



DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE SİNEMA (1950-1960)

Emre BAŞ

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2023

DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE SİNEMA (1950-1960)

Emre BAŞ

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Tarih Anabilim Dalı

Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Bilim Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eskişehir, 2023

T.C.

ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Emre BAŞ tarafından hazırlanan Demokrat Parti Döneminde Sinema (1950-1960) başlıklı bu çalışma 12/01/2023 tarihinde Eskişehir Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Tarih Anabilim Dalı, Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof. Dr. Mehmet TOPAL

Üye Prof. Dr. Fahri YETİM

(Danışman)

Üye Doç. Dr. Yunus ARİFOĞLU

ONAY

...../...../.....

Doç. Dr. Oytun MEÇİK

Enstitü Müdürü

...../...../.....

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Emre BAŞ

ÖZET

DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE SİNEMA (1950-1960)

BAŞ, Emre

Yüksek Lisans-2023

Tarih Anabilim Dalı

Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Bilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Fahri YETİM

Sinema ortaya çıktığı yıllardan itibaren tarih ile yakın bir ilişki içerisinde olmuştur. Bu ilişki ile beraber seyirci ile etkileşimde olan sinema yoğun kültürel öğeler kazanmaya başlamıştır. Ticari kaygının ötesinde olan bu kazanımlar sinema üzerinden sosyolojik gözlem yapabilmemize olanak tanımaktadır. Toplumun seyrettiği ve ilgisinin olduğu filmler günümüzde incelendiğinde yayınlandığı dönemde dikkat edilmeyen birçok farklı tarihsel, siyasi, kültürel olayların algılanış biçiminde yeni bulgular görmemize neden olmaktadır. Bu anlamda 1950’li yılların sinemasını ve dönemin kültürel hayatını disiplinlerarası bir şekilde incelemek çalışmamız açısından önem kazanmaktadır.

1950-1960 yılları kültür politikalarında yeni bir sanat anlayışının benimsendiği dönem olmuştur. Demokrat Parti’nin 1950 yılında iktidar olması ile önceki yıllardaki modernleşme aracı olarak görülen Batılılaşma ve bu düşünce ile oluşturulan politikalar ile sanat alanındaki tek seslilik, çok partili hayata geçildiğinde liberal bir ortama kavuşmuştur. Türk sineması 1950’li yıllarda ABD ile ilişkilerin gelişmesi ve artan komünizm düşmanlığından büyük ölçüde etkilenecek yeni bir döneme girmiştir.

1950’li yıllarda Türk sinemasında sağlanan maddi iyileştirmeler ile film yapımı karlı bir sektör halini aldığında önceki yıllarda görülmeyen bir şekilde film sayıları giderek artmaya başlamıştır. Türkiye’ye giren yabancı yapımlar da bu ortamı çeşitlendirmiştir. Bu bağlamda dönemin kültürel hayatına nüfuz edilerek çalışmamız için önemli görülen filmler incelenerek yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Demokrat Parti, Kültür, Soğuk Savaş.

ABSTRACT

CİNEMA IN DEMOCRATIC PARTY PERIOD (1950-1960)

BAŞ, Emre

Master's Degree-2023

Department of History

History Of The Republic Of Turkey

Consultant: Prof. Dr. Fahri YETİM

Cinema has been in a close relationship with history since its emergence. With this relationship, cinema, which interacts with the audience, has begun to gain intense cultural elements. These achievements, which are beyond commercial concerns, allow us to make sociological observations through cinema. When the films that the society watches and are interested in are examined today, it causes us to see new findings in the way of perception of many different historical, political and cultural events that were not taken into account at the time they were broadcast. In this sense, it is important for our study to examine the cinema of the 1950s and the cultural life of the period in an interdisciplinary way.

The years 1950-1960 were the period when a new understanding of art was adopted in cultural policies. With the Democrat Party's coming to power in 1950, Westernization, which was seen as a modernization tool in previous years, and the policies created with this idea, and the univocality in the field of art gained a liberal environment when the multi-party system was adopted. Turkish cinema entered a new era in the 1950s, greatly influenced by the development of relations with the USA and the increasing hostility to communism.

When filmmaking became a profitable sector with the financial improvements provided in Turkish cinema in the 1950s, the number of films began to increase in a way that was not seen in previous years. Foreign productions entering Turkey have also diversified this environment. In this context, films that were considered important for our study by penetrating the cultural life of the period were analyzed and interpreted.

Key Words: Cinema, Democratic Party, Culture, The Cold War.



İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT	vi
EKLER LİSTESİ.....	xii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xiv
ÖNSÖZ	xv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA KONULARI VE SİNEMANIN ORTAYA ÇIKIŞ SÜRECİ

1.1. Sinemanın Tarih ile İlişkisi.....	3
1.2. Sinemanın Kültür ve Sosyoloji ile İlişkisi.....	7
1.3. Sinemada Propaganda	13
1.4. Sinemanın Ortaya Çıkışı: Lumière Kardeşler ve Sinematograf	21

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1. Erken Dönem Türk Sineması.....	24
2.1.1 Sinemanın Osmanlı Devleti'ne Gelişi	24
2.2. Türk Sinemasının İlk Yılları.....	28
2.2.1. İlk Türk Yapım Şirketi: Kemal Film (1922)	31
2.2.2. İpek Film	32
2.3. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939).....	33
2.4. Geçiş Dönemi (1939-1950)	38

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİ TÜRK SİNEMASI

3.1. 1946 Öncesi Türkiye'nin Siyasi Durumu ve CHP içindeki Gruplaşma.....	42
3.2. Demokrat Partinin İktidara Geliş Süreci	43

3.2.1. İç Nedenler	43
3.2.2. Dış Nedenler.....	45
3.2.3. Dörtlü Takrir ve Demokrat Parti'nin Yönetime Gelmesi	47
3.3. 1950'li Yıllarda Kültürel Değişim ve Gündelik Hayat	48
3.4. Demokrat Parti Dönemi'nde Kültür, Sanat Faaliyetleri.....	50
3.5. Demokrat Parti Dönemi'nde Sinema	56
3.5.1. Demokrat Parti Döneminden Filmler	63
3.5.1.1. Allah Kerim (1950)	63
3.5.1.1.1. Filmin Künyesi	63
3.5.1.1.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar	64
3.5.1.2. Lüküs Hayat (1950).....	65
3.5.1.2.1. Filmin Künyesi	65
3.5.1.2.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar	65
3.5.1.3. Sürgün (1951)	66
3.5.1.3.1. Filmin Künyesi	66
3.5.1.3.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar	67
3.5.1.4. Barbaros Hayrettin Paşa (1951)	68
3.5.1.4.1. Filmin Künyesi	68
3.5.1.4.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar	68
3.5.1.5. Kore'de Türk Süngüsü (1951)	69
3.5.1.5.1. Filmin Künyesi	69
3.5.1.5.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar	70
3.5.1.6. İstanbul'un Fethi (1951)	72
3.5.1.6.1. Filmin Künyesi	72
3.5.1.6.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar	72
3.5.1.7. Toprak (1952)	75

3.5.1.7.1. Filmin Künyesi	75
3.5.1.7.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar	76
3.5.1.8. Turkey – The Land Of “In – Between” (Aradaki Ülke Türkiye) (1952)	76
3.5.1.9. Yavuz Sultan Selim Ağlıyor (1952).....	78
3.5.1.9.1. Filmin Künyesi	78
3.5.1.9.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar	78
3.5.1.10. İngiliz Kemal Lawrence Karşı (1952)	80
3.5.1.10.1. Filmin Künyesi	80
3.5.1.10.2 Olay Örgüsü ve Yorumlamalar.....	80
3.5.1.11. Kanun Namına (1952)	81
3.5.1.11.1. Filmin Künyesi	81
3.5.1.11.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar.....	81
3.5.1.12. Karanlık Dünya (1953).....	83
3.5.1.12.1. Filmin Künyesi	83
3.5.1.12.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar.....	84
3.5.1.13. Şimal Yıldızı (1954).....	85
3.5.1.13.1. Filmin Künyesi	85
3.5.1.13.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar	85
3.5.1.14. Beyaz Mendil (1955).....	86
3.5.1.14.1. Filmin Künyesi	86
3.5.1.14.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar.....	86
3.5.1.15. Son Beste (1955)	88
3.5.1.15.1. Filmin Künyesi	88
3.5.1.15.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar.....	88
3.5.1.16. Bir Avuç Toprak (1957)	89

3.5.1.16.1. Filmin Künyesi	89
3.5.1.16.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar.....	89
3.5.1.17. Dokuz Dağın Efesi (1958)	90
3.5.1.17.1. Filmin Künyesi	90
3.5.1.17.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar.....	90
3.5.1.18. Üç Arkadaş (1958)	94
3.5.1.18.1. Filmin Künyesi	94
3.5.1.18.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar.....	94
3.5.1.19. Yalnızlar Rıhtımı (1959)	95
3.5.1.19.1. Filmin Künyesi	95
3.5.1.19.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar.....	95
3.5.1.20. Düşman Yolları Kesti (1959).....	97
3.5.1.20.1. Filmin Künyesi	97
3.5.1.20.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar.....	97
3.5.1.21. Kırık Plak (1959).....	98
3.5.1.21.1. Filmin Künyesi	98
3.5.1.21.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar.....	98
SONUÇ	100
KAYNAKÇA	103
EKLER.....	111

EKLER LİSTESİ

EK- 1: Perde ve Sahne dergisinin ‘‘Amerika’da Figüranlık’’ başlıklı içeriği.	111
EK- 2: Venüs dergisinin okurlarına sorduğu ‘‘Aladdin Yavaşça mı ? Zeki Müren mi ?’’ başlıklı anketi.	112
EK- 3: Perde ve Sahne dergisinde oyuncu olmayı özendirmeye yönelik yapılmış olan başlıklardan biri.	113
EK- 4: Yıldız dergisinde Hollywood oyuncularının yaşamları, güzellikleri hakkındaki moda içeriklerinin olduğu başlıklardan biri.	114
EK- 5: Yıldız dergisinin düzenlediği yarışmayı kazanan asıl adı ile Ayhan Işıyan haberi.	115
EK- 6: Beyaz Perde İzmir Filmciler Derneği Gazetesi’nin ‘‘Sansür’’ başlıklı haberi.	116
EK- 7: Yıldız dergisinde Vehbi Belgil’in ‘‘Yabancı Film Kapitülasyonu’’ başlıklı yazısı.	117
EK- 8: Devir dergisinde Lütü Ö. Akad ile ilgili haber.	118
EK- 9: Metin Erksan’ın sansüre uğrayan gerçekçi köy filmi Karanlık Dünya’nın (1952) afişi.	119
EK- 10: Aydın Arakon’un tarihi kült filmi İstanbul’un Fethi’nin (1951) afişi.	120
EK- 11: Refik Halit Karay’ın romanından uyarlanan Orhon Arıburnu yapımı Sürgün filmi (1951) afişi.	121
EK- 12: Kore’de Türk Süngüsü filminden bir kesit.	122
EK- 13: Metin Erksan’ın gerçekçi efe filmi Dokuz Dağın Efesi (1958) afişi.	123
EK- 14: Osman F. Seden’in Düşman Yolları Kesti (1959) filmi afişi.	124
EK- 15: Atıf Yılmaz’ın Şimal Yıldızı (1954) filmi afişi.	125
EK- 16: Lütü Ö. Akad’ın Kanun Namına filmi afişi.	126
EK- 17: Osman F. Seden’in Kırık Plak filmi (1959) afişi.	127
EK- 18: Vehbi Belgil’in Yıldız dergisindeki ‘‘Bir Senaryonun Hazırlanışı’’ başlıklı yazısı.	128

EK- 19: Temel Karamahmut’un Yıldız dergisinde ‘‘Devlet ve Yerli Filmciliğimiz’’ başlıklı yazısı.	129
EK- 20: Yaşar Kemal’in eserinden uyarlama olan Lütfi Ö. Akad’ın yönettiği Beyaz Mendil filmi afişi	130



KISALTMALAR LİSTESİ

A.B.D.	: Amerika Birleşik Devletleri
a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale
a.g.t.	: Adı geçen tez
Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
C.H.P	: Cumhuriyet Halk Partisi
Çev.	: Çeviren
D.P	: Demokrat Parti
Ed.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
NATO:	: North Atlantic Treaty Organization
S	: Sayı
s.	: Sayfa
S.S.C.B.	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
T.B.M.M.	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
Vd.	: Ve devamı
Z.C.	: Zabıt Ceridesi

ÖNSÖZ

1950-1960 yıllarını kapsayan tez çalışmasında dönemin kültürel hayatı ve sineması incelenmeye çalışılmıştır. Türk sinema tarihimizde olan yangınlar ve alınan diğer hasarlar sonucunda filmlerimizin kaybolması sinema ve kültür tarihimiz açısından büyük bir talihsizlik olmuştur. Bu nedenle kaydı bulunan ve erişim imkanı sağlanan filmler üzerinden çalışmamız yapılmıştır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde bulunan ancak erişim sağlanamayan Türk film arşivi de yapılan restorasyon ve binadaki deprem riskinin çözülmesi ile umarım gelecekte yeni araştırmacılara kaynaklık eden yerlerden biri olur.

Tez çalışmam süresince tecrübe ve bilgisini benden esirgemeyen hem Lisans hem de Yüksek Lisans da danışmanlığımı yapan kıymetli hocam Prof. Dr. Fahri Yetim'e teşekkürü borç bilirim. İstanbul'a çalışmam için araştırmaya gittiğimde beni evinde misafir ederek yardımcı olan değerli dostum Uğurcan Yıldızdal'a ve bu süreç boyunca sürekli yanımda olan babam ve annem Zeki Baş ve Hatice Baş'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Emre BAŞ

GİRİŞ

Tek Parti Dönemi'ndeki modernleşme siyaseti olarak Batılılaşma, Türk toplumunda yeteri kadar destek görmemiş ve yapılan devrimler ile hoşnutsuzluk giderek artmıştır. Yapılan çok partili sisteme geçiş denemeleri de başarısızlık ile sonuçlandığında CHP elitlerinden bazıları tarafından toplumun yeni sisteme hazır olmadığı bu nedenle demokrasinin halkın eğitileceği güne kadar rafa kaldırılması gerektiği düşüncesi benimsenmiştir. Toplumun geri kalmasının sorumlusu, Osmanlı ile olan geçmiş görülerek Osmanlı tarihini arka plana iten yeni bir tarih anlayışı ve eğitimi oluşturulmuştur. Gelenekten kopmak gerekliliği düşüncesi bir yandan dini inançlara da etki etmiştir. Sadece Cumhuriyet ile uyumlu inançlar hoş görülmüştür. Uygun olmayanlar ise reforma tabi tutularak modernleşme politikaları ile birlikte yürütülmesine olanak sağlanmıştır. Bu durum kültür sanat konularında da yaşanmıştır. Batılı sanat akımlarının topluma benimsetilmesi sağlanarak, sadece Batı eğitilmiş sanat okullarına izin verilmiştir. Türk-İslam sanatları yok sayılmıştır. Modernleşmenin ürünü olarak resim, tiyatro, müzik gibi sanatlar Cumhuriyet elitleri tarafından Batılılaşma ile birlikte yürütülmüştür. Ancak sinema bu noktada daha farklı bir yerde durmaktadır. Yöneticiler sinemanın propaganda gücünün farkında olarak Halkevlerinde kısıtlı imkanlar dahilinde devrimlerin benimsetilmesini bu yolla sağlamayı amaçlamışlardır. Ancak sinemanın maliyetli olması ve gereken araçlar ve filmlerin yeterli seviyede olmaması nedeniyle diğer sanat dalları gibi etkili bir şekilde kullanılamamıştır. 1950 yılında ise Demokrat Parti hükümete geldiğinde Türk demokrasi tarihinde olduğu kadar sinema da önemli bir dönüm noktası olmuştur. Toplumdaki önceki yıllardan kalma hoşnutsuzluğun giderilmeye çalışması ile kısmen liberal bir ortam oluşmuştur. Türk sineması ise bu anlamda halkın duygularına yakın daha yerli bir görüşe evrilmiştir. Bu durum yabancı kültür propagandasına maruz kalındığı 1950'li yıllarda dahi toplumun asıl tercihinin kendinden gördüğü Türk filmlerine olan yoğun ilgi de görülmektedir.

Sinema toplumun ruhunu ve kültürünü anlayabilmek için önemli bir araçtır. Toplumun izlediği filmler dönemin düşünsel ortamının fotoğrafını çekmemize olanak tanımaktadır. Farklı dönemlerde farklı amaçlar için kullanılmakta olan sinema, 1950'lerin çift kutuplu dünyasında propaganda amacı olarak da kullanılmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası başlamış olan Soğuk Savaş, sıcak savaştan daha büyük bir tahribat getirmiştir. ABD ve SSCB arasındaki çatışma kültür konularına da

yansımıştır. Her iki devlet kendi kültürlerini etkisi olduğu başka ülkelere empoze ederek propaganda amacı gütmüştür. Sinema da bu konuda büyük bir etkiye sahiptir. Türkiye bu dönemde Batı Bloğu tarafında yer aldığından, Amerikan eksenli bir kültür propagandasına maruz kalmıştır. Komünizme karşı, milliyetçiliğin desteklenmesi ile Türkiye’de tarihi, kahramanlık konulu filmlerde artış olmuştur. Kore Savaşı ile ilgili birçok film bu yıllarda gösterime girerek Türk halkının milliyetçi yönüne vurgu yapılmış, hiçbir eleştirinin bulunmadığı salt propaganda amacıyla olan savaş filmleri piyasaya sürülmüştür. Doğu-Batı çatışmasını yansıtan filmler de bu dönemde yer edinmiştir. İki arada kalmış kültür çatışması yaşayan Türk insanın ruh hali ve yaşantısı üzerinden bu tarz filmler sosyolojik bir gözlem yapmamızı sağlamaktadır. Bu dönemde ortaya çıkan sinema dergileri ve yazılan makaleler ile de 1950’lerin ortamını analiz etme imkanına sahip olmaktayız. Sinemadan hareketle 1950’lerde yaşanan kültürel değişimi okumak dönem tarihinin daha ayrıntılı bir şekilde kavranmasına katkıda bulunacaktır. Sinema bu alanda yaşanan değişimin etkili unsurlarından biri olduğu gibi diğer taraftan bunun yansıtıcısı konumundadır. Tezimizin temel problemi de bu konuya odaklanmıştır.

Çalışmamızın ilk bölümünde sinemanın kültür, sosyoloji ve tarih ile olan ilişkisi açıklanarak sinematografin ortaya çıkışı anlatılmaktadır. İkinci bölümünde ise Türk sinemasının Osmanlı Devleti’nden Demokrat Parti yıllarına kalan olan dönemi ele alınmıştır. Dönemin Batılılaşma siyasetinin sinema ve tiyatrosundaki ‘’tek adamı’’ olan Muhsin Ertuğrul ve filmler üzerinden araştırmalar da bulunulmuştur. Son bölümümüzde ise Demokrat Parti Dönemi oluşan yeni dönemin kültürel hayatı ve artan Amerikan etkisi üzerinde durularak önemli görülen filmler başlıklar halinde incelenerek 1950’li yılların toplumsal ruhunun anlaşılması hedeflenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA KONULARI VE SİNEMANIN ORTAYA ÇIKIŞ SÜRECİ

1.1. Sinemanın Tarih ile İlişkisi

Sinema kelimesi Yunanca kökenli ‘*devinimi yazma, saptama*’, anlamına gelen ‘*sinematograf*’ kelimesinin kısaltması olarak kullanılmıştır. Yunanca ‘*kinema-atos*’ ile ‘*graphein*’ kelimelerinin birleşiminden türetilen ‘*sinematograf*’ın Türkçe karşılığı ise ‘*devinimi yazan, saptayan*’ anlamlarına gelmektedir.¹ Sinema yeni bir buluş olarak ortaya çıktığı dönemden itibaren tarih ile yakın ilişki içerisinde olmuştur.

Kavram olarak tarih sözcüğü ise Batı dillerindeki karşılıkları *istoria*, *istorein* kelimelerinden gelmektedir. *haber yoluyla bilgi edinme, bildirme* anlamlarında kullanılmaktadır.² Tarih, insan topluluklarının geçirdikleri bütün faaliyetler ve aralarında geçen olayları yer ve zaman göstererek sebep-sonuç ilişkisi içinde, belgelere dayanarak araştıran ve günümüze aktaran sosyal bir bilimdir. Tarihçi, toplumun yaşadığı olguları, birbiri ile ilişkileri yönünden ele almaktadır. Bir yandan olguları tespit ederken diğer yandan olgular arasındaki ilişkiyi dikkate alarak yorumlamaktadır.³

Edward Hallett Carr’a göre tarih ‘*tarihçi ile olguları arasında kesintisiz bir karşılıklı etkileşim süreci, bugün ile geçmiş arasında bitmez bir diyalog*’⁴ olduğunu söylerken geçmiş ile günümüzün birbirini devamlı etkilemesi ile tarih yönü ile vurgulamıştır. Marc Bloch ise tarihin ‘*zaman içinde insanlarla ilgili*’ olduğunu söylemiştir.⁵

John Tosh’a göre ‘*Tarih geçmiş olmadığı gibi, günümüze ulaşabilmiş geçmiş de değildir. Günümüze ulaşabilmiş belgelere dayanarak geçmişin belli parçalarının yeniden kurulmasıdır; bu parçalar da onları yeniden kuran tarihçinin bugünkü*

¹ Ferah Özen Efeoğlu, ‘‘Sinemanın Toplum Yaşantısı ve Eğlence Alışkanlıkları ile Etkileşimi: Türkiye’de Sinema’’, *Journal of Recreation and Tourism Research*, Cilt 8, Sayı 3, 2021, s. 391.

² Doğan Özlem, *Tarih Felsefesi*, Notos Kitap, İstanbul, 2012, s. 25.

³ Adnan Demircan, ‘‘Tarih Üzerine Bazı Düşünceler’’, *Milel ve Nihal İnanc, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, Cilt 4, Sayı 3, Eylül-Aralık 2007, s. 70-71.

⁴ Edward Hallett Carr, *Tarih Nedir?*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 82.

⁵ Marc Bloch, *Tarih Savunusu ve Tarihçilik Mesleği*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 69.

koşullarıyla şu veya bu şekilde bağlantılı olanlardır.”⁶ Tarihsel sinemada bu anlamda tarihi ele alırken filmin çekildiği dönemin gözü ile geçmiş yeniden kurgulanmaktadır.

Sinema oluştuğu dönemden itibaren tarih ile yakın ilişki içerisinde olmuştur. Yapıldığı dönemin izlerini taşıyan filmler, geçmiş hakkında bize önemli bilgiler vermektedir. Yönetmenin fikir ve gözlemleri ile perdeye aktararak oluşturulan filmler döneminde yeterli tarihi tarafı anlaşılamasa dahi bugünün gözlemi ile baktığımızda derin toplumsal, kültürel ve tarihsel boyutunu daha net bir şekilde görmemizi sağlamaktadır. Bu nedenle tarihçi sinemayı bir arşiv kaynağı olarak görerek ona yeterli değeri göstermelidir. Annales Okulu usulünden gelen Fransız tarihçi Marc Ferro bu konuda önemli bilgiler vermektedir;

*“Varsayımımız mı? Film, gerçekliğin görüntüsü ya da değil, belgesel ya da imgesel, sahici bir entrika ya da katıksız bir icat olsun, Tarih’tir. Ön doğrumuz mu? Henüz gerçekleşmemiş olanlar (ve hatta gerçekleşenler de neden olmasın), insanın inançları, niyetleri, düşselliği, tüm bunlar da en az Tarih kadar Tarih’tir.”*⁷ Bu cümlelerden de geçmişte yazılmış belge ve araştırmalar nasıl tarih olarak kabul ediliyorsa yapılmış filmlerinde aynı şekilde tarih olduğunu görmekteyiz. Bir tarihi kaynak doğruluğu kabul gördüğü halde zaman içinde yeni araştırmalar ile yanlışlanabilmektedir. Film de bir kaynak olarak tarihi yönünden doğru ve yanlış anlatılarını filme etki eden yönetmen, oyuncu, senarist gibi kişilerin tarihi görüş ve düşüncelerinin ele alınarak incelenmesi gerekmektedir. Sinema, kültürel bir amaç olmadan sadece eğlence ve ticari kaygılar ile yapılmış olsa dahi dönemin zihniyetini görmemizi sağlaması açısından tarihin kaynakları arasında yer edinmiştir.

Marc Ferro, sinema ile tarih etkileşimini ele alırken tarihin bu alanda izlemesi gereken yönünü de açıklamıştır. Ona göre *“Tarih’in amacı, yalnızca geçmiş görüntülerin bilinmesi değil, aynı zamanda geçmişi şimdiki zamanla birleştiren bağların çözümlemesi, sürekliliklerin, kopmaların arayışı olduğu göz önüne alındığında, sorun, sinema ve televizyonun tarih görümüzü başkalaştırıp başkalaştırmadığını sorgulamaktır.”*⁸ Geçmiş dönemlerdeki filmlerin bugünün gözlemi ile disiplinlerarası bir anlayışla yeniden ele alınması bu anlamda daha doğru bir izleme olanağı ortaya çıkarmaktadır.

⁶ John Tosh, *Tarihin Peşinde*, Çev. Özden Arıkan, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1997, s. 136.

⁷ Marc Ferro, *Sinema ve Tarih*, Ayrıntı Yayınları, Haziran 2017, s. 31.

⁸ Ferro, *Sinema ve Tarih*, s. 17.

Filmlerde tarihi olaylara yer verilmesi, zaman içinde akademik tarihçilerin de ilgisini çekmiştir. Bunun sonucunda tarihçiler, belgesellerde uzman konuk olma, danışmanlık ve akademik film incelemeleri yapma gibi birçok konuda sinemacılar ile birlikte çalışma olanaklarına sahip olmuşlardır. Yazılı tarih ve sinemasal tarih arasındaki ilişki, benzerlik ve zıtlıkları ile birçok dönem tartışma konusu olmuştur.⁹ Fakat bazı tarihçiler arasındaki hoşnutsuzluk, sinemanın tarih ile olan etkileşimini engelleyememiştir. Sinemaya ilgi duyan tarihçiler önemli akademik oturumlar ve kongrelerde fikir ve görüşlerini aktarmışlardır.¹⁰ Bu görüşler özellikle 1960'lı yıllarda filmlerin belge olarak incelenmesine yönelik artan çalışmalar sonucunda olmuştur.¹¹ Bu alanda ilk konferans Londra'da 1968 yılında yapılan *Film and Historian* konferansıdır. Ardından *London Imperial Museum, Bielefeld's Center for Interdisciplinary Research* gibi çeşitli kurumda 1970'lerin ortalarına kadar toplantılar yapılmıştır. ABD'nde ise 1971 yılından itibaren *Film and History* isimli dergi yayınlanmaya başlamıştır. Fransa'da ise Marc Ferro ve Pierre Sorlin sinema ve tarih ilişkisine yönelik çalışmalarda bulunmuşlardır.¹² Yapılan konferanslar ve çalışmalar sonucunda yıllar içinde sinemanın tarih ile olan ilişkisi netlik kazanmış ve belge olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sinema kayıtlarının arşivlenmesi ile filmler birçok kez izlenebilmekte böylece bir kaynak niteliğine bürünmektedir.

Filmlerin belge olarak kullanılması başlarda tarih biliminden ziyade antropolojide olmuştur. Film, aynı zamanda anılara ve sözlü delillere başvuran kayıtlar aracılığı ile de resmi tarihin yerine bir karşı tarih oluşturmaktadır. Resmi tarihin karşısında etkin bir role sahip olan film, toplumda farkındalığı ve sorgulamayı da arttırmaktadır.¹³

Sinema, kaynak olarak alındığında araştırılan dönem hakkında tarihçiye fikir sunmaktadır. O yılların siyasi, kültürel, politik, ekonomik birçok alanını görsel olarak

⁹ Tarihsel filmlerin, tarihçiler tarafından ne derece ciddiye alındığı, akademik tarihçilerin çalışmalarında tarihi filmlerden ne kadar etkilendiği gibi sorunlar bu tartışmaların arasındadır. Bkz. Robert A. Rosenstone, Çev. Yalçın Lüleci, Gerçek Tarih Olarak Tarihsel Film, *Sinecine*, Cilt 9, Sayı 1, 2018, s. 161.

¹⁰ Bunlardan bazıları: The Organization of American Historians (Amerikan Tarihçiler Örgütü), The American Historical Association (Amerikan Tarih Derneği) gibi grupların yanında akademik dergilerde düzenli inceleme yazıları da bulunmaya başlamıştır. Bkz. *a.g.m.*, s. 162.

¹¹ Ferro, *Sinema ve Tarih*, s. 11.

¹² Marc Ferro 1977'de *Cinema et histoire* (Sinema ve Tarih) kitabında, Pierre Sorlin ise *The Film in History*(1980) eserinde sinema-tarih etkileşimine farklı yorumlar getirmektedirler. Detaylı bilgi için bkz. Senem Duruel Erkalıç, *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*, De Ki Basım Yayım, Ankara 2012, s. 34-35.

¹³ Ferro, *Sinema ve Tarih*, s. 12.

deneyimlediğinde araştırmacının etki alanı ve konuya hakimiyeti artmaktadır. Tarih eğitiminde de filmlerin kullanılması düşüncesi tartışma konularından biri olmuştur.¹⁴

Tarihi filmler izleyiciyi dramatize ederek duygusallaştırmaktadır. Film, tarihi tanıklar aracılığı ile izleyiciye neşe, keder, umutsuzluk, ıstırap, macera, kahramanlık göstermektedir. Seyircinin duygusal yoğunluğunu arttırmak amacı ile müzik ve ses efektlerini etkili bir şekilde kullanmaktadır. Yazılı tarihin yapamadığı duyguyu görsel ve ses olarak vermesi tarihi filmlere olan ilgiyi de arttırmaktadır.¹⁵ Bu filmler aynı zamanda izleyiciyi de tarihi kaynaklara yöneltmek için araştırma yapmasını sağlamaktadır. Ancak filmler suistimal de edilmektedir. Yönetmen, senarist ve yapımcı gibi kamera arkası çalışan kişilerin maddi kazanç uğruna tarihi çarpıtacak uygulamalardan uzak durması gerekmekte ve uzman tarih danışmanları ile çalışması önem taşımaktadır. Tarihin yanlış ve öznel analizi filmlerde de ortaya çıkmaktadır. Tarihçi tarafsız görünse dahi içinde bulunduğu toplumun değerlerinden etkilenmektedir.¹⁶ Tarih gücü elinde bulundurana, büyük kavga veren kişilere aittir.¹⁷ Sinemada tarihi filmlerde de bu durum oluşmuştur. ABD başta olmak üzere büyük devletler kendi tarih anlayışlarını ve fikirlerini Hollywood aracılığı ile dünyaya pazarlamaktadır.¹⁸

Tarihsel filmler tarihin yeniden inşası konusunda büyük önem taşır. Hyden White bu durumu şu cümle ile açıklamaktadır: “*Tüm tarih, yazılı tarih de dahil olmak üzere, bir yansıma değil, bir inşadır.*” Senem Duruel Erkilic ise tarihsel filmlerin yeniden inşa sürecinde oynadıkları role göre kategorilere ayırmıştır. Bunlar; tarihsel tezi olan filmler: Yazılı tarihin dışında yeni bir tarihi görüş getiren kurmaca filmler, aşk ve macera temalı tarihi filmler ve mitlere dayanan filmlerdir.¹⁹

¹⁴ Amerikalı eğitimci Edgar Dale'in öğrenme etkilerini incelediği “*yaşantı konisi*” adını vererek geliştirmiş olduğu sistemde görsel eğitimin faydaları da anlatılmaktadır. Bu nedenle tarih eğitiminde filmlerin kullanılması düşüncesi dünyada uygulanmaya çalışılmıştır. Detaylı bilgi için Bkz. Sezai Özataş, Tarih Öğretimi ve Filmler, *Kastamonu Eğitim Dergisi*, Cilt 16, Sayı 2, Ekim 2008, s. 545.

¹⁵ Rosenstone, *Gerçek Tarih Olarak*, s. 169.

¹⁶ Pasha Guluzade, “Tarih Yazıcılığında Bir Sorun Olarak Tarafılık”, *Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, Cilt 5, Sayı 1, Haziran 2021, s. 89.

¹⁷ Guluzade, “Tarih Yazıcılığında”, s. 86.

¹⁸ Sinema ilk gelişmelerini Avrupa’da yaşamış olmasına rağmen özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında sinema teknolojisindeki üstünlük Amerika Birleşik Devletleri’ne geçmiştir. Marshall Planı çerçevesinde ABD, filmlerini yardım kapsamındaki ülkelere gümrük kısıtlaması olmadan göndermiştir. İtalya, Fransa, Almanya, İngiltere gibi sinemada önemli bir konuma sahip ülkeler dayatmalara maruz kalmıştır. Böylece Hollywood durdurulamayan bir yükselişe geçmiştir ve günümüzde hala sinema endüstrisinde büyük pay ABD’ye aittir. Detaylı bilgi için bkz. Nermin Orta, “Hollywood Sinemasına Karşı Avrupa Film Politikaları ve Geliştirilen Korumacı Tedbirler”, *Marmara İletişim Dergisi*, Cilt 13, Sayı 13, Nisan 2014, s. 163-168.

¹⁹ Erkilic, *Türk Sinemasında Tarih*, s. 21.

Cemal Kafadar, sinemanın tarih ile olan ilişkisi üzerine yorumlar getiren ilk Türk tarihçilerden birisidir. Ahmet Gürata ile yaptığı söyleşi de bu durumu şöyle anlatmaktadır:

“Bir kere filmlerin kendisi artık tarih. Bir belge gibi. Bilhassa sinema teknolojisinin geliştiği bir, bir çeyrek yüzyılı, tarihi bir dönem olarak düşünersek, filmler bizzat bunun belgesi oluyor. 1920’leri çalışıyorsunuz, o yıllarda çekilmiş belgeseller, haber filmler, erken aktüalitelere var. Ayrıca o filmler, -bilhassa kurgu film dönemine geçildiği, uzun metrajlı filmlerin yaygınlaştığı zamanlarda- üzerinde çalıştığımız toplumların kültürlerini, değerlerinin, ideolojilerini, hayata ve geçmiş yaklaşımlarını çalışmak için birer belge. İlk akla gelen bu oluyor. Nasıl gidip o yılların gazetelerine bakıyorlarsa, o yılların filmlerini de ele almayı düşünmeliler.”²⁰

Ahmet Yaşar Ocak ise Türk sinemasındaki tarihi filmlerin objektif olarak ele alınmamasını eleştirerek, bu filmlerdeki yanlılığa dikkat çekmiştir. Tarihi kişiliklerin salt insanüstü ya da aşağılık kimseler olarak yansıtılmasını, karşıt görüşlerin sinema üzerinden tarihsel hesaplaşma yoluna gitmesini uygun bulmamaktadır.²¹ Osmanlı ve Milli Mücadele dönemi filmlerindeki farklı tarihi görüş ve yaklaşımlar, bu tarz filmlerin tavan yaptığı 1950’li yılları ele alırken daha detaylı olarak anlatılacaktır.

1.2. Sinemanın Kültür ve Sosyoloji ile İlişkisi

Sinema ile olan ilişkisini ele almak için kültür kavramını açıklamak önemlidir. Kültür, tek bir anlam ile tanımlanması zor bir kavramdır. Farklı dönemlerde birçok anlama gelen kültür ortaya çıkışından bugüne kadar tartışma konusu olmuştur.²² Kültür, Latince de yerleştirmek, korumak, ikamet etmek anlamlarına gelen *colore* sözcüğünden gelen *culture*’dir. Etimolojik açıdan doğadan türemiş bir kavram

²⁰ Bu söyleşide aynı zamanda tarihsel filmlerdeki ilgi dönemlerinin genellikle İslamiyet sonrası dönemler oldukları tartışılmaktadır. Türk sinemasında tarihsel filmler çoktur. Ancak bu filmlerin ele aldığı konu ve dönemler belirli alanlara toplanarak benzerlik göstermektedir. Bkz. Ahmet Gürata, “Tarih Aynı Zamanda İnsanların Eğlendiği Bir Alan Olmalı” Cemal Kafadar ile Söyleşi, *Kebikeç Dergisi*, Sayı 27, Temmuz 2005, s. 109-115.

²¹ Mustafa Furkan Ulusoy, “Tarihçi Sinemayı Keşfediyor: Sinema, Tarihçiler Tarafından Nasıl Değerlendirilmeli?”, *Intermedia International E-journal*, Cilt 7, Sayı 13, Kasım 2020, s. 407.

²² Raymond Williams, kültür kavramının tanımlanmasının çok güç olduğunu savunmuş ve kelimenin birçok düşünce sisteminde ve entelektüel disiplinlerde önemli kavramlar için kullanıldığını açıklamıştır. Alfred Kroeber ve Clyde Kluckhohn isimli antropologlar çeşitli kaynaklardan 164 farklı kültür tanımlarını sunmuşlardır. Mejujev bu kadar çeşitliliğin nedeninin kavramın bilim ile beraber, toplumsal ve tarihsel derinliğe sahip olması ile açıklamıştır. Bkz. Esin Sultan Oğuz, “Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı”, *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 28, Sayı 2, Aralık 2011, s. 125.

olmuştur. Saban demirinin ağzı anlamına gelen *coulter* kelimesi ile aynı kökten gelmektedir.²³ Kültür, başlarda materyalist bir anlamda anlaşılırken zaman içerisinde tinsel anlamlara kaymıştır.²⁴ İlk defa tarımsal etkinlikleri belirtmek amacıyla kullanılmıştır. Romalılar *cultura* terimini doğada insan eli ile tarlada yetiştirilen bitkileri isimlendirmek için kullanılmıştır. Günümüzde ise sera, tarla, laboratuvar koşullarında yetişen bitkilere *kültür bitkisi* adı verilmiştir.²⁵ Batı Avrupa dillerinde *yüksek genel bilgi* anlamı ile Türkçeye girmiştir.²⁶

Kültür teknik anlamda İngilizcede ilk defa E.B Taylor tarafından sistematik hale getirilerek bir kavram halini almıştır. Taylor’a göre kültür, ‘*bilgiyi, inancı, sanatı, ahlakı, hukuku, adetleri ve bireyin toplumun bir üyesi olarak kazandığı diğer tüm yeti ve alışkanlıkları içeren karmaşık bütündür.*’²⁷

Kültür, Margaret Archer’a göre sosyolojik kuram içinde en kararsız olan ve temel kavramlar arasındaki en zayıf analitik gelişimi göstermiştir. Edward Sapir ise bu durumu şu cümle ile açıklamaktadır: ‘*’kültür, davranış biçimleri açısından tanımlanır ve kültürün içeriğini oluşturan bu biçimler sonsuz sayıdadır.*’²⁸ Bu yorumlarda da kültürün muğlak ve geniş tanımlamalarını görmekteyiz.

Edward Sapir aynı zamanda kültüre üç farklı anlam getirmiştir. Etnoloji ile kültür tarihi mensuplarının kullandıkları ilk anlama göre kültür, insanın hayatında toplumsal yoldan miras kalan, maddi ve manevi her unsuru içermektir. İkinci anlamı ile kültür, kişisel incelikten çok topluma bağlı olan bir idealdir. Bu ideal bilgi ve tecrübeye dayanmaktadır. Üçüncü anlamında ise kültürün tanımı güçleşmektedir. Kişiden çok grubun sahip olduğu manevi değerlere önem vermesi sonucunda birinci anlamda kullanılan kültür düşüncesi ile yakınlığı bulunmaktadır.²⁹ Kültür, XIX. Yüzyılda entelektüel ve maddi ilerleme sürecini kapsayan uygarlık ile benzer anlamda kullanılmıştır.³⁰

²³ Oğuz, “Toplum Bilimlerinde Kültür”. s. 125.

²⁴ Terry Eagleton, *Kültür Yorumları*, Çev. Özge Çelik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, s. 9-10.

²⁵ Aynı Sayfa.

²⁶ İbrahim Kafesoğlu, *Türk Milli Kültürü*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2005, s. 15.

²⁷ Eagleton, *Kültür*, s. 46.

²⁸ Eagleton, *Kültür*, s. 44.

²⁹ Mümtaz Turhan, *Kültür Değişimleri-Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik*, Milli Eğitim Basımevi Yayınları, İstanbul, 1969, s. 36-38.

³⁰ Fransa kökenli “uygarlık” ve Alman kökenli “kültür” Fransa ve Almanya arasındaki rekabet ile XIX. Yüzyıl sonlarında benzer anlamlardan çıkarak zıt kavramlar halini almıştır. Bkz. Eagleton, *Kültür*, s. 18.

Kültür ve medeniyet terimleri ise dilimize Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma döneminde girmiştir.³¹ Kültürü sistemli bir şekilde ilk araştıran ise Ziya Gökalp olmuştur.³² Gökalp açıklamalarında kültürün Osmanlıca karşılığı olan hars kelimesini kullanmıştır.³³ Gökalp'e göre hars: "din, ahlak, hukuk, us, estetik, iktisat, dil ve fenle ilgili yaşayışların toplamıdır".³⁴ Medeniyet ise bütün toplumların birlikte geliştirdikleri kültürel bir bütünlük olmuştur. Kültür, kişiye amaç ve ideal verirken medeniyet akılcı olmayı öğretmektedir.³⁵ Gökalp'in Türkler için geliştirdiği bu tanımlamalar Batı kültürünü ve geleneksel halk kültürünün modernize edilmiş halini içermektedir.³⁶

Genel anlamı ile kültür, maddi ve manevi değerler bütünüdür. Bir toplum ve kültürün içinde hazır olarak doğan insanın karşılaştığı her türlü maddi ve manevi unsur kültür etkisindedir. Kültürün içinde yetişen insan doğduğu kültürün ürünü olmaktadır. Zaman içinde kültürel değişimler olabilmekte veya kişi kendi kültürünü de değiştirebilmektedir. Kültür, insanların dünyalarına anlam vermelerini sağlayan değerler bütünüdür. Toplumların inançlarını, tecrübelerini, hukuksal ve ahlaki normlarını, sanat anlayışlarını, geleneklerini içermektedir.³⁷

Kültürün önemli bir özelliği ise değişebilir olmasıdır. Toplumsal bir süreç ve etkileşimler ile ilerlemesi ona süreklilik kazandırmıştır. "kültürel değişim akan bir nehir gibidir." Toplumda her zaman bulunmaktadır. Ancak aynı kalmayarak değişim halinde olmuştur.³⁸ Toplumun içinden gelen sinema da kültür ile devamlı etkileşim halinde olacaktır.

Sosyoloji ise kısa bir tanımlama ile insanların birbiri ile olan ilişkilerinin bilimsel olarak incelenmesidir. Toplum, sosyal gereksinimlerini gerçekleştirmek için bir arada bulunan ortak kültürü paylaşan insanların birlikteliğidir. Sosyolog, toplum üzerine uzmanlaşarak derin analizler yapma yoluna giden kişi olmuştur. Sosyoloji

³¹ İbrahim Arslanoğlu, "Kültür ve Medeniyet Kavramları", *Türk Kültürü ve Hacı Bayram Veli Araştırma Dergisi*, Cilt 0, Sayı 15, 2000, s. 1.

³² Coşkun Can Aktan, Hasan Tutar, "Bir Sosyal Sabit Sermaye Olarak Kültür", *Pazarlama ve İletişim Kültür Dergisi*, Cilt 6, Sayı 20, 2007, s. 2.

³³ Anıl Çeçen, *Kültür ve Politika*, Gündoğan Yayınları, İstanbul, 1996, s. 11.

³⁴ Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, Haz. Mahir Ünlü, Yusuf Çotuksöken, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 25.

³⁵ Emre Kongar, *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2019, s. 107.

³⁶ Savaş Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi Başlangıcından Günümüze*, Çev. Rifat Özçöllü, Kronik Kitap, İstanbul, 2022, s. 29.

³⁷ Aktan, Tutar, "Bir Sosyal Sermaye", s. 2-3.

³⁸ Aktan, Tutar, "Bir Sosyal Sermaye", s. 6.

terimi ilk kez Fransız Auguste Comte tarafından kullanılmış ve İngiliz Herbert Spencer tarafından yaygınlaştırılmıştır.³⁹

Sinema, kültür ile olduğu kadar sosyoloji ile de yakın bir ilişki içerisinde olmuştur. Diğer sanat dallarında olduğu gibi toplumsal hayattan ortaya çıkan sinema ile sosyoloji arasındaki benzerlik bu bakımdan önemli olmuştur. İki zanaatin de hemen hemen aynı dönemde ortaya çıkmasından bunu görmekteyiz.⁴⁰ Sinema ve sosyoloji arasındaki ilişki çok katmanlı ve kesintisiz olmuştur. Kültür ve sanat ürünü olan sinema, toplumdan farklı boyutlarda etkilenirken toplumu da etkilemektedir.⁴¹ Aynı zamanda sinema, ortaya çıktığı yıldan beri bireyin kendini ifade etme biçimi ile beraber ekonomi ile kurduğu ilişkiler sosyolojinin araştırma konularından biri haline gelmiştir.⁴²

Sinema toplumun ruhunu ve kültürünü anlayabilmek için önemli bir araç olmuştur. Toplumun izlediği filmler dönemin fotoğrafını çekmemize olanak tanımaktadır. Dönemin yeme-içme, beslenme kültürü, müzik kültürü ve kişilerin giyim tarzı filmlere kaynak olmuş ve filmler de kendi kültür anlayışlarını topluma benimsetmeye çalışmıştır. Sinemanın aynı zamanda sosyalleşme aracı olarak da kullanılması ile kültürün kitleler arasında yaygınlaşmasına olanak tanımıştır. Sosyolog Slavoj Žižek'in cümleleri bu anlamda önemlidir;

*“Bir film asla yalnızca bir film ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı anlatmaktadırlar.”*⁴³

Sinema aynı zamanda bir okul işlevi de görerek modernleşmenin aracı yapılmaya çalışılmıştır. Filmlerden öğrenilen bilgiler izleyici tarafından taklit edilmeye çalışılmaktadır. Gazete okuyan kişilerin ekranlarda birçok kez gösterilmesi

³⁹ Joseph Fichter, *Sosyoloji Nedir*, Çev. Nilgün Çelebi, Anı Yayıncılık, Ankara, 2009, s. 1.

⁴⁰ 1895 yılı bu bakımdan önem taşımaktadır. Sinematografin kurucuları Lumiere Kardeşler ilk kamusal filmlerinden ‘*Fabrika Çıkışı*’ni çekmişlerdir. Bu dönemde The American Journal of Sociology dergisi yayın hayatına başlamıştır. Emile Durkheim ve Georg Simmel önemli sosyoloji çalışmalarında bulunur. Detaylı bilgi için bkz. Mehmet Emin Balcı, *Sinema ve Sosyoloji*, Melisa Matbaacılık, Mart 2020, s. 10.

