.) Ankara: Öteki Yayınevi.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. (R. Ünal, Çev.) Ankara: Öteki Yayınevi.
- Ayvazoğlu, B. (2013). *Aşk Estetiği*. İstanbul: Kapı Yayımları.

Ayzenstajn, S. (1975). *Bir Sinemacının Düşünçeleri*. (A. Arna, Çev.) İstanbul: Yol Yayınları.

Baş, Y. K. (2010). Sinemamızın Geleceğinde Tarihin Önemi. A. Şen (Dü.) içinde, *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar İçinde* (s. 87). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.

Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir?* . (İ. Şener, Çev.) İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Bilmen, Ö. N. (1985). *Kur'an'ı Kerimi'in Türkçe Meaili Alisi ve Tefsiri*. Bilmen Yayınevi.

Çelikcan, P. (2014, Ekim 31). *Osmanlı'dan Sinema Manzaraları” Üzerine Bir Değerlendirme*. Mart 15, 2020 tarihinde Türk Sineması Araştırmaları: www.tsa.org.tr adresinden alındı

Değirmenci, K. (2016). Vehbi İsyânının Bastırılmasında ve Sonrasında Mekke Muhafızı Hasan Paşa'nın Faaliyetleri. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 145.

Diken, B., & Carsten, L. B. (2011). *Filimlerle Sosyoloji*. (S. Ertekin, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Eğitim Bir-Sen. (2012). *Edebiyat ve Medeniyet Üzerine Mehmet Akif İnan*. Ankara: Eğitim Bir-Sen Yayınları.

Gökâl, Z. (2013). *Hars ve Medeniyet*. İstanbul: Toker Yayınları.

Gülşen, E. (2017, Ekim 16). Mayıs 18, 2020 tarihinde Enver Gülşen: <https://envergulsen.wordpress.com/2017/10/16/ayasofya-dergisi-19-sayi-soylesisi/> adresinden alındı

Güneş, İ. (2010). Çağın Abide Sanatı. A. Şen (Dü.) içinde, *Tür Sinemasında Yerli Aaryışlar İçinde* (s. 65). Ankara: T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Gürbüz, Ö. N. (2014). Modern Sinemanın Erken Tarihi ve Modern Sinema Örneği Olarak Jean Luc Godard Sineması. *e-GİFDER*, 2(4), 160-178. doi:10.19145/guifd.58491

Haberler.com. (2013, Temmuz 13). *Türkler Tarihi Film Yapamaz*. Mayıs 2020, 25 tarihinde www.haberler.com adresinden alındı

Kabil, İ. (2014). Milli- Dini-İslami Sinemanın Ya Da İnanç Sinemasının Dünü Bugünü. B. Evren (Dü.) içinde, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu* (s. 90). İstanbul: Küre Yayınları.

Kalın, İ. (2018). *Barbar Modern Medeni*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Kaplan, Y. (2014). Film Dili, Bir Medeniyet Tasavvuru Sorunudur. B. Evren (Dü.) içinde, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu* (s. 104). İstanbul: Küre Yayınları.

Karakaya, H. (2008). Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi. (Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi,Elazığ

Karakoç, S. (2013). *Diriliş Neslinin Amentüsü*. İstanbul: Diriliş Yayınları.

Karakoç, S. (2019). *İnsanlığın Dirilişi*. İstanbul: Diriliş Yayınları.

Karataş, M. (2014). Türk Sinemasında Din Adamı Temsili. *Türkiz*(28), 33-61.

Karlığa, B. (2012). *Din ve Medeniyet*. İstanbul: Mahya Yayınları.

Kayaoğlu, E. (2016). *Edebiyat ve Film*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.

Kazıcı, Z. (2018). *İslam Medeniyeti ve Müesseseleri Tarihi*. İstanbul: M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.

Kılıç, R. (2000). Ziya Gökalp'de Din ve Medeniyet İlişkisi. *Dini Araştırmalar Dergisi*(7), 7-16.

Kul, E. (2013). Halide Edip'in Vurun Kahpeye Romanında Farklı Boyutlarıyla Mücadeleye Yaklaşımı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Çoğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 1(20), 53-80.

Miyasoğlu, M. (2010). Sinemada Yerli Tavrılar ve Yeni Yüzler. A. Şen (Dü.) içinde, *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar İçinde* (s. 156). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Orta, N. (2007). Türkiye'de Yaşanan Olaylar ve Türk Sinemasına Yansıması (1980-2004). *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*(18), 125-143.

Sağiroğlu, D. (2014). Milli Sinema Açık Oturumu. B. Evren (Dü.) içinde, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu* (s. 33). İstanbul: Küre Yayınları.

Scognamillo, G. (1987). *Türk Sinema Tarihi 1. Cilt (1896-1959)*. İstanbul: Metis Yayınları.

Şasa, A. (2010). *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Küre Yayınları.

Şasa, A. (2014). Geleneksel Kimlik Güçlü Bir Şahsiyet Üretmiyor. B. Evren (Dü.) içinde, *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu* (s. 89). İstanbul: Küre yayınları.

Tansuğ, S. (1988). *Sanatın Görsel Dili*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Tanyer, T. (2009). Türk Sinemasında Tarihsel Filmler ve Bir Şair, İki Yönetmen. *Kebikeç*(27), 255-259.

Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. (F. And, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Topçu, N. (2016). *Kültür ve Medeniyet*. İstanbul.

Topçu, N. (2016). *Kültür ve Medeniyet*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Tuncel, O. (2018). *Gelenek/Modern Ayırımında Sanat*. 7(47), 863-872. doi:DOI: 10.7816 /idil-07-47-11

Tunç, N. (2010). Sinemamızda Yerli Yönelişler Neden Geçikti. A. Şen (Dü.) içinde, *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar İçinde* (s. 167). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Uçakan, M. (2010). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Sepya Kitap.

Ulusoy, M. F. (2018). Türk Sinemasında Osmanlı Algısı (1923-1960). (*Yüksek Lisans Tezi*). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul

Yorulmaz, B. (2018, Şubat 18). *Milli Ve Sünni Şuur*. Mayıs 2020, 23 tarihinde <https://millivesunni.wordpress.com/2018/02/18/saban-ismi-nasil-kotulendi/> adresinden alındı