⁴¹ Bu etki özellikle günümüzde küreselleşen dünyada Hollywood ve dijital film yapımlarının kolay ulaşılması ile artış göstermiştir. Bkz. Ed: Gizem Parlayandemir, *Türk Sinemasından Örneklerle Sinema Sosyolojisi*, Eğitim Yayınevi, Konya, 2022, s. 11.

⁴² Balcı, *Sinema ve Sosyoloji* s. 22.

⁴³ Ed: Kurtuluş Kayalı, *Türk Sineması Toplumu Şekillendirmenin Toplum Tarafından Şekillendirilmenin Sosyolojisi*, Bibliyotek Yayınları, Ankara, 2017, s. 296-297.

toplumda ciddi etki yaratarak gazete okumak ya da okuyormuş gibi yaparak caka satmak filmlerden öğrenilen bir davranıştır. Erkek seyirciler, etkili bakışlar atmayı, eşlerini dansa kaldırmayı öğrenirken kadın seyirciler de konuşma tarzlarını değiştirerek dönemin ünlülerine benzemeye çalışmışlar ve giyim tarzlarını taklit etmişlerdir. Sinema bu anlamda modernleşmenin nasıl gerçekleştiğini ve neye benzediğini filmler ile açıklamamıza olanak sağlamıştır.⁴⁴

Sinemayı sosyolojik bir yöntemle incelemek Batı'da geç bir dönemde olmuştur. Bu alandaki çalışmalar genelde iki yönlüdür. Filmlerin içinde bulunan toplumsal ve bireysel öğeler üzerine yapılan film analiz çalışmaları ile filmlerin toplum üzerine olan etkisini incelemeye yönelik olan araştırmalar olmuştur. Bu alana sinema toplumbilimi denilmektedir.⁴⁵ Amacı sinema ve toplumsal yapı arasında bağımlı ilişkiler sürecini incelemektir. Bu ilişkide temel dört öge yer almaktadır. Sinema ürünü (film), sinema yaratıcısı, seyirci ve hepsinin içinde bulunduğu toplumsal yapıdır. Kültürel bir yapıt, siyasal, tarihsel, ekonomik, toplumsal koşullardan bağımsız bir şekilde anlam taşımamaktadır. Bu bakımdan sinema da kendisini oluşturan toplumun bütünsel gerçeği içinde açıklanabilmektedir. Sinema çok boyutlu bir olgudur. İçinde toplumsal, ekonomik, psikolojik öğeleri barındırır. Sinema ürünü olan filmler ise bu olguların sadece bir parçası olmaktadır.⁴⁶

Sinema ile sosyoloji arasında karşılıklı bir etkileşim vardır. Film çekilirken sosyolojinin birçok kavramını kullanmaktadır. Aynı şekilde sosyoloji de sinema ile ilgilenmektedir. Sinema ile toplumun ilişkisi birçok sosyal bilim dalında ele alınmakla beraber, sosyoloji biliminde diğerlerine göre daha fazla yer bulmaktadır. Sinema filmleri hakkında çözümlemeler yapabilmek için sosyolojik yaklaşımlarla farklı alanlarla da bilgi sahibi olmak gerekmektedir.⁴⁷

Sosyolog, mevcut durum hakkında değerlendirmelerde bulunurken, sinemacı mevcut durum hakkında değerlendirmeler yaparken aynı zamanda durum hakkında kişisel çözümler getirmeye çalışmaktadır. Fakat sinemacı, ortaya çıkardığı bir filmde

⁴⁴ Aynülhayat Uybadın, "1960'lı ve 1970'li Yıllar Türkiye'sindeki Sinema Deneyimlerini Hatırlamak", *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara 2021, s. 109.

⁴⁵ Ed: Kayalı, *Türk Sineması Toplumu Şekillendirmenin*, s. 294.

⁴⁶ Gülseren Güçhan, "Sinema-Toplum İlişkileri", *Kurgu Dergisi*, Sayı 12, Temmuz 1993, s. 52.

⁴⁷ Efeoğlu, "Sinemanın Toplum Yaşantısı", s. 396.

toplumdan kesitler aktarmış olsa da bireysel düşüncesini göstermesi ile dönemin toplumu hakkında yanlış tespitlerde bulunabilmektedir.⁴⁸

Sinema, güçlü bir kitle iletişim aracıdır. Toplumsal değişmeyi kavramak ve dönemin düşüncesini anlamak için sinema önemli bir kültür aracıdır. Toplumsal gerçekliğin, yaşanan olayın tam olarak içinde yer alması sinemanın önemli bir özelliği olmuştur. Sinema, ticari sinema da dahil olmak üzere hiçbir zaman ideolojik ve politik eğilimlerden uzak olmamıştır. Sinema ve toplum ilişkisi yabancı kaynaklarda da incelenmiş bir konudur. Payne Fonu araştırmaları (1929-1933) bu anlamda ilk araştırmalardan biri olmuştur. Araştırmalarda üç eğilim görülmektedir. İletişim araçlarının insanları etkilemede mutlak bir güce sahip olduğunu savunan araştırmalar, bu araçların insanlardaki davranışları değiştirmede sadece pekiştirdiğini öne süren araştırmalar ve kitle iletişim araçlarının insanlara ne yaptığından çok insanların bu araçlarla ne yaptığının önem kazandığı araştırmalar bulunmaktadır. Fakat sinema-toplum üzerine olan araştırmalar farklı sonuçlara ulaşmış olsalar da toplumun kültürü ve yaşam tarzının biçimlenmesinde etkili bir araç olduğu yönündeki çıkış noktaları aynı olmuştur.⁴⁹

Türkiye’de ise bu çalışmalar genellikle film analiz ve yorumları üzerinden ilerlemektedir. Film bütünlüğü içinde bireysel öğelere dayalı yorumlamalar yapılmaktadır. Sadece film tanıtımları üzerine odaklanan düşüncelerde sinema ve toplum ilişkisi üzerine yeterli şekilde durulmamaktadır.⁵⁰

Sinemada sadece eğlence konularına değinilerek şenlik⁵¹ olduğuna yönelik görüşler de bulunmaktadır. Güncele takılıp kalma, dönemin filmleri ile sınırlı bir bakış açısında bulunma, filmleri sadece seyirlik olarak görmek bu yaklaşımı destekler nitelikte olmuştur.⁵² Fakat sinemanın ticari ve eğlence yönünün dışında

⁴⁸ Ed: Kayalı, *Türk Sineması Toplumu Şekillendirmenin*, s. 298.

⁴⁹ Gülseren Güçhan, “Toplumsal Değişme ve Türk Sineması Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili”, (Yayımlanmış Doktora Tezi), *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Eskişehir 1991, s. 5-6.

⁵⁰ Türkiye’nin düşünsel, tarihsel ve toplumsal yapısını ele alarak sosyoloji-sinema ilişkisi ile yapılan çalışmalardan biri olarak Kurtuluş Kayalı’nın araştırmaları sinema açısından önemli bir yerde bulunmaktadır. Bkz. Ed: Kayalı, *Türk Sineması Toplumu Şekillendirmenin*, s. 296.

⁵¹ Onat Kutlar’ın sinema yazılarını topladığı *Sinema Bir Şenliktir* kitabından hareketle Kurtuluş Kayalı, Metin Erksan’dan atıf yaptığı şu kelimeler ile kültür ve şenlik kavramlarını belirtmiştir: ‘*Sinema bir şenlik değildir. Kültür ve şenlik sözcükleri birbirine zıt iki sözcüktür; kültür, aklın, bilginin, düşüncenin, yeteneğin, göstergesi olan ciddi bir sözcüktür. Şenlik ise eğlence olgusu kapsamında kullanılan hafif bir sözcüktür*’. Detaylı bilgi için bkz. Kurtuluş Kayalı, *Sinema Bir Kültürdür*, Tezkire Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 12.

⁵² Kayalı, *Sinema Bir Kültürdür*, s. 13.

değerlendirildiğinde daha net bir şekilde çıkmış olduğu toplumun yapısı ve kültürüne dair yaklaşımlar görürüz.

Kültür eksenli bir sinema tarihi gerçekçi bir bakış açısını ortaya çıkaracaktır. Türk sineması ise halkın içinden geldiğinden bu durum daha net bir şekilde görülmektedir. Sinema, geleneksel halk hikayelerinin, gölge, orta oyunu ve şenliklerin beyazperdede çağdaş yansımasını bulan Türk halkının ihtiyaçlarını karşılamıştır. Erken Cumhuriyet'in Batılılaşma siyasetinin ürünleri olan müzik, resim, tiyatro gibi sanatlar ile halkın içinden doğan sinema ayrı bir çizgide bulunmuştur.⁵³

Genel anlamda olumlu olarak kullanılan kültürün içindeki olumsuz kavram ise popüler kültür olmuştur. Bu kültür gündelik yaşamın kültürü olarak eğlenceyi içermektedir.⁵⁴ Kitle iletişim araçlarının gelişimi ile edebiyat, sanat, düşünce ürünleri geniş kitlelere yayılmıştır.⁵⁵ ve özellikle televizyonun yaygınlık kazanması⁵⁶ ile sinema, yayınlandığı salonları aşarak hayatın her alanına girmiştir. Tüketim toplumu ile beraber ortaya çıkmış olan popüler kültür, kullan-tüket mantığı ile sürekli yeni ve güncel ürünler vererek toplum üzerinde kısa süreli hazlar sağlamaktadır. Üretilen filmlerin birçoğu sanatsal kaygılar gütmenden popüleriteyi hedefleyen ticari yapımlar olmaya başlamıştır. Sinemanın eğlence sektörü ve popüler kültürle olan etkileşimi ile hızına yetişilemeyen, sürekli yenilenen popülist bir kültür ve onu koşulsuz olarak takip eden sinema izleyicisi oluşmuştur.

1.3. Sinemada Propaganda

Propaganda kavramının tarihi çok eski olmasına karşılık, günümüzdeki anlamıyla ilk defa Antik Yunan'da kullanılmıştır.⁵⁷ Kavram, tarih boyunca birçok

⁵³ Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, Dergah Yayınları, Haziran 2010, s. 77.

⁵⁴ Ahmet Oktay, *Popüler Kültürden TV Sömürmesine*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2009, s. 21.

⁵⁵ Nabi Avcı, kitle iletişim araçlarındaki "nicel yayılmanın nitel bir sığılaşma karşılığında" olduğunu belirtmiştir. Bkz. Nabi Avcı, *Enformatik Cehalet*, Kitabevi, İstanbul, 1999, s. 29. Ayrıca Nabi Avcı'nın aynı eserinin günümüz kitle iletişim araçlarının geldiği durumu üzerine olan görüşleri için bkz. "Dijital Bağımlılık Çağında Enformatik Cehalet", <https://www.youtube.com/watch?v=k8b5762ZePQ&t=2527s> (Erişim Tarihi: 05.08.2022)

⁵⁶ Türkiye'de televizyon yayınları, ilk olarak 1952 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi'nde başlamıştır. Ancak toplumda televizyonun yaygınlık göstermesi daha sonraki dönemlerde olmuştur. Detaylı bilgi için bkz. Mehmet Özçağlayan, "Türkiye'de Televizyon Yayıncılığı'nın Gelişimi", *Selçuk İletişim*, Cilt 1, Sayı 2, Mayıs 2014, s. 41.

⁵⁷ Haluk Gürgen, Propaganda, *Kurgu*, Cilt 8, Sayı 2, Temmuz 1990, s. 135.

şekilde kullanılmıştır. Latince “*propagare*” kelimesinden gelmektedir.⁵⁸ Dikilecek fidan anlamı da bulunmaktadır. Yayma, dağıtma, çoğaltma anlamları taşıyan kelimesi ise *propagation* olmuştur.⁵⁹ Propaganda birçok konu ile etkileşim halinde olarak farklı tanımlamaları bulunmaktadır. Genel anlamı ile;

Propaganda, bir düşünce veya öğretiyi başkalarına benimsetmek ve yaymak amacıyla birçok yolla gerçekleştirilen çalışma olarak tanımlanmaktadır. Kitlelere yönelik olması sebebi ile basın, sinema, radyo gibi araçlar kullanılır. Amacı kitlelerin tutumunu etkilemek olmuştur.⁶⁰

Sanatsal kaygılardan uzak bir şekilde belli bir siyasal amacın gerçekleştirilmesine yönelik yapılan filmlerde, kendi görüş ve yaşam tarzları dayatılarak sinema kullanılmaktadır. Buna *propaganda sineması* adı verilmektedir. Atilla Dorsay bu konu hakkında şunları söylemektedir;

‘*Propaganda sineması, görüldüğü üzere, sanatın asıl ve öz işlevine ters düşen bir sinemadır, çünkü insana sırt çevirmiştir bu sinema; insanın, kitlelerin tutsaklığını, kör bağıllığını, gerçeklerden uzaklığını sağlamaktadır. Her türlü ideoloji sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmayı düşünmüş ve denemiştir.*’⁶¹

Sinema işitselliği ve görselliği aynı anda kullanan sinema kişiler üzerinde büyük etkiler bırakmaktadır. Özellikle savaş dönemlerinde sinema etkin bir şekilde kullanılmıştır. Günümüzde ise ABD, Hollywood ile küresel anlamda propagandayı etkili bir şekilde kullanmaktadır.⁶²

Sinemanın gelişimi ile toplulukları etkileyebilme gücü giderek anlaşılmıştır. Propagandanın temel amacı büyük kitlelere ideolojisini ve görüşünü aktarmaktır.

⁵⁸ İbrahim Uğur Erkiş, M. Erhan Summak, “Propaganda ve Dış Politika”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi*, Cilt 14, Sayı 1-2, Mayıs 2014, s. 294.

⁵⁹ Ahmet Fatih Yılmaz, “Potemkin Zırhlısı(1925) Filmindeki Duygulanımsal Propaganda İmgelerini Peirce Semiyotiğiyle İzlemek”, *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 3, Nisan 2023, s. 113.

⁶⁰ Meltem Tekerek, “Bir Propaganda Aracı Olarak Türkiye’de Sinema: Atatürk Dönemi”, *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, Sayı 37, Mayıs 2020, s. 184.

⁶¹ Atilla Dorsay, *Sinema ve Çağımız*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003, s. 49.

⁶² Duygu Aydın, “Göstergebilim ve Sinemada Propaganda Kodları”, *Anadolu Bil Meslek Yüksek Okulu Dergisi*, Cilt 0, Sayı 43, Temmuz 2016, s. 2-3. ABD bünyesindeki Hollywood sineması, Birinci Dünya Savaşı sırasında propaganda gücünü keşfetmiştir. Özellikle 1990’dan sonra endüstrileşerek kendi ideolojisine uygun filmleri piyasaya sürmüştür. Tüm dünyaya Amerikan yaşamını ve kültürünü yaymıştır. Detaylı bilgi için bkz. Serkan Öztürk, Sezen Altay, “Propagandanın Filmi: Yeşil Bereliler”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 19, Sayı 2, Haziran 2019, s. 505. Bu etkiyi J.M. Linton da belirtmektedir ona göre Hollywood filmlerinin inanç ve değerleri ile Amerikan toplumunun o dönemdeki inanç ve değerleri ile benzerdir. Ona göre toplumdaki egemen ideoloji filmler aracılığı ile daha da güçlenmektedir. Bkz. Nihan Gider Işıkmaz, “Amerikan Sinemasının İdeolojik Yapısı Bağlamında Arap Temsili”, *Marmara İletişim Dergisi*, Cilt 14, Sayı 14, Nisan 2014, s. 177.

Toplum sinema ile yönlendirilerek ⁶³izleyiciye verilmek istenilen görüş gerek aleni olarak gerekse aşamalar halinde verilen mesajlar yolu ile bilinçaltını ⁶⁴ etkilemesi sağlanmaktadır.

Sinema özellikle savaş dönemlerinde milliyetçilik duygusunu canlandırmak için kullanılmıştır. Filmde yer alan karakter ile izleyicinin özdeşleştirilmesi sağlanarak, karakterin fikirlerini kendininmiş gibi kabul etmesi amaçlanmıştır. Almanya ve Sovyet Rusya gibi bazı devletler halkın moralini yüksek tutarak milli bütünlüğü korumaya çalışmışlardır. ⁶⁵

Birinci Dünya Savaşı sırasında Amerikan filmleri, Amerika ve başka ülkelerde propaganda için kullanılmıştır. Hollywood'un resmi propaganda ve sansür dairesi olan *Communitie of Public Information* adlı kurumun yönetmiş olduğu filmler Almanya aleyhine bir gazete veya kitabın yapamayacağı propaganda faaliyetinde bulunmuştur. Sinemanın kitleler üzerindeki büyük etkisi, barış döneminde savaş dönemine göre daha önemli olmuştur. Propagandayı etkili olarak kullanan liderler arasında Lenin, Bolşevizmi büyük ölçüde propaganda ile yerleştirmiştir. Adolf Hitler ise iktidarı ele geçirdikten 1940'a kadar olan zaferlerini propaganda yolu ile sağlamıştır. Bolşevik yönetim sinemanın propaganda etkisini iyi kavramışlardır. 1918 yılında aydın burjuva ile işçi sınıfı arasındaki yakınlaşmanın zorunluğunu gösteren bir film yapılmıştır. ⁶⁶

Troçki sinema için “’Onu sıkıca kavramamız gerekir”’ diye yazarken Lunaçarski de 1918 yılında aydın, burjuvazi ve işçi sınıfının yakınlaştığı bir film çekmiştir. Ancak Troçki'nin isteği Stalin'in sinemayı tam olarak hakimiyetine aldığı 1928 yılına kadar gerçekleşmemiştir. Goebbels ve Hitlerin günlerini sinemada geçirdikleri zamanlar olmuştur. Goebbels ayrıca *Yahudi Süss* filminin yapımını üstlenerek senaristlik yapmış ve bu süreci yakından takip etmiştir. ⁶⁷ Propaganda sinemasında yeteri kadar üzerinde durulmayan bir konu da çizgi filmlerdir. Özellikle

⁶³ Propagandanın bu yönleri farklı türlere ayrılmıştır. Bunlar: beyaz, gri ve kara propagandadır. Beyaz propaganda; yapanın belli olduğu, kendini saklama ihtiyacı duymadığı propaganda şeklidir. Yalan habere ve iftiraya başvurmada bilgiyi duyurma amacı taşımaktadır. Gri propaganda ise doğruluğu net olmayan bilgileri yayma amacı taşımaktadır. Kara propaganda ise kaynağı belli olmayan, yalan, karalama, iftira ile tamamen gerçeği çarpıtarak kişileri şaşırtma amacı ile uygulanan propaganda çeşididir. Detaylı bilgi için bkz. Aydın, “Göstergebilim ve Sinemada Propaganda”, s. 18.

⁶⁴ Sigmund Freud tarafından ilk kez kullanılan bilinçaltı terimi toplumsal etkileri üzerine bilgi için bkz. Suat Sungur, “Bilinçaltı Reklamcılık ve Toplumsal Etkileri”, *İletişim Fakültesi Dergisi*, Cilt 0, Sayı 29, Aralık 2011, s. 170-175.

⁶⁵ Öztürk, Altay, “Propaganda'nın Filmi”, s. 504.

⁶⁶ Tekerek, “Bir Propaganda Aracı”, s. 185.

⁶⁷ Ferro, *Sinema ve Tarih*, s. 48-49.

İkinci Dünya Savaşı'nda Müttefik devletler tarafından propaganda amacı ile kullanılan animasyon filmleri de bulunmaktadır.⁶⁸ Hedef kitlesi bilişsel öğrenimin yüksek olduğu çocuklar olduğundan bu filmlerin etkileri de büyük önem taşımaktadır.

Osmanlı Devleti'nde ise İkinci Meşrutiyet'in (1908-1922) ilanı ile beraber yaşanan iç ve dış sorunlar yapılan savaşlar, ekonomik durum, toprak kayıpları gibi etkenler İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin milli birlik ve vatanseverliği vurguladığı propaganda araçlarına yönelmesini sağlamıştır.⁶⁹ Fakat nicelik ve nitelik olarak yeteri kadar gelişmemiş propaganda yöntemleri, kısa vadeli kullanım olanakları sunmuştur. Sinemanın da siyasi propaganda etkisi kavranılmış olmasına rağmen dönemin film örnekleri sinemayı etkin bir propaganda aracı olarak kullanamamıştır. İttihat ve Terakki Cemiyeti, savaş döneminde orduya kaynak sağlamak ve maddi gelir elde etmek amacı ile çalışmalarda bulunmaktadır. Bu anlamda ordunun, yeme-içme, giyim, ulaşım gibi ihtiyaçları karşılamak üzere birçok farklı cemiyet çalışmalar sürdürmektedir. Bu cemiyetlerden Müdaafaa-i Milliye Cemiyeti, devlete bağlı olarak savaş cephelerinde yurdun işgaline karşı protesto eylemlerini, askeri malzeme ve cephanelerin sevkini görüntüleyen filmleri çekerek toplumda milli birlik ve vatanseverlik oluşturulmaya çalışmıştır. Bu filmler arasında *Anafartalar Muharebesi'nde İtilaf Ordularının Püskürtülmesi*, *Çanakkale Muharebeleri*, *Alman İmparatoru'nun Çanakkale Ziyareti* bulunmaktadır. Diğer bir önemli cemiyet ise Malulin-i Guzzata Muavenet Heyeti'dir. Amacı Birinci Dünya Savaşı sırasında farklı cephelerden gelen askerleri ekonomik anlamda desteklemek olmuştur.⁷⁰ Ancak Osmanlı Devleti'nde sinemanın alt yapısının yeterli seviyede olmaması, tecrübeli kadroların olmayışı ve uzun süren savaşlar nedeni ile uzun süreli bir propaganda aracı olduğunu söyleyemeyiz. Yayınlanan filmler sadece ordu için yardım kampanyası niteliğine bürünerek ekonomik ve sivil destek elde edilmeye çalışılmıştır.

⁶⁸ Bu dönemde çizgi filmler, eğlence ögesini kullanarak toplumdaki destek kazanmak, kitleleri Mihver Devletleri'ne karşı olmaya çağırarak amacıyla propaganda da bulunmuştur. Özellikle ABD'de Walt Disney medya şirketi aracılığıyla filmdeki karakterler, insanlığın düşmanı Mihver Devletleri'ne mücadele etmektedir. Detaylı bilgi için Bkz. Mehmet Ali Gazi, Caner Çakı, "II. Dünya Savaşı'nda Çizgi Filmlerin Mihver Devletleri Tarafından Karşı Propaganda Amaçlı Kullanımı", *SineFilozofi Dergisi*, Aralık 2019, Cilt 4, Sayı 8, s. 253.

⁶⁹ Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'yı ziyaret eden Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın Alman ordusunun çektiği savaş filmlerinden etkilenmesi Osmanlı Devleti'nde de benzer çalışmalar yapılmasını sağlamıştır. Bkz. Tekerek, "Bir Propaganda Aracı", s. 186.

⁷⁰ Özde Çeliktemel-Thomen, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda", *Kurgu Dergisi*, Cilt 3, Sayı 1, Haziran 2010, s. 2-3.

20.yüzyılın ilk yarısında sinemada yoğun propaganda öğeleri bulunmaktadır. Komünizm, Nazizm ve Faşizm gibi ideolojiler sinemayı kitlelere nüfuz edebilmek ve onlara görüşlerini benimsetmek için bir araç olarak kullanmışlardır. Birinci Dünya Savaşı'nda propaganda filmlerinin ilk başarılı örnekleri verilmiştir. Bu yapımlardan 1918 yılında gösterime giren ABD yapımı *Özgür Olmak İstiyorsan Sam Amca'yı Destekle* filminde Almanlara karşı nefret söyleminde bulunarak Amerikan halkından savaşta destek alınması amaçlanmıştır. Yakın dönemlerde ABD tarafından, *Almanya'da Dört Yılım, Dünya'nın Kalpleri, Küçük Amerikalı* ve Charlie Chaplin'in baş rolde oynadığı *Tüfek Omza* gibi propaganda filmleri gösterime girmiştir.⁷¹

Rus sinemasında 1917 Devrimi'ne kadar daha çok edebiyat uyarlamaları, melodram, komedi ve haber filmleri gösterilirken Ekim Devrimi sonrası devletin tüm yapısı ile beraber sinema da değişime uğramıştır. Vladimir Lenin şu sözleri söyleyerek sinemanın önemini vurgulamıştır: ‘*işleriniz iyi bir örgütlenmeyle yürümeye başladığı, memleketin durumu düzeldiği vakit, bazı ödenekler alacaksınız. Film yapımını genişletmeli, özellikle sinemayı kitlelere ulaştırmalı; kentlere, en çok da köylere sokmalısınız. Siz ki sanat koruyucusu geçinirsiniz, bütün sanatlar içinde sizin için en önemlisinin sinema sanatı olduğunu hatırlınızdan çıkarmamalısınız*’⁷².

SSCB’de çekilen propaganda filmleri Komünizm ideolojisini yücelterek, Vladimir Lenin ve Joseph Stalin’in liderliklerini güçlendirmeye yönelik olmuştur. Bu anlamda 1925 yılı yapımı *Potemkin Zırhlısı* filmi dünya tarihinde ilk profesyonel sinema tekniklerinin kullanıldığı ilk propaganda filmlerinden biri olmuştur. Film, Çarlık rejimine karşı ayaklanan denizcileri anlatmaktadır. *Denizlerin En Mavisinden, Dünya, Bezhin Meadow, Yemin, Berlin’in Düşüşü* isimli filmler de bu dönemin Sovyet propaganda sineması örneklerindendir.⁷³ Özellikle *Berlin’in Düşüşü* filminde Joseph Stalin doğaüstü bir varlık olarak gösterilerek, kült lider⁷⁴ imajı verilmiştir. Sadece

⁷¹ Caner Çakı vd., ‘Goebbels Liderliğinde Nazi Almanya’sında Propaganda Sineması’, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 2019, Sayı 4, Aralık 2019, s. 150.

⁷² Sezen Altay, Ufuk Uğur, ‘Sinemanın Propaganda Aracı Olarak Kullanılması: Ben Küba Filmi’, *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Cilt 4, Sayı 8, Haziran 2018, s. 19-20.

⁷³ Çakı vd., ‘Goebbels Liderliğinde Nazi Almanya’sında’, s. 150-151.

⁷⁴ Kült liderlik, insanlık tarihi kadar eski bir kavram olmakla beraber 20. yüzyılda kitle iletişim araçlarında yaşanan gelişmelerle daha büyük kazanmaya başlamıştır. Özellikle sinemanın kült lider inşasındaki etkisi ve propaganda gücü ile kitlelere erişim artmıştır. Filmlerde bu liderler, insanüstü özelliklere sahip, yanlışsız olmayan, güçlü kişiler olarak gösterilmektedir. Detaylı bilgi için Bkz. Caner Çakı, ‘Komünizm İdeolojisinde Kült Lider Olgusu: ‘Berlin’in Düşüşü’ Propaganda Filmi’nin Alımlama Analizi’, *Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, Sayı 9, Haziran 2018, s. 96.

Hitler'i değil, müttefikleri de yendiği anlatılmıştır.⁷⁵ SSCB'nin milliyetler politikası kapsamında 1948 yılında Stalin ödölünü alan *Ali şir Nevai* filmi de önemlidir. Bu film ile Orta Asya halklarının tarihleri yeniden oluşturularak, geçmişe bağlılıklarının kırılması amaçlanmıştır.⁷⁶

Almanya'da ise propaganda sineması Nazilerin yönetime geldiği 1933'e kadar gelişmemiştir. Bunun nedeni 1919 yılında Weimar Cumhuriyeti'nin imzaladığı Versay Antlaşması nedeniyle saldırgan bir siyaset izlemesine engel olunmuştur. Almanya'nın ödediği ağır savaş tazminatı, ekonomik sıkıntılar da sinemanın gelişmesini zorlaştırmıştır. Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin 30 Ocak 1933 yılında iktidar olması ile sinemanın propaganda yönüne ağırlık verilmiştir. Bu amaçla Joseph Goebbels'in başında olduğu Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı kurulmuştur. Goebbels'in çalışmaları ile Leni Riefenstahl gibi iyi yönetmenler ile çalışarak en etkili propaganda filmlerini ortaya çıkarmıştır. Bu filmler arasında *Özgürlüğün Gücü, İrade'nin Zaferi, Polonya'ya Sefer, Ebedi Yahudi, Führer'e Yürüyüş, Rothschildler, Batı'da Zafer* bulunmaktadır.⁷⁷

Benito Mussolini önderliğindeki İtalya'da ise sinema, Nazi Almanya'sı ve SSCB gibi planlı ve etkili şekilde kullanılmamıştır. Mussolini, '*Eğitici Sinema Birliği*'ni kurarak faşist ideoloji ve hükümet yanlısı belgesel filmler yayınlamıştır. Bu filmlerde savaş, güç, cesaret konuları bulunmaktadır. Yayınlan filmler, sansür kurulu tarafından incelenerek gösterilmekteydi.⁷⁸ Bunlar arasında *Alkazar Savaşı, Demir Ta* gibi propaganda filmleri bulunmaktadır. Bu filmlerde Mussoli'nin orduları Roma İmparatorluğu'nun orduları ile eşdeğer gösterilmiş ve faşizm yüceltilmiştir.⁷⁹

Türkiye Cumhuriyeti'nde ise Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde ağdaş bir Türkiye yaratılmak amacıyla tepeden inmecei devrimlerle hızlı bir toplumsal değişime gidilmektedir. Bu modernleşme sürecinde sanata yönelik çalışmalarda önem

⁷⁵ Kristian Feigelson, *Politik Kamera Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2017, s. 38.

⁷⁶ Feigelson, *Politik Kamera*, s. 140.

⁷⁷ akı, "Komünizm İdeolojisinde Kült Lider", s. 151.

⁷⁸ Yalçın Lülecı, "Erken Cumhuriyet Döneminde Atatürk ve CHP'nin Sinema Politikası", *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, Sayı 31, 2018, s. 224.

⁷⁹ Nilay Ulusoy Önbayrak, "'Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği'", *Marmara İletişim Dergisi*, Cilt 13, Sayı 13, Nisan 2014, s. 192.

kazanmıştır. Resim, müzik, opera, bale, tiyatro, heykel gibi sanatsal faaliyetler desteklenmiştir.⁸⁰

Atatürk başta olmak üzere CHP iktidarı, sanatı, ideolojileri ve devrimleri halka aktaracak bir aygıt olarak görmüşlerdir. Aynı zamanda sanat, toplumun eğitim-kültür seviyesini arttıracak bir araç olmuştur. Atatürk'ün '*fikirler ve inkılaplar, sanatla yayılır*' cümlesi devrimlerin iletilmesinde sanatın rolünü göstermektedir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde propaganda '*Bir öğreti, düşünce veya inancı başkalarına tanıtmak, benimsetmek ve yaymak amacıyla söz, yazı vb. yollarla gerçekleştirilen çalışma, yaymaca*' olarak tanımlanmaktadır. Bu anlamda Atatürk'ün sanata propaganda rolünü de verdiğini görmekteyiz. İsmet İnönü ise '*İnkılabın bütün bünyesini besleyip, büyütecek, inkılabı maksadına yetiştirecek, inkılabın maksadındaki asaleti kitleler üzerinde müessir kılacak yegane manevi kuvvet, güzel sanatlardır*' diyerek devrimlerin getirdiği fikirleri vatandaşa iletme amacı anlatılmaktadır.⁸¹

Propagandanın yoğun olarak kullanıldığı iki savaş arası dönemde, Türkiye'de sinemayı halkı eğitmek ve propaganda yapmak amacıyla kullanmak istemişlerdir. 1930'ların sonlarında Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği'nin hazırladığı bir rapor dönemin sinema gelişmelerinin istenilen durumda olmadığını göstermiş ve devletin sinemaya olan yaklaşımını sinemayı rejim lehine ayrıntılı öneriler içermesi bakımından önem arz etmiştir. Atatürk döneminde CHP Genel Sekreterliği VIII. Büro'nun görevi sinema, radyo ve basın kanalları aracılığıyla propaganda yapmaktır. İlk defa 1932 yılı sonlarında Halkevleri ve parti teşkilatının radyo ve sinemadan faydalanması konusu gündeme gelmiş fakat 1936 yılına kadar bu alanda bir çalışma yapılmamıştır. 1936'da CHP Genel Sekreteri tarafından Halkevi Başkanlığı'na bir yazı gönderilmiştir. Halkevlerinde sinemanın bulunup bulunmadığı ve ne şekilde kullanıldığı, hangi filmlerin gösterildiği gibi sorular bu yazıda bulunmaktadır. 27 Şubat 1936'da toplanan Genel Yönetim Kurulu, istenilen şekilde propaganda ve kültür filmleri yaptırmak amacıyla zirai ve kültür filmleri yapan kuruluşlarla temasa geçilerek yararlı filmlerin gösterilmesi için karar almıştır. CHP VIII. Büro bu işlerden sorumlu olacaktır.⁸² Büro bu anlamda *Memleket İçinde ve Dışında Sinema ile Yapılacak*

⁸⁰ Celal Hayır, "Cumhuriyet Dönemi: İktidar, İdeoloji ve Sinema", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 7, Sayı 31, s. 353.

⁸¹ Yalçın Lülecı, "Erken Cumhuriyet Döneminde Atatürk ve CHP'nin Sinema Politikası", *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, Sayı 31, 2018, s. 225-226.

⁸² Tekerek, 'Bir Propaganda Aracı', s. 191. Halkevleri aktif olarak bulunduğu süre boyunca 7.850 film gösterimi, 12.350 tiyatro gösterisi, 970 sergi, 23.750 konferans düzenlemiştir. Devrim ideolojisini

Propaganda Projesi hakkında bilgi vermektedir. Proje ile Türkiye'ye uygun olan filmleri bularak ülkenin her yerinde gösterime sokmaktır. Propaganda için kullanılacak filmler halkın, kültür, eğitim seviyesi göz önüne alınarak uygulanması uygun bulunmuştur.⁸³ Filmlerin gösterimi ise “*halk terbiyesi*” için sinemadan yararlanma girişimleri üzerine Halkevleri aracılığıyla olacaktır. 1932 yılından itibaren halk evlerinde sinema ve radyodan yararlanılması konusunda incelemeler başlamıştır. Ancak sinema alanındaki çalışmaların sonuç vermesi 1938 yılını bulmuştur. Bu gecikmenin nedenlerinden biri yurt dışından film makinelerin getirilmesindeki uzun bürokratik süreç olmuştur. Halkevlerine makine sağlamak ve alt yapı sürecinin maliyetli olması da bu etkilerden biridir. Bu nedenle Halkevlerine gönderilen sinema makineleri başlarda yetersiz sayıda kalmıştır. CHP'nin satın aldığı makinelerin zaman içinde artması ile 1937 yılında Halkevlerinde 13 sinema bulunurken 1947 yılında bu sayı 49'a çıkmıştır. Ancak bu defa da film bulma konusunda sıkıntılar çıkmaktadır. Makinesi bulunan Halkevleri ile Genel Sekreterlik arasındaki yazışmalarda birçok Halkevinin aylarca gösterecek film bulamadığı anlaşılmaktadır.⁸⁴ Bu nedenle propaganda olarak kullanılmak istenilen sinema, yeterli etkiyi sağlayamamıştır.

İnsanlar tarih boyunca birbirini yönetme isteği içerisinde olmuşlardır. Teknoloji ve iletişim kaynaklarının gelişerek artması ile egemen güçler toplumları kontrol etmek amacıyla propaganda kaynaklarını kullanmışlardır. Sinemanın kitlelere kolay şekilde ulaşması onu çok cazip bir araç yapmıştır. Propaganda sineması İkinci Dünya Savaşı yıllarında Almanya ve SSCB ile güçlenmiş ve günümüzde ABD önderliğinde Hollywood⁸⁵ ile devam etmektedir. Propagandanın güçlenmesi

yaymak amaç olmuştur. Bkz. Osman Ülker, *Kültür ve Din Türkiye’de Sanat Alanının Üretimi (1980-1923)*, Matbu Kitap, İstanbul, 2022, s. 59-60.

⁸³ Propaganda amacı ile gösterilecek filmler iki bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümde Operet, drama, komedi, saire gibi eserler yüksek halk tabakasına özgün olacaktır. İkinci bölümde yer alan filmler ise köylüler için filmler, dökümanter filmler, aktüalite filmleri, çocuklar için filmler ve eğitici-öğretici filmler olarak ayrılmaktadır. Bu rapor ile sinemanın yeni rejimin benimsenmesinde ve halkın eğitimindeki etkisinin farkında olduğu anlaşılmaktadır. Detaylı bilgi için bkz. Tekerek, “Bir Propaganda Aracı”, s. 193.

⁸⁴ Özgür Adadağ, “Halkevlerinde Sinema Faaliyetini Yaygınlaştırma Çabaları ve Sınırlılıklar”, *Tarih İncelemeleri Dergisi*, Cilt 37, Sayı 1, Temmuz 2022, s. 2-6.

⁸⁵ Amerika’da yapılan bir araştırmada Amerikalıların birçoğunun Vietnam Savaşı’nı kazandıkları inancına sahip oldukları görülmüştür. Bunun nedeni ise sinemanın kitleler üzerindeki etkin gücü ve toplumun kolaylıkla yönlendirilebilmesidir. Kitle iletişim araçları ile oluşturulan yeni tarih algısı zaman içerisinde gerçeğin önüne geçebilmektedir. Bkz. Erkiliç, *Türk Sinemasında Tarih*, s. 24. Nabi Avcı: “*Dünya tarihinde hiçbir iktidar sahibi, bugün Amerikan kitle iletişim araçlarını yönlendiren bir avuç kişinin sahip olduğu imkanlara sahip olmamıştır. Üstelik bu iktidar, hiç de öyle soyut bir iktidar değil; elle tutulur, gözle görülür bir biçimde evlere giriyor, çocuk dinlemeden milyonlarca insanın zihnini denetim altında tutuyor*” sözleri ile durumun önemini anlatmıştır. Bkz. Avcı, *Enformatik Cehalet*, s. 156.

gördüğümüz gibi teknolojinin ve kitle iletişim araçlarının ilerlemesi ile doğru orantıda olmuştur. Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemlerinde ise başta maddi ve teknolojik imkansızlıklarla beraber, yönetenlerin sinemaya yönelik düşünceleri gibi etkenler diğer devletlerin sinemayı kullandığı anlamda yeterli bir propaganda yapılamamasını sağlamıştır.

1.4. Sinemanın Ortaya Çıkışı: Lumière Kardeşler ve Sinematograf

İçinde bulunduğumuz yüzyılın en etkili ve popüler aracı olan sinema, adını Lumiere kardeşlerin icadı olan *Sinematograf*'tan almıştır. Teknolojik bir buluş olarak kim tarafından icat edildiği ise yıllarca tartışılmıştır. Görüntülerden hareket yanılması oluşturma düşüncesi asırlar boyunca araştırmacıları ve bilim insanlarını meşgul etmiştir. 1684'te Alman din adamı Athanasius Kircher'in icadı olan *Sihirli Fener* ile ışık kaynağının önüne koyulan nesnelerin gölgesi bir yüze yansıtılmıştır. Kircher, buradan hareketle gaz lambası veya mum ışığı ile aynalı mercekler kullanarak görüntüyü perdeye yansıtmayı sağlamıştır. Fakat durağan görüntülerin hareketli olarak algılanması henüz mümkün olmamıştır. John Ayrton Paris ile John F.W. Herhel'in iki tarafında resimler bulunan bir disk olan *Thaumatrope*'u icat etmeleriyle bu konuda büyük bir ilerleme kaydedilmiştir. Disk iki tarafından uzanan iplerle döndürüldüğünde hareket yanılması gerçekleşmiştir. Bu icadı Michael Faraday'ın kendi adındaki çarkı ve Simon R.Von Stampfer'in *Stroboscope*'u izlemiştir.⁸⁶

1830'da J.Antoine Plateau, *Phenakistoscope*'u icat etmiştir. Hareketli nesneler açısından görüntünün sürekliliğinden hareketle oluşmuş olan bu icat ile bir merkez etrafında altta ve üstte olmak üzere birbirinden ayrı iki disk bulunuyordu. Diskler döndüğü zaman üstteki diskin yarıklarından bakıldığında çizimler hareket ediyormuş gibi görünmekteydi.⁸⁷

19.yüzyılın son döneminde hareket yanılması konusundaki çalışmalar hızlanarak büyük bir rekabet ortamı oluşturmuştur. 1887'de Hannibal Goodwin film şeridini icat etmiş ve bunun sonucunda görüntünün kaydedilmesi için en uygun maddenin selüloit olduğu anlaşılmıştır. George Eastman da bundan hareketle film makarasını ortaya çıkarmıştır. Yıllarca süren bu çalışmalar sonucunda Thomas Alva

⁸⁶ Ali Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sineması Tarihi (1895-1922)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 13.

⁸⁷ Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sineması Tarihi*, s. 14.

Edison ve William K.L. Dickson'ın ortak çalışmaları ile ilk kamera olan *Kinetograf* (*Kinetograph*) ortaya çıkmıştır. Ancak çekilen filmler bir projeksiyon ile gösterilemiyordu. Edison ve Dickson 1891'de *Kinetoskop*'u (*Kinetoscope*) icat etmeleriyle bu durum sonuçlanmıştır. İçine 15 metre film alabilen bu aygıt ile görüntü tek bir kişi tarafından izlenebilmiştir. *Kinetoskop*, bu döneme kadar en gelişmiş izleme aygıtı olarak dünyada büyük bir başarı elde etmiştir. Piyasaya sürüldükten kısa bir süre sonra Amerika'da *Kinetoskop*'un bulunduğu izleme salonları açılmıştır. Yoğun ilgiye sahip olan bu salonlar iyi kazançlar getirmekteydiler. Sinema tarihinin ilk film stüdyosu olan Black Maria da bu amaçla Edison tarafından kurulmuştur. İzleme aygıtı olan *Kinetoskop*, hareket yansımaları sağlamış olsa da bunu perdeye yansıtamamıştır. Fransız Louis ve Auguste Lumiere kardeşler ise bu aygıtın bir yansıma aygıtına dönüşmesini sağlamışlardır. 13 Şubat 1895'te *Sinematograf* adını verdikleri icatları ile kamera ve projeksiyon birleştirilerek hareketli görüntülerin yüzlerce kişi tarafından beyazperde üzerinden izlenebilmesinin önünü açmışlardır.⁸⁸

Halka açık ilk sinematograf gösterimi 28 Aralık 1895'te Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'nin salonunda yapılmıştır. Bu tarih sinemanın resmi başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Aynı zamanda 1 frank vererek içeri alınan 35 kişi ile de sinemanın ilk ticari gösterimi olmuştur. Gösterimde öne çıkan iki film bulunmaktaydı. Bunlar *Bir Trenin Ciotat Garı'na Gelişi* ile *Bahçıvanın Sulanışı* adlı filmlerdi. İlk filmdeki anlatılanlara göre trenin perdeden üzerlerine geleceğini düşünen seyirciler korkarak çığlıklar atmışlar ve koltukların altına saklanmışlardır. Benzer bir tepki de İstanbul'da Sponeck'teki gösterimlerde verilecektir. Grand Cafe'deki gösterimden sonra sinematografa olan ilgi katlanarak artmıştır. İlk gösteriden 35 frank kazanan Lumiere Kardeşler bir hafta sonra kazançlarını günde 300 franka çıkarmışlardır.⁸⁹

Sinematograf'ın bu şekilde katlanarak ilgi odağı olması ve getirdiği yüksek kazanç sonucunda Lumiere Kardeşler, 1896 yılından itibaren farklı ülkelere sinematografi tanıtmak için operatörler göndermişlerdir. Bu kişiler Osmanlı Devleti'ne de gitmiştir. Diğer bölümde bu konu üzerine bilgiler verilecektir.

⁸⁸ Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sineması Tarihi*, s. 17.

⁸⁹ Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sineması Tarihi*, s. 19.

Türk sineması araştırmalarda dönemlerine, içerik ve konularına bakılarak farklı bölümlere ayrılmıştır.⁹⁰ Türk sinemasının oluştuğu ilk yıllar (1914-1922), Tiyatrocular Dönemi (1922-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950) ve Sinemacılar Dönemi (1950-1970)⁹¹ olarak ayrılan dönemlerde konumuz itibariyle Demokrat Parti Dönemi olan 1950-1960 yılları arasındaki sinema ve toplumu inceleyeceğiz. Çalışmamızın ağırlıklı yönü 1950’li yıllardır fakat bu döneme kadar olan sinema tarihimizin gelişimi ve dönemleri hakkında da sinemamızı iyi kavramamız açısından bu döneme kadar olan tarihi de iyi bilmemiz gerekmektedir.



⁹⁰ Türk Sineması’nın dönemlendirilmesi konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Bu anlamda Türk Sineması’nı dönemlere ayıran yazarlar büyük çoğunlukla Nijat Özön’ün ilk baskısı 1962 yılında olan *Türk Sineması Tarihi 1896-1960* isimli kitabını esas almışlardır. *Tiyatrocular Dönemi* ve *Geçiş Dönemi*’ni ayrılarak biz de bu şekilde değerlendireceğiz.

⁹¹ Şükran Kuyucak Esen, *Türk Sineması’nın Kilometre Taşları*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2016, s. 2. Savaş Arslan, Türk sinemasında farklı bir dönemleştirmeyi önermiştir. Yeşilçam Öncesi(1940’ların sonuna kadar Türkiye’de sinema), Yeşilçam (1950’ler ve 1980’ler arası), Yeşilçam Sonrası(1990’lardan günümüze). Yeşilçam dönemini ise birkaç başlığa ayırmıştır. Bunlar: Erken Yeşilçam, Yüksek Yeşilçam ve Geç Yeşilçam olarak ayrılmaktadır. Bkz. Arslan, *Türkiye’de Sinemanın Tarihi*, s. 33.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1. Erken Dönem Türk Sineması

2.1.1 Sinemanın Osmanlı Devleti'ne Gelişi

Osmanlı Devleti'nde gölge oyunu, masal dinletileri, kukla, meddahlık, orta oyunu gibi temaşa sanatları uzun süre varlığını sürdürmüştür. Zaman içinde Batılı sanatlarla etkileşime geçmişlerdir. Doğu ile Batı sanatlarının iç içe geçmesi ile Osmanlı'ya özgü yeni bir tür ortaya çıkmıştır. Kozmopolit kentlerde kantoya, tiyatro oyunlarından tuluata kadar geniş yelpaze içinde programlar düzenlenmiştir. Sinematograf gösterimleri, Lumiere Kardeşler'in ilk halka açık gösterimlerinden birkaç ay sonra Osmanlı topraklarında da başlamıştır. Bu durumu kolaylaştıran sebeplerden biri Osmanlı'nın sinematograf gösterimleri ile daha önceden tanışmasıdır.⁹² Sinematografi yolundaki öncü denemeler ve icatlar Beyoğlu'ndaki eğlence ve kültür merkezi olan İstiklal Caddesi'nde bulunan mekanlarda gösterilerek halka basın yoluyla tanıtılmıştır. Bu anlamda 1843 yılında Galatasaray Sultanisi yakınlarındaki bir sirkte *Microscope Solaire* (*Güneş Mikroskopi*) ve Louis Daguerre'nin icadı *Le Grand Diamora* (*Büyük Diamora*) teknikleriyle fotoğraf gösterimi gerçekleştirilmiştir. Naum Tiyatrosu'nda ise 1855 yılında Charles Knight'in icadı *Cosmoroma* ile slayt gösterimi ve 1882'de F.Doublier isimli bir Fransız tarafından *Büyülü Fener* isimli bir izdüşüm aygıtıyla yaratılış teması üzerine olan bir gösterim gerçekleştirilmiştir. Louis Thierry ise Doublier'in gösterimden üç yıl sonra Diaphanorama tekniğiyle 20 tabloluk bir gösteri yapmıştır. Bu gösteride 9.tablo Osmanlı çeşmeleri üzerine olmuştur. Bu alandaki gösterimler ve gelişmeler Osmanlı basınında sıklıkla konu edilmekteydi. T. Alva Edison'un hareketli görüntüler hakkındaki çalışmaları özellikle gündemde yer bulmuştur.⁹³

Sinema öncesi dönem olarak adlandırılan bu yıllarda durağan görüntü ve imgelerin duvara ve perdeye yansıtılarak hareketli görüntüye dönüşmüştür. Gösterimler özellikle Osmanlı Devleti'nde gayrimüslimlerin yaşadığı Beyoğlu

⁹² Barış Saydam, "Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 18, Sayı 36, 2020/2, s. 402.

⁹³ Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sineması Tarihi*, s. 20-21.

semtinde gerçekleşmiştir. Bu semtte bulunan Tepebaşı Tiyatrosu, Odeon Tiyatrosu, Concordia Tiyatrosu gösterimler için kullanılmıştır.⁹⁴

Beyoğlu'ndaki Kinetoskop gösterimlerini izleyenlerin içinde o yıllarda küçük bir çocuk olan gazeteci Sermet Muhtar Alus da bulunmaktadır. Kinetoskop hakkında ileride yaşadıklarını şu şekilde anlatmıştır:

*“Yüksek ve büyük bir sandıktan ibaretti. Üstündeki deliğinden, aşağıdaki lambanın aydınlığıyla bir buzlu cama akseden hayaller canlı gibi görünür, ancak bir dakika devam eder, etmezdi. Mesela öerste demir döven ve kıvılcımlar saçan demirci; çiftesini boşaltıp kuşu vuran ve köpeğini salan avcı; boks yapan iki boksör. Kinetoskop 1311 (1895) yılında İstanbul'a getirilmiş, ilk önce Beyoğlu'nda, sonra Direklerarası'nda ikiliğe, kuruşa seyrettirilmişti ki; ben de hayal meyal hatırlayanlardanım. Biraz sonra bu koca sandığın çekmece kadar küçükleri, manivelası elle çevrilenler çıkmıştı ki; ‘motoskop’ denilirdi.”*⁹⁵

Sinematograf, 1895 yılı itibariyle Osmanlı topraklarında da bilinmiştir. Lumiere Kardeşler'in icadı hakkında bilgi sahibi olmak isteyen dünyadaki çeşitli insanlar, Lyon'daki fabrikalarına mektuplar yazmışlar ve sinematografin satılmasını talep etmişlerdir. Bu kişiler arasında Rum asıllı Osmanlı vatandaşı ve tanınmış bir fotoğrafçı olan Theodore Vafiadis⁹⁶ de bulunmaktadır. Sirkeci'deki tren istasyonunun karşısında fotoğraf makineleri, malzeme ve aksesuarları satan bir fotoğrafhanesi bulunuyordu. Fakat yoğun ilgiye maruz kalan sinematografin satın alma talepleri bu yıllar için imkansızdır. Seri üretime daha sonraları 1896 yılında geçilmiştir. Sinematografin önemi kadar çekilen filmlerde büyük bir anlam ifade etmekteydi. 1898 yılına kadar çekilen filmler ortalama 1 dakika 15 saniye süren 12-15 metrelik filmlerdir. Lumiere Kardeşler bu anlamda Lyon'daki fabrikalarında operatör adaylarına eğitim vermişlerdir. Bu operatörler aynı zamanda gittikleri yerde halkın ilgisini çekmeyi de amaçlamışlardır. 1896 yılından itibaren sinematografi tanıtmak, yeni filmler çekmek için farklı ülkelere gitmişlerdir.⁹⁷

Lumiere operatörleri sinematografi tanıtmak ve film çekmek amacıyla dünyanın birçok yerine gitmişlerdir. Osmanlı topraklarına 1896 yılında gelmişlerdir.

⁹⁴ Saydam, “Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış”, s. 402.

⁹⁵ Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sineması Tarihi*, s. 22.

⁹⁶ Vafiadis'in sonraki yıllarda da sinema ile ilgilenmediğine göre yaptığı başvurunun sonuçsuz olduğu görülmektedir. Bkz. Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 30.

⁹⁷ Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sineması Tarihi*, s. 24-25.

Bu dönem II. Abdülhamid tahtta bulunuyordu. Kanun-i Esasi'nin verdiği yetkilere dayanarak meclisi fesh etmesiyle kriz ortamı ve diplomatik sıkıntılar oluşmuştur. İttihat ve Terakki ile olan mücadele ise siyasi gerilimi arttırmıştır. Osmanlı topraklarındaki azınlıkların milliyetçilik ideolojisi nedeniyle çıkardıkları isyanlar devleti içinde ve dışında zor durumlarda bırakmıştır. Osmanlı Devleti'nin bu koşullarında Lumiere operatörlerinin çalışmaları oldukça zor olmuştur. 1896 Mayıs'ında İstanbul'a gelen Jamin isimli operatör, sinematografi tanıtmak ve film gösterimleri yapmak istemiştir. Fakat elektrikle çalışan aygıtlar sakıncalı göründüklerinden ağır gümrük şartlarına tabi olmuştur. İzinler çoğu zaman verilmemekteydi. Yetkililer tarafından da ne olduğu tam olarak bilinmeyen sinematograf, şüphe uyandırmıştır. Lumiere operatörü Jamin, yaşadığı zorlukları ülkesinin sefaretine haber vermiştir. Sefaret ise 17 Haziran 1896 tarihinde Hariciye Nezareti'ne durumu bildirerek gerekli iznin verilmesini istemiştir. Sadrazam Halil Rıfat Paşa, sinematograf aygıtının araştırılmasını Posta ve Telgraf Nezareti'ne bildirmiştir. Nezaret yapılan çalışmalar sonucunda sinematografin sakıncalı olmadığını belirten rapor hazırlamasına rağmen Nezaret, temkinli davranmıştır. Aylarca süren yazışmaların ardından izin ancak Eylül ayı sonlarında verilmiştir.⁹⁸

Janin'in daha sonraları film gösterimi yaptığına dair bir kayıt bulunmamaktadır. Ancak Henri isimli bir Fransız İstanbul'da ilk sinematograf gösterisinin hazırlıklarını yapmaktaydı. The Levant Herald gazetesinin 12 Aralık 1896 tarihindeki sayısında Osmanlıca ve Fransızca olarak şu ilan yayınlanmıştır;

*‘Beyoğlu'nda Galatasaray karşısında İsponek (Sponeck) salonunda İstanbul'da birinci defa olarak Paris ve bütün Avrupa'nın mazhar-ı takdiri olmuş olan canlı fotoğraf lubiyyatı (eğlencesi) her akşam icra olunur’*⁹⁹

Sponeck Birahanesi'ndeki gösteriyi izlemiş kişiler, Grand Cafe'de olan heyecana benzer bir tepki göstermişlerdir.¹⁰⁰ Seyirciler büyük bir heyecanla izleyerek sinemanın büyümlü etkisine girmişlerdir.

⁹⁸ Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sineması Tarihi*, s. 29-30.

⁹⁹ Ali Özuyar, *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar*(1896-1945), Phoenix Yayınevi, Ankara, 2013, s. 16.

¹⁰⁰ Ekrem Talu'dan aktarılan anıya göre izleyiciler, perdeye yansıyan trenin üzerlerine geldiğini düşünmüşler ve gösterilen boğa güreşinde hayvanlardan korkarak heyecanlanmışlardır. Bkz. Özuyar, *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar* s. 17.

İstanbul'a gelen bir diğer operatör, Alexandre Promio idi. Aynı şekilde Promio da gümrükte zorluklar yaşamıştır. Anılarında İmparatorluğun birçok şehrini dolaşarak filmler çektiğini anlatmış olsa da Osmanlı Devleti'nde film gösterimi yaptığına dair herhangi bir bilgi mevcut değildir. Promio'nun İstanbul'da çekmiş olduğu filmler gizlilik içinde yürütüldüğü düşünülmektedir. Osmanlı ordusunu filme alması da olanaksız bir durumdur. Çünkü saray ile yakın ilişkiler halinde olan Sigmund Weinberg bile talebi olmasına rağmen bu izni alamamıştır. İstanbul çekimlerinden sonra Promio, İmparatorluğun çeşitli bölgelerine giderek filmler çekerek Lumiere Kardeşlerin kataloglarını zenginleştirmiştir.¹⁰¹ Kardeşlerin 1897 yılında basılan ikinci kataloglarında *Defile de l'infanterie* (Türk Piyadesinin Geçit Töreni), *Artillerie Turque* (Türk Topçusu), *Panaroma de la Corne d'Or* (Haliçin Panaroması), *Panaroma des rives du Bosphore* (Boğaziçi Kıyılarının Panaroması) isimleriyle yer almıştır.¹⁰²

Osmanlı topraklarına hareketli görüntülerin girişi başta saray üzerinden olmuştur. II.Abdülhamid döneminde (1876-1909) Yıldız Sarayı'nda ilk gösterimler başlamıştır. Halka açık ilk sinematograf gösterimi ise 12 Aralık 1896 yılında Beyoğlu'nda yapılmıştır. Gösterim Fransız ressam Henri Dalavallee tarafından gerçekleştirilmiştir. Sinemaya karşı duyulan tedirginlik zaman içinde giderilmiştir. II.Abdülhamid tiyatroya duyduğu ilgiyi sinematografa da göstermesiyle birlikte bu gösterimler hızla Osmanlı topraklarında yaygınlaşmıştır. Padişahın istediği filmler genellikle ikili ilişkiler kurulan devletlerle ilgili olmuştur. Almanya, Avusturya, Çin imparatorlarının faaliyetlerini içeren, ülkelerin askeri manevralarının sergilendiği filmler bunlardan bazılarıdır.¹⁰³

Osmanlı Devleti'nde bulunan Osmanlı Hilal-i Ahmer, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, Osmanlı Donanma-yı Milliye İane Cemiyeti, Malulin-i Guzzata Muavenet Heyeti gibi cemiyetlerin düzenledikleri tiyatro, sinema, konser ve sergiler milli birlik ve dayanışma ruhunu pekiştirmiştir. Bu dönemde Sigmund Weinberg, Yüksekaldırım ve İstiklal Caddesi'nde fotoğraf satmış ve aynı zamanda Fransız Pathe şirketinin Türkiye'deki temsilcisi olmuştur. Türkiye'deki ilk yerleşik sinema salonu

¹⁰¹ Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sineması Tarihi*, s. 31.

¹⁰² Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968, s. 41.

¹⁰³ Saydam, "Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış", s. 403. Mehmet Öztürk, Sinema 1895 yılından 1910'lu yıllara kadar Avrupa'da "küçük insanların eğlencesi" olarak görülmekteyken Osmanlı'da başlarda saray ve çevresine gösterilmesi ile daha farklı bir bakış açısı ortaya koymuştur. Serpil Kirel, *Kültürel Çatışmalar ve Sinema*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2018, s. 102.

yöneticiliğini de bu kişi yapmıştır. 1908'de Tepebaşı'nda Pathe Sineması'ndan sonra sırasıyla Orientaux (1911), Central (1912), İdeal (1912), Gaumont (1913), Artistik (1913), Amerikan (1913) sinemaları açılmıştır. Bu mekanların açılması ile kıraathaneler ve birahaneler gibi geçici mekanlar bırakılarak gösteriler yerleşik hale gelmiştir. Weinberg sadece sinema malzemeleri ve film gösterimleri yapmamıştır. Aynı zamanda aktüalite görüntüler çekerek konulu film denemelerinde bulunmuştur. II. Abdülhamid döneminde Cuma selamlığı merasimini ve İstanbul'da Meclis'in Açılışı filmini kameraya kaydeder. 1911'de Sultan Reşad(1909-1918)'ın Rumeli Seyahati de Manaki Kardeşler ve Weinberg'in desteğiyle tamamlanmıştır.¹⁰⁴ Ancak Sinema, Osmanlı Devleti'nde diğer sanat dallarına göre daha geç gelişmiştir. Birkaç film denemesi yapılmış olsa da sinemanın asıl olarak yaygınlığa kavuşarak Türk yapımlarının üretilmesi Cumhuriyet dönemi ile olmuştur.¹⁰⁵

2.2. Türk Sinemasının İlk Yılları

1914-1922 yıllarını kapsayan bu dönem, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yıllarını içermektedir. Türk halkının ve Türk sinemasının da kaderini ve yönünü belirleyen dönemde yapılan savaşlar sonucunda Türklerin yeni bir devleti ve sanat anlayışı oluşmuştur.¹⁰⁶

1984 yılına kadar Fuat Uzkınay'ın çekmiş olduğu 14 Kasım 1914 tarihli Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı filmi ilk Türk filmi olarak kabul edilmiştir. Türk sinema tarihinde Rakım Çalapala'nın Filmlerimiz(1946), Nurullah Tilgen'in "Türk Filmciliği: Dünden Bugüne(1953 ve 1956) isimli çalışmaları uzun yıllar temel kaynak olarak kabul edilmiştir. Fakat bu eserler bilimsel bir iddiaya sahip değildir, araştırmalarında anılara ve duyulma ile gelmiş bilgilere yer vermişlerdir. Çalapala'nın metninde ise ilkler vurgusu bulunmaktadır. ("ilk açılan Türk sinemaları", "ilk yerli film", "okullarda ilk sinema" vb.).

İlk sinema tarihçimiz olarak kabul edilen sinema yazarı Nijat Özön de Tilgen ve Çalapala'nın eserlerinden faydalanmıştır. Özön'ün Türk Sineması Tarihi adlı kitabının ilk iki bölümü Tilgen ve Çalapala'nın metinlerine dayanmaktadır. Fakat Özön, dayandığı bu bilgilerin yararlı olduğu kadar yanıltıcı olduğunu da açıklamıştır.

¹⁰⁴ Saydam, "Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış", s. 406.

¹⁰⁵ Ülker, *Kültür ve Din Türkiye'de Sanat*, s. 39.

¹⁰⁶ Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının*, s. 6.

Bununla beraber ilkler vurgusunu sürdürerek Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı'nı ilk Türk filmi olarak kabul etmiştir.¹⁰⁷ Aşağıdaki alıntıda da bu konu açıklanmıştır.

‘‘Fuat Uzkınay’ın 14 Kasım 1914 yılında çektiği Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı filmiyle ilgili ilk ve tek belge, ilk kez Nurullah Tilgen tarafından, Yıldız dergisinin 18 Temmuz tarihine rastlayan 30.sayısında ‘‘Türk Sinema Tarihi Düinden Bugüne, 1914-1953’’ adlı çalışmasında yayınlanmıştır. Daha sonra, değerli araştırmacı yazar, Nijat Özön, bu belgeyi biraz genişleterek Türk Sineması Tarihi(1962) kitabıyla Fuat Uzkınay (1970) adlı çalışmasında kullanmıştır. Ama Özön, her iki kitabında da kaynak olarak Tilgen’in çalışmasını göstermiştir. Bu konu üzerinde daha sonraki yıllarda yapılan tüm çalışmalar, hep sözünü ettiğimiz bu iki çalışmadan alıntılar şeklinde sürdürülerek, günümüze değin getirilmiştir.’’¹⁰⁸

Filmin varlığından kuşku duyan Burçak Evren, 1984 yılından itibaren bu filmin ilk Türk filmi olmadığını ilk filmin çok daha önceki bir dönemde Osmanlı vatandaşı olan Manaki kardeşler tarafından çekildiğini savunmuştur. İlk Türk filmi arayışında bazı yaklaşımlar bulunmaktadır. Edhem Eldem bu duruma değinerek, ‘‘Osmanlı tarihinin bir Türk öyküsü haline getirilmesini’’ açıklamıştır. Bu dönemde Osmanlı’yı siyasi alana kapatarak, tarihi Türkleştirme amacı güdülmüştür. Dilek Eldem’in verdiği bilgiler bu konuda önem taşır:

‘‘ Hatırlanmalıdır ki Ayastefanos Osmanlı İmparatorluğu zamanında çekildiyse de, tarihi yeni bir devletle birlikte yeni bir Türk kimliği inşa etme idealiyle yola çıkan Cumhuriyet döneminde yazıldı. İmparatorluk sınırları içinde 1914’ten önce çekilmiş filmler olduğu, fakat bunların bazılarının kimin tarafından çekildiğinin bilinmemesi, bazılarının, gayrimüslimlerce çekilmiş olması nedeniyle, Türk sineması tarihine dahil edilmediği bugün artık biline bir gerçek. Örneğin Makedon asıllı Osmanlı vatandaşları Yanaki ve Milton Manaki kardeşlerin 1905’ten itibaren Osmanlı topraklarında, Sultan V.Mehmet(Reşat)’in Bitola’yı(Manastır) ziyareti(1911) de dahil olmak üzere, çeşitli filmler çektikleri 90’ların ikinci yarısından itibaren çok defa dile getirildi. Bir başka deyişle, Türk sineması tarihi dediğimiz tarih

¹⁰⁷ Nezih Erdoğan, ‘‘Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Sinema Üzerine Yapılmış Tarih ve Tarihyazımı Çalışmalarına İlişkin Bir Literatür Değerlendirmesi (1946-2020),’’ *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 18, Sayı 36, 2020/2, s. 476.

¹⁰⁸ Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının*, s. 8.

Osmanlı coğrafyasının genişliğini ve çok kültürlülüğünü unutarak, ideolojik seçimler doğrultusunda belli şeyleri hatırlayarak Türkleştirilmiş bir tarihtir ve bu yüzden masum değildir.”¹⁰⁹

Osmanlı Devleti, Almanların yanında savaşa girince iki ülke arasında ilişkiler yoğunluk kazanmıştır. Enver Paşa’nın Almanya gezisi yurttan sinema yapımının sürekliliğini sağlamıştır. Paşa, Alman ordusundaki sinema çalışmalarını görerek sinemanın halk üzerindeki etkisini görmüş, ülkeye döndüğünde Osmanlı ordusunda da Sinema Dairesi kurulmasını emretmiştir. Bunun sonucunda Weinberg’in yönetiminde olduğu Merkez Ordu Sinema Dairesi 1915’de kurulmuştur. Kurum savaşa ilgili belge ve haber filmleri çekmeye başlamıştır. 1916’da Müdafaa-i Milliye Cemiyeti gelir elde etmek amacı ile sinema çalışmalarında bulunmuştur. İlk öykülü filmler bu kuruluş adına yapılmıştır. 1917’de çekilen ilk öykülü film olan *Pençe*, yönetmeni de Sedat Simavi olmuştur. Aynı yıl çıkan *Casus* filmi de öykülü film olarak yerini almıştır.¹¹⁰

Osmanlı İmparatorluğu 1918’de savaştan yenik çıkınca, Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin Müdafaa-i Milliye Cemiyeti’nin elinde bulunan sinema araç ve gereçleri, düşman kuvvetlerinin eline geçmemesi amacıyla Malûl Gazileri Cemiyeti’ne devredilmiştir. Ahmet Fehim Efendi de bu cemiyet adına 1919’da *Mürebbiye* ve *Binnaz* adlı filmleri çekmiştir. *Mürebbiye*, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanından tiyatroya uyarlanmıştır. Bu film Fransızları kötülediği ve küçük düşürdüğü gerekçesiyle işgal kuvvetleri tarafından yasaklanmıştır. *Binnaz* filmi de aynı yıl Yusuf Ziya Ortaç’ın Viktor Hugo’dan uyarladığı manzum oyundan filme çekilmiştir. *Vekilharç*, *Bican Efendi*, *Bican Efendi’nin Rüyası* filmleri de sinemamızın ilk güldürüleri olmuşlardır. Kurtuluş Savaşı’nın sonunda, sinema aygıtları, Ordu Film Alma Dairesi’ne aktarılmıştır. Bu yıllarda çekilen savaş belgeselleri ile 1922’de kurulmuş olan Kemal Film’in çektiği savaş haber filmleri kurgulanarak, İstiklal adında Kurtuluş Savaşı belgeseli çıkarılmıştır.¹¹¹

¹⁰⁹ Erdoğan, “Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Sinema Üzerine” s. 479.

¹¹⁰ Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının*, s. 15.

¹¹¹ Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının*, s. 16.

2.2.1. İlk Türk Yapım Şirketi: Kemal Film (1922)

1922 yılı sinema tarihimizin önemli dönüm noktalarından biri olmuştur. Bu yıla kadar resmi ya da yarı resmi kurumlarca sinema çalışmaları yönetilmiştir. 1922’de Kemal Film ile ilk özel sinema çalışmaları başlamış oldu. Kemal Seden ve Şakir Seden kardeşler tarafından 1914 yılında bir sinema salonu açmak amacı ile dayıları Lokantacı Ali Efendi’yi ikna etmişler. Girişimci olan bu kardeşler sermaye bulmak amacıyla ile dayılarının yanına gitmişler. Böylece ileride Türk sinemasının en önemli yapım şirketlerinden biri olacak olan Kemal Film’in temellerini atmışlardır. Osman Fahir Seden yaşananları şu şekilde anlatmıştır:

“Yıl 1913’ün başları. Babam Maliye’de çalışıyor. Aynı günlerde Franko’nun Fransa’dan sinemacı bir arkadaşı gelmiş. Bakmış Beyoğlu’ndaki sinemalar tıklım tıklım dolu, ama Müslüman İstanbul’unda hiçbir sinema binası yok. Nedenini sormuş, Franko o tarafa müteşebbis olmamasından söz etmiş. Birlikte isim aramışlar. Babamın dayısı Ali Efendi akla gelmiş, İstanbul tarafının en muteber adamı ve çok zengin bir kişi. Aynı zamanda çok açık fikirli bir adam.(...) Fransa’dan gelen adam, seyyar makinesini getirmiş. Ve orada el ile çevirerek filmi göstermişler. Ali Efendi’nin akli yatmış. Tamam, ben burada bu işi yaparım demiş.”¹¹²

Kemal Film bu şekilde başlamıştır. Sinema işletmeciliği kar getirince büyüyerek devam etmiştir. Sinema işleri şirketi kurularak, yeni sinema salonları işletmeye başlarlar. Sirkeci Demirkapı’da Kemal Bey sinemasını açmışlardır. Bunun yanında Millet Tiyatrosu ve Doğancılar Park sinemasının da işletmeciliğini yaparlar. Seden kardeşler, yerli film üretmek ve çektikleri filmi göstermek arzuları yüzünden Muhsin Ertuğrul’a mektup yazarak birlikte film çekme işine girilmesini teklif etmişlerdir. Bunun üzerine Muhsin Ertuğrul, Almanya’da yarım kalan denemelerini vatanında devam ettirmek ve çalışmalarını ülkesinde sürdürmek için Seden kardeşlerin teklifini kabul etmiştir. Teknik yetersizlikler içinde çalışmalar yürütülmüş ve Selanik Bonmarşesi’nden kamera ve ekipman alınmıştır. Ali Efendi Lokantasının abdesthanesi filmlerin yıkanacağı laboratuvara çevrilerek İşgal dönemindeki bir cinayet vakası olan Şişlili Mediha Hanım cinayetini filme çekmeye karar vermişlerdir. *İstanbul Bir Facia-i Aşk* adıyla uyarlanan bu film Beyoğlu’nda büyük ilgi görmüştür.

¹¹² <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/312/ilk-turk-yapim-sirketi-kemal-film> (Erişim Tarihi: 04.01.2022)

Yakup Kadri de Ali Efendi lokantasının müdavimlerinden biridir. Yakup Kadri, Nur Baba isimli eserinin isterlerse sinemaya uyarlayabileceklerini anlatmıştır. Böylece Muhsin Ertuğrul çalışmalara başlar. Fakat çekimler sırasında Bektaşiler'in seti basması ile aktör Vakram Papazyan yurtdışına kaçmıştır. Muhsin Ertuğrul onun rolünü üstlenerek filmi bitirir. Filmin gösterimine tepkiler yüzünden izin verilmez ancak Cumhuriyet'in ilanı sonrası ismi *Boğaziçi Esrarı* olarak değiştirilerek gösterime girer. Kemal film daha sonra Halide Edip Adivar'ın Ateşten Gömlek'ini filme uyarlamıştır. Bu yıla kadar sinemada Müslüman kadınların oynaması yasak olmuştur. Muhsin Ertuğrul, Kurtuluş Savaşı'nın ruhunu yansıtmaları için Müslüman ve Türk kadın oyuncularının olmasında ısrar etmiştir. Gazeteye ilan verilerek filmde oynayacak iki kadın Türk kadını seçilmiştir. Böylece *Ateşten Gömlek* Türk sinemasında ilk defa Müslüman kadınların rol aldığı film olmuştur. Muhsin Ertuğrul Kemal Film ile birlikte daha sonra *Kız Kulesi'nde Bir Facia*, *Leblebici Horhor* filmlerini yapar. Muhsin Ertuğrul ile ileride yaşadıkları fikir ayrılıkları yüzünden Seden Kardeşler, 1951'de Osman Fahir Seden sinemacılık sektörüne girene kadar film yapımını durdurarak salon işletmeciliğini sürdürmüşlerdir.¹¹³

2.2.2. İpek Film

İpek film, 19.yy sonunda İstanbul'a göç etmeden önce Selanik'te İpek ticareti ile uğraşmış olan bir ailedir. 1893'te abileri Kani Bey İstanbul'a gelerek Kapalıçarşı'da ipek ticareti yapan bir dükkan açmıştır. Diğer aile üyeleri de ipek ticaretinin dışına çıkarak Eminönü'nde Selanik Bonmarşesi'ni açmışlardır. Bu mağaza sinema tarihimizde önemli olmuştur. Teknik malzemeleri birçok kişi buradan edinmiştir. Kemal Film de kullandığı malzemeleri buradan almaktaydı. 1922 yılında İpekçi ailesi kendilerinden alınan malzemeler ile çok işler yapılması sonucunda sinemanın karlı bir sektör olacağını düşünerek salon işletmeciliğine karar vermişlerdir. Aile 1922 yılında biten 1923'te açılan Elhamra Sineması ile salon işletmeciliğine başlar. İşlerin iyi olması ile yeni sinema salonları devralırlar. İpekçiler, film gösteriminde yenilikçi olmuşlar ve dünyadaki gelişmeleri yakından takip etmişlerdir. Yenilikleri hızlı bir şekilde salonlarına taşımışlardır. Sinemalarında büyük orkestralarını yönetmeleri için önemli şefler çalıştırmışlardır. Müziğin, izleyiciyi etkileyeceğini düşünmüş, Batılı

¹¹³ <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/312/ilk-turk-yapim-sirketi-kemal-film> (Erişim Tarihi: 04.01.2022)

tarzda bir sinema deneyimi yaşatmayı sağlamışlardır. Sesli filmin ilk zamanlarında filmler orijinal dilleri ile gösterilmekteydi. Bu durum seyirciye zorluk çıkarıyordu. Seyirci kaybı yaşamamak için ilk uygulamaları yine İpekçi ailesi yapmış, müzikal filmlerde şarkı sözlerinin çevrilmesi, ilk altyazı yansıtan cihazların kullanılmasını da onlar yapmıştır. Aile, salon ile sınırlı kalmayarak film ithalatçısı da olmuşlar, Amerikan Paramount, Alman UFA, MGM, Fox, Columbia temsilciliklerinde bulunmuşlardır. Onlar çeşitli Hollywood stüdyolarının temsilciliğini aldıklarında büyük bir işletme olmuşlar. Anadolu’da birçok sinema salonuna film dağıtımını yapmışlardır.¹¹⁴

Kemal Film gibi onlar da filmlerini yönetmesi amacıyla Muhsin Ertuğrul ile anlaşmıştır. 1923-1924’de beğenilmiş olan *Ankara Postası*’nı sinemaya çevirmeye karar vermişlerdir. Film büyük ilgi görerek iki gün içinde 15 bin kişi tarafından izlenmiştir. Aile bu başarı sonrası ikinci filmi *Kaçakçılar*’da ise güzellik yarışması birincisi Feriha Tevfik’i oynatarak, Türkiye’de güzellik yarışması ve yıldızlık arasındaki ilişkiyi de başlatmıştır.

2.3. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)

İlk özel film şirketi Kemal Film ile beraber Türk Sineması farklı bir döneme girmiştir. Askeri ve yarı askeri kuruluşlar ile yapılan film çekimleri, ilk defa özel bir kuruluş tarafından yapılmaya başlanmıştır. Ordu, belgesel film çekimlerine bu dönemde devam etmekle beraber konulu film çekimlerinden uzaklaşmıştır.¹¹⁵ Bu döneme damga vuran kişi, tiyatro oyuncusu, yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul’dur. Kuruluşunda yardımcı olduğu İpek Film ve Kemal Film şirketleri hesabına yapımcılık ve yönetmenlik yaparak 1939 yılına kadar tek başına yürüttüğü tiyatro benzeri film çalışmaları nedeniyle bu yıllar Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılmıştır.¹¹⁶ Bu dönem 1922-1939 yıllarını kapsadığından CHP’nin ve Atatürk’ün sanata ve sinemaya bakışı da değerlendirilecektir.

Yeni kurulan Cumhuriyet’in modernleşme siyasetinin temelleri Osmanlı’da yapılan yeniliklere kadar gitmektedir. Osmanlı’nın son dönemlerindeki reformlar ve

¹¹⁴ Özge Özyılmaz, “Türkiye’de Sinemanın Öncü Girişimcileri: İpekçiler”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 18, Sayı 36, 2020/2, s. 700-703.

¹¹⁵ Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının*, s. 19.

¹¹⁶ Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının*, s. 22.

Batılılaşma, ülkenin içine düştüğü kriz ortamı ve geri kalmışlığa çözüm getirmeye çalışan bir araç işlevi görmüş ve devlet modernleşmenin merkezi konumunda olmuştur. Cumhuriyet döneminde ise modernleşme merkezi devletin yanına ek olarak toplum da olmuştur. Yeni bir sanat ve estetik anlayışı benimsenerek geçmiş ile olan bağ kopartılmıştır. Bu anlamda 19. Yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti'ne giren sanat akımları Cumhuriyet ile beraber reddedilerek devrimin elitleri tarafından yeniden ele alınmışlardır. Toplum ile çatışmayı göze alarak girilen bu modernleşme hareketleri *halka rağmen halkçılık* düsturu ile sürdürülmüştür. Sanat ve kültürün de geri kaldığı ve yenilenmesi gerektiği düşüncesi ile muasır medeniyetler seviyesine çıkılmak istenerek Batı kültürüne yetişme çabası içerisinde olunmuştur.¹¹⁷ Bu amaçla devlet, yeni ideolojiye uyumlu Batıcı sanat eğitimleri¹¹⁸ öğretmeyi amaçlamıştır. Nilüfer Öndin, Cumhuriyet ile zıt düşülmediği sürece sanatçıların kısıtlanmadığını söylemiştir. Sanatçılar, dönemin ekonomik sebepleri ile devlet yardımından mahrum kalmamak ve cezalara maruz kalmamak amacı ile resmi sanat anlayışının kriterlerinin dışına çıkamamıştır.¹¹⁹ Sinema ise devrim ideolojisini topluma benimsetmek adına diğer sanat dallarında olduğu kadar etkili kullanılamamıştır. Ancak yöneticilerin sinemanın önemine dair düşüncelerini bilmekteyiz.

Atatürk'ün sinema konusundaki ifadeleri de yakınlarındaki kişilerin anıları ve sonraki yıllarda yazılmış kaynaklarda bulunmaktadır. ‘*Sinema öyle bir keşiftir ki gün gelecek, barutun, elektriğin ve kıtaların keşfinden daha çok dünya medeniyetinin veçhesini değiştireceği görülecektir. Sinema, dünyanın en uzak köşelerinde oturan insanların birbirlerini sevmelerini, tanımlarını temin edecektir. Sinema, insanlar arasındaki görüş, düşünüş farklarını silecek, insanlık idealinin tahakkukuna en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu ehemmiyeti vermeliyiz.*’¹²⁰

Geçiş Dönemi (1939-1959)'nde kendini gösterecek olan Faruk Kenç'in yaşadığı bu olay Atatürk'ün sinema konusundaki tavrını da göstermektedir;

¹¹⁷ Osman Ülker, *Kültür ve Din Türkiye'de Sanat*, s. 40-42.

¹¹⁸ Cumhuriyet ile beraber Osmanlı'dan kalma kurumlar dönüştürülerek Batılı eğitim veren yeni sanat okulları açılmıştır. Başta Halkevleri ve Köy Enstitüleri ile birlikte iktidarın resmi sanat görüşü topluma benimsetilmeye çalışılmıştır. Sanat ve sanatçının yeni tanımlamaları ile resmi sanat politikaları ile uyumlu olanlar sadece sanatçı görülerek diploma kazanmıştır. Bkz. Ülker, *Kültür ve Din Türkiye'de Sanat*, s. 53.

¹¹⁹ Ülker, *Kültür ve Din Türkiye'de Sanat*, s. 75-76.

¹²⁰ Atilla Dorsay'dan aktarılan bu bilgi, Atatürk'ün sinema hakkında söylediği iddia edilen birçok kaynaktan tekrarlanmış sözlerden biridir. Detaylı bilgi için Bkz. Lüleci, “Erken Cumhuriyet Döneminde Atatürk ve CHP”, s. 227.

‘Faruk Kenç, 1928-1929 yıllarında Afganistan’da görevlendirilen teyzesinin kocası Orgeneral Kazım Orbay’ın mektubunu Dolmabahçe Sarayı’nda bulunan Atatürk’e götürür. Atatürk, bir süre sonra Kenç’i yanına çağırır ve ona kim olduğunu sorar. Kenç’in babası Selanik’te merkez komutanlığı yaptığı için, onu oradan tanımaktadır. Sonrasında Atatürk, ona ne iş yaptığını sorar. Kenç, ‘Okulu bitirdim, film tahsiline Almanya’ya gidiyorum.’ der. Bunun üzerine Atatürk, ‘Bak çok güzel bir şey dedi. Bizim Türkiye’imizde her branştan mütehassısa ihtiyacımız var. Tahsilini bitirip dönünce bana Avrupa filmciliği ile Türk filmciliği hakkında güzel bir rapor hazırla.’ der. Kenç, Almanya’daki eğitimini bitirip geri döndüğünde Atatürk’ün istediği raporu hazırlar, ancak çok hasta olan Atatürk, kısa bir süre sonra vefat eder. Faruk Kenç, Atatürk’ün cenaze törenini, Dolmabahçe’den Ankara’ya kadar, filme alır.’¹²¹

Atatürk’ün sinemaya yönelik ifadeleri bulunmasına karşılık resim, heykel, müzik gibi sanat dallarındaki gibi ifadeleri Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, Telgraf ve Beyannameleri gibi eserlerde yer almamıştır.

1923 yılı, 1914’te başlayan filmcilik anlayışının devamı niteliğinde olmuştur. Sinema açısından uzun ve kısa belge filmleri çekilmiştir. *İstanbul’un İtilaf Devletleri Tarafından Tahliyesi*, *İstanbul’a Ordunun Gelişi* gibi filmler 1923 yılı yapımlarıdır.¹²² 1923 yapımı *Ateşten Gömlek*, belge filmleri niteliğinde olmayan Muhsin Ertuğrul’un kariyerinde Cumhuriyet’in ilan edildiği yıl yapılan ilk film ve Türk kadının rol almasına izin verilen ilk film olması bakımından önemlidir.¹²³

Muhsin Ertuğrul, Sovyetler Birliği’nden Türkiye’ye döndüğünde 1928 yılında *Ankara Postası* adında filmi yapmaya başlamıştır. 1929 yılında gösterilen film, Milli Mücadele yıllarında işgal altında bulunan Adapazarı’nda Kuvayi İnzibatiye mensupları ile mücadele yanlısı Türkler arasında geçen bir olayı konu almıştır. Filmin birçok eksiği olmasına rağmen oyuncular başarılı bulunmuştur. Vakit gazetesindeki habere göre; daha önce birkaç film çekimi denenmiş olmasına rağmen bu yeni sanatın gelişmesine iktisadi durum yetersiz kalmıştır. 1931 yılında yabancı filmlere yerli sahneler eklenerek yerlileştirme denemesi de yapılmıştır. Bu amaçla *Çanakale*

¹²¹ Lüleci, “Erken Cumhuriyet Döneminde Atatürk ve CHP”, s. 229.

¹²² Meltem Tekerek, “Bir Propaganda Aracı Olarak Türkiye’de Sinema: Atatürk Dönemi”, *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, Sayı 37, Mayıs 2020, s. 187.

¹²³ Tekerek,, “Bir Propaganda Aracı”, s. 187.

Geçilmez adlı film, Anthony Asquith'in *Tell England* (1930) filmine yerli sahneler eklenmiştir.¹²⁴

1932 yılında Muhsin Ertuğrul'un *Bir Millet Uyaniyor* adlı filmi, Kurtuluş Savaşı konulu filmler içinde en iyi ve Türk sinema tarihindeki en başarılı filmlerden biri olmuştur. Film, Mondros Mütarekesi'nin imzalandığı 1918 yılından itibaren başlayarak İzmir'in İşgali, Erzurum ve Sivas Kongreleri, Mebusan Meclisi'nin açılışı gibi önemli olayları içermekteydi. Atatürk filmin senaryosunu inceleyerek kendi görüntüsünün çekilerek filmde kullanılmasına onay vermiştir. Filmde dünya ve ülke sorunlarına yönelik konuşma yapmıştır. 1934 yılında *Türk İnkılabında Terakki Hamleleri* adlı belge filmi hazırlanmıştır. Aynı yıl Sovyet yönetmenler Sergey Yutkeviç ve Lev Arnştam *Ankara Türkiye'nin Kalbidir* adlı belge filmini tamamlamışlardır. Bu film 1970 yılında Rus heyetinin ekranda fazla gösterildiği düşüncesi üzerine yasaklanmıştır. *Zafer Yollarında* adlı film ise 1922 yılında Fuat Uzkınay'ın kendi çektiği belge filmlerinden meydana getirilmiştir. *İzmir İstirdadı, Dumlupınar Vekayii, Gazi'nin İzmir'e Gelişi ve Karşılığı* gibi parça filmlerle genişletilen bu film, 1934 yılında Atatürk'ün filmin 3 bölümden oluşmasını yeterli bulmaması üzerine genişletilerek 12 bölüme çıkarılmıştır.¹²⁵

Muhsin Ertuğrul'un öncülük ettiği Türk sinemasında ilk sesli filmi olan *İstanbul Sokaklarında* filmi de bu dönemde çekilmiştir. (1931) Türkiye, Yunanistan ve Mısır'da yapılan çekimlerle şarkılı melodram olarak yapılmıştır. Mısırlı bir yazarın romanından konusu alınan film ünlü besteci Ferit Alnar tarafından bestelenmiş ve Semiha Berksoy'un seslendirdiği şarkılar ile filmin etkisi artmıştır. *Kaçakçılar* filmi de balıkçılıkla geçinen ailenin oğullarının kaçakçılık işine bulaşarak kardeşlerden birinin ötekini öldürmesi, idama yollanmasını işlemiştir.¹²⁶

Muhsin Ertuğrul, 1933-1935 yılları arasında geneli operet ve tiyatro olan yedi film daha çekmiştir. Bu yıllardaki filmlerinin senaryolarını ise Mümtaz Osman takma adıyla Nazım Hikmet Ran yazmıştır. 1935 yılında çekilen *Bataklı Damın Kızı* filminde Cahide Sonku ve Talat Artemel başrolde oynamışlardır. Klasik bir melodram olmakla beraber film ilk kez reklam alanına konu olmuştur. Filmde bulunan Aysel karakterinin

¹²⁴ Tekerek,, "Bir Propaganda Aracı", s. 188.

¹²⁵ Tekerek,, "Bir Propaganda Aracı", s. 188-189.

¹²⁶ Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının*, s. 27.

kullandığı eşarp çok popüler olmuş ve ticari amaçla o yıl Aysel eşarpları satılmaya başlanmıştır.¹²⁷ Bu durum sinema reklam ilişkisi açısından da değerlendirilebilir.

Muhsin Ertuğrul bu dönemin ‘‘tek adam’’ sıfatında olmuştur. 20-25 yıl kadar sinemada bu konumunu sürdürmüştür. Filmleri, Batı sinemasını taklit ettiği için eleştirilmiştir. Fakat dönemin koşulları ve toplumsal yapıdaki değişiklikler sinemanın devletin kültür politikası ile uyumludur. Çünkü Cumhuriyet, yeni, modern devlet ideali ile Batı uygarlığı üzerinde yapılanma sürecinde olmuştur. Toplumun o zamana kadar alıştığı değer ve kültürel yapı, yeniden yapılanma sürecindedir. Fes yerine şapkaya, alaturka yerine alafranga müziğe, danslı toplantılara alışmaya çalışan Türk insanı gibi sinema da Batı’ya uyarlanmaktadır. Muhsin Ertuğrul filmleri bu bakımdan dönemin politikaları ile uyumlu olmuştur.¹²⁸ *Bir Millet Uyaniyor* (1932) ve *Bir Kavuk Devrildi* (1939) filmlerinde ise Osmanlı’ya karşı olumsuz bir bakış açısı ile geri kaldığı gösterilmiştir. Cumhuriyet ve Osmanlı’nın halef-selef ilişkisini görmezden gelen görüş benimsenmiştir. Seküler düşünce ile gelişmeyi engelleyen mazi ile kültürel olarak da ayrılmak gerektiği savunulmuştur.¹²⁹

Atatürk bu dönemde sinema ile yakından ilgilenmiştir. Yerli ve yabancı bazı filmleri Opera, Glorya, Elhamra, gibi sinemalarda izleyerek yerinde incelemiştir. Sinemanın insanlar üzerinde bıraktığı etkileri görmüş ve bizzat film çekimlerinin sağlanması için girişimlerde bulunmuştur. 1932 yılında *Çanakkale Harbi* adlı filmi Opera Sineması’nda izleyen Atatürk, İngilizlerin filmde tarafgir olmadığını, Türklerin kahramanlıklarını olduğu gibi gösterdiğini söylemiştir. Ankara’ya döndüğünde ise sinemanın faydalı bir icat olduğunu, sinemacılığın geliştirilmesini bu sebeple de alınan vergilerin düşürülmesini istemiştir. 1937 yılında Nazım Hikmet Ran’ın da benzer türden film denemesi olmuştur. *Güneşe Doğru* adlı film Mütareke Dönemi’nde hafızasını yitiren bir gencin 17 yıl boyunca kendisini o yıllarda yaşıyor sanması ve iyileştiğinde kendini Cumhuriyet Türkiye’sinde bulmuş olmasıydı.¹³⁰

Tiyatrocular Dönemi, yüzünü Batı uygarlığına dönen Cumhuriyet’in önceki dönemlerde tanışmış olduğu sinemayı kullanarak içselleştirdiği bir dönem olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti’nin sinemasal ilkleri de Muhsin Ertuğrul’un katkıları ile bu

¹²⁷ Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının*, s. 29.

¹²⁸ Güçhan, ‘‘Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, s. 86.

¹²⁹ Ülker, *Kültür ve Din Türkiye’de Sanat*, s. 47.

¹³⁰ Tekerek,, ‘‘Bir Propaganda Aracı’’, s. 190.

dönemde oluşmuştur.¹³¹ Bu dönemin sonunda çıkarılan sansür kanunu¹³² ise Türk sinemasının sonraki yıllarını da etkisi altına almıştır. Bu düzenlemeyi hızlandıran nedenlerden biri Muhsin Ertuğrul'un Aynaroz Kadısı isimli filmine yönelik eleştiriler olmuştur. 1939 yılındaki bütçe görüşmelerinde bu filmin toplumun duygularını incittiği gerekçe gösterilerek tüzüğün en kısa sürede çıkarılması istenmiştir. Filmde Aynaroz Kadısı Yakup'un Rum kızına şarap içirmesi ve Rum kızı rolündeki Şevkiye May'ın konuşma ve tavırlarının ahlaka uymadığı söylenmiştir.¹³³

2.4. Geçiş Dönemi (1939-1950)

Muhsin Ertuğrul'un on yedi yıl boyunca Türk sineması içindeki tek adamlığı bu dönemden itibaren son bulmuştur. Faruk Kenç gibi yeni yönetmenlerin ortaya çıktığı bu döneme *Geçiş Dönemi* adı verilmiştir. Muhsin Ertuğrul'un tiyatro etkileri silinerek, sinemasal etkilerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Türk sineması, tiyatronun gölgesinden sıyrılarak sinemasal özellikler kazanmıştır.¹³⁴ İkinci Dünya Savaşı, dönemin sinemasını etkileyen en önemli faktör olmuştur. Türkiye'nin politik tutumu sinemaya da yansımıştır. Özellikle Almanya ile olan politik ilişkiler bu anlamda önemlidir.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde Türkiye ile Almanya arasında yoğun askeri, ekonomik ve kültürel ilişkiler yaşanmıştır. Türkiye'nin askeri ve ekonomik açıdan Almanya'ya bağımlı olması nedeniyle dış politikada manevra yapması zor olmuştur.

¹³¹ Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının*, s. 33.

¹³² Sansür Türk sinemasının ortaya çıktığı dönemden itibaren içinde bulunmuştur. Bu konuda ilk film *Mürebbiye* olmuştur. Filmde bir Türk evine giren Fransız mürebbiye kadının erkekleri baştan çıkarması konusunu anlattığından Fransız işgal kuvvetleri filmi Fransız kadınları küçük düşürdüğü gerekçesi ile yasaklamıştır. 1922'de ise Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba* romanından uyarlanan Muhsin Ertuğrul'un başında bulunduğu *Boğaziçi Esrarı Nur Baba* filmi tekkesinde cinsel istismar uygulayan Bektaşî Şeyhi'ni anlattığından Bektaşîlerin tepkisi ve saldırısı sonucu işgal kuvvetlerince yasaklanmıştır. Celal Esat Arseven ve Salah Cımcöz Sultan Selim-i Salis adlı tiyatro oyunundan uyarlanan Alemdar Mustafa Paşa filmi Birinci Dünya Savaşı yıllarında yine işgal kuvvetleri tarafından yasaklanan filmlerden olmuştur. Bkz. Turhan Gürkan, "Türk Sinemasının Tepesinde Sallanan 'Demokles'in Kılıcı: Sansür'", *Türk Sinemasında Sansür*, Kitle Yayıncılık, Ankara, 2000, s. 18.

¹³³ Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması I. Cilt*, Kitle Yayınları, İstanbul, 1994, s. 32.

¹³⁴ Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının*, s. 34. Muhsin Ertuğrul'un Türk sinemasındaki etkisi yıllar geçtikçe zayıflamış ve *Halıcı Kız* (1953) filmi ile sinema hayatını sonlandırmıştır. Atilla Dorsay, renkli bir film olan *Halıcı Kız*'ın "fiyasko" olduğunu belirterek Türk sinemasında renkli filmlerin yapımını en az 10 yıl geriletliğini aktarmıştır. *Halıcı Kız* filminden daha önce çekimlerine başlanan ancak daha sonra gösterime giren renkli Türk filmi *Salgın*'ın yönetmeni Ali İpar ise ilk renkli Türk filmi olarak kendi filminin kabul edilmesi gerektiğini açıklamıştır. Atilla Dorsay, "İlk Renkli Türk Film Tavan Arasında Bulundu", *Ve Sinema*, No: 1, Aralık 1985, s. 140.

Bu durum iki blok arasındaki dengenin gözetilmesini gerektirmiş ve tarafsızlık politikasının izlenmesindeki nedenlerden biri olmuştur. Fakat Türkiye'nin Almanya'ya bağımlılık durumu izlenen politikayı tam anlamıyla uygulatamamıştır. Bu durum Nazilerin Türkiye'de örgütlenmesine ve faşist propagandalarda bulunmasına yol açmıştır. Türk kamuoyunu, devlet üzerinde bir baskı unsuru olarak kullanmak isteyerek, Türkiye'nin başta SSCB olmak üzere Fransa ve İngiltere ile olan ilişkilerinin bozulması amaçlanmıştır. Türkiye tarafsız olduğunu belirtmiş olsa da Almanların birçok faaliyetine göz yumarak Mihver yanlısı gibi görünmek zorunda kalmıştır. Bu durum Almanların Türk sinema sektörü üzerinde etkili olmasını kolaylaştırmıştır. Ancak Türk sinema sektörünün büyük bir çoğunluğu Mihver karşıtı bir tavır sergilemiştir. Almanya, Türkiye'de filmlerine yer vermeyen sektör temsilcilerini, yedek parça, ark kömürü, boş film gibi sektörü zor duruma düşürecek yaptırımlar uygulamıştır. Teknolojik olarak Almanya'ya bağımlı olan Türk sinema sektörü, kullanılan sinema makinelerinin tamamını Almanya'dan ithal etmekteydi. Film sektörünün yoğun direnişine rağmen savaş yıllarında çok sayıda Alman siyasi ve kültürel içerikli propaganda filmleri Türkiye'de gösterime girmiştir. Bu filmlerin gösterimi Necip Erses aracılığı ile olmuştur.¹³⁵ Sinemanın kitleler üzerindeki etkisini çok iyi bir şekilde kavramış olan Almanya, Joseph Goebbels'in başında olduğu Almanya Propaganda Bakanlığı aracılığı ile kendi seyircisi dışındaki ülkelerde de propaganda yoluna gitmiştir.

Dönemin sorunlarından biri de savaş koşulları nedeniyle Avrupa film sektörünün durma noktasına gelmesiydi. Film ithalatçıları ve salon işletmecileri bu durumdan kaygılanmaktaydı. Film ihtiyacı Mısır ve Basra üzerinden getirilen çoğunluğu Amerikan yapımı olan filmler ile karşılanmaya çalışılmıştır. Böylece Türk seyircisi, Macar, Mısır, Çekoslovak sinemalarıyla da tanışma fırsatı yakalamış oldu. Kültürel benzerlikler, ortak geçmiş, müzik kullanımı gibi etkenler sebebiyle Mısır filmleri büyük bir ilgi görmüştür. Mısır filmlerinin Türk sinemasında etkisinin çıkış noktası ise *Aşkın Gözyaşları* (1936) filminde görülmektedir. Mısır'ın ünlü ses sanatçısı Muhammed Abdülvahab ile Nejat Ali'nin yer aldığı film, Taksim Sineması'nda gösterime girdiği 1938 yılından itibaren toplumda büyük bir ilgi görmüştür. Haftalar boyunca bilet satışları katlanarak artarak farklı şehirlerden sinemaya izlemeye gelen kalabalık insan toplulukları oluşmuştur. Bu filmlerin modernleştirilmeye çalışılan

¹³⁵ Ali Özuyar, *Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema*, Doruk Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 12.

Türk halkının, Batılı hedefinden çıkardığını düşünenlerde bulunmaktadır. Yusuf Ziya Ortaç bu konuda şunları söyleyerek eleştiride bulunmuştur: *Şimdi her sinemada bir Arap filmi var. Anadolu baştanbaşa bu fesli, yaşmaklı, yalelli filmlerle mest oluyormuş. Bu yeni düşmandan korkmalıyız.* Hürrem Erman ise bu duruma yıllar sonra 1973 yılında olumlu olarak görerek bu filmlerin Türk seyircisinin sinemaya olan ilgisine destekler nitelikte olduğuna yönelik açıklamalarda bulunmuştur.¹³⁶

İkinci Dünya Savaşı öncesi Avrupa'ya çeşitli alanlarda öğrenim görmeye giden gençler, savaş başladıktan sonra Türkiye'ye geri dönmüşlerdir. Sanat, grafik, fotoğraf eğitimi için giden gençlerin dönmesi sinemayı da etkilemiştir. 1937 yılında, Haka Film Şirketi'nin sahibi Halil Kamil, yabancı filmleri yerli sahneler ile birleştirerek denemeler yapmıştır. *Zeynep, Memiş, Yeniçeri Hasan* adlı deneme filmleri ile önceden çekilen belgesel görüntülerini kurgulayarak *Türk İnkılabında Terakki Hamleleri* adlı bir belgesel çıkarmıştır. Faruk Kenç'e ise 1939 yılında Reşat Nuri Gültekin'in *Taş Parçası* piyesini filme çekirmiştir. Yönetmenin tiyatrocu olmaması, oyuncuların ise amatörlerden seçilmesi dikkat çekmiştir. Tiyatro dışı, Avrupa sinemasını tanıyan gençler, amatör bir şekilde de olsa sinemasal anlatıyı yakalamışlardır. Dönemin sinemaya giren yönetmenleri: Faruk Kenç, Şadan Kamil, Turgut Demirağa, Baha Gelenbevi, Aydın Arakon, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey ve Orhan Arıburnu, Fikri Rutkay, Seyfi Havaeri ve Vedat Örfi Bengü sayılabilir.¹³⁷

Enver Soyman, Cumhuriyet'in ilanından sonra yurdumuzda sinema, yıldan yıla büyüyen beyaz perdesiyle garplılaştırmamızda büyük rol oynamıştır. *Topluluğun eğlenmesinde olduğu kadar kültüründe, giyim ve kuşamında, hareket ve davranışında, hasılı yaşayışında büyük tesiri olduğunu* söyleyerek dönemin düşüncesini ortaya koymuştur.¹³⁸

Bu yıllarda önemli birçok film çalışmasının olmasına rağmen, sinema maliyetli bir sanat olduğundan yeterli ekipman, teknisyen ihtiyacı yüzünden tek parti döneminde yeterli seviyede gelişmemiştir. Ancak halkın sinemaya ilgisi giderek artmaktaydı. 1932 yılında sinema salonu sayısı 129'a çıkmıştır. Yerli yapımların az bulunması sebebi ile bu salonlarda büyük çoğunlukla yabancı yapımlar bulunmuştur. Sinemanın

¹³⁶ Derya Bengi, Erdir Zat, 100. Yılında Cumhuriyetin Popüler Kültür Haritası-1 (1923-1950), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020, s. 28-30.

¹³⁷ Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının*, s. 38-39.

¹³⁸ Enver Soyman, "Sinemacılık", *Beyaz Perde*, No: 10, 15 Eylül 1959, s. 1.

propaganda yönünün farkında olan devlet, Fransızlara devrim ideolojisi ile uyumlu yapımlar sipariş etmiştir. Ancak maliyetin çok fazla olması ile bu plandan vazgeçilmiştir.¹³⁹ Türk sinemasının asıl gelişimi ancak 1950’li yıllarda olacaktır.



¹³⁹ Ülker, *Kültür ve Din Türkiye’de Sanat*, s. 83.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİ TÜRK SİNEMASI

3.1. 1946 Öncesi Türkiye'nin Siyasi Durumu ve CHP içindeki Gruplaşma

Demokrat Parti Dönemi 1950-1960 yılları sinemasını ele almadan önce Türk sinemasının hangi siyasi ortam ve düşüncede bulunduğunu açıklamak gereklidir. Bu bakımdan Türkiye'de demokrasinin gelişim ortamı ve Demokrat Parti'nin iktidara geliş sürecini anlamak önem arz etmektedir.

Türkiye'nin demokrasiye giden modernleşme temeli uzun bir dönemi kapsamaktadır. Osmanlı'nın son dönemindeki devleti kurtarma amacı ile yapılmaya başlanılan modernleşme süreci ile ülkeye yabancı akım ve ideolojiler girmeye başlamıştır. Osmanlı Devleti'nin çöküşünden sonra yerine gelen Cumhuriyet ise yıllardan beri süregelen modernleşmeyi ve ülkeyi kurtarma amacını kendi yorum ve görüşleri ile yeniden ele alarak devrimsel düzenlemelere gitmiştir. Yapılan bu devrimlerle Batı kültürünün üstünlükleri anlatılarak Osmanlı tarihi ve geleneği yerilmiştir. Hızla devam eden Batılılaşma hareketi ile birçok Batılı, görüş, adet, giyim kuşam ve ticaret usulü yöneticiler tarafından benimsenmiştir. Dini eğitim ihmal edilerek fen ve pozitif bilimlerin üzerine durulmaya başlanmıştır.¹⁴⁰ Cumhuriyet'in desteklediği pozitivist zihniyet ve Batılılaşma toplumda huzursuzluğa neden olmuştur. Devrimlerin benimsenmesi bu anlamda zor bir süreç halini alarak çok partili demokratik bir düzene geçişin süresi uzamıştır. Bu amaçla kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkası ise bir deneme parti olarak yerini almıştır. Gerçek anlamda bir muhalefet partisi olamamıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği zor koşullar ve sosyal adaletsizlik ise sol akımların gelişmesini sağlamıştır. 1945-1946 yıllarında oluşan siyasi liberalleşme sürecinde Türkiye'de birçok sosyalist fikir kendini göstermiştir. 1946 yılındaki Cemiyetler Kanunu'ndaki değişim ile sol grupların örgütlenmesi kolaylaşmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan sol menşeli partiler arasında Esat Adil Müstecaplıoğlu'nun kurduğu Türkiye Sosyalist Partisi ve Şefik Hüsnü Değmer'in kurduğu Türkiye İşçi ve Sosyalist Fırkası bulunmaktadır. Sol görüşlü partiler aynı yıl Aralık ayında kapatılmıştır.¹⁴¹ Ancak etkileri uzun yıllar devam etmiştir. Sinema da özellikle 1960

¹⁴⁰ Kemal Karpat, *Türk Demokrasi Tarihi*, Timaş Yayınları, İstanbul 2015, s. 142-144.

¹⁴¹ Kemal Karpat, *Türk Siyasi Tarihi Siyasal Sistemin Evrimi*, Timaş Yayınları, İstanbul 2019, s. 80-81.

yılından sonra toplumsal gerçekçi akım ile 1950'li yılların sorunları beyaz perdeye aktarılmıştır.

3.2. Demokrat Partinin İktidara Geliş Süreci

3.2.1. İç Nedenler

Demokrat Parti'nin iktidara geliş sürecindeki iç nedenleri Kemal Karpat, tarihsel ve toplumsal etkenler olarak ikiye ayırmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne kalan bürokratik örgütlenme, birikim ve deneyim bu konuda bir miras niteliğindedir. 1945-1950 döneminde parlamenter demokrasinin hayata geçirilmiş olması tarihsel mirasın en önemli sonucu olmuştur. Bu geçiş, artan ekonomik, toplumsal, kültürel hoşnutsuzluğu yatıştırarak ortadan kaldırmaya yönelik siyasi bir çözüm arayışın bir sonucudur.¹⁴² Diğer nedenler ise birkaç konu etrafında toplanmaktadır. Bunlar: Savaş döneminde yapılan ağır ekonomi siyasetinin toplumdaki etkileri, Varlık Vergisi, Yol Vergisi, Toprak Mahsulleri Vergisi gibi vergilerin halka olan etkileri, yapılan bazı devrimlerin toplum tarafından kabul görmeyerek direnç gösterilmesi, CHP'li bürokrat sınıf ile halk arasındaki ayrım, CHP içinden çıkan ayrı ekonomi politikalarının birbirine karşı olması gibi nedenler bunlardan bazılarıdır. Yönetimde bulunan zengin toprak sahibi grup özel sektörün gelişiminin hızlanmasını isteyerek destek olurken Recep Peker'in öncü olduğu diğer grup ise devletçilik siyasetinin katı bir şekilde uygulanmasının destekçileri olmuşlardır.¹⁴³

İkinci Dünya Savaşı'nda ise Türkiye savaşa katılmadığı halde her zaman savaşa katılacak gibi bir ordu oluşturma ve ekonomiyi canlı tutma zorunluluğunda kalmıştır. Milli Koruma Kanunu bu anlamda önemlidir. Kanunun birinci maddesinde bulunan savaş halinin ortaya çıkması sonucunda ekonomiyi zorlu şartlara uydurmayı sağlamaktadır. Bu kanun sayesinde devlete ekonomiye ilişkin geniş bir imtiyaz sağlanmıştır.¹⁴⁴ Demokratik sistemin başarıyla kurulmuş olmasını sağlayan toplumsal

¹⁴² Kemal Karpat, *Türk Siyasi Tarihi*, s. 176-177.

¹⁴³ Abdulvahap Akıncı ve Sefa Usta, "Türkiye'de Çok Partili Hayata Geçişte Etkili Olan İç Faktörlerin Analizi", *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, Cilt 17, Sayı 29, 2015, s. 47.

¹⁴⁴ Taner Timur, *Türk Devrimi ve Sonrası*, s. 189-191.

bir etken ise orta sınıfın doğuşu olmuştur. Çeşitli meslek grupları, girişimciler ve hizmet sektörü ile yeni siyasi bakış açıları ortaya çıkmıştır.¹⁴⁵

Devlet, artan masraflar sonucunda yeni vergi gelirlerine ihtiyaç duymaya başlamıştır. Ordu iâşesini normal vergiler ile karşılayamayınca bunu Varlık Vergisi ve Toprak Mahsülleri Vergisi ile karşılamaya çalışmıştır. Böylece Varlık Vergisi zengin çiftçileri, ticaret ve sanayi burjuvazisini hedef almıştır. Kanunun nedeni ekonomik zorluklardan doğan durumu suistimal ederek vergisini vermeyen zengin kişileri amaçlamıştır.¹⁴⁶ Burjuvazide hoşnutsuzluğa neden olan bu vergi, rejimin bu sınıfa yönelik desteğinin kesin olmadığını ani bir durum ile değişebileceğini göstermiştir.¹⁴⁷

Demokrat Parti, CHP içindeki muhalefeti ile 1945 ortalarında ortaya çıkmıştır. İsmet İnönü 1 Kasım'daki konuşmasında günün değişen koşullarına uyum sağlamak için çok partili sistemde düzenlemelerin geleceği bilgisini vermiştir. Muhalefet partisinin olmayışının sistemdeki temel eksiklik olarak kabul etmiştir. Bu amaçla *‘‘memleketin ihtiyaçları sevkiyle, hürriyet ve demokrasi havasının tabii işlemesi sayesinde, başka bir siyasi partinin kurulması da mümkün olacağını’’*¹⁴⁸ söylemiştir. TBMM'ndeki 21 Mayıs'ta başlayan bütçe görüşmeleri sürecinde Adnan Menderes, Hikmet Bayur, Feridun Fikri Düşünsel, Emin Sazak mecliste hükümeti eleştirerek şiddetli muhalif bir duruş sergilemişlerdir. Eleştiri konuları ise: Hayat pahalılığı, karaborsa, vurgunculuk, vergi konusundaki adaletsizlik ve artan bütçe açığı vb. konularında olmuştur. Muhalefet günden güne yeni bir görüşün iktidar olması gerektiğini benimsemiş ve 29 Mayıs'taki bütçe oylamasında 368 lehte oya karşı 5 kişi aleyhte oy kullanmıştır. Bu kişilerden dördü DP'nin kurucu üyeleri olmuştur.¹⁴⁹

14 Mayıs'ta görüşülmeye başlanılan Toprak Kanunu tasarısı muhalefetin bir diğer önemli tartışma konularından biri olmuştur. Bu tasarıya göre hükümet, topraksız ve az toprağı bulunanlara toprağın yetmediğı bölgelerde dağıtılmak üzere 50 dönüme kadar arazinin kamulaştırılması gerektiğini düşünmekteydi. Kamulaştırmalar ise gerçek bedel üzerinden yapılmak yerine arazine vergisine matrah olan değere orantılı bir şekilde yapılacaktır.¹⁵⁰ Bu muhalefetin başında ise Aydın milletvekili Adnan

¹⁴⁵ Karpat, *Türk Siyasi Tarihi*, s. 176-178.

¹⁴⁶ Timur, *Türk Devrimi ve Sonrası*, s. 202.

¹⁴⁷ Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s. 305.

¹⁴⁸ Feroz Ahmad, *Demokrasi Sürecinde Türkiye 1945-1980*, Çev. Ahmet Fethi, Hil Yayınları, İstanbul 2015, s. 27.

¹⁴⁹ Cem Eroğul, *Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi*, Yordam Kitap, İstanbul 2013, s. 11-12.

¹⁵⁰ Eroğul, *Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi*, s. 12.

Menderes bulunmaktadır. Kanun ile hükümetin, arazi kontrolünü ele geçirmesi sağlanarak yerli halkın ekonomik gücünü ve bölgedeki nüfuzunun kontrol edilmesi amaçlanmıştır. Çiftçilerden 50'şer dönüm istimlak edilerek topraksız köylüye verilmesi Ege bölgesindeki orta sınıf hakimiyetini de kırmaya yönelik olmuştur.¹⁵¹

Refik Koraltan, tasarının az topraklı, topraksız çiftçiye toprak sahibi yapmaya yönelik olduğunu belirtmiş ancak şu sözleri ile de durumu eleştirmiştir: *'Bir vatandaşı, babasından ve ecdadından kalan bir mülkünü şahsi emekleriyle de arttırdıktan sonra büyük bir gayret ve fedakarlıkla yıllar boyunca işlemiş, ilerletmiş, böylece çocuklarına ve yuvasına dolayısıyla içinde yaşadığı camiaya faydalı olmuş. Günün birinde bu adamın mülkünün bir kısmını elinden alıyorsunuz, yani hazıra konuyorsunuz.'*¹⁵²

CHP içindeki haftalar süren tartışmalar sonucunda tasarı 11 Haziran'da Meclis'ten geçmiştir. Toprak Kanunu tasarısına karşı olanlara göre üretimde azalma olacak ve özel mülkiyet ilkesi zedeleneyecektir. Adnan Menderes, Celal Bayar, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü parti içindeki muhalifliklerini arttırarak CHP'nin demokrasiye uygun bir şekilde hareket etmesini ve anayasadaki ulusal egemenlik ilkesini tam olarak uygulamasını istemişlerdir.¹⁵³

3.2.2. Dış Nedenler

İkinci Dünya Savaşı'nı otoriter, diktatörlüğe dayanan devletler kaybetmiş ve müttefik cephe kazanmıştır. Demokratik sistemlerin de kazanımı olan bu durum etkisini tüm ülkelerde hissettirmiştir.¹⁵⁴ 1945 yılı Blokların şekillenerek, Soğuk Savaş'ın başladığı, Üçüncü Dünya ülkelerinin uyanışının yaşandığı bir yıl olmuştur.¹⁵⁵ İsmet İnönü önderliğindeki Türkiye ise gelişmeleri dikkatle takip ederek ikili bir politika izlemiştir. Türkiye de bu anlamda Batılılaşma siyasetini hızlandırarak demokratik cepheyi benimsemiş ve çok partili yaşama geçişin önü açılmıştır.

¹⁵¹ Karpat, *Türk Demokrasi Tarihi*, s. 52.

¹⁵² Mehmet Korkud Aydın, "CHP'de Parti İçi Muhalefetin İlk Örneği: Çiftçiye Topraklandırma Kanunu ve TBMM'de Yaşanan Tartışmalar", *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 0, Sayı 41, Ağustos 2018, s. 367-368.

¹⁵³ Feroz Ahmad, *Modernleşen Türkiye'nin Oluşumu*, Kaynak Yayınları, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul 2016, s. 126.

¹⁵⁴ Abdulvahap Akıncı, Sefa Usta, "Türkiye'de Çok Partili Hayata Geçişte Etkili Olan Dış Faktörlerin Değerlendirilmesi", *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt 21, Sayı 1, Mart 2016, s. 277.

¹⁵⁵ 1945 yılı Mayıs ayında Suriye, Fransa'ya karşı, Ekimde ise Cava ile Mısır, Hollanda ve İngiltere'ye karşı başkaldırmıştır. Bkz. Eroğul, *Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi*, s. 3.

İkinci Dünya Savaşı 1945 yılında sona erdikten sonra dünyadaki güç dengelerinde büyük boşluklar oluşmuştur. Savaş koşullarında yıpranan devletlerin uzun yıllar kendilerini toparlayamaması sonucunda siyasi olarak ve ekonomik olarak ayakta kalan devletler ABD ve SSCB'ydı. Savaş sonrası Amerika kendi kıtasına çekilmeyi düşünürken, Sovyetler yayılma politikasını devam ettirmek istemiştir. Batılı devletler Birleşmiş Milletler Örgütü'ne güvenerek savaşın getirdiği bezginlik sonucunda ordularının birçoğunu terhis etmişlerdir. Ancak SSCB, birliklerini arttırmaya devam etmiştir. Bu durum Batılı devletler ile SSCB arasında hem askeri hem de ekonomik bir uçurumun oluşmasına olanak vermiştir.¹⁵⁶ Cem Eroğul, 1945 yılının önemi üzerinde durmaktadır. Dünya bu yıla zor şartlarda girmiştir. Faşist devletlerin yıkılmasıyla oluşacak boşluğu doldurmak isteyen büyük devletler birbiri ile yarış içerisindedirler. Sovyet orduları ise Ocak ayının sonunda Berlin'e 110 km yaklaşmıştır. Türkiye, Müttefik Devletlerden yana olmakla beraber, Sovyet ilerleyişinden tedirgin olmaktadır. Faşist devletlerin yıkılışı sonrası komünizmin yükselişi istenmemiştir. Blokların ortaya çıkarak yeni bir düzenin oluştuğu evreyi, Türkiye de düşünceli ve endişeli bir biçimde izlemektedir. Böylece İsmet İnönü ve CHP iktidarı bu düzene ayak uydurmaya çalışarak ikili bir politika takip etme sürecine girmiştir.¹⁵⁷

SSCB'nin Türkiye üzerindeki emelleri¹⁵⁸ ve düşmanca siyaseti de Batı bloğuna olan yakınlaşmanın nedenlerinden biri olmuştur. Yalta ve Potsdam Konferansları sürecinde Sovyetlerin Türkiye üzerine olan tehdidi net bir şekilde açığa çıkmıştır. Kars ve Ardahan'ın kendilerine terk edilmesini ve Boğazlardan üs istemeleri de bu tehdidi giderek arttırmıştır.¹⁵⁹ Artan komünizm tehdidine karşı ise ABD, 12 Mart 1947 yılında Truman Doktrinini ortaya çıkarmıştır. Doktrin ile Sovyet tehdidine uğrayan devletlere yardım kararı alınmıştır.¹⁶⁰ Türkiye'ye yüz milyon dolarlık askeri yardım desteği sağlanmıştır. Bu durum Soğuk Savaş'taki Amerika-Sovyet Rusya arasındaki mücadelenin ilk örneği olmuştur. 5 Haziran 1947 yılına gelindiğinde ise ABD Dışişleri

¹⁵⁶ Rifat Uçarol, *Siyasi Tarih 1789-2014*, Der Yayınları, İstanbul 2015, s. 930-931.

¹⁵⁷ Eroğul, *Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi*, s. 1-3.

¹⁵⁸ Stalin, Montrö'nün değiştirilmesi konusundaki isteklerini önce Türkiye ile değil, Müttefiklerle görüşerek anlaşma yoluna gitmiştir. İngiltere bu isteği prensipte kabul ederek, ayrıntılı olarak görüşülmesini isteyecektir. Detaylı bilgi için bkz. Baskın Oran, *Türk Dış Politikası, Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 471.

¹⁵⁹ Uçarol, *Siyasi Tarih 1789-2014*, s. 932.

¹⁶⁰ Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, s. 307.

Bakanı George Marshall'ın adını alan Marshall Planı önerileri ile Avrupa ülkelerine ekonomik yardım yapılmasının önü açılmıştır.¹⁶¹

Demokrat Parti 1950'li yıllar süresince küresel güç olan ABD ile yakın ilişkiler kurmuş ve bu ilişkileri korumaya yönelik çalışmalarda bulunmuştur.¹⁶² Çalışmamızın sonraki başlıklarında 1950'li yılların Türk sineması ve kültürü üzerine durulacaktır.

3.2.3. Dörtlü Takrir ve Demokrat Parti'nin Yönetime Gelmesi

7 Haziran 1945 yılında parti içindeki artan muhalif kadro içinden Celal Bayar, Adnan Menderes, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü'nün Halk Partisi Meclis Grubu'na verdikleri dörtlü önerge, tarihimize genellikle "dörtlü takrir" olarak geçmiştir. Takirde, Atatürk'ün yaptığı faaliyetlerin gericiliği önlemek amacıyla Türk anayasasının kapsamının zorlandığını ve bu durumun savaş şartlarında da devam ettiği belirtilerek artık savaşın bittiğini ve toplumun demokratik yaşama hazır olduğu açıklanmıştır. Meclis'in anayasaya uyarak hak ve özgürlüklerin tanınmasını ve çok partili sisteme olanak sağlayan siyasi özgürlüklerin verilmesi teklif edilmiştir.¹⁶³

12 Haziran 1945 yılında toplanan hükümet öneriyi gizli bir şekilde görüştükten sonra bu teklifin konuşulacağı yerin grup toplantısının olamayacağı, Millet Meclisi'nde görüşülmesinin gerekli olduğu belirtilerek reddedilmiştir. Takririn reddedilmesinin sebebi belirsiz olmuştur. Çünkü CHP'nin bu kararı verdiği özgürlük vaatleri ile çelişmektedir. Adnan Menderes ve Fuat Köprülü bunun sonucunda toplumdan aldıkları destekle hükümeti eleştiren yazılar yazmışlardır. CHP ise çözümü muhalif olan Adnan Menderes ve Fuat Köprülü'yü partiden ihraç ederek sağlamaya çalışmıştır. Celal Bayar ise Basın Kanunu'nun 17. ve 50. Maddelerine yönelik yapmış olduğu tasarının reddedilmesi sonrası önce vekillikten, 2 Aralık 1945'te ise parti üyeliğinden istifa etmiştir.¹⁶⁴

Basında çıkan yeni bir partinin kurulduğuna dair haberler ise Demokrat Parti'nin 7 Ocak 1946 yılında kurulması ile açığa çıkmıştır.¹⁶⁵ *Demokrat Çiftçi Partisi*, *Kemalist Parti* gibi parti ismi konusu tartışılmış olsa da son şekli ile Demokrat Parti

¹⁶¹ Uçarol, *Siyasi Tarih 1789-2014*, s. 942.

¹⁶² Gencer Özcan "Ellili Yıllarda "Dış" Politika", *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, Haz. Mete Kaan Kaynar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019.

¹⁶³ Karpas, *Türk Demokrasi Tarihi*, s. 233.

¹⁶⁴ Aynı sayfa.

¹⁶⁵ Feroz Ahmad, *Modernleşen Türkiye'nin Oluşumu*, s. 126.

isminde anlaşıldığı gazetelerde belirtilmiştir. Partinin kuruluşu ülke yurt içinde ve yurt dışında büyük yankı sağlamıştır.¹⁶⁶ 1950 yılında ise hala parti-devlet ilişkisi hem ideolojik olarak hem de kurumlarda kendini belli etmektedir. Bu nedenle hala sistemdeki sorunların tam olarak çözülemediği bir düzende seçim yapılmıştır.¹⁶⁷

14 Mayıs 1950 yılı demokrasi tarihimizde çok önemli bir dönüm noktası olmuştur. 1950 seçimi ile halk özgür iradesi ile CHP iktidarına son vermiştir. Bu seçim seçmen iradesinin sandığa net bir şekilde yansıdığı ilk seçim olmuştur. Tek parti döneminde yapılan seçimlerde adayların parti lideri tarafından seçilmesi, ikinci seçmenin parti yerel yöneticileri tarafından belirlenmesi gibi nedenlerle halkın etkisi doğrudan sandığa yansımamıştır. 1946 yılındaki şaibeli seçim tartışmalarındaki açık oy gizli sayım ilkesi kaldırıldıktan sonra yeni ve daha adil seçim yasası neticesinde Demokrat Parti iktidara gelmiştir.¹⁶⁸ İlkay Sunay bu durumu merkez ağırlıklı siyasal sistemden toplum ağırlıklı siyasal sisteme geçiş olarak yorumlamıştır. Türk siyasal tarihinde ilk defa gerçek manada seçim ile muhalefet partisi iktidar olmuştur.¹⁶⁹ 1950 seçiminin bir diğer önemli noktası ise yönetici seçiminde yeni bir süreç başlatmış olmasıdır. Bu seçim halkın geniş katılımını ve toplumsal seferberliği teşvik etmiştir.¹⁷⁰

3.3. 1950’li Yıllarda Kültürel Değişim ve Gündelik Hayat

Demokrat Parti’nin kültür ve sanat politikalarından önce dönemin düşünsel hayatına nüfuz eden Amerikan etkisi ve popülerleşen antikomünizm ideolojisi üzerinde durmak gerekmektedir. Bu durum 1950’li yıllarda edebiyatta, sanatta, tarihte ve sinemada toplumun her alanına büyük bir etkisi söz konusu olmuştur.

Soğuk Savaş Dönemi’nde Türkiye, ABD önderliğinde bulunan kapitalist Batı blokuna büyük bir istekle girmiştir. Bu dönemin sürdürülen antikomünizm ideolojisini Türkiye de sert bir şekilde desteklenmiştir. Soğuk Savaş’ın etkisi dönemi itibarıyla son bulmayarak birçok düşünce ve ideolojileri kalıcı bir şekilde uzun süreli olarak

¹⁶⁶ Resul Babaoğlu, ‘‘İngiliz Belgelerinde Türkiye’nin Demokrasiye Geçiş Yılları: Demokrat Parti’nin Kuruluşu ve 1946 Seçimleri’’, *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 5, S. 10, Aralık 2017, s. 382.

¹⁶⁷ Fahri Yetim, *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Türk Düşüncesinde Arayışlar*, Tezkire Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 86.

¹⁶⁸ Tevfik Çavdar, *Türkiye’nin Demokrasi Tarihi 1950’den Günümüze*, İmge Kitabevi, Ankara, 2013, s. 13-15.

¹⁶⁹ İlkay Sunay, ‘‘Demokrat Parti ve Popülizm’’, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 8, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, s. 2076.

¹⁷⁰ Karpat, *Türk Siyasi Tarihi*, s. 174.

değiştirmiştir. Cangül Örnek buna *Kültürel Soğuk Savaş*¹⁷¹ adını da vermiştir. Temelleri uzun bir dönemi¹⁷² kapsadığından Amerikan etkisi kolay bir şekilde benimsenmiş ve komünist aleyhtarlığı ile ortak bir düşmana karşı birleşme bilinci oluşmuştur. Halil Soyuer'in bu yıllarda okunan Kin(1952) manzumesi bu anlamda önem taşır.¹⁷³

Türkiye'deki artan komünizm düşmanlığı ile dönemin absürt antikomünist uygulamaları da bulunmaktadır. Rus salatasının adının Amerikan salatasına dönüştürülmesi, *James Bond*, *Rocky* gibi Amerikan filmlerinin gösterilmesinde sakınca bulunmazken duygusal, romantik Sovyet filmlerinin bile propaganda yapacağı düşünülererek gösterilmesi bunlardan bazıları olmuştur. ABD ile olan ilişki ve yakınlaşmalar farklı görüşten grupların bile ortak paydası olması ile sonuçlanmıştır. Bu durum ise ABD ile olan ilişkilere etkili bir şekilde eleştiri yapılamamasına neden olmuştur.¹⁷⁴ Ancak Kemalizm'i emperyalist karşıtı bir kimliğe büründürmeye çalışan Kadro hareketi bu anlamda kısıtlı eleştiri kaynaklarından biri olmuştur.¹⁷⁵ Türkiye'deki hali hazırda bulunan komünist düşmanlığına ABD ile İki Şehrin Hikayesi filmi nedeniyle yapılan yazışmalardaki bu bölüm dikkat çekici olmuştur:

‘‘Türkiye, tabii ki, son derece Rus karşıtıdır. Türkiye'nin Sovyetler Birliğine karşı güttüğü derin ve daimi güvensizlik, belki de en az siyasi ve ekonomik olduğu kadar duygusaldır. Büyükbabası Ruslar tarafından öldürülen Erzurumlu bir köylünün Rus düşmanlığı, Rusya'nın diplomatik baskısını savuşturmaya çalışan bir kabine üyesi kadar bükülmezdir.’’¹⁷⁶

¹⁷¹ Cangül Örnek, *Türkiye'nin Soğuk Savaş Düşünce Hayatı Antikomünizm ve Amerikan Etkisi*, Can Sanat Yayınları, İstanbul, 2015, s. 17-19.

¹⁷² Osmanlı Devleti'nde özellikle 1820'li yıllardan sonra artan Amerikan okulları bir yandan misyonerlik çalışmaları yapmaktaydı. 1863 yılında eğitime başlayan Robert Koleji, 1871'de Amerikan Kız Koleji ve Anadolu'nun birçok yerinde açılan yüksekokullar ile Amerikan hayatına ilgi ve sevgi duyan Osmanlı aydınları yetişmiştir. Detaylı bilgi için bkz. Örnek, *Türkiye'nin Soğuk Savaş Düşünce Hayatı*, s. 68-69.

¹⁷³ ‘‘Gönümde Ceyhun taşar, gözümde Seyhun akar;/Üzerime taburla Moskof gelse haklarım./Kinimin ateşinde kendi kendini yakar;/Bir moskof boğazına geçmezse parmaklarım./İçimdeki ateşi ben asla külleyemem,/Atamdan miras kaldı bana bu moskof kini./ Ey Türk! yine tarihe zaferlerin yazılır./Çünkü, senin dinine yeni bir madde girdi:/ Bir moskof öldürenin sevabı bin yazılır.’’ Bkz. Tanıl Bora, *Cereyanlar Türkiye'de Siyasi İdeolojiler*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 290.

¹⁷⁴ Örnek, *Türkiye'nin Soğuk Savaş Düşünce Hayatı* s. 27-30.

¹⁷⁵ Şevket Süreyya, Yakup Kadri, Burhan Asaf, Vedat Nedim, Mehmet Şevki, İsmail Hüsrev ile kurulan Kadro hareketi, kapanmış olsa bile görüşleri ile yıllarca Türk siyasetini etkilemiştir. Detaylı bilgi için bkz. İlhan Tekeli, Selim İlkin, ‘‘Kadro ve Kadrocuların Öyküsü’’, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Sol*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, Cilt 8, s. 600-617.

¹⁷⁶ Örnek, *Türkiye'nin Soğuk Savaş Düşünce Hayatı*, s. 180.

1950’li yıllarda Demokrat Parti kapitalist ilişkileri hızlandırmıştır. CHP iktidarında “tekeli” burjuvaziye öncelik tanınırken, bu yıllarda kapitalizmin nimetleri topluma övgüyle anlatılarak, tüketim teşvik edilmiştir.¹⁷⁷ 1950’li yılından itibaren Marshall Planı’nın önemini anlatan radyo yayınları başlamıştır. Voice of America-Amerika’nın Sesi Radyosu bu görevi yerine getirecektir. Amerikan kültürel planı dahilinde radyo Türkçe yayın vermiştir. Amerika’dan gelen coca-cola ve blue-jean Türkiye’de üst gelirli kesime yönelik tüketim ürünleri olmuştur. İstanbul’da aynı yıllarda kurulan *Amerikan Pazarı* ile gümrük ayrıcalığı sebebiyle gelen Amerikan malları, Türkler tarafından yoğun talebe maruz kalarak ederinden fazla maliyetle satılmıştır. Burada bulunan dükkanlarda Amerika’nın popülerleştirdiği sakız ile beraber radyo, el feneri, konserve, giyim gibi birçok ürün bulunmaktadır. Bu yıllarda Amerika ile artan ilişkiler nedeniyle 1956 yılında Ankara’da Ortadoğu Yüksek Teknoloji Enstitüsü ve 1957 yılında Erzurum Atatürk Üniversitesi adları ile iki üniversite kurulmuştur.¹⁷⁸

1950’li yıllarda tarımda makineleşme, nüfusun hızla artması, kırdan kente olan göç, gecekondulaşma ile geleneksel kültürel değerlerde değişime uğramıştır. *Alaturka* ile *alafranganın* tarihsel mücadelesi özellikle bu yıllarda artış göstermiştir. Savaş sonrası dönemin getirdiği tarımsal ürünlere olan talep nedeniyle Türkiye, 1950-1953 yıllarında ekonomik olarak zenginleşmiştir. Alım gücünün artmasıyla orta sınıf çamaşır makinesi, buzdolabı, ütü, elektrik süpürgesi gibi birçok ürüne ulaşabilmiştir. Özellikle radyo dönemin eğlence araçlarından biri olmuştur. Yeme-içme kültüründe ise bitkisel margarinerden *Vita* ve *Sana* bu dönemde mutfaklara girmiştir. Likör kullanımı, sigaranın kadınlara özendirilmesi ve Marshall Yardımı ile ilen gelen süt tozu kullanımı ve giyimde naylon kullanımının artışı göstermesi de dönemin toplumsal hayatındaki kültürün her alanında olan değişimlerden bazıları olmuştur.¹⁷⁹

3.4. Demokrat Parti Dönemi’nde Kültür, Sanat Faaliyetleri

Kültür politikaları, bir ülkede kültürle etkileşimi olan sivil toplum örgütleri, devlet kurumları, vakıflar, dernekler ve üniversiteler gibi birçok kurumun kültür

¹⁷⁷ Murat Belge, “Türkiye’de Gündelik Hayat”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, C. 3, İstanbul, s. 846.

¹⁷⁸ Mehmet Ö. Alkan, “Soğuk Savaş’ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşa Edilirken...”, *Türkiye’nin 1950’li Yılları*, Haz. Mete Kaan Kaynar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019, s. 604-605. s. 594-596.

¹⁷⁹ Alkan, “Soğuk Savaş’ın”, s. 597- 600.

konusunda izlediği politikaları kapsamaktadır. Devlet güdümünde olmasa dahi toplumun kendi içinde oluşturduğu kültür politikaları da bulunmaktadır. Bunlar halkın kendi içinde oluşturduğu gelenekleri de kapsamaktadır. Hıfzı Topuz, kültür politikalarını şu şekilde tanımlamaktadır: *Toplumda her kişiye yaratıcılığını ortaya koyması ve gelişmesi için alınan önlemler, kurulan örgütler, sağlanan ekonomik ve sosyal kolaylıklara kültür politikası* demiştir.¹⁸⁰ Bu tanımlama ile salt devletin kültür politikalarını ele almayarak daha geniş bir bakış açısı ortaya koyulmuştur.

Siyasi iktidarların, kendi siyasal, ekonomik, sosyal koşulları ve ideolojileri doğrultusunda oluşturdukları bir kültür, sanat politikaları bulunmaktadır. Bu kültür faaliyetleri, Nikos Poulantzas tarafından “devlet aygıtlarından” Louis Althusser tarafından ise “devletin ideolojik aygıtları”ndan kabul edilmiştir. DP iktidarı da bu anlamda 1950-1960 yılları arasında bir kültür, sanat ve buna bağlı olarak sinema politikasına sahiptir. Ancak DP’nin sinema politikasını tam olarak anlamlandırabilmek için iktidarda iken uyguladığı sosyal ve ekonomik politikalara bakmak gerekmektedir.¹⁸¹

Demokrat Parti, eski yıllardaki hükümetlerin kültür politikalarını birçok yerde tenkit ederek, onların manevi değerlere itibar etmediklerini açıklamış ve kendi siyasetlerinde geleneğe hak ettiği değerin verileceğini ima etmiştir:

‘‘Maddi bakımdan ne kadar ilerlemiş olursa olsun, milli ve ahlaki sarsılmaz esaslara dayanmayan, ruhunda manevi kıymetlere yer vermeyen bir cemiyetin, bugünkü karışık dünya şartları içinde kötü akıbetlere sürükleneneği tabiidir. Talim ve terbiye sisteminde bu gayeyi göz önünde bulundurmayan, gençliğini milli karakterine ve ananelerine göre manevi ve insani kıymetlerle teçhiz edemeyen bir memlekette ilmin ve teknik bilginin yayılmış olması, hür müstakil bir millet olarak yaşamanın teminatı sayılamaz.’’¹⁸²

‘‘Hakikat şudur ki; uzun süren tek parti hakimiyeti devrinin Hükümetimize intikal eden neticeleri bu ölçüye göre, asla müsait sayılamaz. Nitekim memleketimizin geniş imkanları ile milletimizin yüksek vasıfları göz önünde tutulacak olursa, uzun

¹⁸⁰ Hıfzı Topuz, *Dünyada ve Türkiye’de Kültür Politikaları*, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 7-8

¹⁸¹ Yalçın Lülecı, “Demokrat Parti Döneminde (1950-1960) İktidar ve Sinema İlişkileri”, *Yeni Düşünceler Hakemli E Dergisi*, Sayı 14, Aralık, 2020, s. 29.

¹⁸² T.C. Resmi Gazete, 3 Haziran 1950, Sayı 7523, s. 18581-18582.

yılların beyhude israf edilmiş olduğuna ve hatta memleketin tabii inkişaf ve seyrinin hatalı ve sakat politikalarla engellenmiş olduğuna hükmetmek icabediyor.”¹⁸³

Demokrat Parti'nin ilk icraatları CHP'nin kurduğu parti-devlet anlayışını bozarak, devlet kurumlarının CHP ile bağlarını koparan yasalar çıkarmak olmuştur. Tek parti dönemindeki kültür politikaları reddedilerek toplumsal hoşnutsuzluğu gidermeye çalışan yasalar ve düzenlemeler yapılmıştır. Bu amaçla ilk olarak Arapça ezanın geri getirilmesi sağlanmıştır. Köy Enstitüleri ve Halkevlerinin CHP ile bağı kaldırıldıktan sonra birkaç yıl içerisinde tamamen kapatılmıştır.¹⁸⁴ Demokrat Parti, kültür politikalarında manevi değerlere gereken önemin verileceğini açıklamıştır. İmam Hatip okullarının tekrar açılması, ilkokullarda zorunlu din derslerinin olması, Halkevlerinin ve Köy Enstitülerinin kapatılması farklı bir döneme girildiğinin göstergesidir. Tarih dersleri ve çalışmaları konusunda ise önceki yıllardaki anlayıştan uzaklaşılarak İslam ve Osmanlı tarihine olan ilgi artmıştır. Eski Türk tarihi odaklı ve Osmanlı tarihini yok sayan düşünce ve politikalar terk edilmiştir. Cumhuriyet'in kuruluşu ve yapılan devrimlerin Osmanlı Devleti'ndeki ıslahatların bir sonucu olarak görülerek iki devlet arasındaki tarihsel bağlantı kurulmuştur. Tek parti dönemindeki tarih görüşünden 1950'li yıllarda yaşanan kopuşun sonucunda Osmanlı tarihi ile ilgili çalışmalar artmaya başlamıştır.¹⁸⁵

Cumhuriyet'in kültür politikalarını Orhan Koçak, Türk modernleşmesi açısından '*tarihsel gecikmişlik*' kavramı ile açıklamaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar ise 1951 yılında sanat ve kültürün hayattaki yerinin bir türlü verilemediğini eleştirmiştir. '*Fikir ve sanat meselelerinde efkar-ı umumiye ile devlet arasında mutavassıt vazifesini görececek cihazın bulunmamasına dikkat çekmiştir.*' Ancak kültür ve sanatın devlet karşısında kısmi de olsa bağımsızlık kazanması Demokrat Parti ile olmuştur. Hükümet, toplumda kabul gören ve görmeyen devrimleri kabul ederek

¹⁸³ TBMM, Z.C., Dönem 9, Cilt 1, Birleşim 3, 29 Mayıs 1950, s. 25.

¹⁸⁴ Ülker, *Kültür ve Din Türkiye'de Sanat*, s. 89. TBMM'nde CHP Milletvekili Cemal Reşit Eyüboğlu ezan tartışmaları sırasında '*Türkçe ezan, Arapça ezan mevzusu üzerinde bir politika münakaşası açmaya taraftar değiliz. Millî şuurun bu konuyu kendiliğinden halledeceğine güvenerek, Arapça ezan meselesinin ceza konusu olmaktan çıkarılmasına aleyhtar olmayacağız*' cümlesinden birçok muhalif vekilin desteğinin de alındığı görülmektedir. Bkz. TBMM, Z.C., Dönem 9, Cilt 1, Birleşim 9, 16 Haziran 1950, s. 182.

¹⁸⁵ Bengül Salman Bolat, "Tanzimattan Demokrat Partiye Kültür Politikaları ve Anlayışları", *The Journal of Academic Social Science Studies*, Cilt 5, Sayı 8, 2012, s. 242. Din konusunda seçim öncesinde 1947'de dini törenler serbest bırakılmış, 1948'de Hacca gideceklere döviz verilmeye başlanılmış ve 1949'da türbeler tekrar ziyarete açılmıştır. DP iktidar olması ile iyileştirmeler devam etmekle beraber İslami bir ülkeye dönüleceğine düşünenler hayal kırıklığına uğramıştır. Şerif Mardin, *Türkiye'de Din ve Siyaset*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 122.

devletin kültürel alandaki sınırlamaları da bir bakıma kabul etmiştir. Böylece Batı, sürekli yetişilmesi gereken ideal bir kültür olmaktan çıkarılarak bir “içe kapanış” süreci yaşanmıştır. Sanatın liberalleşmesi ile sanatçı özgür olmuştur. Ancak bu özgürleşme Tanpınar’ın istediği bir şekilde olmamıştır. Sanatçı aynı zamanda erken Cumhuriyet yıllarındaki sanata yönelik devlet desteğinden de mahrum kalmıştır.¹⁸⁶ Devletin yaptığı yardımların azalması ile sanatçılar, resmi ideolojinin benimsediği sanat anlayışından sıyrılarak daha özgün yapıtlar vermelerinin önü açılmıştır. Ancak bu durum devletin sanatçıya destek olmadığına yönelik eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Kültür sivilleşmiş ancak devlet yeni bir sanat anlayışı getirememiştir.¹⁸⁷ Necip Tosun ise siyasi partilerin kültür programlarına bakıldığında kültür ve sanatın sol ideolojiye yakın partilerde daha çok bulunarak önemli görüldüğünü anlatmıştır. Sağ-muhafazakar partilerde ise DP ile beraber daha çok ekonomi ve kalkınma ön planda olduğunu açıklamıştır. DP, *kültürün mevcut düzenin korunması için kullanılması gereken bir araç* olarak gördüğünü aktarmıştır. Bu araç algısı komünizmi önlemeye yönelik olmuştur.¹⁸⁸

Demokrat Parti iktidarının düşüncesini etkileyen isim olarak Mümtaz Turhan’ı anmamız gerekmektedir. Turhan, 1950 sonrası sağ-muhafazakar düşüncenin temsilcilerindendir. Batılılaşmanın Amerikan tarafını savunarak, dönemin antikomünizm ideolojisini de benimsemiştir.¹⁸⁹ Hükümet ile yakın ilişki içerisinde olmasından dolayı DP ideologu olarak da anılmıştır.¹⁹⁰

Türkiye’nin II. Dünya Savaşı sonrası siyasi konjonktür nedeniyle ABD ve Avrupa ülkelerine yakınlaşması sadece ekonomik alanda olmayarak kültür alanında da etkilerini göstermiştir. Bu kapsamda İngiltere ile 1957’de Fransa ile 1952’de¹⁹¹ Almanya ile 1958 ve Belçika ile 1959 yılında ikili kültür anlaşmaları yapılmıştır. Bu *anlaşmalar işbirliği ve mukavele suretiyle iki ülke arasındaki fikir, sanat ve bilim alanlarında olabildiğince geniş mutabakat elde etmek ve ülkelerinin kurumlarının ve toplumsal yaşam biçiminin ülkelerinde anlaşılmasını sağlamak* olarak belirtilmiştir.

¹⁸⁶ Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Kemalizm*, C: II, İstanbul, 2006, s. 371-406.

¹⁸⁷ Ülker, *Kültür ve Din Türkiye’de Sanat*, s. 89-91.

¹⁸⁸ Necip Tosun, “Siyasi Partilerin Kültür ve Sanat Programları ve İcraatları”, *Hece Hayat Edebiyat Siyaset 90-91-92*, İstanbul, 2004, s. 570-573.

¹⁸⁹ Mehmet Aygün, *Türkiye’de Amerikan Eksenli Muhafazakarlık Mümtaz Turhan ve Batılılaşma Tartışmaları*, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2013, s. 17-18.

¹⁹⁰ Aygün, *Türkiye’de Amerikan Eksenli Muhafazakarlık*, s. 39.

¹⁹¹ Lüleci, “Demokrat Parti Döneminde”, s. 33.

Bu yıllarda Alanya, Akhisar, Adana, İstanbul, Balıkesir ve Samsun'da kültür merkezleri kurulmuştur. Alman düşünce ve sanatını tanıtmak hedefiyle Günther Eich ve H.M. Enzenberg gibi yazarlar Türkiye'de birçok konferans düzenleyerek Alman filmlerinin gösterimi de yapılmıştır.¹⁹²

Demokrat Parti'nin kültür sanat alanındaki görüşleri ile sanatı ve devrimleri halka benimsetmeyi amaçlayan devletçi düşünceden ayrıldığını göstermiştir. Liberal bir politika izleyerek bu alandaki devletçi etkiyi sınırlamıştır. Böylece kültür, sanat alanında özel teşebbüsün artması ile sanatçıların kişisel sergilerinde artış yaşanmıştır. Hıfzı Topuz, *Liberal Kültür Politikaları*, başlığında ele aldığı Demokrat Parti ve Anavatan Partisi dönemlerini genel olarak ele alarak kültür politikalarının olmadığını savunmuştur. Bu görüşüne neden olarak liberalleşen ortam ile Amerikan yapımlarının ve kültürünün kontrolsüz bir biçimde Türk toplumuna girmesini ve böylece *kültür anarşisi* ve *kültür yozlaşması* yaşandığını söylemiştir.¹⁹³ DP iktidarında kültür politikaları Milli Eğitim Bakanlığı aracılığı ile yürütülmüştür. Ancak devletin net bir şekilde oluşturduğu önceki yıllara nazaran kültür politikaları bulunmayarak, özel kurum ve kişilerin destekleri ile yürütülen liberal düzen oluşmuştur.¹⁹⁴

1946 tarihli Demokrat Parti Tüzük ve Program'ının 39.maddesi kültür sanat alanındaki düşüncelerini yansıtmaktadır:

“ Madde 39: İlmin, tekniğin, güzel sanatların süratle gelişmesini sağlamak için bütün vasıta ve tedbirlere başvurmak, bu cümleden olarak ehliyet ve istidatları teşvik etmek, kütüphaneler, müzeler, tiyatrolar, konservatuarlar kurmak, ciddi neşriyata yardımda bulunmak, Türk dilinin, milli bünyesine uygun olarak, süratle gelişmesi yolundaki çalışmalara yardım etmek, kısaca, yurdumuzda milli ve insani kültür seviyesinin yükselmesini sağlayacak her faaliyeti desteklemek, kanaatimizce, devletin başlıca vazifelerindendir. Ancak, ilmin, sanatın ve her türlü fikir faaliyetlerinin, siyasi ve idari müdahalelerden uzak kalmasını, Demokrasi'nin değişmez bir esası olarak kabul ediyoruz.”¹⁹⁵

¹⁹² Salih Akkaş, *Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları (1923-2000)*, Son Çağ Yayıncılık, Ankara, 2015, s. 164-165.

¹⁹³ Topuz, *Dünyada ve Türkiye'de Kültür Politikaları*, s. 69-72.

¹⁹⁴ Akkaş, *Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları*, s. 164.

¹⁹⁵ Demokrat Parti Tüzük ve Program, Ankara, 1946, s. 26-27.

1946 yılındaki Demokrat Parti Tüzük ve Programı'ndaki 39. Madde, 1953 yılında basılan programında bulunan 'sanatın, siyasi ve idari müdahalelerden uzak kalınması' düşüncesi ise tam olarak uygulanamamıştır. Her ne kadar Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki gibi sanata devletçi bir müdahalede bulunmamış olsa da 1950'li yılların artan antikomünizm düşüncesi ile sinemada sansür uygulanmıştır. Bu sansür çok basit nedenlere de dayanmaktaydı. Türkiye'deki sansür konularından bazıları bu şekilde olmuştur: Cinsel sahneler nedeni ile sansür, Türkiye'nin fakir ve yoksul gösterildiği için sansür, İdolojik amaçlı, toplumsal içerik konulu, belirli yönetmen, senaryocu, yazarlara yönelik olan sansürler bulunmaktadır. Bu yazarlara Nazım Hikmet, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Vedat Türkali, Orhan Kemal, Kemal Tahir gibi isimler sayılabilir. Yönetmenlerde ise Metin Erksan, Lütfi Ö. Akad, Atıf Yılmaz, Duygu Sağıroğlu, Memduh Ün, Halit Refiğ gibi birçok isim bulunmaktadır.¹⁹⁶ Nilgün Abisel de sansür konusuna değinerek filmlere yönelik eleştirilerde sansür etkisinin göz ardı edilmemesinin gerekliliğinin üzerinde durmuştur. Yönetmenler bu nedenle yeni konu ve sorunları anlatamamıştır.¹⁹⁷

Türkiye'de giderek artan Batı ve özellikle Amerikan kültürel etkisini Ahmet Oktay şu cümleler ile anlatmıştır;

*"5 Nisan 1946 günü, savaş teknolojisinin o tarihteki en son harikası Missouri zırhlısı Dolmabahçe önlerinde demirlediğinde İstanbul'da yer yerinden oynuyor, ünlü genelevler sokağı Abanoz bile resmi ağızların emriyle hizmet sunmaya hazırlanmış bulunuyordu. Hiç kuşkusuz Türkiye'nin Washington Büyükelçisi Münir Ertegün'ün 'naaş'ını getirmiyordu yalnızca Missouri, asıl getirdiği bir yaşam biçimiydi."*¹⁹⁸

Amerikan etkisini Celal Bayar'ın şu sözlerinde de görmekteyiz: *"Biz memleketimizde Amerikalıların ilerleyişleri seyrini takibe çalışmaktayız. Öyle ümit ediyoruz ki, 30 sene sonra bu mübarek memleket 50 milyon nüfusu ile küçük bir*

¹⁹⁶ Turhan Gürkan, "Türk Sinemasının Tepesinde Sallanan 'Demokles'in Kılıcı: Sansür", *Türk Sinemasında Sansür*, Kitle Yayıncılık, Ankara, 2000, s. 19-22

¹⁹⁷ Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix Yayınları, Ankara, 2005, s. 100. Metin Erksan ise Türk anayasasında sinemanın özgür düşünce olanağının sağlanmasının çok geciktiğini açıklamıştır. 1948 yılında ABD yüksek mahkemesinin sinema hakkındaki düşüncesini açıklayan yargıç William O. Douglas: *"Sinema filmlerinin gazeteler ve radyo gibi, anayasanın ilk ekine ilişkin yargılar ile özgürlüğü sağlanan(basın) deyiminin içinde bulunduğu kuşku olmadığını"* aktarmıştır. 1952 yılında Yunanistan'da da filmlerin sansürüne karşı bir yasa çıkarılmıştır. Ancak Türkiye'de 1961 Anayasası'nda dahi filmlerde uygulanan sansür yasası düzenlenmemiştir. Bkz. Metin Erksan, "Anayasa Güvencesi ve Sinema", *Ve Sinema*, No: 9, Kasım 1990, s. 9-12.

¹⁹⁸ Oktay, *Popüler Kültürden TV Sömürmesine*, s. 102.

Amerika olacaktır.”¹⁹⁹ Yabancı kültürün hızla Türkiye’ye girdiği bu yıllar sinemamızda derin izler bırakarak gelecek dönemleri de etkilemiştir.

3.5. Demokrat Parti Dönemi’nde Sinema

Tarihçi ve sinemacıların genel kabul olarak kabul ettikleri adı ile Sinemacılar Dönemi Türkiye’nin 1950’li yılları ile başlamaktadır. Ömer Lütfi Akad’ın 1952 yapımı *Kanun Namına* filmi ile bu dönemin başladığı kabul edilmektedir. Tiyatro dışından gelen yönetmenlerin ortaya çıktığı bu yıllar Türk sinemasında yeni bir dönemin habercisi olmuştur. Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman Fahir Seden, Orhan Elmas bu dönemin önemli yönetmenlerindendir. Yıldız dergisinin 1951 yılında düzenlediği yarışmada Ayhan Işık ve Belgin Doruk birinci olduğunda Hollywood benzeri başrol oyuncu ve jön kültürü ortaya çıkmıştır. Audry Hepburn’ün yerli temsilcisi olarak Belgin Doruk sinemada yerini almıştır.²⁰⁰ Sinema salonları 1950’li yıllara kadar büyük şehirler dışında fazla yaygın değildir. Demokrat Parti iktidarı ile sinemanın sokağa çıktığı savunulmuştur. Bu yıllardan sonra sinema salonları ülkemizde yaygınlık kazanmıştır. Yeşilçam tabiri genellikle büyük bir dönemi içine alacak bir şekilde kullanılmış, fakat Metin Erksan bu tabiri 1950-1960 yıllarını alarak sınırlandırmıştır.²⁰¹ Yıldız oyuncuların revaçta olmaya başladığı yıllarda Tarık Kakinç, yerli izleyicinin filmi yapan kişinin oyuncuların olduğunu düşünmesinden yakınlık olarak asıl olarak rejisörün filme etkisinin önemi üzerinde durmuştur. Oyuncuların etkisini ise senaryocu, kameraman ve fon müzikçiden sonra geldiğini belirtmektedir.²⁰² Rejisörlerin ise başarılı olmalarının nedenlerinden biri güçlü bir senaryo sayesinde olmaktadır.²⁰³

Giovanni Scognamillo’ya göre DP yılları tiyatrocular döneminin biterek geçiş seviyesindeki film çalışmalarının ortaya çıktığı bir dönem olmuştur. Yönetmenlerin ise henüz sinemacı olmadığı ancak tiyatrocular da olmadıkları sinemaya olduğu gibi bakan yönetmenlerin bulunduğu yıllar olmuştur. Türkiye’de sinemaya uzun yıllar

¹⁹⁹ Alkan, ‘‘Soğuk Savaş’ın’’, s. 595.

²⁰⁰ Alkan, ‘‘Soğuk Savaş’ın’’, s. 604-605. Ayhan Işık, dergi ressamlığından sinemaya yönelmiştir. Onun yükselişini sağlayan *Kanun Namına* filminden sonra *kral* lakabı ile anılmıştır. Belgin Doruk ise burjuva kız figürleri ile *küçük hanımefendi* olarak tanınacaktır. Bkz. Agâh Özgüç, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993, s. 25.

²⁰¹ Kurtuluş Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Tezkire Yayınları, İstanbul, 2015, s. 16.

²⁰² Tarık Kakinç, ‘‘Sinemada Yaratıcı Kişi Rejisör’’, *Pazar Postası*, No: 5, 29 Ocak 1956, s. 8.

²⁰³ Tarık Kakinç, ‘‘Senaryonun Yeri’’, *Pazar Postası*, No: 14, 1 Nisan 1956, s. 8.

sanattan çok eğitim ve eğlence aracı olarak bakılmıştır. Bunun sonucunda devlet müdahalesinden daha az etkilenecek kurumların vereceği diplomadan bağımsız farklı bir yöne evrilmiştir. Eğitim ile bu işe girilmediği için sektördeki temsilciler sinemaya ilgi duyan farklı kesimlerden olmuştur. Memduh Ün, Orhon Arıburnu gibi kişiler kısa süreli oyuncu olarak girdikleri sektöre yönetmen olarak devam etmişlerdir. Metin Erksan ise edebiyat mezunu olarak senaryo yazmak isteği ile girdiği film sektöründe yönetmenlik koltuğuna oturmuştur. Bu nedenle yönetmenler de toplumun içinden çıkan ve elitist zümreden olmayan kişilerden olmuştur. Böylece sinemada farklı görüş ve ideolojiler ortaya çıkmıştır.²⁰⁴

1948 yılında sinemada yerli film gösterilmesine yönelik uygulanan vergi %75'ten %25'e indirilmesi ile Türk filmlerine olan ilgi artmıştır. Beyoğlu semtinde 1947-1948 yıllarında gösterilen 118 filmin 100 tanesi Amerikan yapımıdır. Bu anlamda Hollywood'un etkisini net bir şekilde görebilmekteyiz.²⁰⁵ Türkiye'de büyük talep görerek gösterilen yabancı filmler arasında sadece Batılı yapımlar bulunmamaktadır. Mısır filmleri ve 1947'den sonra Türk sinemalarına giren Hint filmleri de sinemamızda yer edinmiştir. Özellikle 1951 yapımı *Avare* filmi, birçok ülkede olduğu gibi Türkiye'de de gişede önemli başarılar elde etmiştir. Bunun sonucunda ülkemize giren birçok Hint yapımı içinde *Avare* kelimesi bulunan isimlerle sektöre giriş yapmıştır.²⁰⁶ Gişe başarısının önem kazanması ile bu yıllarda ticari yapımlar artış göstermiştir. Toplumun ilgisi olduğu filmlerin çekilmesi ile tekrar eden filmlerin olduğu *furyalar dönemi* başlamıştır. Benzer filmlerin olduğu yıllarda seyirci ilgisini kaybederse bu defa da yeni bir konu üzerinden birbirini tekrar eden filmler gösterilmiştir.

1950'li yıllarda romanların sinemaya uyarlanması, ünlü edebiyatçıların yazdığı senaryolar sinemaya olan ilgiyi arttırmıştır. 1950'li yıllardan sonra Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Kemal Tahir, Mahmut Makal, Atilla İlhan gibi yazarlar, sosyal içerikli roman ve hikayeler ile Türkiye'deki fakirlik ve adaletsizliği anlatarak toplumu bilinçlendirmeye çalışmışlardır.²⁰⁷ Bu durum Türk sinemasında 1950'li

²⁰⁴ Ülker, *Kültür ve Din Türkiye'de Sanat*, s. 107-109.

²⁰⁵ Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi*, s. 53.

²⁰⁶ Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi*, s. 118.

²⁰⁷ Savaş Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi*, s. 83. Ancak Türk sinemasında uyarlamalar yapılsa da Giovanni Scognamiglio 1973 yılına kadar çekilmiş olan 3100 filmde sadece 230'unun edebiyat uyarlaması olduğunu aktarmıştır. Bunun nedeni telif hakkı, sansür, romanın tam olarak filme çevrilememesi gibi nedenler olduğu söylenebilir. Bkz. Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi*, s. 132.

yıllarda örnekleri daha az olmakla birlikte özellikle 1960'lı yıllardan sonra toplumcu-gerçekçi sinemada etkisini göstermiştir. 1950'li yılların sinemasal getirileri ile 1960 ve sonrası yıllarda farklı sinema akımları ve tartışma ortamı oluşacaktır.²⁰⁸ Ancak Türk sinemasında yaşanan gelişmelere rağmen hükümetlerin kültür politikalarında "Devlet Film Arşivi" oluşturma düşüncesinin olmayışı eksiklik olmuştur. Sinema sektöründe çalışan kişiler de iktidardan böyle bir istekte bulunmamıştır. Metin Erksan, "Film arşivi olmayan bir sinema, belleksiz bir insana benzer" sözünü kullanarak arşiv çalışmalarındaki önemi vurgulamıştır.²⁰⁹

Yaşanan siyasal ve toplumsal olaylarla sanat arasında doğrudan ilişki vardır. Komünizme karşı milliyetçiliği teşvik eden tarihi filmler, Kore savaşı ve Kıbrıs konulu kahramanlık filmlerinin dışında Kurtuluş Savaşı konulu filmler de bulunmaktadır. Bu yıllarda Amerika'nın yükselişi ile beraber Hollywood'un pahalı yapımları Türkiye'ye giriş yapmıştır.²¹⁰ Ancak komünist karşıtlığı birçok kaliteli filmin yapımına engel olmuştur. Değişen ve dönüştürülen Dünya konjonktüründe hala 1939 yılında çıkarılan sansür tüzüğü'nün etkisi altındadır. Lütfi Ö. Akad, eserindeki *Komünist film!* başlığında 1950'lerin sansür ortamını şu sözlerle anlatmaktadır:

"Orhan Hançerlioğlu'nun 1954 yılında yazdığı bir roman var: *Ekilmemiş Topraklar*. Yazılmasında ön ayak olmuş, bitinceye kadar peşini bırakmamıştım. Konusu beni çok ilgilendiriyordu. Yıllardır süren savaşlar(...) Osmanlı Rus Savaşları, Balkan, Birinci Dünya, Kurtuluş Savaşı, bastırılan iç karışıklıklar Türkiye'nin üretken genç nüfusunu tüketmiş, derken katılmadığımız ama bitinceye kadar her an girmeye hazır tam bir seferberlik halinde olduğumuz İkinci Dünya Savaşı da, en az altı yıl beş

²⁰⁸ Bunlar; Yeşilçam'ı kabul ederek dönüşümün bu alanda yapılmasını savunan ulusal sinema; Yeşilçam'ın yıkılarak yerine yeni bir sinema anlayışının getirilmesini isteyen başta Batıcı daha sonraları ise devrimci bir anlayışı benimseyen Sinamatek ve dini hassasiyeti ön planda tutan Yücel Çakmaklı öncülüğündeki Milli sinemadır. Metin Erksan, Halit Refiğ ve Duygu Sağıroğlu'nun çalışmaları sonucu kurulan Ulusal sinema akımına sonraki dönemlerde Lütfi Akad, Atıf Yılmaz ve Ayşe Şasa gibi yönetmen ve senaristler de benimsemiştir. Ulusal sinemaya yakın olan yönetmenler, 1960'lı yıllardan itibaren oluşan toplumsal gerçekçi filmler ile Marksist görüşün ötesinde halkın içine düşmüş olduğu geri kalmışlık, çarpık kentleşme, göç, fakirlik gibi toplumsal sorunları açıklamaya çalışmışlardır. Ulusal sinema Batıcılık ile beraber sol ideolojilere de tavır alarak yerli bir anlayışı benimsemiş ve sinemanın kendi köklerini esas alarak yapılmasını savunmuştur. Halit Refiğ, Cumhuriyet'in Batılılaşma çalışmalarını eleştirerek Batı taklitçiliğinin yapıldığını ve böylece elit kesimin oluşarak toplumdan koptuklarını açıklamaktadır. Bu yıllardaki sanatın sol ideolojinin güdümünde olarak görülmesi ile Halit Refiğ, hem sağ hem de sol kesimden eleştiriler almıştır. Sinamatek ise Ulusal sinema akımını "bir ideolojiye bağlı olmadan toplumsal gerçeklik üretmeleri" nedeniyle eleştirmiştir. Bkz. Ülker, *Kültür ve Din Türkiye'de Sanat*, s. 112-113.

²⁰⁹ Metin Erksan, "Sinemadan Önce Sinemadan Sonra", *Ve Sinema*, No:5, Kasım 1987, s. 13.

²¹⁰ Hollywood'un yatırım yaptığı filmler arasında *Spartacus*, *Roma'nın Yükseliş ve Düşüşü*, *Ben Hur* gibi birçok tarihi film öne çıkmaktadır. Detaylı bilgi için bkz. Alkan, "Soğuk Savaş'ın", s. 605.

yüz bin kişilik bir ordu silah altında tutularak üretimden çekilmişti. Anadolu insanı yüz yıllardır fakirlik ve savaşın, alemin değişmez bir nizamı olduğunu kabullenmiş görünüyordu. 1923'te nüfusumuz on iki milyon iken 1945'te ancak on sekiz milyon olmuştu. Uçsuz bucaksız Anadolu topraklarının kaybolmuş bir köyünde bir ailenin yüz yıla yakın bir tarihini anlatıyordu *Ekilmemiş Topraklar*(...) Küçük Çekmece'nin batı kıyısının ötelerinde göz alabildiğine boş kırlar uzanıyor. Orada bir köy kurmaya karar veriyorum(...) Her şeye karşın köy kuruluyor ama yapımcımın da keyfi kaçmış gibi. Sonunda ortalıkta dolaşan söz bana da ulaşıyor. Bu film, öteden beri yapmak istediğim bir komünist filmi olacakmış... Yaşadığımız böylesine bir ortaçağ karanlığı. Bütün bunları da göze alsam kırkıncı yaşımdan sonra hangi işe yeni baştan başlayabilirdim?'²¹¹

Lütfi Ö. Akad'ın Orhan Hançerlioğlu'nun romanından uyarlama olacak *Ekilmemiş Topraklar* adındaki gerçekçi köy filmi isteği böylece komünist suçlaması ile karşı karşıya kaldığından yapılamamıştır. Dönemin sansür ortamını bu alıntıdan görmekteyiz.

1950'li yıllarda savaşın etkilerinin hala sürdüğü Avrupa'da Türkiye'de gösterilmek üzere gönderilen filmlerin azalması ile yerini Amerikan filmleri almaya başlamıştır. Bu filmlerin dengesiz bir şekilde hızla Türkiye'ye girmesi, yerli filmlerin sinemalarda zorlukla yer edinmesine neden olmuştur. Bu duruma rağmen yerli filmler toplumun her kesiminden ilgi ile takip edilmiştir.²¹² Dönemin ideolojisi ile benzer olan filmler tüketim kültürüne entegre olmuştur. Toplumun beğeneceği aşk filmleri, duygusal dram filmleri, melodram filmler hızlı bir şekilde 1950'li yıllarda artış göstermektedir. Her kesime uygun olan filmler sinemalarda yerini almıştır. Zengin aile filmlerinde lüks apartmanlarında varlık içinde eğlence ve alkol ile yaşamayı modernlik olarak gösteren ve Batı kültürü özendirilerek tüketimi teşvik edici sahneler yer verilmiştir. Örnek olarak gösterilen zengin kesimin dinlediği müzikler, giydikleri kıyafetler, saç şekilleri, konuşma tarzlarına kadar bir toplumsal dönüştürme söz konusu olmuştur. Dindar kesim için ise dua ve azan sahneleri bulunan filmler, genç

²¹¹ Lütfi Ö. Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2004, s. 250-252.

²¹² Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 155.

kızlar ve kadınların beğeneceği platonik aşk filmleri yine bu dönemin talep gören film türlerindendir.²¹³

Sinema sektörü başlarda karsız olduğundan cazip bir sektör olmamıştır. 1948 yılında Yeşilçam Sokağı'nda toplanan, sayıca on kadar olan film şirketleri, 1950'ler süresince giderek artmış 1961 yılına gelindiğinde ise sayıları yüzü geçmiştir. Ancak bu artış film kalitesi anlamında değildir. Sinema sektöründe hala film yapımı ve gösterim altyapısı yeterince gelişmemiştir. Özel sektörde Batı ile kıyaslanabilecek bir teknoloji mevcut olmamakla beraber hükümetin desteklediği bir film stüdyosu da bulunmuyordu. Yerli filmleri gösterime sokacak salonların bulunamaması sıkıntısı da dönemin alt yapı sorunlarından biri olmuştur. Faruk Kenç, vizyondaki yabancı filmlere öncelik tanınarak gösterime girdiğini aktarmaktadır. Türk filmleri ise iki hafta süre ile sinemalarda kalır, başarılı olursa bu süre uzatılmaktadır.²¹⁴

1952 yılında Türk Film Dostları Derneği kurulmuştur. Lütfi Ö. Akad, Aydın Arakon, Orhon M. Arıburnu, Hıfzı Topuz ve Burhan Arpad gibi birçok farklı alandan gelen kişiler bu derneğin üyeleri olmuşlardır. Burhan Arpad sinemanın sanat biçimindeki ilk örneklerinin 1947-1953 arasında oluştuğunu açıklamıştır.²¹⁵

1950'li yıllarda sinema dergilerinde daha çok moda ve oyuncu haberlerine yer verilirken sinema üzerine olan tartışmalara az da olsa bu dergilerde yer vermeye başlanmıştır. Sabahattin Eyüboğlu'nun *Sinema 59*'daki yazısında sinemaya sanat olarak bakılmamasının üzerinde durmuştur. Kötü yapılan filmler bu görüşe neden olarak fikir insanlarını etkilemiştir. Buna örnek olarak Nurullah Ataç sinemayı sanat olarak görmeyerek: *Sinema, romanı roman, tiyatroyu tiyatro, resimi resim olmaktan çıkaran, güzellikleri ucuzlatan bir makine olduğunu* söylemiştir. Eyüboğlu ise iyi olan bir eserin sinemada kötü olarak aktarılmasının olabileceğini bu durumun suçlusunun izleyici ile olarak halkta olmayacağını, halk bundan hoşlanıyor diyerek kolaya kaçan filmcilerde aranması gerektiğini açıklamıştır.²¹⁶

²¹³ Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının*, s. 61.

²¹⁴ Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi*, s. 122-126. Nurullah Tilgen, On beş yıl öncesine kadar amatör şekilde çekilen Türk filmlerinin artık ticari amaçlarla çekilerek, meslek halini aldığını açıklamıştır. Nurullah Tilgen, "Türk Filmciliğinin Evvela Mazisini Bilmeli", *Perde ve Sahne*, No: 4, yıl 1955, s. 5.

²¹⁵ Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi*, s. 109.

²¹⁶ "Sinema Çağımızın Sanatı", No: 3, *Sinema 59*, 1 Haziran 1959, s. 3. Dönemin dergilerinde toplumu oyuncu olmaya kısa yoldan kazanç sağlayarak ün kazanmaya yönelik teşvik bulunmaktadır. *Perde ve Sahne* dergisinde artist olmak isteyen *fotojenik* erkek ve kadınların resimlerini göndermesi talep edilerek dergi aracılığı ile bu resimlerin filmcilere tanıtılacağı ve dergi köşesinde yayınlanacağı açıklanmaktadır. Bkz. "Artist Olmak İsteyenlere", *Perde ve Sahne*, No: 1, 1 Ocak 1955, s. 1.

Orhan Elmas ise Türk filmciğinin başıboş olduğunu söyleyerek kısa bir tarihi olan İtalyan sinemasının Hollywood ile yarışacak hale geldiğini, Türk sinemasının ise hiçbir şekilde ilerlemediğini ileri sürerek, geriye gittiğini açıklamıştır. Elmas, birçok yazara göre bu cümlelerinden daha karamsar bir eleştiri yaptığı gözlemlenmektedir. Sinemanın sadece ticari yönünün önemsenmesinden yakınarak Türk sinemasının Avrupa seviyesine çıkması için ilk olarak devletin bu duruma el atarak büyük ölçüde tasfiye yapmasını ve film şirketlerine kredi olanakları sağlanması gerektiğini açıklamıştır.

Nurullah Tilgen, sanatsever olduğunu iddia eden kişilerin Türk filmlerine karşı ön yargı ve düşmanlığı tenkit etmektedir. Türk filmi seyretmemenin övünülecek bir durum olarak görülmesi ve yerli filmlerin seyretmeye değer filmler olmadığına yönelik görüşlere karşı çıkmaktadır. Bu olumsuz yorumların sebebini de Türk filmlerine karşı yapılan yoğun propaganda olarak açıklamaktadır.²¹⁷

Yıldız dergisinde yerli filmlerin geleceğine yönelik tartışmalar hakkında atıf yapılarak Türk sinemasının bugünlere geleceği inanılmadığı aktarılmıştır. Amerikan tekniği ile filmlerin yapılamayacağı buna olanak olmadığı anlatılmıştır. Türk halkı Amerikan filmleri ile mükemmeliyetçiliğe o kadar alıştı ki İngiliz, Fransız ve İtalyan filmlerini dahi beğenmedikleri belirtilmiştir. Ülkeye gelen 350 filmde 300'ünün Amerikan yapımı olduğu anlatılmaktadır. Ancak yıllar içinde Türk sinemasının biteceğine yönelik korku yersiz olacak, Türk filmleri toplumda büyük rağbet görecektir. Yerli filmler *emekleme döneminden* geçerek, adım atmasını öğrenmiştir. Şu an ise *bastığı yeri titretmektedir*. Dergide Türk filmlerinin sevilmesinin nedenleri de tartışılırken bu durum halkın filmlerde kendisini görmesine bağlanmıştır. Amerikan filmlerindeki gangster, oyuncuların aşk maceraları gibi birçok konuların Türk toplumu için yabancı olduğu ve bu yüzden halk böyle filmlere soğuk kalmıştır. Ancak Türk filmlerinde kendi sorunlarını, yaşayışını, benzer isimde olan oyuncuları gördüğünde halk, kendinden olanı çok rahat bir biçimde benimsemiştir. Bu anlamda Mısır filmleri ilk olarak daha sonra ise İngiliz ve Fransız filmleri, Türk sinemasından darbe yemişlerdir. Artık bu tarz filmler sinemalarda daha az tutunmaktadırlar. Amerikan filmlerinin de bu duruma düşeceği konusunda tahmin yürütülmüştür. Lale film ve

²¹⁷ Nurullah Tilgen, ‘‘Türk Filmciliğine Boykot’’, *Perde ve Sahne*, No: 1, 1 Ocak 1955, s. 6.

Kemal film gibi büyük film firmaların yerli filme yönelerek ithalatı azaltmaları buna örnek gösterilmiştir.²¹⁸

Türk basınında ise yerli filmlerinden bahsetmek utanılacak bir konu olmaktan çıkarak halkın isteği doğrultusunda yerli filmleri konu alarak eleştiri yazıları yer almaya başlamıştır. Yıldız dergisi bu yazısında kendisine de bir eleştiri getirerek önceden yerli filmler hakkında tek bir satır yazılmadığını şimdiki hali ile *yerli film mecmuası* sıfatında olduğu açıklanmaktadır. Türk halkı, Clark Gable'nin değil Ayhan Işık'ın oyunculuk hayatına nasıl girdiğini merak etmektedir. Ayhan Işık, oyuncu olmak isteyen Türk gençlerinin canlı bir örneği olmuştur. Ayrıca yerli filmler ve yabancı filmler arasındaki mücadele *İstiklal Savaşı* olarak nitelendirilmiştir.²¹⁹

Vehbi Belgil ise döneme biraz daha karamsar bakarak ülkemizde yabancı filmlerin lehine bir kapitülasyon rejimi olduğunu anlatmıştır. Bu durum çözülmediği sürece yerli film sektörünün gelişmesi olanaksız görülmüştür. Yabancı film ithalinde hiçbir kısıtlamanın olmayışı, her isteyen sınırsız bir şekilde film gösterme olanağının bulunmasına karşıt yerli filmlerin kaynağı olan boş film ithalinde bile birçok kısıtlama ve şart getirildiği eleştirilmiştir. Türk filmleri aleyhine olan bir diğer konu ise sansür olmuştur. Sinemalarda bulunan birçok yabancı filmin orijinal hali ile rahat bir şekilde gösterilebilirken aynı filmi Türkçeye uyarlayarak yeniden gösterilmesinin sansür ile engelleneceği anlatılmıştır.²²⁰

Demokrat Parti Dönemi sinemasının asıl yansımaları ise 1960 sonrası dönemde olmuştur. DP döneminde çekilemeyen toplumsal gerçekçi filmler bu yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu akımın iki ayrı yönü bulunmaktadır. İlki Marksizm tabanlı olan “Devrimci Sinema” diğeri ise milli değerleri ve kültürü ön planda tutan “Ulusal Sinema”dır.²²¹ Çalışmamız 1950'leri kapsadığından sonraki dönemler üzerinde durulmamıştır.

²¹⁸ “Yerli Filmlerin Zaferi”, *Yıldız*, No: 59, 6 Şubat 1954, s. 3.

²¹⁹ Aynı sayfa.

²²⁰ Vehbi Belgil, “Yabancı Film Kapitülasyonu”, *Yıldız*, No: 69, 6 Şubat 1954, s. 8.

²²¹ Ünal Üstündağ, “Demokrat Parti Siyasetinin Türk Sinemasına Yansıması”, *Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü*, s. 97

3.5.1. Demokrat Parti Döneminden Filmler

Bu bölümde 1950-1960 yıllarındaki önemli filmler incelenecektir. Sinemacılar Filmciler ve Türk Film Prodüksörleri Cemiyeti'nden Kazım Yurdakul'un 22 Temmuz 1959 tarihinde Adnan Menderes'e çektiği telgraf sayesinde İstanbul'da depoda çıkan yangın hakkında bilgi sahibi olmaktadır. Telgrafta: *'19 Temmuz 1959 akşamı İstanbul Belediyesi'ne ait film deposunda zuhur eden büyük yangın dünya filmcilik tarihinde benzeri olmayan felaketle sona ermiş ve Türk filmciliği mümkün olmayacak kadar maddi ve manevi muntazam kayıplara uğramıştır. Büyük küçük yüzlerce müessese perişan bir haldedir. Belediyenin mesuliyeti altında muhafaza edilmekte olan filmlerimizin bu şekilde birkaç saat içinde tamamen yok olması dolayısıyla vaziyetimizi arz ve himayenize sığınmak zaruretinde kaldık. Her felaket anında yetişerek vatandaşın acılarına merhem bulan siz büyüğümüzün varlığını, himaye edileceğimizin en büyük teminatı telakki etmekteyiz.'* Bu yangında 1959 yılına kadar çıkan filmlerin birçoğu yok olmuştur. Depoda bulunan filmlerin listesi olmadığından hangi filmlerin yandığı da bulunamamıştır.²²² Depo yangınları, Türk Sineması için büyük bir kayıp olmuştur. Zafer Özden, film eleştirisinin gerekliliğini *bir sanat ve kültür ürünü olarak filmi, filmsel dışavurumu, filmsel söylemi, filmsel içeriği daha iyi anlama, açıklama ve kültürel belleğe yerleştirme arzusu olarak açıklamıştır.*²²³ Bu nedenle döneme etki eden, kültürel, sosyolojik gözlemde bulunabileceğimiz filmler çalışmamızda öncelik olmuştur. Hasar gören, bulunamayan filmler ise yazılı kaynaklardan edinilen bilgiler ışığında araştırılarak, yorumlanmıştır.

3.5.1.1. Allah Kerim (1950)

3.5.1.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Semih Evîn

Görüntü Yönetmeni: Yoakim Filmerides

Yapımcı: Hürrem Erman

Oyuncular: Sezer Sezin, Kenan Artun, Orhon Murat Arıburnu, Settar

²²² Özuyar, *Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema*, s. 13-14. Aynı şekilde 1970 yılında Fındıklı'da bulunan depolardaki yangının sonucunda Türk filmlerinin kaybolması da Türk sineması için benzer bir kayıp olmuştur. Bkz. Ağâh Özgüç, *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*, s. 18.

²²³ Zafer Özden, *Film Eleştirisi*, İmge Yayınları, Ankara, 2004, s. 9.

Körmükçü, Vedat Örfi Bengü, İhsan Torun, Arşavir Alyanak, Muazzez

Arçay, Mahmure Handan, Kemal Çelme, İhsan Tosun, Sadi Şener²²⁴

3.5.1.1.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Aka Gündüz'ün eserinden uyarlama olan film İkinci Abdülhamit Dönemi'nde geçmektedir. Ana karakter padişaha muhalif bir paşanın kızı olan Ayşesin'dir. Nişanlısı ile Adapazarı'na ava gitmeye hazırlandıkları sırada, paşalar Yıldız Sarayı'nda bu durumu tartışmaktadırlar. Bu seyahatin amacının bölgede bulunan Gürcü, Çerkes, Abaza halkı padişaha karşı kışkırtma olduğunu düşünmüşlerdir. Perdenin arkasından konuşmaları dinleyen padişah ise durumu ciddi görerek seyahat edenlerin takip edilmesi emrini vermiştir. İkinci Abdülhamit'in isyanlara karşı temkinli oluşunu bu sahnelerde görmekteyiz.

Adapazarı'nda ise onları zaptiye kumandanı Fettah karşılaşmıştır. Zalim, baskıcı bir yönetici olan Fettah, salt vatansever demokrasi yanlısı gösterilen İttihatçı subaylara karşı dönemin baskıcı, geri ve koşulsuz bir şekilde saltanat yanlısı Osmanlı yönetimini temsil etmektedir. Ayşesin ve Kerim ava gitmek üzere atlarla yola çıkmıştır. Arkalarından da askerler takip etmektedir. Aysesin bu durumu yanlış bularak *biz ava geldik Abdulhamid'e ne yaptıkta boyle davranır* diyerek padişah ve hükümeti suçlamıştır. Allah Kerim filminin sonraki sahnelerinde de padişah ile olan düşmanlık giderek artmaya başlamıştır. İkinci Abdülhamit'e karşı olan ayaklanmalar filmin birçok noktasında Ayşesin ve çevresi tarafından desteklenmektedir. Yıldız sarayında ise bu ayaklanmaları ihtilal olarak görmekte olan Ayşesin padişahın suikast lafına *karşılık bu memleketin sahibi Türklerdir, siz de öylesiniz 33 sene içerisinde kaç defa Türkün suikastına uğradınız, düşmanlık size karşılık değil idarenizedir* sözleriyle yoğun milliyetçi görüşlerde bulunmuştur. Film, resmi tarihi destekler nitelikte ve Osmanlı Devleti'ni bütünüyle geri kalmış görmektedir. Ancak İkinci Abdülhamit'in Ayşesin'e olan tavrı ve konuşması ile filmin başı ve ortalarındaki padişahın anlatısından farklı olarak daha uysal ve anlayışlı bir hükümdar portresi çizilmiştir.

²²⁴ <https://www.sinematurk.com/film/1182-allah-kerim> (Erişim Tarihi: 23.04.2022)

3.5.1.2. Lüküs Hayat (1950)

3.5.1.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Lütfi Ö. Akad²²⁵

Senaryo: Lütfi Ö. Akad, Selahaddin Küçük

Görüntü Yönetmeni: Lazar Yazıcıoğlu

Oyuncular: Sezer Sezin, Muzaffer Hepgüler, Yaşar Özsoy, Settar Körmükçü,

Halide Pişkin, Lebibe Çakın, Renan Fosforoğlu, Hulisi Kentmen, Muazzez

Ülker, Rasih Ertuğ

Eser: Halide Edip Adıvar²²⁶

3.5.1.2.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Lüküs Hayat, Ekrem Reşit ve Cemal Reşit kardeşlerin ünlü operetidir. 1933 ve 1936 yıllarındaki Şehir Tiyatrosu'nda Zehra Bilir, Bedia Muvahhit, Feriha Tevfik, Halide Pişkin, Şevkiye May, Muammer Karaca, Hüseyin Kemal Gürmen, Melek Ezgi, Reşit Gürzap, Mahmut Moralı gibi oyuncular sahnelerlendirmiştir. Farklı oyuncular tarafından birçok dönem sahnelerlendirilmiştir.²²⁷

Film ilk sahnesi ile bizi kadın ve erkeklerin dans ettiği bir eğlence sahnesi ile karşılar. Orada bulunan kadın bu durumu garipseyerek *hala öğrenemedim herkes sarmaş dolaş lüküs hayat eğer buysa istemem* diyerek alışamadığı Batı kültürünü ifade etmiştir. Bu kişilerin bulunduğu masaya başka çift arkadaşları da gelmiştir. Yeni gelen adam beyaz takım elbiseli ve fötr şapkalı giyimi ile huzursuz olması dikkat çekmektedir. Eşi ise bu davranışlarına *henüz sosyeteye alışamadığından böyle davrandığını* belirtmiştir. Bir müddet sonra masaya farklı bir adam gelerek

²²⁵ Lütfi Ö. Akad ile Türk sineması yeni bir döneme girmiştir. Tiyatro dışından gelen Lütfi Akad, yapımcı Hürrem Erman'ın yaptığı destek ile 1949 yılında Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarlanmış olan *Vurun Kahpeye* filmini çıkarmıştır. 1952 yılındaki Kanun Namına filmi ile beraber Türk sinemasındaki yeni dönemin temsili olmuştur. Yeşilçam sinemasının geliştiği yıllarda edebiyat sinemada önemli bir etkiye sahip olmuştur. Özgüç, *100 Filimde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, s. 20. Lütfi Akad'ın kültürel zihniyetine bağlı olarak edebiyata olan hakimiyeti de onun sinemada başarı kazanmasına olanak sağlamıştır. Lütfi Ö. Akad gerçekçi roman akımının etkisinde iken bir yandan da Avrupa'daki güncel sinema fikirlerini izlemektedir. Edebi hassasiyete sahip Lütfi Akad, birçok melodram filmi yapan yönetmenlerden farklı bir noktada olmuştur. Mesut Bostan, "Yeşilçam'da Bir "Romancı" Yönetmen: Lütfi Akad", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 19, Sayı 37, 2021, s. 152.

²²⁶ Lütfi Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2004, s. 613.

²²⁷ Derya Bengi, Erdir Zat, *100. Yılında Cumhuriyetin Popüler Kültür Haritası-1 (1923-1950)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020, s. 205.

kadınlardan birini dansa davet etmektedir. Kadın bu duruma başta çekinse de kocası *sosyetede kim diye sorulmaz kalk* diyerek Batılı ve sosyetik olması için sorgusuz şekilde söylenileni yerine getirmesini istemiştir.

Filmde modernlik diye dayatılan kültürü ve onu yarım bir şekilde uygulamaya çalışan insanları her sahnede görmekteyiz. Bir diğer sahnede ise köşkte yaşayan zengin karı koca çifti gösterilmektedir. Erkek takım elbisesi ve papyonu ile sigara içerek gazete okuyan, kadın ise süs köpeğine sahip gösteriş meraklısı bir kişidir. Bu aile borçları yüzünden köşkü Zonguldaklı Rıza adında bir adama satmaya karar verirler. Bu nedenle maskeli bir balo düzenlemişlerdir. Ancak zengin sanılan Rıza karışmıştır. Köşkteki baloda trompetle yabancı müzik eşliğinde dans edilmektedir. Filmin birçok noktasında yanlış Batılılaşma üzerinden güldürü yapılmıştır.

Lüküs Hayat gibi birçok filmde modernliğin bir simgesi olarak gösterilen İstanbul bir *arzu kenti ve taşının, toprağının altın olduğu algısı* işlenmektedir. Haydarpaşa Garı bu anlamda kente göç edenler ve seyirciler için büyük anlam taşımaktadır. İstanbul'un burjuva yaşamı ve kentli elit sınıfın yegane hayatını sürdürdüğü şehir olarak sinemamızda yerini almıştır.²²⁸

3.5.1.3. Sürgün (1951)

3.5.1.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Orhon M. Arıburnu²²⁹

Senaryo: Refik Halit Karay

Yapımcı: Naci Duru

Görüntü Yönetmeni: Aram Hugosyan

Oyuncular: Orhon M. Arıburnu, Nedret Güvenç, Muharrem Gürses, Ayla

Karaca, İhsan Evrim, Feridun Çölgeçen, Renan Fosforoğlu vd.²³⁰

²²⁸ Kirel, *Kültürel Çatışmalar ve Sinema*, s. 128-129.

²²⁹ Orhon Murat Arıburnu, film sektörüne oyuncu olarak girerek yönetmenliğe adım atmıştır. 1950'de *Yüzbaşı Tahsin* filmi ile sinemaya girerek 1950 ve 1960'lı yıllar süresince 14 filmin yönetmenliğini yapmıştır. Fakat 1950'li yıllardaki başarısını sonraki dönemlerde elde edememiştir. Atilla Dorsay, *100 Yılın 100 Türk Filmi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2013, s. 37.

²³⁰ <https://www.sinemalar.com/oyuncular/10941/surgun> (Erişim Tarihi: 15.05.2022)

3.5.1.3.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Refik Halit Karay'ın²³¹ romanından uyarlama bir filmidir. Filmin başında Hilmi, sürgün olarak gemi ile Beyrut'a gitmektedir. Yaver olan Hilmi'nin yanına bir kadın gelerek ayaklarına kapanır ve *oğlum vatan haini kemalistler oğlumu şaşırttı ne olur onu kurtarın der*. Hilmi ise *bu vatanın evlatları asla vatan haini olamaz ama Mustafa Kemal yanlış bir yolda ilerliyor yakında onlar da pişman olacaklar padişahımızın inayeti ile onu kurtaracağım* diyerek cevap verir. Sahnenin hemen sonrasında ise Vahdettin kaçtı haberi verilir ve Hilmi'nin apoletleri sökülür. Kızını arkasında bırakarak yola çıkar. Beyrut'ta bir tanıdığı ile karşılaşır ve birlikte kendileri gibi sürgün olanların kaldıkları yere giderler. Hilmi, odada bulunan Nuri Hoca ile el sıkışmak ister ancak hoca, *askerleri sevmem, Mustafa Kemal de asker* diyerek onu kabul etmez. Hilmi ise *bugün düşmanı Anadolu'dan uzaklaştıran padişahımız değil, Mustafa Kemal ve arkadaşlarıdır*. Diyerek önceki düşüncelerinden hatalı olduğunu anlatır.

Hilmi, gazoz satarak ve inşaatta çalışarak geçimini sağlamaktadır. Kızı Seher ise elinde parası kalmadığından perişan bir duruma düşerek dansöz olur ve uyuşturucu kullanmaktadır. Beyrut'ta yaşlı bir sürgün Türk şair ölüm döşeğindeyken yanındakilere *Mustafa Kemal aleyhinde yazdıklarım yırtılıp yakılsın, kimse görmesin şayet bir gün vatana dönerseniz beni hain zannedenlere vatan için yazdığım şiirler gösterilsin, ben ayrı bir siyasete inanmıştım. Fakat hiçbir zaman vatan ihanette bulunmadım*. Dedikten sonra vefat eder. Filmin birçok sahnesinde sürgün olan kişilerin pişmanlıkları ve vatan haini olarak anılmalarının üzerlerinde oluşturduğu büyük yük gösterilmektedir. Kahraman ve vatan haini ikiliği olarak siyah ve beyaz gösterilen tarih algısına gri bir yaklaşımda filmde sahnelenmiştir. Ancak koşulsuz olarak padişah yanlısı olan ve mücadele karşıtı hoca tasviri de filmde bulunmaktadır.

Seher, tiyatroda kanto yaparak birçok şehri gezmektedir. Ancak bu durumdan hoşlanmaz artık babasına layık olmadığını söyler. İrfan isimindeki sevgilisi ise onu bu durumdan kurtararak evlenmek üzere Hilmi'nin yanına gitmek isterler. Hilmi ise kızının Halep'te gösteriye çıkacağı haberini alır. Bu duruma inanmak istemese de oraya giderek kızını görünce buna dayanamayarak kalp krizi geçirip vefat eder. Orada

²³¹ Film, Refik Halit Karay'ın kişisel yaşamı ile bağlantılı bir yapımdır. Milli Mücadele yıllarında yazdığı yazılar nedeniyle Cumhuriyet döneminde Yüz ellilikler listesine eklenerek sürgüne gönderilen gazeteci ve yazarlardan biri olan Refik Halit'in birçok eserinde olduğu gibi kendinden izler taşımaktadır. 1938 yılına kadar Halep ve Beyrut'ta yaşamıştır. Dorsay, *100 Yılım*, s. 38.

bulunan izleyiciler Hilmi'yi içkiyi fazla kaçırmış herhalde diyerek kapının önüne çıkarırlar. Film, vatan haini olarak sürgüne yollanan kişiler hakkında farklı bir bakış açısı sunarak, dram ögesini kullanmıştır.

3.5.1.4. Barbaros Hayrettin Paşa (1951)

3.5.1.4.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Baha Gelenbevi

Görüntü Yönetmeni: Özen Sermet

Yapımcı: İhsan İpekçi

Oyuncular: Cüneyt Gökçer, Mesiha Yelda, Ayla Karaca, Cahit Irgat, Münir

Özkul, Refet Gülerman vd.²³²

3.5.1.4.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Barbaros Hayrettin Paşa'nın gemisi ile karşılaşan düşmanlar arasındaki savaş sahnesi ile film başlamaktadır. Julia, Fondi kalesi senyörü kont Vespasio'nun nişanlısını yakalar. Fidyeye almak için Fondi kalesine haber yollar.

Kont Vespasio'nun askerleri Midilli adasına baskın düzenleyerek Türk esirler getirirler. Bu esirlerin arasında Selim'in nişanlısı Hatice de bulunmaktadır. Vespasio ise *Akdeniz'i Barbaros'a zindan edeceğim* diyerek intikam alacağını göstermiştir. Barbaros ise bu esnada reisleri ile Fondi kalesini kuşatma planları yapmaktadır. Hazırlıklar bitince nihayet Barbaros ve leventleri kaleye saldırıya geçmiştir. Burada bulunan bazı yabancılar ise Kont Vespasio'nun yönetimini beğenmeyerek *zalim kontun elinden bizi Türkler kurtarsın* diyerek kalenin kapısını açmışlardır. Türklerin azmi ile kale kısa sürede ele geçirilir. Kont Vespasio savaşta öldürülür. Kalede bulunan Julia ise Barbaros'a beni de yanında götür diyerek aşkını ilan eder. Ancak Barbaros *Seni alıp götüremem başımı döndürebilirsin, başım omuzlarımda dimdik durmalı ben kendime gelin diye Akdeniz'i boydan boya almak isterim, ona duvak diye Türk sancağını takmak isterim* diyerek amacı uğruna gözünün kimseyi görmediği anlatılmak istenilmiştir.

²³² <https://www.sinematurk.com/film/2049-barbaros-hayrettin-pasa> (Erişim Tarihi: 25.04.2022)

Sultan Süleyman, Hızır Reisi Adriyatik kıyılarında Şarlken'e karşı yollama isteğindedir. Bu amaçla onu İstanbul'a davet eder. Mora ve Dalmaçya'yı vuran Andrea Dorya'ya karşı Barbaros'un kullanılması düşünülmüştür. Ancak önce Şarlken ile anlaşılan Tilimsan hükümdarı Sultan Abdullah ile mücadele bulunmaktadır. Barbaros, Abdullah'ı bozguna uğratarak bölgedeki güvenliği sağlamıştır. İstanbul'a geldiğinde ise Sultan Süleyman'ın karşına çıktığında teamülleri bilmediğinden el etek öpmeyerek doğrudan padişahın elini öpmüştür.²³³ Filmde de bu sahne aynı şekilde gösterilmiştir. Kendisine padişahın huzurunda nasıl davranması gerektiğini anlatan kişiye çıkışarak *padişahın huzuruna girdiğimde kaç kere selam alıp kaç kere yeri öpeceğimi söyler durursunuz. Ben aklımda bu kadar şeyi tutamam. Padişahın yanına bildiğim gibi girerim* demiştir. Huzura çıktığında ise protokol dışı, rahat bir şekilde konuşması padişahın da hoşuna gitmiştir. Sultan Süleyman Barbaros'u kazandığı başarılar nedeniyle Kaptan-ı Deryalığa²³⁴ getirmiştir. Akdeniz'e döndüğünde ise içinde Andre Doria'nın da bulunduğu 600 parça gemisi bulunan Haçlı donanması karşısına çıkmıştır. Ezan ve dualar eşliğinde başlayan Preveze Savaşı²³⁵ büyük bir bozguna uğratar. Film Barbaros Hayrettin'in sesinden şu dizeler ile son bulmuştur: *Ey engin denizlerin eşsiz fatihi amiral, Türk denizciğinin unutulmaz sembolü büyük Barbaros, torunların açtığın zafer yolunda sancağı her zaman dalgalandıracak müsterih ol, Türkün kalbindeki ebedi türbende rahat uyu.*

Savaş sahneleri filme oranla çok kısa tutulmuştur. Bu durum dönemin birçok tarihi filminde görülmektedir. Türk sinemasındaki bütçe sıkıntıları görülmektedir. Ancak bu kısıtlı bütçelerle de iyi filmler yapılmıştır.

3.5.1.5. Kore'de Türk Süngüsü (1951)

3.5.1.5.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Vedat Örfi Bengü

²³³ Erhan Afyoncu, *Sorularla Osmanlı İmparatorluğu*, Yeditepe Yayınları, İstanbul 2016, s. 203.

²³⁴ Kaptan-ı Derya gibi yüksek bir rütbeye hiç Osmanlı hizmetinde çalışmamış bir kişinin getirilmesi, liyakata verilen önemi, yeteneği olanın üst rütbelere erişebildiğinin göstergesi olmuştur. Bkz. *a.g.e.*, 203.

²³⁵ Preveze Deniz Savaşı, Haçlı donanmasına karşı yapılmış, tarihimizin önemli bir deniz muharebesidir. Andre Doria liderliğindeki donanmanın sayısı ve gemileri Türk kadırgalarından üstündür. Ancak Barbaros Hayrettin Paşa'nın etkin taktik ve savaş bilgisi ile çok az kayıpla savaş kazanılmıştır. Bu savaş sonucunda Türkler, çeyrek asır süresince Akdeniz'de üstün konumda bulunan bir güç olmuşlardır. Detaylı bilgi için Bkz. *A.g.e.*, s. 204-205.

Görüntü Yönetmeni: Orhan Atadeniz

Yapımcı: Sabahaddin Tulgar

Oyuncular: Cemil Demirel, Ayşe Güzel, Osman Vural, Hulki Jönt²³⁶

3.5.1.5.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Japonya'nın hakimiyetine 1910 yılında giren Kore, 1945 yılında Japonların savaşı kaybetmesi üzerine Sovyetler ülkenin kuzeyini, Amerika ise güneyini işgal etmişlerdir. Aralarında ise 38'nci enlemi sınır olarak kabul etmişlerdir. Bu durum Kore'nin Kuzey ve Güney Kore olarak iki ayrı devlete bölünmesini sağlamıştır. Kore sorununa çözüm bulmak amacı ile yapılan toplantı ve komisyon başarısız olmuştur. 1948 yılında ise Kuzey'de SSCB denetiminde Güney'de ise Birleşmiş Milletler gözetiminde hükümetler kurulmuştur. Aynı yıl Kuzey Kore'de 1949 yılında ise Güney Kore'de orduların kurulması yaşanan gerginliği daha da arttırmıştır. 25 Haziran 1950 yılında ise Kuzey Kore, 38'nci enlemin geçildiğini söyleyerek Güney Kore'ye savaş ilan etmiştir. Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi ise 27 Haziran 1950'de tüm üye devletlerden Güney Kore'ye yardım yapılmasını istemiştir. Kuzey Kore'nin Seul'u ele geçirmesi üzerine üye devletler Güney Kore'ye askeri yardım yollamıştır. Kore Savaşı, başlarda Kuzey Kore ve Çin Halk Cumhuriyeti'nin ilerleyişi ile olsa da BM ordusu daha sonra saldırıyı durdurarak düşmanı 38'nci enleme kadar geri püskürtmüştür. Yapılan mütareke sonucunda ise 27 Temmuz 1953'te Panmunjom'da anlaşılmıştır. Üç yıl süren savaş sonucunda tekrar 38'nci enlem sınır kabul edilmiş ve Kuzey ve Güney Kore iki ayrı devlet olarak bırakılmıştır.²³⁷

Kore Savaşı, ABD ve Türkiye ilişkilerinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Demokrat Parti iktidarı etkili bir şekilde propaganda faaliyetinde bulunmuştur. Bu nedenle karara CHP'nin yurtdışına asker gönderilmesi yetkisinin meclise ait olduğunu belirttiği biçimsel eleştirisi dışında etkin bir muhalefet yapılamamıştır.²³⁸ Kore'de 'kızıl komünizme karşı mücadele eden' Türk ordusunun başarılarını halk radyolardan dinlemiştir. Amerika'nın Sesi Radyosu'nda Türklerin savaştaki kahramanlıkları övülerek Amerikalılar ile Türklerin dostluğun gerektirdiği şekilde omuz omuza, aynı cephede savaştıkları anlatılmaktadır. Şehit haberlerinin gelmesi üzerine ABD, asker

²³⁶ <https://www.sinematurk.com/film/4743-kore-de-tuerk-suenguesue> (Erişim Tarihi: 22.03.2022)

²³⁷ Uçarol, *Siyasi Tarih 1789-2014*, s. 947-951.

²³⁸ Eroğul, *Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi*, s. 91.

ailelerine madalya vereceğini açıklamıştır. Bu durum Türk halkının Amerika'ya olan sempatisini arttırmaya yönelik olmuştur. Türkiye'nin Kore'ye asker yollamasından sonra NATO'ya kabul edilmesi de ilişkilerin ilerlemesine neden olarak ülkede huzur ve mutluluk havası estirmiştir.²³⁹

Filmde, Kuzey Kore orduları, 25 Haziran 1950 yılında SSCB ve Çin'in desteğiyle, ülkenin Güneyine saldırı gerçekleştirmiş ve Kore Savaşı'nı başlatmıştır. Komünist yayılma karşısında ABD ve Batı Bloğu kayıtsız kalmayarak bölgeye asker göndermiştir. Türkiye'de Sovyet tehdidine karşı ve NATO'ya girme isteği doğrultusunda savaşa dahil olmuştur. Türk askerlerinin başarıları sonucunda 1949 yılında reddedildiği birliğe 18 Şubat 1952 tarihinde katılmıştır. 1950'li yıllarda Türkiye'nin ABD ile ilişkilerinin gelişmesi ve NATO'ya girme sürecinde propaganda filmleri önemli rol oynamıştır. *Kore'de Türk Süngüsü* filmi de bu anlamda meydana çıkarılmış bir propaganda filmi olmuştur. Başlangıcında şu cümle ekrana verilmiştir;

‘‘Seyredeceğin bu film doğduğu günden beri şeref destanları yaratan, kahramanlık örnekleri yaşatan bir milletin şanlı tarihinden bir yapraktır. Bunu Türk çocuklarının kalbindeki iman ve ruhundaki asil kudret yarattı.’’

Dünya sulhu uğrunda harekete geçen Birleşmiş Milletler, buraya birlikler göndererek bütün devletlerin refahını korumaya çalıştıkları anlatılmış ve Türklerin, hürriyet aşığı ve insanlığı çiğnetmemek için Kore'ye gittiği söylenmiştir.

Türk askerleri gençlik marşı eşliğinde, kutlamalar yapılarak İskenderun'dan Kore'ye doğru yola çıktığı sahneler yer verilir. Birleşmiş Milletler, ırz namus ve milliyetçiliğin amansız düşmanı Kızıl emperyalizme karşı insanlığı korumaya karar vermiştir.

Filmde gösterilen savaş tankları, *öldürmek isteyen bir milletin Azrail habercileri değil, yaşatmaya çalışan devletlerin birer sulh müjdecileridir* cümlesi ile savaşın haklılığı gösterilerek, amacın barış getirmek olduğu savunulmuştur. Savaş sahneleri hızlı bir müzik eşliğinde top ve silah sesleri ile birlikte verilmiştir. Fakat belirli bir olay örgüsü bulunmamaktadır. Kısmen belgesel niteliği taşıyarak savaş ile ilgili gazete haberlerine nadiren yer verilmiştir. Sahneler arasında geçişler hızlıdır. Savaş sahnesinden sonra askerlere yurttan hediye olarak Türk bayrağı geldiği söylenir

²³⁹ Örnek, *Türkiye'nin Soğuk Savaş Düşünce Hayatı*, s. 188.

ve askerler topluca bayrağı öpmektedirler. Kardeşleri Kore'ye gitmiş küçük bir çocuğun onların yanına giderek şehit olma isteğine yer verilir. Başka bir sahnede ise iki yaşlı adamın konuşmasını görürüz. Kurtuluş Savaşı'nda Türkler kendi istiklalleri için savaşmış, bugün ise dünya selameti uğruna savaşarak tüm milletleri kendine hayran bıraktıklarını söylemişlerdir. Filmin sonunda Türkler, Kore mevzilerini ele geçirir tankların üzerinde verilen pozlar ve bayrakla hareket ederler. Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi ile son bulur.

Kore'de Türk Süngüsü filminde yoğun milliyetçi ve dini propaganda öğelerini görmekteyiz. Bu anlamda benzer öğeler taşıyan dönemin bir başka Kore Savaşı konulu filmi ise *Şimal Yıldızı*'dır.

3.5.1.6. İstanbul'un Fethi (1951)

3.5.1.6.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Aydın Arakon

Görüntü Yönetmeni: İlhan Arakon

Müzik: Nedim Otyam

Yapımcı: Murat Köseoğlu, Nazif Duru

Oyuncular: Sami Ayanoğlu, Reşit Gürzap, Müfit Kiper, Cahit Irgat, Atıf Avcı,

Kemal Ergüvenç, Turan Seyfioğlu, Nubar Terziyan, Vedat Örfi Bengü, Neşet

Berküren, Kemal Tüzem, Sadi Yaşmaklı, Türkan Can, Filiz Tekin, Oya Salur

Süheyl Eğriboz, Faruk Savun²⁴⁰

3.5.1.6.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Cumhuriyet ile beraber mazi ile kopuş yaşanarak yeni bir tarih anlayışına gidilmiştir. Kurtuluş Savaşı ile başlayan bu anlayış ile işgalci kuvvetlerine karşı verilen mücadele, diğer yandan Osmanlı ve tarihine karşı da yapılmıştır. Bu anlamda Güneş Dil-Teorisi, Türk Tarih Kurumu gibi düşünce ve kurumlar ile Osmanlı tarihi yok sayılarak yeni bir ulus kimliği inşası oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu amaçla Türk Tarih

²⁴⁰ <https://www.sinematurk.com/film/4044-istanbul-un-fethi> (Erişim Tarihi: 20.03.2022)

Kurumu ve Türk Dil Kurumu kurulmuştur. Kültürü ve dolayısıyla toplumu değiştirmeyi amaçlayan Cumhuriyet, devrimleri benimsemeyen halkı geri kalmış olarak görerek ötekileştirmiştir. Ancak değişimi kabul ederek Batılı kültürün benimsenmesi ile çağdaşlığa erişileceği savunulmuştur.²⁴¹ Bu dönemde tarihi filmler sadece Kemalizm'e uygun filmler yapmamakta, geleneksel, dini ve Osmanlı tarihi filmleri de yapılarak modernlik ile geleneksellik bir arada bulunmuştur.²⁴²

Türk sinemasında 1950'li yıllarda tarihi filmler yoğun ilgiye uğramıştır. Bu ilginin sonuncunda tarih temalı filmlerde artış olmuştur. Dönemin tarihi dergileri de popüler tarih yazıcılığının ortaya çıkmasına neden olan bir etkidir. Tarih; hikaye, roman, gazete, dergi gibi yayınlarda gösterilerek toplumun ilgisini çekmeyi başarmıştır. *Tarihten Sesler*, *Tarih Dünyası* ve *Resmi Tarih Mecmuası* önemli tarih dergileridir. Sinema ise tarihin ilgi çekici tarafına farklı bir bakış açısı getirerek görsel bir şölen ortaya çıkarmıştır. Böylece tarihe olan ilgi katlanarak artmaya devam etmiştir.²⁴³ 1951 tarihli İstanbul'un Fethi filmi, bu ilginin ve tarihi filmlerdeki artışın yaşanmasının nedenlerinden biridir. Film, bin kişilik figüran kadrosu ile çekilmiştir. Tarihsel filmlerin ticari açıdan başarılı olabileceğini ortaya çıkarmıştır. Halk tarafından da büyük ilgi gören film ile beraber yapım şirketleri kazanç sağlamak amacıyla tarihi film çekimlerini arttırmıştır.²⁴⁴

İstanbul'un fethi, ilk kez II. Meşrutiyetin ilanı sonrası 1910 yılında İttihat ve Terakki Dönemi'nde kutlanmıştır. Bunu 1914 yılındaki kutlama takip etmiştir. Tek parti döneminde 1940'lı yıllara kadar bu durum gündeme gelmemiştir. MEB, 1944 yılında 500. Yıl yaklaşırken bir komisyon kurma talebinde bulunmuş olsa da olumlu bir cevap alamamıştır. Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi ile İstanbul'un Fethi, resmi geçit törenleri, konferanslar, sergiler, fetih temalı tiyatro gösterileri gibi birçok alanda kutlanmıştır. Fatih ve Topkapı'daki törenlere vali, milletvekilleri ve belediye başkanı gibi birçok devlet yetkilisi katılmıştır. Törenlerde fethin temsili gerçekleştirilmiştir. Surların bombalanması top atışları ile canlandırılırken, yeniçeri kıyafeti giymiş bir kişinin de Ulubatlı Hasan'ı temsil ederek surlara bayrak dikme olayı canlandırılmıştır. Bu kutlamalar, 1930'lu yıllardaki Türk kimliğini, Osmanlı'dan ayrı gören anlayışı terk

²⁴¹ Ülker, *Kültür ve Din Türkiye'de Sanat*, s. 44-45.

²⁴² Arslan, *Türkiye'de Sinemanın Tarihi*, s. 132.

²⁴³ Mustafa Furkan Ulusoy, "Türk Sinemasında Osmanlı Algısı (1923-1960)", *Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2018, s. 71-72.

²⁴⁴ Ulusoy, *a.g.t.*, s. 72.

ederek, Osmanlı Devleti ile Türkiye Cumhuriyeti arasındaki süreklilik ve bağlantıyı da göstermiştir. Fetih, 1953 yılında özellikle 500. yılı olması sebebiyle resmi törenlerle kutlanmıştır.²⁴⁵

Türkiye’de hükümetin ve Türk Silahlı Kuvvetleri’nin katkıda bulunduğu ilk film olma özelliğini taşımaktadır. Türk sinemasının ilk yüksek bütçeli filmi olarak 92 bin liraya, siyah-beyaz çekilmiştir. Geniş bir oyuncu kadrosuna sahip bir filmidir.²⁴⁶

İstanbul’un Fethi filminin Demokrat Parti iktidarı ve TSK tarafından aldığı desteği, filmin girişindeki şu cümlelerden de anlamaktayız: *Bu filmde mevzu’un gerçeğe uygun olabilmesi için harp sahnelerini hayatlarını tehlikeye atarak meydana getiren şanlı ordumuzun değerli komutan ve erlerimizle, büyük yardımlarını esirgemeyen ilim adamlarımız ve idarecilerimize teşekkürü borç biliriz.*

Film, Osmanlı Devleti’nin fetih için hazırlıklar yapması ve II. Mehmet’in top döküm atölyesini teftişi ile başlamıştır. Altı aydır sefer hazırlıkları sürmektedir. Bu hazırlıkları konuşmak için divan toplanır. Ancak Çandarlı Halil Paşa ile diğer paşalar arasında hala tartışmalar sürmektedir. Çandarlı Halil Paşa: *küffarın gözü üzerimizde yeni bir savaş haçlı ordusunu üzerimize çekmekten başka neye yarar* diyerek savaşın olmamasını ister. II. Mehmet ise paşayı azarlayarak seferin gerekliliğini açıklar. Yanında bulunan Molla Gürani’ye fikrini sorarak sefer için onay almıştır.

Filmde, Çandarlı Halil Paşa Bizans ile anlaşılan işbirlikçi bir hain olarak gösterilmiştir. Bir yandan padişahın yanında durmuş diğer yandan ise Bizans’a bilgi sızdırmıştır. II. Mehmet fethin kolaylaşması amacıyla Ulubatlı Hasan, Hızır ve Mustafa adlarında üç adamını Bizans’a gönderir. Bu kişiler Şehzade Orhan’ın adamları oldukları söyleyerek içeri girerler. Orada yerel halktan Bizans karşıtı kişilerden yardım alırlar. Ayasofya papazı da Türklere destek olmaktadır.

Bizans İmparatoru XI. Konstantin ise askerleri ile savunma planları yaparak, Papa’nın yardımı hakkında konuşurlar. Bu toplantıda *Halk sokaklarda Ayasofya’da Papa’nın kardinalini görmektense Bizans sokaklarında Türk sarığını görmeye razı oldukları* sözü geçerek Papa’dan yardım istemeyi kabul etmezler.

²⁴⁵ Mustafa Bölükbaşı, ‘‘Bir ‘‘Gelenek İcadı’’ Olarak İstanbul’un Fethi’’, *Sosyoloji Dergisi*, Sayı 28, 2013, s. 73.

²⁴⁶ <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/553/istanbul-un-fethi---cihanin-yarisi-gok,-yarisi-istanbul-> (Erişim Tarihi: 20.03.2022)

II. Mehmet'in gönderdiği Türklerden Hasan ve Mustafa Bizanslılar tarafından yakalanarak sorgulanırlar. Onlara Hızır'ın yeri sorulur. Bu esnada Mehter marşı eşliğinde Osmanlı saldırıya geçmiştir. Hızır ise II. Mehmet'e Bizans'ın surları hakkında bilgiler verir. Padişah otağındayken Bizans İmparatoru'ndan haber alır. Getirilen mektupta Haçlı ordusunun gelmekte olduğunu, gitmezlerse Türklerin kaybedeceğini söyler. Padişah ise *Ya Bizans beni alır ya ben Bizans'ı* diyerek sefere devam eder. II. Mehmet'in Kuşatmadaki kararlılığı filmde etkili bir şekilde verilmiştir. Çandarlı Halil Paşa ise her fırsatta kuşatmanın kaldırılması için uğraşmaktadır. Gemilerin Haliç'e indirilme sahnesi ve yapılan savaşlar dönemine göre değerlendirildiğinde iyi bir şekilde kurgulanmıştır. Ancak fethin başarısı ağırlıklı olarak Bizans'a gönderilen Hasan, Mustafa ve Hızır isimli Türklerin yaptığı faaliyetler olarak gösterilmiştir.

Film, olabildiğince objektif bir bakış sergilemiştir. Bizans İmparatoru XI. Konstantin ile II. Mehmet eşit hükümdarlar olarak gösterilmiştir. XI. Konstantin, ülkesi için asker kılığına girerek savunmaya dahil olmuştur. Cenevizli komutan Giovanni Giustiniani XI. Konstantin'e bu konuda eleştiride bulunmuş, fakat imparator: *Memleketimi saran bu kadar büyük bir felaket karşısında atsız bir nefer gibi dövüşmek isterim* diyerek korkusuz, kahraman bir şekilde gösterilmiştir. Sonraki sahnede ise Bizans halkına konuşma yaparak gerekirse savaşta öleceğini anlatmıştır.

Filmin sonunda Sultan II. Mehmet, yerel halk tarafından sevgiyle karşılanarak, önüne çiçekler serilmiştir ve *Bir çağı kapadın bir çağı açtın. Milletine yıkılmaz bir ülke kazandırdın. Sana Fatih diyecekler. Fatih evlatların sana layık olsun* sözü ile son bulmuştur.

3.5.1.7. Toprak (1952)

3.5.1.7.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Nedim Otyam

Senaryo: Fikret Otyam

Görüntü Yönetmeni: Hayrettin Işık

Yapımcı: Nedim Otyam

Müzik: Nedim Otyam

Oyunlar: Nevin Aypar, Sedat Ergin, Rana Şıvga, Faik Coşkun, Mehmet Hamza

Kadı, Nusret Otyam, Ahmet Mutlu²⁴⁷

3.5.1.7.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Film, Belgesel tarzı bir anlatım ile Aksaray'ı tanıtarak başlamaktadır. Coğrafi ve tarihi hakkından bilgiler verilmektedir. Aksaray'daki hükümet konağı, Adliye dairesi, Maliye dairesi, Kaymakamlık konağı, Milli kütüphanesi, Şehir parkı, Ulucami gibi yerler gösterilerek tanıtılır. Film, Sultanhanı köyünde geçmektedir. Ümmet isminde Rıza Çavuş'un yanında çalışan bir köylü bulunmaktadır. Rıza'nın Nasibe isimli kızı Ümmet ve İreb arasındaki aşk hikayesi de filme dahil edilmiştir.

Filmde Aksaray üzerinden dönemin köy hayatını görmekteyiz. Taş, kerpiç evlerde yaşayan fakir köylüler, çarık giymektedir. Pazar yerinde alışveriş yaptıklarında biraz indirim kazanmak için büyük çaba sarf etmektedirler. Kadınlar bulaşıkları dereye yıkamaktadırlar. Ümmet iktidarın verdiği toprak dağıtımından yararlandığını söyler. Sabanı kendileri sırtlanarak çekmektedirler. Ümmet'in çocuğu rahatsızlanır. Annesi çocuğu doktora götürdüğünde çocuğun ateşinin olduğunu hastanede yatırılması gerektiğini anlatır. Sağlık şartlarının yetersiz oluşu ve toplumdaki cehalet filmde gösterilmektedir. Ümmetin eşi İreb de ebe tarafından çocuk doğurduğu sırada yetersiz sağlık koşulları sonucu hayatını kaybetmektedir. Toprak filmi de gerçekçi köy filmlerinizden olarak kıraç topraklar, tezekten yapılmış evler ve çarıklı köylüleri gösterdiği için sansüre uğramıştır.²⁴⁸

3.5.1.8. Turkey – The Land Of ‘In – Between’ (Aradaki Ülke Türkiye) (1952)

Marshall Planı ile yardım alan birçok ülkede gösterilmek üzere çeşitli konularda filmler çekilmiştir. Türkiye'yi konu alan filmler büyük çoğunlukla tarım temalı filmler olmuştur. Filmlerin, kayıtlarının önemli bir kısmı maalesef kaybolmuştur. ABD dahi farklı ülkelerde göstermek üzere çektiği filmleri arşivleme ihtiyacı duymamıştır. İnternet kaynağı olarak sadece *The Land Of ‘In-Between’* 'Aradaki Ülke Türkiye' isimli film bulunmaktadır.

²⁴⁷ <https://www.sinematurk.com/film/6332-toprak> (Erişim Tarihi: 27.04.2022)

²⁴⁸ Gürkan, ‘‘Türk Sinemasının Tepesinde’’, s. 33.

The Land Of ‘In-Between’ filmi İngilizce olarak, başlangıcında İstanbul’un tarihi ile ilgili bilgiler verilmektedir. Bizans ve Osmanlı İmparatorlukları dönemlerinde refahın anahtarı, büyük bir şehir olduğu anlatılmıştır. Yüzyıllar boyunca kültürel merkezin ve ticaretin başkenti olduğunu ancak günümüz Türkiye Cumhuriyeti’nde başkent olmadığı açıklanmıştır. Osmanlı Devleti’nin parçalanış süreci ve geri kalması hakkında birtakım bilgiler bulunarak, Birinci Dünya Savaşı’nda ülkenin işgal ediliş sahneleri gösterilmiştir. Yıkım ve şiddetin ülkeyi geri düşürerek, halkın evsiz kaldığını ancak Türklerin güçlü gururu ile Mustafa Kemal önderliğinde tekrar toparlandıkları filmde anlatılmıştır. Milli Mücadele’nin kazanılışını ve Türkiye’nin artık sadece kendi halkına ait olduğu söylenmiştir. Başkent’in Ankara ve ilk Cumhurbaşkanı’nın Mustafa Kemal Atatürk olduğu ve yapılan devrimler anlatılarak ülkenin çağdaş bir hale geldiği belgesel tarzı bir şekilde gösterilmiştir. Ancak devrimlerin bir gecede toplumda kabul göremeyeceğini, eski ile yenin yan yana ilerlediği anlatılarak filmin ismine hitaben *Aradaki Ülke Türkiye*, cümlesi kullanılmıştır.

İstanbul boğazındaki ticaret ve modern deniz taşımacılığı övülerek, deniz ürünlerinin Türk yemeklerindeki önemi vurgulanmıştır. Anadolu topraklarının, modern tarım yöntemlerine çok elverişli olduğu anlatılmıştır. Ancak Türkiye’nin teknolojiden geri kalması nedeniyle yabancı ülkelere buğday ithal edildiği anlatılarak, yeni tarım aletlerinin alınması ile Türk çiftçisinin buğday ihraç edecek duruma geleceği söylenmiştir. Sanayileşme, eğitim, din özgürlüğü, sağlık, sanat, spor gibi pek çok konuda yapılan devrimler ve çalışmalar bu kısa filmde bulunmaktadır. Filmde, Türkiye’nin NATO’ya girişinden ve Kore’deki rolünden övgü ile söz edilerek *Doğu ile Batı arasındaki bu ülke şimdi parlak bir gelecek için Batı ile çalışıyor* cümlesi ile yüzünü Batı medeniyetine dönen bir Türkiye anlatılmıştır.

Marshall Planı ile Türkiye’de gösterilmek amacıyla çekilen filmler arasında *Yusuf ve Saban*, *Köy Traktörü*, *Suyun Kontrolü*, *Avrupa Kalkınma Programı*, *Traktörün Bakımı*, *Türk Hasadı*, *Tepkili Uçaklar Türk Semalarında* yapımları da bulunmaktadır.²⁴⁹

²⁴⁹ Detaylı bilgi için bkz. İren Dicle Aytaç, *Marshall Planı Filmleri (1948-1953) Türkiye Örneği*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008.

3.5.1.9. Yavuz Sultan Selim Ağlıyor (1952)

3.5.1.9.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Sami Ayanoğlu

Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis

Yapımcı: Cemil Filmer

Oyuncular: Sami Ayanoğlu, Heyecan Başaran, Suavi Tedü, Lale Oraloğlu

Sadri Alışık, Cahit Irgat, Reşit Gürzap, Altan Karındaş, Behzat Butak, Berrin

Aydan, Neşe Yulaç, Atıf Kaptan, Refik Kemal Arduman, Kemal Tözem, Şakir

Arseven, Atıf Avcı, Talat Artamel, Kani Kıpçak, Hüseyin Gürmen, Şaziye

Moral, Hadi Hün, Turan Göker²⁵⁰

3.5.1.9.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Selim sancağındayken haber gelir. Sadrazamın Şehzade Ahmed'in veliaht ilan edilmesine çalışıldığı söylenir. Padişahın lalasına boyun eğdiğini söyleyerek saltanata layık olmadığını söyler. Odaya bir kız gelir. Sarraf Leonidas'ın kızı Aspasia olduğunu söyler. Kaybolan babası için şehzadeden yardım istemektedir.

Leonidas altını ve kızlarını alarak İstanbul'a doğru yola çıkar. Padişah şahini tutuklatır. Leonidas şehzade Selim'in İstanbul'a yürüyeceğini padişaha söylemektedir. Vezirler de padişaha Selim'in tehditkar faaliyetlerini anlatırlar. Ordu yollanması gerektiğini söylerler.

Filmde, padişah yaşlı çökmüş bir şekilde gösterilmiştir. Zorlukla hareket etmektedir. Yavuz Selim ordusu ile İstanbul'a gelerek padişah babasından onay alarak tahta geçer. Aynı zaman sevdiği kız olan Aspasia ile de kavuşmuşlardır. Yavuz Sultan Selim güçlü, korkusuz, aklına koyduğunu yapan bir kişilik olarak gösterilmiştir. Yeniçeriler cülus bahşişleri verilmediği için yeni padişah olan Yavuz Selim'e karşı ayaklanırlar onun yolunu kesmeye kalkarlar. Ancak Selim onların önüne çıkarak korkusuz olduğunu yeniçerilere gösterir. Askerler ise *padişah dediğin böyle olur sana değil cülus bahşişi ulufelerim de feda olsun diyerek* isyanı sonlandırırlar.

²⁵⁰ <https://www.sinematurk.com/film/6761-yavuz-sultan-selim-agliyor> (Erişim Tarihi: 24.04.2022)

Kısa bir süre sonra da Sultan Selim babası İkinci Bayezid hayatını kaybettiğini öğrenmiştir. Nur içinde yatsın diyerek arkasından dua okumaktadırlar. Sonraki sahnede ise İran'daki Şah İsmail tehdidi üzerine durulmuştur. Sultan Selim, Şah İsmail'in ordusunun kısa bir süre sonra Osmanlı Devleti'ne saldıracağını anlatmaktadır.

Selim saraydayken bir ağlama sesi duyar. Hareme yeni getirilmiş bir kız olduğunu öğrenir. Bu kızın Venedikli şövalye Andrea'nın kızı olduğunu anlatır. Selim ise bu duruma *karşı kimseyi zorla tutmayın dileyen kalır, dileyen gider* diyerek kızın evine gönderilmesini emreder. Harem konusu da tartışmaya açık bir konu olmuştur. Padişahın Şah İsmail'in yanına casus olarak yolladığı kişiler, Safevilerin, Osmanlı üzerine sefere çıkacaklarını ve orduları hakkında bilgileri öğrendikten sonra oradan ayrılarak görevlerini yetine getirmişlerdir.

Padişahın otağına gelen oğlu şehzade Süleyman sahnesinde ise Yavuz Sultan Selim oğluna kızarak nedir bu kıyafetin *Süleyman, bu ipeklileri sen giyersen annen ne giysin, erkeğe yakışan ipek değil çeliktir* der. Süleyman bu sahnede Şah İsmail'e karşı olan sefer gitmek ister. Ancak Sultan Selim asıl öğrenmesi gerekenin devlet idaresi olduğunu anlatarak onu başkentte bırakır. Ordu hazırlıklarını tamamladıktan sonra İran üzerine sefere çıkar. Sefer yolu uzaması üzerine yeniçeriler huzursuzlanarak ordudan ayrılmaya başlar. Sultan Selim ise onların üzerine giderek *ben buraya geriye dönmek için gelmedim, sıkıntıya göğüs germeden nasıl mufavvak olunabilir. Gitmek isteyen ayrılınsın, ben tek başıma da giderim* diyerek kararlı ve güçlü padişah rolünü ortaya koymuştur.

Çaldıran Ovası'nda nihayet iki ordu karşılaşır. Osmanlı, ordusu, top ve tüfekleri ile mutlak zafer kazanır. Şah İsmail ise ileride tekrar hesaplaşacağız diyerek savaş alanını terk eder. Sultan Selim, yeni hedefini şehzade Süleyman'a açıklar. Mısır üzerine sefer yapılacağını anlatır. Ordu yola çıktığında çölde zor şartlarda hareket etmektedir. Ancak yaşanan birçok zorluğa rağmen Osmanlı ordusu Mısır'a karşı da büyük bir zafer kazanmıştır. İstanbul'a dönen Sultan Selim paşalarını toplayarak kazanılan zaferleri anlatmaktadır. Yeni bir sefere çıkma emri verir. Ancak sefer yolundayken sırtında çıkan bir çıban sonucunda hastalanmıştır. Savaşın sonucunu etkilememesi amacı ile hastalığının orduya söylenmemesi paşalarına emretmiştir. Filmin son sahnesine ise Sultan Selim'in gözünde anıları canlanarak mutlu bir şekilde hayata gözlerini yumar.

3.5.1.10. İngiliz Kemal Lawrence Karşı (1952)

3.5.1.10.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Lütfi Ö. Akad

Senaryo: Lütfi Ö. Akad, Osman F. Seden

Müzik: Kadri Şençalar

Görüntü Yönetmeni: Enver Burçkin

Yapımcı: Osman F. Seden

Oyuncular: Ayhan Işık, Gülistan Güzey, Muzaffer Tema, Pola Morelli, Talat

Artemel, Feridun Çölgeçen vd.²⁵¹

3.5.1.10.2 Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Devletler İstanbul'a casuslarını yollamaktadır. Fransızlar, İngilizlerin planlarını öğrenmek için casus yollarlar. Lawrence de Arabistan'dan İstanbul'a yollanmıştır. Fransa ile İngiltere'nin İstanbul üzerindeki mücadelesi bulunmaktadır. Boks sahnesinde işgal orduları komutanı karşısına Türk diye bir boksör çıkarılır. Buradaki amaç İngilizlerin Türkler karşısındaki gücünü göstermektedir. Ancak Esat bu olaya müdahale ederek İngiliz'in karşısına çıkmış ve boks müsabakasını kazanarak Türklerin gücünü seyircilere göstermiştir. Bu olayı izleyen başka bir İngiliz komutanı Esat'ı tebrik ederek isterse yanında çalışabileceğini ona söyler.

Yaver Paşa'nın kızı Leman ile tanışır. Yaver Paşa'nın oğlu ise Anadolu'ya mücadeleye gitmiş ve Esat'ı mücadeleye davet eden bir mektup da yollamıştır. İngilizlerin daveti üzerine Esat yanlarına casus olarak girer. İngiliz komutanı Ford'un yanına giren Esat, onun isteği üzerine birtakım görevler yaparak onun gözüne girmiştir. Ancak diğer yandan da Türklere yardım ederek casusluk yapmaktadır. Kurşuna dizilmek üzere olan Türkleri kurtarır. İngilizlerin planlarını ele geçirmeye çalışan Fransız casusu Janet ile Türk casusu İngiliz Kemal arasında bir müddet aynı emeller nedeniyle ortaklık yapılmıştır. Ancak Esat olarak tanınan İngiliz Kemal'in kimliği ortaya çıktığında Janet ile arasında mücadele başlayacaktır. Kemal, Janet tarafından öldürüleceği sırada bir Türk tarafından kurtarılır ve gemideki İngiliz planlarını ele geçirirler. Filmdeki İngiliz binbaşı ise meşhur İngiliz casusu Arabistanlı

²⁵¹<https://www.sinematurk.com/film/3965-ingiliz-kemal-lawrence-e-karsi> (Erişim Tarihi: 14.05.2022)

Lawrence çıkmıştır. Milli Mücadele yıllarındaki İngiltere ve Fransa arasındaki çıkar çatışmaları casusluk üzerinden aktarılmıştır. Türk casusu Kemal ise Lawrence ve Janet gibi casusların karşısında daha zeki ve güçlü olarak gösterilmiştir. Bu sayede Türkler mücadeleden başarı ile çıkmıştır. Film üzerinden Lawrence'ın Arap topraklarındaki intikamı alınmıştır.

3.5.1.11. Kanun Namına (1952)

3.5.1.11.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Lütfi Ö. Akad

Senaryo: Osman Fahir Seden

Yapımcı: Kemal Film

Görüntü Yönetmeni: Enver Burçkin

Oyuncular: Ayhan Işık, Neşe Yulaç, Gülistan Güzey, Muzaffer Tema, Settar Körmükçü, Pola Morelli, Nubar Terziyan, Muazzez Arçay, Talat Artemel, Muhterem Nur, Gülderen Ece, Temel Karamahmut, Osman Türkoğlu²⁵²

3.5.1.11.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Kanun Namına filmi, İkinci Dünya Savaşı yıllarında İstanbul'da yaşanmış bir olayı anlatmaktadır. Film çıkış yıllarında Jean Gabin'in başrol oynadığı Türkiye'de *Son Ümit* ismi ile çeviren *Le Jour se leve* adlı filmle benzetilmiştir. Lütfi Akad bu film ile kamerayı sokağa taşıyarak hareketli bir yapım ortaya çıkarmıştır. Enver Burçkin'in kamera konusundaki hünerlerinin de filmde katkısı bulunmaktadır. Lütfi Akad ekonomik nedenlerle sıradan filmler de yapmıştır. Ancak bu filmlerde dahi yönetmen imzasını yansıtmıştır.²⁵³ Film, *Yıldız* dergisi okurları arasında ve Türk Film Dostları Derneği'nin düzenlediği yarışmada birinci seçilmiş ve dönemin yazarları tarafından övgü ile anılmıştır. Kent dekorlu büyük polisiye filmlerinin önünü açmıştır. Lütfi Ö. Akad'ın İstanbul'u bu şekilde göstererek tasarladığı ilk film olmuştur. 1950'li yılların

²⁵² Alim Şerif Onaran, *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1977, s. 28.

²⁵³ Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması 1. Cilt*, s. 55-56.

Taksim ve Bayezit gibi yerlerinden, mahallelerine kadar dönemin havasından izler taşımaktadır.²⁵⁴

Nazım isminde otomobil tamircisi bir kişi başrolde. Ayhan Işık canlandırmaktadır. Filmin ilk sahnelerinde Nazım'ın polis tarafından vurulması gösterilmiştir. Daha sonra olayların öncesi anlatılmaktadır. Nezahat, Ayten'in Nazım ile evlenmesini hazmedemez ve onları ayırmak için planlar yapmaktadır. Halil adındaki kişi de Ayten'e olan sevgisi yüzünden Nezahat ile ortak olmuştur. Eğlence yerlerindeki dans sahnelerinde ise Ayten ile birçok erkek ile dans etmiştir. Bu durumu garipseyen Nazım'a ise tepki gösterilerek bunun doğal olduğu hissettirilmektedir. Modernliğin ve eğlence hayatının kadın erkek ilişkilerindeki bozulmanın sonuçlarından biri olduğu filmde gösterilmektedir. Halil ise Nazım'a karşı Perihan isimindeki bir kadını kendisine aşık etmek üzere görevlendirmiştir. Nazım bu tuzağa düşerek Perihan ile gezerek evini ihmal etmektedir. Ayten ise aldığı Nazım'ın onu aldattığına dair gizli mektuplar aldığı anda bu durumu öğrenir. Filmde bulunan birçok aşk ilişkisi ve yuva bozmaya çalışan kişiler Ayten'in babası Şevket'in felç geçirerek yatalak olması ve konuşamaz hale gelmesi ise onu koruyan baba figürü ve otoritenin yok olmasına anlamına gelmektedir. Baba yatalak olduğunda evdeki yozlaşmayı görmektedir. Ancak hasta olduğundan hiçbir müdahalede bulunamaz. Bu durumu Mahmut Mutman, *geleneksel otoritenin, koruyucu babanın, entrika ve karmaşayla işleyen modernlik tarafından iğdiş edilmesi* cümlesi ile açıklamıştır.²⁵⁵ Nazım, Perihan'ın evinde Halil'in mektubunu bularak kendisine yapılan tuzağı anlar. Karısını namus kavramına sığınarak kurtarmak için ayrılır. Bu durum Türk sinemasında birçok defa kullanılmıştır.²⁵⁶ Büyük bir sinirle eline silahını alarak yola çıkarak önce Halil'i sonra ise Nezahat'i öldürür. Polis ile olan kovalamaca başlar. Bu sahneler Hollywood sinemasındaki kovalamaca sahnelerine benzemektedir. Filmin sonunda başta gösterilen sahneye tekrar dönülür. Nazım, Ayten'in onu affetmesi sonucu silahını bırakarak teslim olur.

Büyük şehir yaşamının getirdiği modern hayatın yarattığı toplumsal sorunlar ile ahlaki ve kültürel yozlaşma birçok sahnede gösterilmiştir. Batılı yaşamı tarzını

²⁵⁴ Dorsay, *100 Yılın*, s. 40-43.

²⁵⁵ Mahmut Mutman, "Kanun Namına: Yöneten Kim?", *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, C. 8, S. 2, Mart 2019, s. 18.

²⁵⁶ Canan Uluyağcı, "Türk Sinemasında Namus Kavramı", *Kurgu Dergisi*, C. 17, S 1, Ocak 2000, s. 22.

benimseyen zengin ve ahlaksız karakter bu filmde de Halil üzerinden aktarılmaktadır.²⁵⁷ *Kanun Namına* filmi ile yapılan gerçekçi şehir sahneleri ve sonrasında Akad'ın Anadolu toplumunun hayatını gerçekçi bir şekilde sinemada anlatma isteği ile Tanrının Bağışı Orman (1964) filmi ile başlayarak göç filmleri ile bunun örneklerini ortaya çıkarmıştır.²⁵⁸

3.5.1.12. Karanlık Dünya (1953)

3.5.1.12.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Metin Erksan²⁵⁹

Senaryo: Bedri Rahmi Eyüpoğlu

Görüntü Yönetmeni: Fethi Mürenler

Yapımcı: Nazif Duru

Müzik: Orhan Barlas

Oyuncular: Ayfer Feray, Ahmet Say, Kemal Bekir Özmanav, Aşık Veysel

Şatiroğlu, Hakkı Ruşen, Ali İzzet Özkan, Erkan Hayali²⁶⁰

²⁵⁷ Mutman, "Kanun Namına: Yöneten Kim?", s. 12-13.

²⁵⁸ Mesut Bostan, "Yeşilçam'da Bir "Romancı" Yönetmen: Lütfi Akad", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 19, Sayı 37, 2021, s. 155-156.

²⁵⁹ Metin Erksan, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü mezunu bir yönetmen olarak birçok yönetmenden farklı bir çizgide bulunmaktadır. *Kamera* takma ismiyle sinema eleştiri yazıları yazmıştır. *Karanlık Dünya* filmi ile Aşık Veysel'in hayatını ele alarak ilk gerçekçi köy filmini çekmiştir. Metin Erksan'ın gerçekçi bakış açısı sonraki yıllarda sansürün etkisi azalarak daha özgürlüklü bir ortamın sağlanması sonucu 1962'de *Yılanların Öcü* ve 1964'deki *Susuz Yaz* filmleri ile artış gösterecektir. Toplumsal gerçekçilik akımının başlangıcı olarak alınan *Gecelerin Ötesi* filmi de üzerinde durulması gereken filmlerinden biri olmuştur. Agâh Özgüç, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993, s. 22. Metin Erksan'ın 1959 yılında çekimine başladığı *Gecelerin Ötesi* filmi, Demokrat Parti'nin *her mahallede bir milyoner yetiştirme* hedefine karşılık, *aynı mahallelerde farklı şeyler de yetişir* diyerek bir grup arkadaşın amaçları doğrultusunda yaptıkları gerçekçi bir şekilde gösterilmiştir. Metin Erksan, devletin sinemaya sahip çıkmasını destekleyen görüşlere sert bir şekilde karşı çıkarak bunun cahilce bir istek olduğunu, bağımsız ve özgür bir sinemaya siyasi etkinin olabildiğince uzak kalmasını benimsemiştir. Metin Erksan, "Türkiye'de Entelijansiya Yok", *Ve Sinema*, No: 1, Aralık 1985, s. 24-29. Kurtuluş Kayalı ise eserinde Metin Erksan'ın gerektiği yeni dönem yönetmenleri kadar bile incelenmediğini eleştirerek, Erksan'ın sosyolog, tarihçi ve auteur yönetmen gibi önemli özelliklerinin üzerinde durmuştur. Detaylı bilgi için bkz. Kurtuluş Kayalı, *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*, Tezkire Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 18-22.

²⁶⁰ <https://www.sinematurk.com/film/4448-karanlik-duyenya-asik-veysel-in-hayati> (Erişim Tarihi: 27.04.2022)

3.5.1.12.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Sivas'ın Sivrialan köyünde geçen film aşık Veysel'in hayatını anlatmaktadır. Filmde Veysel'in çocukluğundan itibaren yaşadıkları anlatılmıştır. Köyde yaşanan çiçek hastalığı salgınından küçük yaşlardaki Veysel de etkilenecek görme duyusunu kaybeder. Hayat onun için zorlaşarak yürürken bile dikkat eder hale gelmesini sağlar. Film sansür nedeniyle Demokrat Parti iktidarı tarafından birçok sahnesi kesilerek yeni sahnelerin eklenmesi sağlanmıştır. Bu nedenle filmdeki olay örgüsü ve bütünlük bozulmuştur. Hali hazırda bulunan kaydında ise ses konusunda da problemler olmakta uzun bir süre boyunca filmin sesi bulunmamaktadır. Zaman atlaması gerçekleşerek Veysel'in aile hayatı, karısı ve çocuğunu kaybettiği sahneler filmde gösterilir. Dram ağırlıklı biyografik filmin sonlarında ise eklenen propaganda sahneleri ekrana verilmiştir. Veysel ülkenin dört bir yanını dolaştıktan sonra köyüne döndüğünü ancak köyün bıraktığı gibi olmadığı anlatılır. *Muntazam ve modern bir teknikle sürülmüş tarlalar ve insan boyu ekin denizleri, dolgun ve iyi yetiştirilmiş buğday başakları insana tatlı bir sevinç veriyordu* cümleleri ile biten filmde yapılan sansürü net bir şekilde görmekteyiz. Aşık Veysel'in köyündeki tarla görüntülerinde buğdayın cılız, toprağın verimsiz olması sansür kurulunu harekete geçirmiştir.²⁶¹ Böylece filmin birçok sahnesini kesilerek yeni eklemeler yapılmıştır.

Filmin önce sansür kurulu tarafından *Aşık Veysel'in Hayatı* olarak değiştirilmiştir. Ancak oyuncuların Kemal Bekir ve Aclan Sayılğan'ın gizli komünist parti kurma suçundan tutuklanmaları ile film bir müddet yasaklanmıştır. Ancak filmdeki çıplak ayaklı kızlara çarık eklendikten ve buğday başakları sahnesine Amerikan yapımı görüntülerin eklenmesi ile daha sonra şartlı bir şekilde filme izin verilmiştir. Metin Erksan, Türk sinemasında en çok sansür ile uğraşan yönetmenlerden olmuştur.²⁶²

²⁶¹ Agâh Özgüç, *Türlerle Türk Sineması Dönemler, Modalar, Tipler*, Dünya Yayıncılık, İstanbul, 2005, s. 288.

²⁶² Elif Sucuoğlu, "Demokrat Parti Döneminde Sanat (Müzik, Tiyatro, Sinema)", *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilecik, 2018, s. 94-95.

3.5.1.13. Şimal Yıldızı (1954)

3.5.1.13.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Turgut Etingü

Görüntü Yönetmeni: Yoakim Filmerides

Oyuncular: Ayhan Işık, Nurhan Nur, Temel Karamahmut, Mümtaz Ener, Kadir

Savun, Ali Kaptan, Kemal Edige, Gazanfer Özcan, Settar Körmükçü, Sadettin

Erbil²⁶³

3.5.13.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Kore Savaşı ile ilgili dönemin propaganda filmlerinden bir diğeri ise *Şimal Yıldızı* olmuştur. Film, *Birleşmiş Milletler ideali uğruna Kore’de bir nur gibi toprağa düşerken ebedileşen ve mezarlarına binbir zaferin gölgesi sinen aziz şehitlerimize ithaf edilmiştir* cümlesi ile giriş yapmaktadır. Kore’nin İkinci Dünya Savaşı sonrası kırk senelik Japon istilasından kurtularak demokratik esaslar ile huzur içinde yönetildiği anlatılmıştır. Ancak Kuzey Kore’nin kızıl kuvvetleri bu durumu bozarak Güney Kore’ye saldırmıştır. Kuzey Kore, kazanma uğruna savaş tekniklerinin bütün araçlarını kullanarak hastaneleri, okulları, evleri, fabrikaları yakıp yıkan bir katil millet olarak aktarılmıştır. Güney Kore ise barışı benimseyen, mazlum bir millettir. Bu zulme karşı kayıtsız kalamayan Birleşmiş Milletler yardım kararı almıştır. Filmin bu dakikalarında belgesel niteliğinde bilgiler ve yorumlamalara yapılarak Batı ve dolaylı olarak Amerikan propagandası yapılmıştır. Türk tarafında ise birlikler BM üyesi olarak sözlerini yerine getirmek üzere trenle İskenderun’a hareket etmiştir. Kore’ye sevk olunacak bu birliği Türk halkı büyük bir sevgi ile karşılamıştır. Kore’ye desteğe gidemeyen halkın üzüntü içinde oldukları anlatılmıştır. Türk askerlerinin namaz kıldığı sahnelere yer verilmiş ve Kurban Bayramı’nda harekete geçmişlerdir.

Türk birliklerinin Pusan’daki mücadeleleri ekrana getirilerek yapılan askeri başarılar gösterilmiştir. Kore’de dalgalanan Türk sancağında huzur ve emniyetin olduğu anlatılmıştır. *Şimal Yıldızı*, 1950’lerin propaganda filmlerinden biri olmuştur.

²⁶³ <https://www.sinematurk.com/film/6147-simal-yildizi> (Erişim Tarihi: 13.05.2022)

3.5.1.14. Beyaz Mendil (1955)

3.5.1.14.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Lütü Ö. Akad

Görüntü Yönetmeni: Turgut Ören

Yapımcı: Naci Duru

Oyuncular: Fikret Hakan, Ruth Elizabeth, Ahmet Tarık Tekçe, Kadir Savun

Settar Körmükçü, Nuri Genç, İclal Genç, Osman Türkoğlu, Danyal Topatan,

Hayri Esen, Hasan Ceylan, Mehdi Yeşildeniz, Semih Sezerli, Nubar Terziyan

Feridun Karakaya, Abdurrahman Conkbayır²⁶⁴

3.5.1.14.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

‘‘Bu filmin Kandıra ilçemizde geçen sahnelerinin çekilişinde her türlü yardımlarını esirgemeyen sayın Kandıra Kaymakamına, 197. P. Alay kumandan ve subaylarına, Jandarma komutanına, muhterem Kandıra ve Alabey köyü halkına ve pek kıymetli Yelkencioğlu ailesine alenen teşekkürü borç biliriz.’’

Yaşar Kemal’in romanından esinlenmiş bir filmidir. Ören Köy ve Alaca Köy arasındaki mücadele anlatılmaktadır. Filmin ilk sahnesinde Ören köye giren bir köpek vurularak öldürölür. Köyler arasındaki kan davasını buradan net görmekteyiz.

Beyaz Mendil, gerçekçi bir köy filmidir. Filmdeki gerçeklik Anadolu köylerinde yaşanan yoksulluktur. Bu dönemde köylölüler, su, yol, sağlık, gibi birçok sorun yaşamıştır. Köylölüler sağlık hizmetlerinden tam olarak yararlanamamaktadırlar. Verem, sıtma gibi hastalıklar toplumda yaygınlık göstermektedir. Filmdeki taş-kerpiç evlerin bakımsızlığı dönemin köy gerçeğini gözler önüne sermektedir. Köylölere olan ulaşım eşeklerle, öküz arabaları ile sağlanmaktadır. Filmde sadece bir sahnede traktör ve otomobil düğün alayında görölürmektedir. Marshall yardımı ile köylölü traktörle ilk defa bu dönemde tanışmıştır. Fakat başlarda bu durum yaygın değildir, sadece toprak ağasında traktör bulunmaktadır. Filmde genelde at, eşek ve kağııyla ulaşım sağlanmaktadır.

²⁶⁴ <https://www.sinematurk.com/film/2227-beyaz-mendil> (Erişim Tarihi: 23.04.2022)

Alaca Köyden Hasan ile Ören Köyden Zeliha arasındaki aşk işlenmiştir. Hasan'ın ailesi kızı istemeye gider. Fakat onu ailesi aynı köyden zengin bir ağa olan Remzi ile evlendirmek istemektedirler. Köyler arasındaki bu amansız mücadele bu sahnede de kendisini göstermiştir. Filmin gerçekliğine en büyük katkısı düğün sahnesi ve köy kahvesinde geçen sahneler sağlamaktadır. Kahvede tahta, eski masa ve sandalyelerde oturan halk, saz eşliğinde sohbet etmektedirler. Köylülerin de kederli yüzleri ve üzüntülü halleri ile dönemin ekonomik koşulları ve imkansızlıklar gerçekçi bir şekilde perdeye yansıtılmıştır. Remzi ve Zeliha arasındaki düğün sahnesinde ise köylü erkekler eğlenirken kadınlar uzaktan eğlenceyi seyretnmektedir.²⁶⁵

Gerçekçi köy yaşamı ve sağlık sorunları ile ilgili bir başka sahne ise Remzi ile evlenmek istemeyen Zeliha'nın Hasan ile kaçtıktan sonra hastalanması olmuştur. Doktor Zeliha'nın verem olduğunu ve iyileşmesi için her sabah tere yağ, bal yemesini ve çam havası almasını Hasan'a anlatmaktadır. Bu durum dönemin yetersiz sağlık ve bakım koşullarını görmemiz açısından önemli bir sahne olmuştur. Hasan ise trajik bir şekilde buna inanarak Çam ağacını kökünden kopararak Zeliha'nın yanına getirir. Ancak Zeliha hayatını kaybetmiştir.

Düşman ailelerin aşık çocukları hikayesinin başlangıcı bu film ile olmuştur. *Beyaz Mendil* filminden sonra Yeşilçam'daki olanaksız aşk hikayelerine olan talep artmıştır. Bu duruma zengin ve fakir ayrımı da eklendikten sonra gişe de başarılı, melodram filmleri garanti olarak görülmüştür.

Beyaz Mendil filmini sinema eleştirmenleri övgü ile karşılamıştır. Köy romanı türü olarak görülen filmde Lütfi Akad, filmin yarısının Yaşar Kemal'in bir kelimesi ile ortaya çıktığını açıklamıştır. Ancak edebi sinemanın koruyucu etkisine karşı yönetmeni merkeze alan bir bakış açısını benimseyen François Truffaut'un bakış açısına yakın olmuştur. Sinema daha özerk bir alan olarak edebiyat etkisi sınırlı tutulmuştur. Başarılı filmlerin sadece roman uyarımları ile yapılacağı konusundaki görüşten de ayrılmıştır.²⁶⁶ *Beyaz Mendil* filmi, Metin Erksan'ın Aşık Veysel'in yaşam hikayesini anlattığı *Karanlık Dünya* filminden sonra ikinci gerçekçi köy filmi olma özelliğini taşımaktadır. Ülkeyi fakir gösterdiği nedeni ile sansüre uğrayan filmlerimizden biri olmuştur.

²⁶⁵ Kadınlara verilen siyasi hakların uzun yıllar sembolik olması bu anlamda önem taşır. Gül esin ilk kadın muhtar olmuştur. Ancak bu durum yaygınlaşmamıştır.

²⁶⁶ Bostan, "Yeşilçam'da Bir "Romancı" Yönetmen", s. 156.

3.5.1.15. Son Beste (1955)

3.5.1.15.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Arşavir Alyanak

Görüntü Yönetmeni: Mike Rafaelyan

Yapımcı: Hürrem Erman

Müzik: Sadi Işılay

Oyuncular: Zeki Müren, Belgin Doruk, Neşe Yulaç, Bedia Muvahhit, Reşit

Baran, Behsat Budak, Tevhit Bilge, Mümtaz Ener vd.²⁶⁷

3.5.1.15.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Zeki Müren'in keşfedilmesini sağlayan radyonun ülkemizdeki serüvenine kısa bir bakış atmamız dönemin düşünsel ortamını anlamak açısından da önem taşımaktadır. Radyo yayını ilk defa Türkiye'de 1927'de başlamıştır. Fransız bir şirket ve İş Bankası'nın kurduğu özel bir yayın olarak İstanbul'da müzik yayınları verilmiştir. 1938'de tamamen yerlileştirilir ve 1939'dan sonra Ankara Radyosu adı ile yayın hayatına başlamıştır. 1950'lerde ise Türk Sanat Müziği adı ile değişen müzik anlayışı radyolardan verilmiştir. Toplumun isteklerin öne çıkması ile devrimlerin getirdiği Batılı müzik anlayışı yerini Türk müziğine bırakmıştır. Bu döneme kadar Türk müziği bulunmayan radyoda halkın istekleri artınca programa yerli müzik türü de eklenmiştir. Bu müzik türü konservatuvar eğitimlerinde bulunmadığından radyolar Türk müziği eğitimi vermişlerdir. Türk sanat müziği adını alacak olan bu müzik türü, toplumsal hayatta geniş yankı bulacaktır.²⁶⁸

Zeki Müren'in 1951 yılında ilk defa radyoda konsere çıkması hayatının dönüm noktalarından biri olmuştur. 1950'li yılların değişen dünya koşullarına Türkiye'de müzik dünyasında Zeki Müren temsil etmekteydi. Derya Bengi bu değişimi traktörün köye, göç durumunun kentlere olan değiştirici gücü ile bir tutmaktadır. Çok kısa bir sürede ün kazanmıştır. 1955 yılında şarkıları her eve girmeye başlayan Zeki Müren,

²⁶⁷ <https://www.sinematurk.com/film/5908-son-beste> (Erişim Tarihi: 26.04.2022)

²⁶⁸ Mehmet Ö. Alkan, "Soğuk Savaş'ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşa Edilirken...", s. 610.

filmlerde oynayan, dergilerde yer bulan, magazinden düşmeyen popüler biri haline gelmiştir.²⁶⁹

Son Beste filminde ise Zeki Müren fakirlik nedeniyle udunu satmaya gelir. Hocası ona Prenses Ruhsar adında bir kadının yalısında saz eğlencesi olduğunu bu kadının sanatçılara değer verdiğini söyler. Orada başarı sağlarsan geleceğin garanti edilmiş olur der. Ancak resmi bir davet olduğundan smokin alması gerektiği söylenir. Gittiği dükkanda parası yetmediği için smokini alamaz. Ancak orada çalışan Nermin ismindeki kız Zeki'ye acır ve smokini ona getirir. Gittiği eğlencede şarkısını söylerken zengin bir kızın Zeki Müren'e gülmesi gururuna dokunur, bunu sanata yapılan saygısızlık olarak görerek orayı terk eder. Ancak daha sonra talih yüzüne gülecek ve iş teklifi alacaktır. Semra, Nermin'e istikbali olan bir genci engelleyerek örünü sizin gibi hasta bir kadını bakarak harcamasını mı istiyorsunuz diyerek onu Zeki'den uzaklaştırır. Film boyunca duygusallık ve aşk teması bulunmaktadır. Zeki fakirlikten yükselerek şarkıları ile ünlenmiştir.

3.5.1.16. Bir Avuç Toprak (1957)

3.5.1.16.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Osman F. Seden

Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis

Yapımcı: Osman F. Seden

Oyuncular: Ayhan Işık, Pervin Par, Talat Artemel, Atıf Kaptan, Mehmet Ali

Akpınar, Kemal Ergüvenç, Nubar Terziyan, Hasan Ceylan, Hüseyin Güler

Turgut Özatay, Ayşe Çakar²⁷⁰

3.5.1.16.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Geçmişte düşmanlıkları bulunan Ömer ile Kerim ağa arasındaki mücadele Ömer'in hapisten çıkarak köye dönmesi ile tekrar başlamaktadır. Köylü ağaya borçlanmış elimde kalan bir avuç toprak ne yaparım diyor. Yaşlı çocuksuz biri olan

²⁶⁹ Derya Bengi, "Zeki Müren: İstikbalin En Parlak Delikanlısı", *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, Haz. Mete Kaan Kaynar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019, s. 465-466.

²⁷⁰ <https://www.sinematurk.com/film/2284-bir-avuc-toprak> (Erişim Tarihi: 24.04.2022)

Kerim ağaya doktor çocuğunun bu yaştan sonra olmayacağını söyler ama o mallarını bırakacak bir evlat istemektedir. Bu nedenle Gülnaz ile evlenmek ister. Abisi de borçları karşılığında Gülnaz'ı Kerim'e vermek istemektedir. Mehmet ağa Ömer'e kanuna güvenmesini bu yüzden kasabada tüm köyün arkasında olup adalet arayacaklarını söylerler. Gerekirse dava açacaklarını anlatırlar. Ancak Kerim ağa köylüleri para karşılığında kendi tarafına çekerek mahkemede Ömer aleyhine konuşmalarını tembih etmiştir. Ömer'in idam edilmemesi için Gülnaz Kerim ağa ile evlenmeyi kabul etmiştir. Bu olayların sonucunda Ömer mahkemede suçlu bulunmuştur ve Ömer hapisaneye girdiğinde ekinlerini yakıp, hayvanlarını öldürerek ağılını yakmışlardır. Gülnaz ile evlenen Kerim ağa, Ömer'in çocuğunu da kendi evladı gibi köylüye gösterir. Ancak gerçeği öğrenen köylü Ömer'e yardım ederek Gülnaz ile birlikte kaçmalarını sağlar. Yapılan kovalamaca sonunda Gülnaz kaçmaya çalışırken uçurumdan düşerek vefat eder. Ömer ise intikamını aldıktan sonra aldığı kurşun yaraları sonucu hayatını kaybetmiştir.

3.5.1.17. Dokuz Dağın Efesi (1958)

3.5.1.17.1. Filmin Künyesi

Yönetmen ve senarist: Metin Erksan.

Görüntü Yönetmeni: Şevket Kıymaz.

Müzik: Nedim Otyam.

Türküler: Aziz Şenses.

Yapımcı: Özdemir Birsal.

Oyuncular: Kadir Savun, Serpil Gül, Fikret Hakan, Erol Taş, Hayri Esen, Hayati Hamzaoglu, Yılmaz Gruda, Saadettin Erbil, Osman Türkoğlu, Fikret Uçak, Arif Eriş, Nimet Aktaş, Osman Şahin, Ahmet Bozkurt.²⁷¹

3.5.1.17.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Efe denildiğinde Ege ve Aydın civarları düşünülmektedir. Aydın'da 16.yy'da başlayan eşkıyalık yükselişini İkinci Abdülhamid döneminde göstermektedir. 1885

²⁷¹ Agâh Özgüç, *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*, Horizon International, İstanbul 2014, s. 96.

yılında Halil Rıfat Paşa, Aydın Valisi olduğu sürede birçok eşkıya ile uğraşmaktadır. Eşkıyalık birçok nedene bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak büyük çoğunlukla sosyoekonomik nedenlere bağlı olarak bulunduğu çevredeki fakir halkın umudu olarak görülmüşlerdir. Halk tarafından efe olarak adlandırılan bu kişiler Türk sinemasında da farklı şekillerde perdeye aktarılmıştır.²⁷²

Dokuz Dağın Efesi filmi, Metin Erksan'ın sinemacı-tarihçi olarak entelektüel kimliğini gösterdiği filmlerden biri olmuştur. Metin Erksan, bu film üzerinden 19.yüzyıl sonu ve 20.yüzyıl başı Osmanlı geçmişine eleştirel bir bakış getirmiştir. Filmde tarihe dayalı gerçekçi bir efe figürü ortaya koymuştur. Osmanlı toplumunun alt katmanlarında yaşayan, kendi dışında gelişen olaylar nedeniyle önce kanun kaçağı sonra ise erdemli bir eşkıyaya dönüşen bir efe bulunmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki güçlü merkezîyetçi yapının bulunduğu bu dönemde isyankâr efe tipi anlatılmıştır.²⁷³

Metin Erksan, bu filmi oluştururken Çakıcı olayı hakkında derin tarihsel araştırmalar yaparak, efsane ile gerçek bilgiyi birbirinden ayırmaya özen göstermiştir. 142'e varan dergi, kitap ve yazı okuduğunu anlatarak şöyle söylemiştir : *‘‘Bu bir biyografi filmiydi; olayları ortaya koymakla görevliydim.’’*²⁷⁴ Metin Erksan bu konuda sosyal tarih okuması yapıp, bir efenin neden dağa çıktığını sorgulayarak anlamlandırmaya çalışmıştır.

Çakıcı Mehmet Efe'nin dağa çıkma nedeni toprak ve vergi yüzünden olmamış, kişisel nedenleri bulunarak babasının infaz edilmesi, zaptiye baskısı ve kötü yönetilen devletin adalet mekanizmasının etkileri sonucu olmuştur. Eşkıyalığın bozuk sosyal düzenin sebebi değil sonucu olduğu anlaşılmaktadır. Metin Erksan'ın efesi, yanlışları düzelterek, adaletsizlikten intikam almaya çalışan sosyal eşkıyalık kavramına uymaktadır. Bu bakımdan sosyal isyancı kavramının teorisyeni Eric Hobsbawm'ın *‘‘asil soyguncu’’* figürü ile benzer yönleri bulunmaktadır.²⁷⁵ Çakıcıya yönelik eleştirisi

²⁷² Özgüç, *Türlerle Türk Sineması*, s. 163.

²⁷³ Tunç Yıldırım, *Sinemacı ve Tarihçi Metin Erksan Dokuz Dağın Efesi 'nde Sosyal Eşkıyalık Meselesi*, Es Yayınları, İstanbul 2017, s. 50.

²⁷⁴ Yıldırım, *Sinemacı ve Tarihçi Metin Erksan*, s. 50.

²⁷⁵ Hobsbawm'a göre asil soyguncu: Kanun dışı bir suç işleyerek değil, adaletsizliğe kurban giderek bu hayata girer. Haksızlıkları düzelter, zenginden alarak fakire veren, nefsi müdafaa dışında kimseyi öldürmeyen, halkına yardım eden bir kimsedir. Bkz. Yıldırım, *Sinemacı ve Tarihçi Metin Erksan*, s. 57.

ise daha sonradan bilmeden de olsa İzmir'e yerleşmiş destekçisi Levanten Vitol ailesinin çıkarları için Osmanlı Devleti'ne karşı kullanışmış olduğudur.²⁷⁶

Film, 19.asrın sonralarına doğru Ege havalisinin yöredeki çetelerden bıktığını anlatarak başlamıştır. İzmir valisi Nâşid Paşa, çeteleri affederek yüze indirmekle çare bulur, tekrar isyan edeceklerini tahmin eden hükümet bu çetelerin bazı liderlerini idam etmiştir. Efelerden biri ise Hasan Çavuş'un emri ile namaz kıldığı bir sırada acımasızca kurşuna dizilerek öldürülmüştür. Çakıcı'nın annesi Hasan Çavuş'u İntikam alması için bulmasını ister. Ancak Çakıcı Mehmet Efe, cinayet işlediği şüphesi ile yakalanır. Fakat kısa bir süre sonra delil yetersizliği sebebiyle bir sene hapse mahkum edilir. Bu şekilde Çakıcı Mehmet Efe devlet ile karşı karşıya olmaya itilmiştir. Hapishaneden çıktıktan sonra Hasan Çavuş ile kozlarını paylaşmak için onu Bozdağ'a çağıran bir telgraf çektirir. Hasan Çavuş ve birkaç zabitin oraya gelmesiyle onları pusuya düşürürler. Çakıcı, Hasan Çavuş'u öldürdükten sonra intikamını alır ve yanındakilere kalan masum zabitleri öldürmemelerini söyler. İçinde hala devlete karşı isyancı olma rolü bulunmamaktadır. Fakat şartlar onu yavaş yavaş devlet ile arasını açacaktır. Çakıcı Mehmet Efe, İntikamını aldığını ve teslim olacağını söyler.

Osmanlı ileri gelenlerinin, dağlardaki eşkıyalık meselelerini konuştukları bir sırada, Çakıcı ve çetesinin Hasan Çavuş ve birkaç zabiti pusuya düşürerek öldürdükleri haberi gelir. Masada bulunan bir zabıt, paşaya çetelere karşı izledikleri yolun yanlış olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir: *'Şayet biz ilk vukuatlarından sonra teslim olmalarını ve olduktan sonra mahkeme edileceklerini tellal ile bağırtmış olsaydık şakilerin yola geleceği büyük bir ihtimal dahilindeydi. Biz bunu yapmadık aksine başlarını getirenlere para adadık, böylece onların dağda kalmalarına biz sebep olduk. Şimdi de Çakıcı'yı yakalamak için aynı yanlış yolu takip edeceğiz. Onu bunu dövmek para adamak hiçbir işimize yaramayacak, ahaliyi kendimizden soğutup Çakıcı'nın daha fazla sevilmesine sebep olacağız. Bu arada Çakıcı da zalimlere karşı gelecek mala cana ve ırza dokunmayacak, acizlere yardım edecek hükümet postalarını soymayıp askere kurşun atmayacak'*²⁷⁷ sözleri ile devletin uyguladığı politikanın yanlışlığını ortaya koymuştur. Ancak orada bulunan paşa bu cümlelere kızarak Çakıcı

²⁷⁶ Yıldırım, *Sinemacı ve Tarihçi Metin Erksan*, s. 52.

²⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=CvDcbT7mSSw> (Erişim Tarihi: 25.04.2022)

Mehmet Efe'nin ölü ya da diri yakalanmasını söylemiştir. Bu göreve de durumu eleştiren zabiti getirmiştir.

Çakıcı Mehmet Efe, yöredeki halkın sorunlarını çözer. Türkmen obasından eşkıyalar tarafından kaçırılan kızı kurtarır. Köselioğlu isminde bir eşkıyanın da burada öldürülmesi, Kamalı Efe'nin hoşuna gitmeyerek Çakıcı'ya düşman olur. Çakıcı Mehmet Efe çetesini genişletir. Onlara askere kurşun atılmamasını, hükümet malının çalınmamasını ve başkasının namusuna göz dikilmemesini tembih eder. Efe'nin namı yörede gitgide yayılır. Osmanlı Devlet'inin yapması gereken hizmetleri, bölgedeki halk Çakıcı'dan ister. Kasabaya giderken zorlandıkları için bir köprü yapılması ve Cami tamiri için para isterler. Efe, bölgenin güvenliğini ve adaletini sağlamaktadır. Köylüler arasındaki sorunları çözerek onların takdirini kazanmıştır.

Çakıcı Mehmet Efe, Ekberoğlu'nun kızı Iraz'a olan aşkı sebebiyle yüze inmeye karar verir. Can güvenlikleri konusunda tedirgin olan bir eşkıyaya karşı *padişah fermanına da güvenmemelik edemeyiz* diyerek devlete ve padişaha olan güvenini göstermiştir. Ancak Çakıcı'nın ailesinin Kamalı Efe tarafından öldürülmesi ve devletin elindeki silahları bırakmasını istemesi üzerine kızarak tekrar dağa çıkar. 1912 yılına gelindiğinde, asayişin düzelmeye başladığı, dağların eskisi gibi serbest olmadığı ve istihbaratın iyi işlediği anlatılır. Çakıcı Mehmet Efe, bu nedenlerle dağda yeri tespit edilerek öldürülür. Film, *İndirdiler Ödemişin Düzüne* türküsü ile son bulmuştur.

Halit Refiğ, *Akis* dergisinde, sinema eleştirmenliği yaptığı sırada filme yönelik eleştirilerde bulunmuştur. Filmin, çoğunlukla Çakıcı Mehmet Efe tarafından anlatılmasını, Osmanlı emniyet güçlerinin geri planda kalmasını ve Çakıcı'nın bir kahraman olarak anlatılmasını uygun bulmamıştır.²⁷⁸

Dokuz Dağın Efesi, her ne kadar döneminde eleştirilere maruz kalmış olsa da Osmanlı geçmişini kahramanlık, vatan unsurları üzerinden yücelten birçok tarihi filmde ve macera-aşk konulu efe filmlerinden farklı olan gerçekçi bir yapım olmuştur.

²⁷⁸ “Dokuz Dağın Efesi”, *Akis*, Sayı 238, 24 Ocak 1959, s. 31.

3.5.1.18. Üç Arkadaş (1958)

3.5.1.18.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Memduh Ün

Senaryo: Aydın Arakon, Metin Erksan, Muammer Çubukçu, Memduh Ün,
Bülent Oran, Atıf Yılmaz, Ertem Göreç

Görüntü Yönetmeni: Turgut Ören

Oyuncular: Fikret Hakan, Muhterem Nur, Salih Tozan, Semih Sezerli, Faik

Çoşkun, Selahaddin Yazgan, Seniha Orkan, Ali Akpınar vd²⁷⁹

3.5.1.18.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Bir gün kör bir satıcı kız ile karşılaşır. Onu yemek yemeye eve davet ederler. Kıza büyük bir evde yaşadıklarını çok zengin olduklarını isterse onun da yaşadıkları yerde kalabileceğini söylerler. Niyetçi, boyacı, fotoğrafçı olan üç fakir adam kızın gözlerini açabilecek doktor için para bulmaya çalışırlar. Herkesten borç para istemelerine rağmen kimse onlara vermez ve alay ederler. Bu durum ağırlarına giderek hırsızlık yapmaya karar verirler. Çaldıkları para ile Gül'ü tedavi ettirmişlerdir. Ancak hırsızlık yaptıklarından hapse düşerler. Bir müddet cezalarını çektikten sonra hapisten çıkarlar. Gül'ü aradıklarında onun ünlü bir şarkıcı olduğunu öğrenirler. Başlarda fakir oldukları için kızın onları istemeyeceğini düşünürler. Ancak durum böyle olmaz Gül onları tanıyarak yanlarına giderek mutlu sonla biter. Bu film 1971 de farklı oyuncular ile tekrar aynı replikler ve sahneler ile renkli olarak çekilmiştir. Türk sinemasında *Üç Arkadaş* gibi tekrar çekilen birçok film bulunmaktadır. Bu film gibi melodram örneği filmler Türk sinemasında büyük talep görmüştür. Melodram, kelime anlamı ile Yunanca ezgi, beste melodi anlamına gelen “melo” ile hayattan alınma tiyatro anlamına gelen “dram” kelimelerinin birleşmesinden oluşmuştur. Önceleri tiyatro içinde kullanılmış ve daha sonra müzik ve şarkıyı da etkisine almıştır. Melodramın yararlandığı kaynaklardan biri aşk romanları olmuştur. Melodramda iyi ve kötü kesin bir şekilde ayrılmıştır. “İyi” taraf fedakar, anlayışlı, ahlaklı, güzel kişilerdir. “Kötü” taraf ise çirkin, kavgacı, öfkeli, zayıf karakterler olmuşlardır. Bu tür film yapımcıları ve yazarlar tarafından “karlı” ve “zahmetsiz” olarak görüldüğünden sürekli küçümsenmiştir. Toplumun geniş katmanları tarafından kolay bir şekilde tüketilmeye

²⁷⁹ <https://www.sinematurk.com/film/6429-uec-arkadas> (Erişim Tarihi: 26.04.2022)

yönelik olmuştur. Aynı zamanda bu türde duygular abartılı bir biçimde aktarılmaktadır.²⁸⁰ Yeşilçam'ın klişeleşen melodram filmlerindeki cümleler genelde şu şekilde olmaktadır:

*‘‘Aşıklar birbirine: Evlenince pembe panjurlu bir evimiz olacak’’; Fakir oğlan, zengin kıza: Fakir olabilirim ama gururlu bir gencim ben; Biz ayrı dünyaların insanlarıyız; Güzel olduğunuz kadar küstahsınız da; Kendini feda eden Türk kahraman: Sen kaç yiğidim ben onları oyalarım; Anne oğluna: Babanın kanını yerde koma oğul; Yavrusunu temin eden düşkün anne: Ben sırtımda taş taşır, yine seni okuturum yavrum; Aslında babasıyla konuştuğunu bilmeyen çocuk: Anneciğim bu amcayı çok sevdim. Ona baba diyebilir miyim?; İşçi patronuna: Hayır siz kovmuyorsunuz ben istifa ediyorum’’*²⁸¹ gibi benzer birçok kelime 1950’li yıllardan itibaren Türk sinemasında giderek yaygınlık kazanmaya başlamıştır.

3.5.1.19. Yalnızlar Rıhtımı (1959)

3.5.1.19.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Lütfi Ö. Akad

Senaryo: Lütfi Ö. Akad

Görüntü Yönetmeni: Yuvakim Filmeridis

Yapımcı: İpek Film

Oyuncular: Sadri Alışık, Çolpan İlhan, Kemal Edige, Turgut Özatay, Kamuran

Yüce, Saadettin Erbil, Melahat İçli, Yavuz Yalçinkılıç, Osman Alyanak, Rıza

Tüzün, Tarık Tekçe, Ahmet Bilgin, Hamdi Şarlıgil²⁸²

3.5.1.19.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Lütfi Ömer Akad'ın *Yalnızlar Rıhtımı* filmi Atilla İlhan'ın senaryosundan ilham alınarak çekilmiştir. Atilla İlhan ise senaryoyu yazarken Marcel Carne'in *Sisler Limanı* filminden büyük ölçüde etkilenmiştir. Bu film Fransız Şiirsel Gerçekçilik akımının başarılı örneklerindendir. Lütfi Ömer Akad, bu durumun olumsuz olacağını

²⁸⁰ Ayfer Yılmaz, ‘‘Popüler Roman ve Melodram Kavramları Çerçevesinde Muazzez Tahsin Berkand ve Sarmaşık Gülleri’’, *Folklor/Edebiyat*, Cilt 20, Sayı 77, Nisan 2014, s. 148.

²⁸¹ Arslan, *Türkiye’de Sinemanın Tarihi*, s. 225.

²⁸² Onaran, *Lütfi Ömer Akad’ın Sineması*, s. 77.

düşünerek senaryoyu değiştirmiş ve 1950'li yılların Türkiye'sinden karakterler ekleyip yeniden kurgulanmıştır.²⁸³

Film, bir barda şarkıcı olarak çalışan Güner ile gemide ikinci kaptan olarak çalışan Rıdvan'ın aşkları üzerinden dönemin karakterleri anlatılmıştır. Ali isimli karakter, puro içmesi giyimi ve yaptığı hareketler ile Amerikan filmlerindeki gangster tiplerine benzemektedir. Lakabı da Amerikan'dır. Güner'in çalıştığı barın sahibi olan Ali, aynı zamanda dolar kaçakçılığı gibi birçok kirli iş yapmaktadır. Feyzullah isimli diğer bir karakter ise sürekli tespah çekerek dindar görünen ancak para hırsı ile yasadışı işlere bulaşan, dolar kaçakçılığı yapan çetenin bir üyesidir.

Filmin başında rıhtımdaki Kaptan Rıdvan, bir bara girmiş ve orada barın sahibi Ali'nin metresi şarkıcı Güner ile tanışıp ondan hoşlanmıştı. Ali bu durumdan sinirlenmiştir. Yasa dışı işlerindeki sorunlarını da kendini ihbar eden biri olduğunu düşünerek, Kaptan Rıdvan'ı suçlar. Ali'nin amacı son bir kaçakçılık yaparak Güner ile birlikte başka bir yere gitmektir.

Rıdvan, bir gün barda Güner'i dinlerken yanına Ali gelir. Güneri bırakmasını isteyerek onu tehdit eder. Bar dışında kaptan ve Ali'nin adamları arasında kavga olur. Ali de Güner ile tartışmaktadır. Güneri dayaktan bayıltır, fakat hala onu sevmektedir. Son işi yapıp kaçmaya bakar. Çetenin toplandığı sahnede *bu iş bitsin namusumuzla iş yapacağım der*. Feyzullah ise ona çıkışarak: *Bu ne biçim söz biz namusumuzla iş yapmıyor muyuz ticaret riskli olur* demiştir. Lütfi Ömer Akad, burada Türkiye'de din ve inanç sömürüsüne dikkat çekmiştir.

Filmin sonlarında çete üyelerinden biri Ali'ye güvenemediğinden polisle iş birliğine girer. Bu durum ortaya çıkınca kargaşa yaşanır ve birbirlerine düşerler. Feyzullah ise diğer bir çete üyesi ile kayıkla kaçmaya çalışırken para için tartışır ve ikisi de suya düşerek ölürler. Ali dışında hiçbir çete üyesi hayatta kalmamıştır. Rıdvan ise Ali ile Güner için kavgaya tutuşur. Güneri oradan kurtarır ve mutlu sona ulaşırlar.

Lütfi Ö. Akad Yalnızlar Rıhtımı filmi ile ilgili bir röportajında film senaryosunun Ali Kaptanoğlu isminde birinin olduğunu ve senaryoyu beğenmediğini belli ederek *'Biz işçiyiz, iyi filmlerimizi işçi olmadığımız zamanlarda yaparız. Prodüktör bizi işçi olarak kabul ettikçe iyi sonuçlar alamıyoruz'* sözleri ile bu durumu

²⁸³ Serhat Sertter, "Lütfi Ömer Akad ve Yalnızlar Rıhtımı(1959): Biçimsel Bir Analiz", *Selçuk İletişim Dergisi*, Cilt 5, Sayı 4, 2013, s. 139.

dile getirmiştir. Türk filmciliğindeki eksikliklerinden biri olarak senaristin olmayışını açıklamıştır. İyi bir senaristin olması ile Türk sinemasının iyi noktalara geleceğinin üzerinde durulmuştur. Yerli film yapımcılarının devlet yardımı konusundaki görüşlerine yönelik yapılan soruya ise şu cevabı vermiştir: *Yerli filmciliğimizin resmi bir teşekkül haline gelmesine hem lüzum yok hem de böyle bir şekil iyi bir netice vermez. Ama hükümetin büyük çapta bir yatırım yapması, yahut İtalya’da olduğu gibi büyük stüdyo binaları yaptırması düşünülebilir. Ayrıca bunun da müspet netice vereceğini söyleyemem* diyerek Türk sinemasının tamamen bağımsız topluma emanet olarak kalmasını benimsemiştir.²⁸⁴

3.5.1.20. Düşman Yolları Kesti (1959)

3.5.1.20.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Osman F. Seden

Senaryo: Tarık Dursun

Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis

Oyuncular: Eşref Kolçak, Nurhan Nur, Sadri Alışık, Kadir Savun

Ertuğrul Bilda, Hulusi Kentmen, Yılmaz Gruda, Kemal Ergüvenç,

İlhan Hemşehri, Nuber Terziyan²⁸⁵

3.5.1.20.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Film, Kurtuluş savaşı yıllarında İstanbul’dan Anadolu’ya gizlice yapılan silah sevkiyatı sürecini anlatmaktadır. İstanbul’da padişahın emrinde bulunan casuslar mücadele yanlısı subayları yakalamaktadır. Bu nedenle mücadeleyi subaylar gizli bir şekilde yürütmektedir. Anadoluculara vatan haini denilmektedir. Yüzbaşı Nazmi’ye Ankara’ya ulaştırmak üzere gizli bir evrak verilir. Ancak, askerler tarafından yakalanarak sorgulanır ve padişaha ihanet suçundan divan-ı harbe verileceklerini söylerler. Yargılanmadan arkadaşları yardıma gelerek Nazmi’yi kurtarırlar. Saklandıkları yere İdris Bey adında Dahiliye Nezareti’nde milli hareket yanlısı olduğu

²⁸⁴ ‘‘Lütfi Ö. Akad ile Bir Konuşma’’, No: 2, *Sinema* 59, 1 Mayıs 1959, s. 2-4.

²⁸⁵ Dorsay, *100 Yılın*, s. 48.

anlatılır. Silahları götördükleri sevk yolu açığa çıktığından yeni planları Nazmi'nin götürmesi kararlaştırılmıştır.

Padişah yanlısı her karakter filmde tamamen kötü olarak tasvir edilmiştir. Salt iyi ve kötü ayırım mevcuttur. Yakalanan Kuvai-ı Milliye yanlıları sıra ile bağlanarak kurşuna dizilmektedir. Nazmi ise İdris Bey ve Makbule Hanım ile beraber Anadolu'ya yerleşmeye giden bir aile görünümünde yola çıkmaktadır. Yolda kullandıkları atlı araba ile Western filmlerindeki vagon sahnelerine benzemektedir. Osman F. Seden filmde Alman Dışavurumculuğu'ndan esinlenmiştir. Ancak Amerikan sinema etkisi de filmde gözlenmektedir.²⁸⁶ Filmde Anadolu'da bir köye gelen Nazmi ve yanında bulunan İdris Bey ile Makbule Hanım, köyün Yunanlılar tarafından yakılıp yıkıldığını ve halkın katledildiğini görürler. Filmin sonunda İdris Bey, mücadeleye karşı padişah yanlısı olduğu ortaya çıkar ve Nazmi Bey ile yapılan kavga sonucu hayatını kaybeder. Film hamasi duygularla yazılmıştır.

3.5.1.21. Kırık Plak (1959)

3.5.1.21.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Osman F. Seden

Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis

Senaryo: Bülent Oran

Yapımcı: Osman F. Seden

Müzik: Zeki Müren

Oyuncular: Zeki Müren, Belgin Doruk, İzzet Günay, Ayfer Feray, Hayri Esen,

Ahmet Tarık Tekçe, Nubar Terziyan, Mualla Sürer vd.²⁸⁷

3.5.1.21.2. Olay Örgüsü ve Yorumlamalar

Zeki Müren, bu filmlerde kendini olduğu şekilde canlandırmıştır. Filmde Zeki'yi meşhur eden Nermin isminde bir patronu bulunmaktadır. Onu fakirlik ve sefaletin içinden kurtarmıştır. Nermin aynı zamanda Zeki Müren'in nişanlısı Leyla'yı kıskanmaktadır. Film boyunca Zeki Müren besteleri söylenir. Her kesimden insan

²⁸⁶ Dorsay, *100 Yılın*, s. 49.

²⁸⁷ <https://www.sinematurk.com/film/4637-kirik-plak> (Erişim Tarihi: 25.04.2022)

radio başında onu dinlemektedir. Kahvehanedeki kişilerin, eski evlerinde oturan kadınların, zengin sosyetik kesimden olan kadınların ortak paydası radyodaki Zeki Müren şarkıları olmuştur. Zeki kendi şarkılarını söyledikten sonraki sahnede Batılı müzik ve alkolün bulunduğu ve dans edilen bir mekana giderler. Sahnelerin üst üste gelmesi ile Batılı ve Doğulu kesim insanların aynı anda temsil edildiğini fark etmekteyiz.

Nermin, bir eğlencede Zeki Müren'in içeceğine ilaç katar. Bunun sonucunda Zeki'nin ses telleri zarar görür. Umut Tümay Arslan, Zeki Müren filmlerindeki sahne tahlillerinde bulunmuştur. Kırık Plak filminde Zeki Müren alkışlar eşliğinde sahneye çıkar. Mikrofona yaklaşır. Ancak ne kadar uğraşırsa uğraşsın bir türlü sesini çıkaramaz. Bu durum ona tuzak kuran Nermin'in oyunudur. Sahnenin etkili olmasının nedeni bedensel bütünlüğün bozularak mahremiyet hissinin yitirilmesinden duyulan korku durumudur. Bu filmler modern ile kültürünün çatıştığı ve bir arada bulunduğu döneme aittir.²⁸⁸ Nermin'in oyununu fark eden Zeki kızgınlıkla onun evine gitmiştir. Ancak içeri girdiğinde Nermin'in öldüğünü görür. Yanına gelen diğer kişiler ise cinayeti Zeki'nin işlediğini düşünürler. Odadan çıkarak kaçan Zeki aracı ile kaçarken kaza yapar ve yanında bulunan kişi orada vefat eder. Basın ölen kişinin Zeki Müren olduğunu düşünmektedir. Bir anda sesi ile beraber tüm yaşantısını da kaybeden Zeki, girdiği bir meyhanede otururken kendi söylediği *Şimdi Uzaklardasın* şarkısı çaldığında duyulanır. Orada bulunan adamlar *Zeki Müren'e benziyorsun diye kendini o mu sandın* diyerek Zeki'yi döverler. Şen Anadolu Tiyatrosu'nda Zeki Müren'e benzetirler ve orada şarkı söylemeye çalışır. Sesi bozuk olduğundan izleyiciler onu gülerek izlemektedir. Doktorun yaptığı tedavi sonucu eski sesine kavuştuğunda tekrar eski şöhretine ve nişanlısı Leyla'ya dönmüştür.

²⁸⁸ Umut Tümay Arslan, *Mazi Kabrinin Hortlakları Türklük, Melankoli ve Sinema*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 21-23.

SONUÇ

Türkiye'nin demokrasi tarihi ve çok partili hayata geçiş süreci Osmanlı'dan gelen uzun bir dönemi kapsamaktadır. Cumhuriyet'in kuruluşunun tarihsel temellerini içeren bu siyasal gelenek demokrasinin iniş ve çıkışları neticesinde bugünkü halini almıştır. Bürokrat, elit kesim ile halk arasındaki ayrım yapılması, CHP içindeki özellikle ekonomi konusundaki karşıt görüşlerin bulunması, *Varlık Vergisi*, *Yol Vergisi*, *Toprak Mahsulleri Vergisi* gibi vergilerin topluma olan olumsuz etkileri, yapılan bazı devrimlere karşı halkın direnç göstermesi, İkinci Dünya Savaşı yıllarının tüm dünyada getirdiği fakirlik gibi iç etkenler ile 1945 yılından itibaren ABD ve SSCB önderliğindeki iki ayrı blokun ortaya çıkarak her an savaş ortamının oluşması, SSCB'nin Türkiye üzerine olan emelleri ve ABD'nin yapmış olduğu Marshall Planı ile ekonomik yardım alınmak istemesi gibi dış etkenlerin birleşmesi neticesinde Cumhuriyet Dönemi'nde çok partili hayata gerçek anlamda ilk defa 1950'li yılında halkın iradesinin sandığa tecelli etmesi sonucu ile gerçekleşmiştir. Demokrat Parti'nin iktidar olması ile bu yıllarda Batı ve ABD ile artan etkileşim ile günümüze kadar gelecek olan toplumsal ve kültürel değişimleri de beraberinde getirmiştir.

Türk modernleşmesi ve Batılılaşma ile birlikte ilerleyen kültür sanat politikaları ise Demokrat Parti yıllarında yeni bir çehreye kavuşmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki Batılılaşmanın ürünü olan sanat politikaları bu yıllarda liberal bir ortama kavuşmuştur. Bazı çevrelerce politikasızlık ve sanatın başıboş kaldığına yönelik görüşlerin olmasına rağmen DP yıllarında sanat topluma bırakılarak halkın içinden farklı görüş ve düşüncelerin ortaya çıkması sağlanmıştır.

Sinemanın toplumları etkileyebilecek gücünü daha ilk ortaya çıktığı yıllardan itibaren fark eden yöneticiler, onu kendi amaçları doğrultusunda propaganda faaliyetlerinde kullanmıştır. Türk sinemasında ise erken Cumhuriyet yıllarında devrimleri topluma benimsetmek amacıyla kısıtlı bir seviyede Halkevleri aracılığı ile propaganda yapılmaya çalışılmıştır. Ancak sinemanın yeterli düzeyde gelişmemiş olması ve masraflı bir alan olması onun farklı sanat dallarındaki kadar faydalanılamamasına neden olmuştur. Bu yıllarda Muhsin Ertuğrul, tiyatro ve sinemada tek etkili merci olarak devrim ideolojisi ile uyumlu filmler yapmıştır. *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Aynaroz Kadısı* (1938), *Bir Kavuk Devrildi* (1939) filmlerinde Türk Tarih Tezini benimseyerek seküler düşünce ile toplumun Osmanlı ile olan geçmişi geri plana atılarak tarihi bir soyutlama yapılmıştır. Bu filmler ile Osmanlı

halkın geri kalmasında en önemli sorumlu görülerek eleştirmiştir. Din adamı algısı da bu filmlerde önemli bir konudur. Hoca tiplerini cahil, gerici, düşmanlı iş birliği yapan, yenilik karşıtı olarak gösterilmiştir.

1950’li yıllarda ise birçok alandaki toplumsal hoşnutsuzluk yasalar ile giderilmeye çalışılmıştır. Türk Tarih Tezi ile toplumun Osmanlı ile soyutlanan geçmişi ve erken Cumhuriyetin getirmiş olduğu tarih anlayışı, 1950’li yıllarda bu dönemin artan özgür ortamı ile revize edilerek Osmanlı ile hesaplaşma düşüncesi yerini daha ılımlı bir düşünceye bırakmıştır. Bu anlamda Osmanlı tarihi filmlerinde 1950’li yıllarda büyük bir artış sağlanmıştır. *İstanbul’un Fethi* (1951), *Barbaros Hayrettin Paşa*(1951), *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor*(1952) gibi birçok Osmanlı temalı filmler ile beraber Cumhuriyet’in tarih anlayışı ve devrim ideolojisinin devamı niteliğindeki Milli Mücadele filmleri de yapılmıştır. Bu anlamda eski ve yeni Batı ve Doğu anlayışı yan yana var olmuştur. Yerli filmlerdeki durum, yabancı filmlerin etkisine de yansıtılabilir. 1950’lerde Türkiye’ye ABD yapımları üzerinden ihraç edilen Hollywood filmleri topluma yoğun kültürel değişimler getirmiştir. Ancak izleyici genellikle yerli filmleri tercih etmektedir. Yabancı filmleri kendinden görmeyerek benimseyememiştir. Dönemin Türk sineması, yabancı filmlerin sektördeki payının çok olduğu ve henüz gelişme aşamasında olduğu yıllarda bile seyirciyi etkileyerek ticari başarılar elde etmiştir. *Drakula İstanbul’da*(1953), *Tarzan İstanbul’da*(1952) gibi yabancı sinemadaki karakter ve tiplerini Türkleştirilerek, yerli bir biçime kavuşturulmuştur. Soğuk Savaş yıllarının getirdiği ortam ile artan komünizm tehlikesi milliyetçi yapımların artış göstermesine neden olmuştur. ABD ile olan yakınlık ve Kore Savaşı ile 1950’li yıllarda *Kore’de Türk Süngüsü* (1951), *Şimal Yıldızı* (1954) gibi birçok propaganda filmleri yapılmıştır. Türk ordusunun Kore’de gösterdiği başarı ve kahramanlık bu filmlerde anlatılarak toplum desteğinin alınması amaçlanmıştır.

Bu yıllardaki film artışının nedenlerinden biri 1948 tarihli vergi indiriminin çıkarılması olmuştur. Sinema böylece gelir getirici bir duruma gelerek her türde ve konuda filmlerin yapım aşaması hızlanmıştır. Demokrat Parti’nin karayollarına yaptığı iyileştirmeler ile de sinema salonları artmaya başlamıştır. Türk sinemasının bu yıllardaki olumlu yanlarına karşılık sansür konusu büyük bir olumsuzluk oluşturmuştur. Komünizme karşı kullanılan sansür, Türk sinemasına katkısı olacak filmlerin de engellenmesine sebebiyet vermiştir. Yönetmenler, komünist yaftası ile karşı karşıya kalmamak için bu yıllar boyunca genellikle toplumsal filmler yerine

tarihi ve melodram filmleri yapmaya başlamışlardır. Sansürün getirdiği zor şartlardan bu yıllarda en fazla etkilenen yönetmenlerden biri Metin Erksan olmuştur. *Karanlık Dünya* (1952) ve *Dokuz Dağın Efesi* (1958) filmleri sansür kurulu ile karşılaşarak filmlerinde kırpma yapılabacaktır. Bu nedenle 1950’li yılların sinemasal ortamı ancak 1960’lı yıllardan sonra oluşan toplumsal gerçekçilik akımı ile anlatılacaktır. Metin Erksan’ın *Gecelerin Ötesi* (1960) filmi, bu akıma bağlı bir film olarak yeni dönemin işaretlerini vermiştir.

1950’li yılların yabancı film etkileri birçok sinema dergisinde de görülmektedir. Bu dönemin yayınlarında Batılı ve Hollywood’un kadın oyuncularını ağırlıklı bir şekilde kullanarak Türk toplumuna Amerikan yaşam şekli benimsetilmeye çalışılmıştır. Dergilerde bu oyuncuların yiyip-içtikleri, giydikleri, güzellik için ne tür ürünler kullandıkları, gezdikleri yerler ve nasıl bir yaşama sahip olduklarına kadar detaylı bir şekilde anlatılmaktadır. Bu yayınlar ticari bir amaç ile çıplaklığı kullanarak kadın figürü üzerinden geleneksel Türk aile yapısını değiştirmeye yönelik olmuşlardır. Sinema üzerinden bir yandan da tüketim kültürü benimsetilmeye çalışılmıştır. Amerikan kültürünün sinema ve yayınlar üzerinden girdiği bu yıllar günümüzde oluşan toplumsal kültürel değişimleri anlamamıza olanak sağlamıştır. Ayrıca sinema ve dergilerde yapılan yabancı kültür aktarımı, Batılılaşma düşüncesinin getirdiği katalizör etkisi ile toplumun bir kısmı tarafından hızla benimsenmiştir. Kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve toplumdaki bireyselleşme ile ABD başta olmak üzere birçok yabancı kültürün topluma girmesini kolaylaştırmıştır. Böylece yaşadığı kültürden bağımsız bireyler ortaya çıkmıştır. Bu durum Türkiye gibi Batı ve Doğu kültürü arasında kimlik bunalımı yaşayan toplumlarda bir arada yaşayan zıt düşüncelerin artmasına neden olmuştur. Bu durum aynı zamanda Tanzimat’tan bu yana Türk toplumunun bulunduğu kültürel alandaki ikircikli yapının (düallite) yeni bir versiyonu olarak görülebilir.

Bu çalışma ile sinemanın birçok alanına nüfuz edilerek 1950’li yıllardaki kültürel ortam ve film araştırmaları üzerine yapılmıştır. Türk sinemasının yükselişe geçtiği 1950’li yılları araştırmak aynı zamanda Türk modernleşmesi ve Batılılaşma konularının da yeni bir bakış açısıyla değerlendirilmesine imkân sağlayabilecektir. Etkileri günümüzde de süregelen ve tarihsel kökenleri oldukça eskilere uzanan Batılılaşma olgusunun kültürel sonuçlarıyla ilgili kapsamlı incelemeler yapılması bu bakımdan zorunlu bir ihtiyaç noktasında bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

1. Resmi Yayınlar

Resmi Gazete

TBMM Zabıt Cerideleri

2. Dergiler

Akis

Beyaz Perde

Devir

Hece

Literatür

Pazar Postası

Perde ve Sahne

Sinema 59

Venüs

Ve Sinema

Yıldız

3. Kitap ve Makaleler

Adadağ Özgür, “Halkevlerinde Sinema Faaliyetini Yaygınlaştırma Çabaları ve Sınırlılıklar”, *Tarih İncelemeleri Dergisi*, Cilt 37, Sayı 1, Temmuz 2022, s. 2-6.

Afyoncu Erhan, *Sorularla Osmanlı İmparatorluğu*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul, 2016.

Ahmad Feroz, *Demokrasi Sürecinde Türkiye 1945-1980*, Hil Yayınları, İstanbul, 2015.

Ahmad Feroz, *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2016.

Akad Lütfi, *Işıklarla Karanlık Arasında*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2004.

Akıncı Abdulvahap ve Usta Sefa, “Türkiye’de Çok Partili Hayata Geçişte Etkili Olan İç Faktörlerin Analizi”, *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, Cilt 17, Sayı 29, 2015, s. 47.

Akıncı Abdulvahap, Usta Sefa, “Türkiye’de Çok Partili Hayata Geçişte Etkili Olan Dış Faktörlerin Değerlendirilmesi”, *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt 21, Sayı 1, Mart 2016, s. 277.

Aktan Coşkun Can, Tutar Hasan, “Bir Sosyal Sabit Sermaye Olarak Kültür”, *Pazarlama ve İletişim Kültür Dergisi*, Cilt 6, Sayı 20, 2007, s. 2.

Alkan Mehmet Ö., “Soğuk Savaş’ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşa Edilirken...”, *Türkiye’nin 1950’li Yılları*, Haz. Mete Kaan Kaynar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019.

Altay Sezen, Ufuk Uğur, “Sinemanın Propaganda Aracı Olarak Kullanılması: Ben Küba Filmi”, *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Cilt 4, Sayı 8, Haziran 2018, s. 19-20.

Arslandoğlu İbrahim, “Kültür ve Medeniyet Kavramları”, *Türk Kültürü ve Hacı Bayram Veli Araştırma Dergisi*, Cilt 0, Sayı 15, 2000, s. 1.

Arslan Savaş, *Türkiye’de Sinemanın Tarihi Başlangıcından Günümüze*, Kronik Kitap, İstanbul, 2022.

Arslan Umut Tümay, *Mazi Kabrinin Hortlakları, Türklük, Melankoli ve Sinema*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.

Avcı Nabi, *Enformatik Cehalet*, Kitabevi, İstanbul, 1999.

Aydın Duygu, “Göstergebilim ve Sinemada Propaganda Kodları”, *Anadolu Bil Meslek Yüksek Okulu Dergisi*, Cilt 0, Sayı 43, Temmuz 2016, s. 2-3.

Aydın Mehmet Korkud, “CHP’de Parti İçi Muhalefetin İlk Örneği: Çiftçiye Topraklandırma Kanunu ve TBMM’de Yaşanan Tartışmalar”, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 0, Sayı 41, Ağustos 2018, s. 367-368.

Aygün Mehmet, *Türkiye’de Amerikan Eksenli Muhafazakarlık Mümtaz Turhan ve Batılılaşma Tartışmaları*, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2013

Babaoğlu Resul, “İngiliz Belgelerinde Türkiye’nin Demokrasiye Geçiş Yılları: Demokrat Parti’nin Kuruluşu ve 1946 Seçimleri”, *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 5, S. 10, Aralık 2017, s. 382.

Balcı Mehmet Emin, *Sinema ve Sosyoloji*, Melisa Matbaacılık, Mart 2020, s. 10.

Bengi Derya, Zat Erdir, *100. Yılında Cumhuriyetin Popüler Kültür Haritası-1 (1923-1950)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020, s. 205.

Bloch Marc, *Tarih Savunusu ve Tarihçilik Mesleği*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

Bolat Bengül Salman, “Tanzimattan Demokrat Partiye Kültür Politikaları ve Anlayışları”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, Cilt 5, Sayı 8, 2012, s. 242.

Bora Tanıl, *Cereyanlar Türkiye’de Siyasi İdeolojiler*, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2017.

Carr Edward Hallett, *Tarih Nedir?*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.

Çavdar Tefik, *Türkiye’nin Demokrasi Tarihi 1950’den Günümüze*, İmge Kitabevi, Ankara, 2013.

Çakı Caner vd., “Goebbels Liderliğinde Nazi Almanya’sında Propaganda Sineması”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 2019, Sayı 4, Aralık 2019, s. 150.

Çakı Caner, “Komünizm İdeolojisinde Kült Lider Olgusu: ‘Berlin’in Düşüşü’ Propaganda Filmi’nin Alımlama Analizi”, *Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, Sayı 9, Haziran 2018, s. 96.

Çeçen Anıl, *Kültür ve Politika*, Gündoğan Yayınları, İstanbul, 1996.

Çeliktemel-Thomen Özde, “Osmanlı İmparatorluğu’nda Sinema ve Propaganda”, *Kurgu Dergisi*, Cilt 3, Sayı 1, Haziran 2010, s. 2-3.

Demircan Adnan, “Tarih Üzerine Bazı Düşünceler”, *Milel ve Nihal İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, Cilt 4, Sayı 3, Eylül-Aralık 2007, s. 70-71.

Dorsay Atilla, *Sinema ve Çağımız*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003.

Eagleton Terry, *Kültür Yorumları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016.

Erdoğan Nezih, *Sinema’nın İstanbul’da İlk Yılları Modernlik ve Seyir Maceraları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.

Efeoğlu Ferah Özen, “Sinemanın Toplum Yaşantısı ve Eğlence Alışkanlıkları ile Etkileşimi: Türkiye’de Sinema”, *Journal of Recreation and Tourism Research*, Cilt 8, Sayı 3, 2021, s. 391.

Erkılıç Senem Duruel, *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2012.

Erkiş İbrahim Uğur, Summak M. Erhan, “Propaganda ve Dış Politika”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi*, Cilt 14, Sayı 1-2, Mayıs 2014, s. 294.

Eroğul Cem, *Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi*, Yordam Kitap, İstanbul, 2019.

Esen Şükran Kuyucak, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler)*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010.

Feigelson Kristian, *Politik Kamera Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2017.

Ferro Marc, *Sinema ve Tarih*, Ayrıntı Yayınları, Haziran, 2017.

Fichter Joseph, *Sosyoloji Nedir*, Çev. Nilgün Çelebi, Anı Yayıncılık, Ankara, 2009.

Gökalp Ziya, *Türkçülüğün Esasları*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015.

Guluzade Pasha, “Tarih Yazıcılığında Bir Sorun Olarak Tarafçılık”, *Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, Cilt 5, Sayı 1, Haziran 2021, s. 89.

Güçhan Gülseren, “Sinema-Toplum İlişkileri ”, *Kurgu Dergisi*, Sayı 12, Temmuz 1993, s. 52.

Gürata Ahmet, “Tarih Aynı Zamanda İnsanların Eğlendiği Bir Alan Olmalı” Cemal Kafadar ile Söyleşi, *Kebikeç Dergisi*, Sayı 27, Temmuz 2005, s. 109-115.

Gürgen Haluk, Propaganda, *Kurgu*, Cilt 8, Sayı 2, Temmuz 1990, s. 135.

Hayır Celal, “Cumhuriyet Dönemi: İktidar, İdeoloji ve Sinema”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 7, Sayı 31, s. 353.

Işıkman Nihan Gider, “Amerikan Sinemasının İdeolojik Yapısı Bağlamında Arap Temsili”, *Marmara İletişim Dergisi*, Cilt 14, Sayı 14, Nisan 2014, s. 177.

Kafesoğlu İbrahim, *Türk Milli Kültürü*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2005.

Karpat Kemal, *Türk Demokrasi Tarihi Sosyal, Kültürel ve Ekonomik Temeller*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2015.

Karpat Kemal, *Türk Siyasi Tarihi Siyasal Sistemin Evrimi*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2019.

Kayalı Kurtuluş, *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*, Tezkire Yayıncılık, İstanbul, 2014.

Kayalı Kurtuluş, *Sinema Bir Kültürdür*, Tezkire Yayıncılık, İstanbul, 2015.

Kayalı Kurtuluş(Ed.), *Türk Sineması, Toplumu Şekillendirmenin, Toplum Tarafından Şekillendirilmenin Sosyolojisi*, Bibliyotek Yayınları, Ankara, 2017.

Kayalı Kurtuluş, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Tezkire Yayıncılık, İstanbul, 2015.

Kaynar Mete Kaan, *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2019.

Kırel Serpil, *Kültürel Çatışmalar ve Sinema*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2018, s. 102.

Koçak Orhan, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Kemalizm*, C: II, İstanbul, 2006, s. 406.

Kongar Emre, *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2019.

Lüleci Yalçın, "Demokrat Parti Döneminde (1950-1960) İktidar ve Sinema İlişkileri", *Yeni Düşünceler Hakemli E Dergisi*, Sayı 14, Aralık, 2020, s. 29.

Lüleci Yalçın, "Erken Cumhuriyet Döneminde Atatürk ve CHP'nin Sinema Politikası", *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, Sayı 31, 2018, s. 224.

Mardin Şerif, *Türkiye'de Din ve Siyaset*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.

Mutman Mahmut, "Kanun Namına: Yöneten Kim?", *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, C. 8, S. 2, Mart 2019, s. 18.

Oğuz Esin Sultan, *Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı*, "Edebiyat Fakültesi Dergisi", Cilt 28, Sayı 2, Aralık 2011, s. 125.

Oktay Ahmet, *Popüler Kültürden TV Sömürmesine*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2009.

Onaran Alim Şerif, *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1977, s. 28.

- Onaran Alim Şerif, *Türk Sineması 1.Cilt*, Kitle Yayınları, İstanbul, 1994, s. 32.
- Oran Baskın, *Türk Dış Politikası, Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.
- Orta Nermin, “Hollywood Sinemasına Karşı Avrupa Film Politikaları ve Geliştirilen Korumacı Tedbirler”, *Marmara İletişim Dergisi*, Cilt 13, Sayı 13, Nisan 2014, s. 163-168.
- Önbayrak Nilay Ulusoy, “Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği”, *Marmara İletişim Dergisi*, Cilt 13, Sayı 13, Nisan 2014, s. 192.
- Örnek Cangül, *Türkiye’nin Soğuk Savaş Düşünce Hayatı Antikomünizm ve Amerikan Etkisi*, Can Sanat Yayınları, İstanbul, 2015.
- Özçağlayan Mehmet, “Türkiye’de Televizyon Yayıncılığı’nın Gelişimi”, *Selçuk İletişim*, Cilt 1, Sayı 2, Mayıs 2014, s. 41.
- Özgüç Agâh, *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*, Horizon International, İstanbul, 2014.
- Özgüç Agâh, *Türlerle Türk Sineması Dönemler, Modalar, Tipler, Dünya Yayıncılık*, İstanbul, 2005, s. 163.
- Özgüç Agâh, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993, s. 20.
- Özlem Doğan, *Tarih Felsefesi*, Notos Kitap, İstanbul, 2012.
- Özön Nijat, *Türk Sinema Tarihi 1896-1960*, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2013.
- Öztürk Serkan, Altay Sezen, “Propagandanın Filmi: Yeşil Bereliler”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 19, Sayı 2, Haziran 2019, s. 505.
- Özuyar Ali, *Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Sinemanın Politik Gücü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2019.
- Özuyar Ali, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi(1895-1922)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017.
- Özuyar Ali, *Türk Sineması Tarihinden Fragmanlar(1896-1945)*, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2013.

Parlayandemir Gizem, *Türk Sinemasından Örneklerle Sinema Sosyolojisi*, Eğitim Yayınevi, Konya, 2022, s. 11.

Refiğ Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, Dergah Yayınları, Haziran, 2010.

Rosenstone Robert A., Çev. Yalçın Lüleci, Gerçek Tarih Olarak Tarihsel Film, *Sinecine*, Cilt 9, Sayı 1, 2018, s. 161.

Sander Oral, *Türkiye'nin Dış Politikası*, İmge Kitabevi, Ankara, 2013.

Saydam Barış, ‘‘Türk Sineması’nın Tarihine Genel Bir Bakış’’, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 18, Sayı 36, 2020/2, s. 402.

Sunay İlkay, ‘‘Demokrat Parti ve Popülizm’’, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 8, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985.

Tekeli İlhan, İlkin Selim, ‘‘Kadro ve Kadrocuların Öyküsü’’, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Sol, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, Cilt 8, s. 600-617.

Tekerek Meltem, ‘‘Bir Propaganda Aracı Olarak Türkiye’de Sinema: Atatürk Dönemi’’, *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, Sayı 37, Mayıs 2020, s. 184.

Timur Taner, *Türk Devrimi ve Sonrası*, İmge Kitabevi, Ankara, 2013.

Topuz Hıfzı, *Dünyada ve Türkiye’de Kültür Politikaları*, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 7-8.

Tosh John, *Tarihin Peşinde*, Çev. Özden Arıkan, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1997.

Tosun Necip, ‘‘Siyasi Partilerin Kültür ve Sanat Programları ve İcraatları’’, *Hece Hayat Edebiyat Siyaset* 90-91-92, İstanbul, 2004, s. 570-573.

Turhan Mümtaz, *Kültür Değişmeleri-Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik*, Milli Eğitim Basımevi Yayınları, İstanbul, 1969.

Uçarol Rifat, *Siyasi Tarih 1789-2014*, Der Yayınları, İstanbul, 2015.

Ulusoy Mustafa Furkan, ‘‘Tarihçi Sinemayı Keşfediyor: Sinema, Tarihçiler Tarafından Nasıl Değerlendirilmeli?’’, *Intermedia International E-journal*, Cilt 7, Sayı 13, Kasım 2020, s. 407.

Uluyağcı Canan, ‘‘Türk Sinemasında Namus Kavramı’’, *Kurgu Dergisi*, C. 17, S. 1, Ocak 2000, s. 22.

Yetim Fahri, *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Düşüncesinde Arayışlar*, Tezkire Yayıncılık, İstanbul, 2017.

Yıldırım Tunç, *Sinemacı ve Tarihçi Metin Erksan Dokuz Dağın Efesi'nde Sosyal Eşkiyalık Meselesi*, Es Yayınları, İstanbul, 2017.

Yılmaz Ahmet Fatih, "Potemkin Zırhlısı(1925) Filmindeki Duygulanımsal Propaganda İmgelerini Peirce Semiyotiğiyle İzlemek", *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 3, Nisan 2023, s. 113.

Yılmaz Ayfer, "Popüler Roman ve Melodram Kavramları Çerçevesinde Muazzez Tahsin Berkand ve Sarmaşık Gülleri", *Folklor/Edebiyat*, Cilt 20, Sayı 77, Nisan 2014, s. 148.

Zürcher Erik Jan, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2015.

4. Tezler

Uybadın Aynülhayat, "1960'lı ve 1970'li Yıllar Türkiye'sindeki Sinema Deneyimlerini Hatırlamak", *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2021.

Güçhan Gülseren, "Toplumsal Değişme ve Türk Sineması Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili", (Yayımlanmış Doktora Tezi), *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Eskişehir, 1991.

Sucuoğlu Elif, "Demokrat Parti Döneminde Sanat(Müzik, Tiyatro, Sinema)", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Bilecik, 2018.

Üstündağ Ünal, "Demokrat Parti Siyasetinin Türk Sinemasına Yansıması", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), *Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü*, İstanbul, 2018.

Ulusoy Mustafa Furkan, "Türk Sinemasında Osmanlı Algısı", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), *Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul, 2018.

EKLER

EK- 1: Perde ve Sahne dergisinin ‘‘Amerika’da Figüranlık’’ başlıklı içeriği.



Alâaddin Yavaşca'mı?

Zeki Müren'ni?




«Zeki Müren mi, Alâaddin Yavaşca mı?» mevzuulu anketimizi haftalardanberi mecmuamızda negretmekte bulunuyoruz. Bu anketi tertip ederken, her iki şöhret hakkında, ses ve ses sanatçılarından hemen hemen cevaplar bekliyorduk. Bugüne kadar düşüncelerini ve fikirlerini sordugumuz sanatçılardan hemen, hemen cevaplar ne kadar gariptir ki Alâaddin Yavaşca'yı Zeki Müren'e tercih etmişlerdir. Bu ankete daha fazla devam etmekle netice üzerinde rol oynamayacağı muhakkaktır. Zaten kalbur üstü bütün ses sanatçılarından cevapları mecmua, müzde yer almıştır. Geride kalan birkaç kişi cevap vermekten ictinap etmiş, bir kısmıyla da görüşülememiştir. Binsaleyle konuşmak imkânını bulamadıklarımızdan verecekleri cevapların da aynı olacağını tahmin herhalde söz degildir. Kaldı ki, bunların hepsi Zeki Müren'e rey verseler netice yine değişmiyecektir. Bu da gösteriyor ki, ses ve ses sanatçıları Alâaddin Yavaşca'yı daha çok beğenmekte ve takdir etmektedirler. Halk arasında ki ankete netice her iki ses sanatçısı arasında tercih bakımından bir fark yoktur. Zeki Müren'in reklâmı gerek filmler ve gerekse basın tarafından daha ziyade yapılmış olduğu nazara alırsanız, halbî arasında ki takdir Alâaddin Yavaşca'nın lehinedir denilebilir.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi bu anketi daha fazla yaptırmak neticeyi değiştirmeyeceği muhakkaktır. Bazı okuyucularımızın, ses ve ses sanatçılarından bideyettenberi vermiş cevaplarını, ses ve ses sanatçılarından düşünerek, bu sayımızda yeni cevaplarla, birlikte tamamını negrederek, bu anketimize son veriyoruz.

ANKETE CEVAP VERENLER:

Alâaddin'e rey verenler	: 39
Zeki'ye rey verenler	: 2
Mütereddiller	: 15
YEKÜN:	56

MÜZEYYEN SENAR: Zeki Müren'i son zamanlarda dinlemiyorum. Alâaddin'in güzel sesi var!

ŞEKİRAN ÖZER: Her ikisi de çok sevdiğim arkadaşım. Bana sorarsanız Münir Nureddin ama, madem ki ikisi arasında bir tercih yapmam istiyorumuz şüphesiz ki Alâaddin Yavaşca diyeceğim.

SABİTİ TUR: Alâaddin Yavaşca'nın hayranıyım!

RAFIYE AYLA: Zeki Müren'i siz çıkardınız başımıza, Alâaddin Yavaşca benim anladığım mánada en mükemmel erkek ses sanatçısı. Çocuk hâlî okuyor, Neme lâzım!

MUALLA MURADDER ATAKAN: Hiç şüphesiz ki Alâaddin. Zeki Müren'in sesini sevmiyorum.

İSMAIL BENCALAR (Müziyen): Bilgi bakımından Alâaddin Yavaşca.

ERCÜMENT BATANAY: Her ikisi için de ötenler ve bayilenler çok. Ama arada bir fark aranırsa bu Alâaddin Yavaşca'nın lehinedir.

RAHİFE ERTE: Her ikisinin de hayranı çok. Bence Zeki'nin çıkıyor, Alâaddin'in okuyuşu...

NOT: (Radife Ertin daha evvelce verdiği cevapta Zeki Müren'le, Alâaddin Yavaşca sanatın sanatçısı, demisti, Sonradan bu şekilde tashihini istedi).

FERİHAN SÖZERİ: Aman beni bu sualden affediniz!

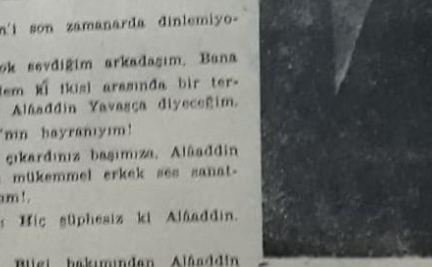
SUZAN GÜVEN: Zeki Müren'i severim iyi çocuktur.

(Sanatkar bu mevzuada konuşmak istememiş bu mânalı cevabı vermiştir).

MEDİHA DEMİRKIRAN: Ooo! Tehlikeli mevzu... Alâaddin'in sesini çok beğeniyorum onun hayranıyım, Zeki Müren'i de inkâr etmemek lâzım. Sesinin ve eserlerinin orijinalliği var. Sahne halini beğeniyorum.

YORGU BACANOS (Müziyen): Ben korkarım böyle geylerden bu derin ondan sonra bir de bakarsın gazetelerde çıkmış!

SEVİM ÇAĞLIYAN: Her ikisi de takdir ettiğim sanatçılardır.



Dr. Alâaddin Yavaşca, kıymetli bestekâr Sadettin Kaynak ile. Her iki müzisyen gayet iyi dostturlar.

OSMAN NİHAT (Bestekâr): Ben kendi kabuğuma çekilmişim. Kendimi unutturmak istiyorum. Benî böyle geylere karıştırmayın. Sonra Zeki Müren'in akrabaları da bizim evin karşısında oturuyor. Ama birşey söylemek lâzım gelirse, Alâaddin Yavaşca daha derli toplu okuyor ve çalışıyor da galiba. Her geçen gün biraz daha ilerleme kaydediyor. Zeki Müren'in ne yaptığını bilmiyorum...

NALİH DİZER (Ses sanatçısı): Elbette Alâaddin Yavaşca. Bence musikin kalitesi Zeki Müren vasıtasıyla düşmüştür.

TÜRKAN DİZER (Ses sanatçısı): Şüphesiz ki Alâaddin Yavaşca.

MÜRSİDE SENER: (Ses sanatçısı): Alâaddin Yavaşca tabii hem ses tonu, hem de uslûp bakımından.

UDİ EDİP ERTE (Hoca): Muhakkak ki Alâaddin.

ZEKİ ARIF (Bestekâr): Alâaddin. Çocuğun putana gibi sesi var.

EK- 3: Perde ve Sahne dergisinde oyuncu olmayı özendirmeye yönelik yapılmış olan başlıklardan biri.

Yıldız Olabilir misiniz?

Meşhur Prodüktör ve yıldız yaratıcısı Joe Pasternak, bir yıldızı büyük yıldız yapan şeyin ne olduğunu açıklıyor.

BİR YILDIZI BÜYÜK YILDIZ YAPAN ŞEY NEDİR? Bence bu, kalb büyüklüğüdür. Kalb büyüklüğü ve dürüstlük... Yani bir artistin kendi kendine karşı dürüst olması. Zira kendi kendine karşı dürüst olmayan bir artist, kabiliyet sahibi, mühim bir insan olduğuna kendini hemencecik inandırır. Artık ilerlemek, kendi kendini yükseltmek için gayret sarfetmekten vazgeçer. Yerinde sayar ve büyük yıldız olamaz. Kendi kendine karşı dürüst olan artist ise kabiliyetini arttırmak için elinden geleni yapar. Ne kadar yükselirse yükselsin, daima daha yüksek mevkiler olduğunu itiraf eder. Böylece büyük yıldız olmak için çabalar.

Güzellik müsabakası kazanmak, Manş Denizini yüzerek geçmek, nefis bacıklara sahip olmak büyük yıldız olmak için kâfi değildir. Fevkalâde cinsî cazibe sahibi olmak, dram veya komedi kabiliyetine sahip bulunmak, harikulâde şarkı söyleyebilmek de kâfi değildir.

İşte şarkıcı yıldızlarla başlayalım. Farzedelim ki siz çok güzel bir sese sahipsiniz ve şarkı söylemenin tekniğini de biliyorsunuz. Yetmez! Söylediğiniz şarkıyı kalbinizle mi söylüyorsunuz? Sesi-

niz kalbinizden geçiyor mu? Judy Garland gibi şarkıları-nuzla herkesi ağlatabiliyor musunuz? Mario Lanza gibi herkesi ağzınızın içine baktırabiliyor musunuz? O zaman sadece bir şarkıcı olmaktan kurtulur, büyük bir yıldız olursunuz.

Yahut da belki bir komedyen olduğunuzu zannediyorsunuz. Komik olmak yetmez. Komik olmanın maksadını anlamak lâzımdır. Sırf kendinizi beğendirmek, caka satmak için mi komiklik yapıyorsunuz? Komik olmak için ille çırpıp kendi kendinizi çatlatıyor musunuz? Yoksa insanları neğeli ve mesut görmek istediğiniz için mi nükte yapıyorsunuz? Herkese zevk dağıtmak hoşunuza gittiği için mi komiklik ediyorsunuz? Öyleyse belki ikinci bir Red

Skeleton olabilirsiniz!
Kalbiyle komiklik yapan bir büyük komedyen daha var: Jimmy Durante. Jimmy'nin kalbi okadar büyüktür ki o koca burnu bile kalbinin yanında ulak kalır.

Jimmy komiklik yapmayı, herkesi güldürmeyi okadar çok sever ki siz de ister istemez onu seversiniz.

Kadınlardan Gracie Allen ve June Allyson da kalpten güldükleri için içten güldüren nefis komedyenlerdir.

Sonra komedyen olmak istediğinize göre, aynı zamanda iyi bir dram artisti misiniz? Zira kahkaha ile göz yaşı arasındaki mesafe azdır. Bir komedyen (bu kabiliyetini kullanmasa bile) dram kabiliyetine hem de büyük, çok büyük bir dram kabiliyetine sahip olmalıdır. Danny Kaye bugün itese Hamlet'i mükemmel oynar!

Şimdi ise, "Fevkalâde dram sanatkârıyım!" diyen adama geçiyorum. Kim olduğunuzu, ne olduğunuzu unutabiliyor musunuz?

Rolünüzü iyi ezberleyip ezberliyememeniz mühim değil. Temsil ettiğiniz

şahsiyeti yapılabiliyorsanız yeter. Bette Davis'i, Judith Anderson'u, Ingrid Bergman'ı seyrederken bu artistleri değil de meselâ Isabel'i, Medea'yı, Jan D'Ark'i seyrettiğinize inanırsınız. Herhangi bir meşhur şahsiyete banyo, boks ve çakırcılığa benzemeyen bir artist o şahsiyete öyle bir girer ki hoyunun, bosunun oynamadığını unuturuz. Demek ki dram sanatı vücuda değil, kalbe bağlıdır...

Cinsî cazibeyi ele alalım. Hususî hayatlarında sürü sürü insanı peşinden koş-turan nice kadın artist var ki türlü büyük çapta glamorous - girl olamıyor. Zira cinsî cazibe kraliçesi olabil-mek için cinsî cazibeden daha fazla şeylere ihtiyaç vardır: Şahsiyet, hayatiyet, he-ves, sıcak kalbilik... Yani gönül zenginliği. Buna misal olarak size Beyaz perdeden Broadway'e yeni geçen ve ilk filmiyle Akademi Oscar'ını kazanan Judy Holliday'i gösterebilirim. Judy hem cinsî cazibe, hem canlılık, hem zekâ sahibi. Erkeklerden ise seyircilerin henüz

■ Yan sayfadaki tabloda Elizabeth Taylor'u görüyoruz. Taylor hissederek oynayan genç kabiliyetlerden biridir. Sağda ilk defa perdede Clark Gable ile «Across the Wide Missouri» filminde oynayacak olan Maria Elena Marquez görüyoruz. Maria Pasternak'ın beğendiği nadir kıymetlerdendir. (Foto: MGM)



EK- 4: Yıldız dergisinde Hollywood oyuncularının yaşamları, güzellikleri hakkındaki moda içeriklerinin olduğu başlıklardan biri.

HOLLYWOOD

İşi Yine Çıplak Resme Döktü







Ötedenberi güzel vücutlarıyla tanınmış üç dilber: Üstte Terry More. Yukarıda yayvan resimde Lizabeth Scott. Yanda Marilyn Maxwell görünüyor. Hollywood bir araftan muazzam, zengin ilmlerle dünyayı avlamağa alıştırken, bir taraftan da bu sanat resimlerle rakiplerini altlamağa uğraşıyor. Foto: Columbia, MGM, Paramount)

HOLLYWOOD muazzam tehlikeler geçiriyor. Bu senelerden beri yazar dururuz. Eskiden beri karşısına kendi gibi kuvvetli, sıvrılan rakip çıkarmamağa çalışan Amerikan sinemacılığı bu gayretle ilkin Alman, sonra da İngiliz sinemacılığına yıkmağa çalıştı. Fakat küçük küçük çalışan mahalli, yerli sinemacılıklara pek ehemmiyet vermedi. Nihayet bunun acısını pek ağır şekilde çekmeğe başladı. Mısır, İtalya, Meksika, Türkiye filân derken bütün dünyada milli sinemacılık dev adımlarla ilerlemeğe başladı. Şimdi Hollywood dış pazarlarını birer ildeş kaybeder vaziyettedir.

Son günlerde Hollywood stüdyolarının reklam büroları bütün dünyaya seri halinde mayolu iç gıcıklayıcı resimler yollamağa başladı. Bunların arasında en tanınmamışından, en meşhurluna kadar birçok artist var.

İkinci Dünya Harbi sırasında saltanatından emlin olan Amerikan sinemacılığı böyle şeylere pek ehemmiyet vermez görünür, sade sanat (!) yapmağa çalışırdı. Fakat artık o devrin çoktan geçtiğini yeniden anlamış bulunuyorlar.

Bugün, yarın, hattâ ö-
(Arkan 21. Sayfada)

EK- 5: Yıldız dergisinin düzenlediği yarışmayı kazanan asıl adı ile Ayhan Işıyan haberi.



ÇOK KÜÇÜK YAŞLARINDA iken subayların pelerinlerine, parlak mahmuzlarına ve çizmeleri ne imrenen Ayhan Işıyan, orta mektep çağlarına geldiği sralarda resimdeki kan-biliyetini kendisi de keşfetmiş olmalı ki, kuvvetli bir illüstratör olmak için, Güzel Sanatlar Akademisine girmiş or. Saraç olan babası henüz altı yaşında iken öldüğü için, Ayhan, küçükken öksüz kalmış; bütün ümit ve se-

de yakınları ile pek sarmalıdır. Zaten erkadaşları da onun tevazuunu ve sarımsı-tini pek severler. 1.81 boyunda, 80 kilo geliyor. Fidan boyu çabuk kızan, hassas, alingan ve biraz da travesti bir delikanlı...

Bütün hayatının heyecan içinde geçtiğini söylüyor. Aşk piriltıları var mı diye gözlerine bakıyorum.

— «Ufak tefek aşk geçirdim tabii,» diyor. «Fakat büyük bir aşk... Hayır! Ben-

Yazan: Oğuz Özdeş

vincini evlâtlarının sinesinde toplayan annesi de, oğlunu ressam yetiştirmek için çırpınmıştır. Gerçi Ayhan bugün bile iyi bir ressamdır ama, artık, o da annesi gibi artist olmayı istiyor.

1926 yılının 1 Mayıs gününde İzmir'de doğduğuna göre bugün 25 yaşını bitirmiş olan Ayhan Işıyan hem yakışıklı, hem sempatik, hem

ce aşk, güzel bir şeye karşı duyulan arzudur...»

Sonra başka bahallere geçiyoruz. Onu, sanat mevzuları pek yakından ilgilendiriyor. Her bahiste gayet ciddi ve hayli olgun fikirleri var. İlerde en büyük emeli bir yuva kurmak.

Beğendiği ve arzu ettiği kadını da şöyle anlatıyor.

— «Her şeyden evvel

★

Yanda Ayhan'ın enteresan bir poz. Altila, aynı müsabakada genç kızlar arasında birinciliği kazanan Belgin Dorukla.

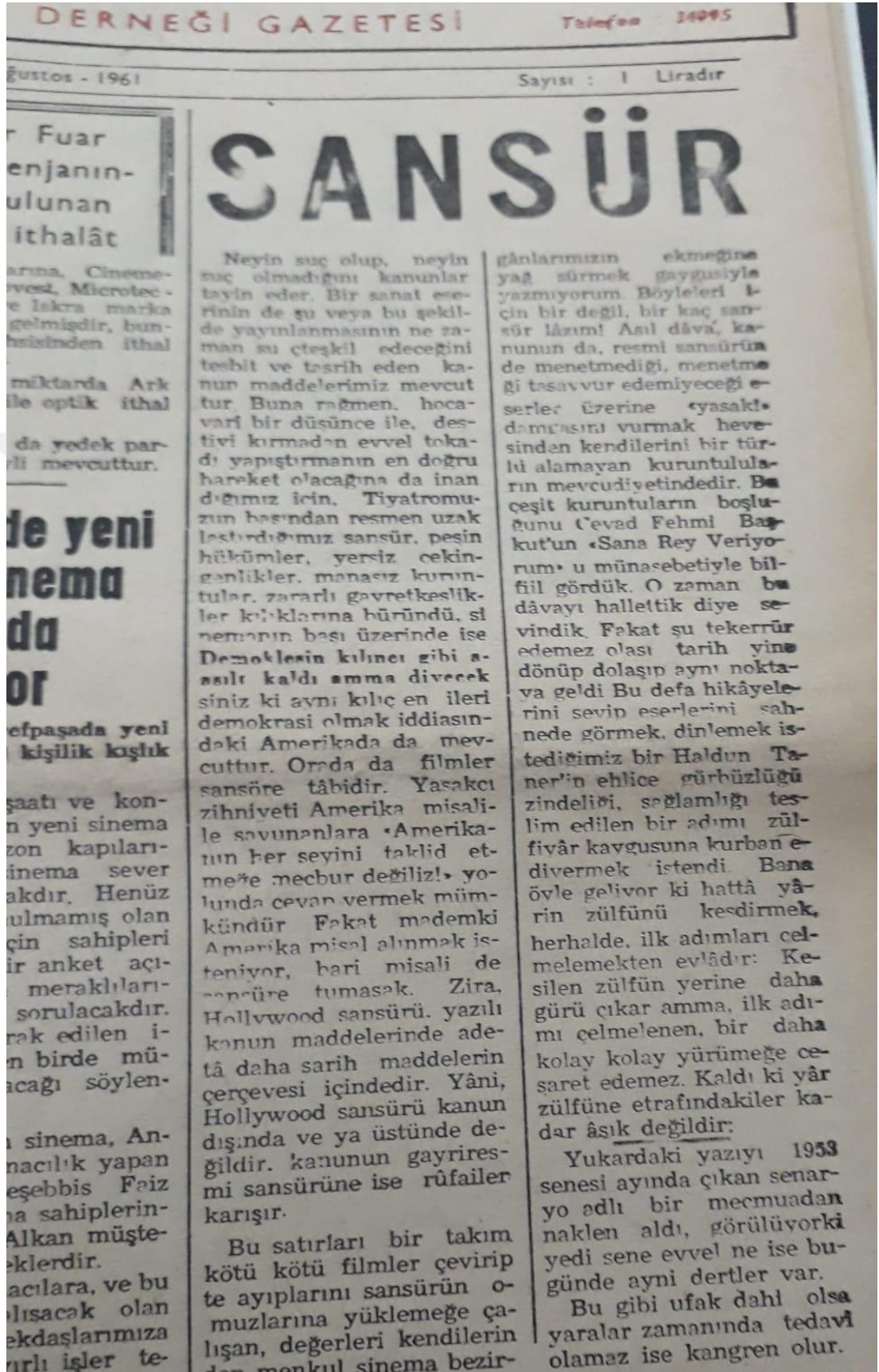
(Foto: Memduh)

Artist Müsabakamızda
Birinciliği Kazanan:

**A Y H A N
I Ş I Y A N**

1.80 boyunda, 80 kilo ağırlığında, yakışıklı bir gençtir.





EK- 7: Yıldız dergisinde Vehbi Belgil'in "Yabancı Film Kapitülasyonu" başlıklı yazısı.

Yabancı Film Kapitülasyonu

YAZAN: VEHBI BELGİL

BİRİNCİ CİHAN Harbine gelince ve kadar Türklerde kapitülasyon rejimi hâkimdi. Yani, bu rejime göre, ecnebler Türklerden daha imtiyazlı vaziyette idi. Bunlar, Türklerin vermekte mükellef oldukları bir çok vergilerden muaf- tı. Cez ve hukuk davalarında kendi konsoloslarının kazai selâhiyetine tâbi idiler. Kısa ca ecnebler, kendi memleketlerinde asla istifade edemeyecekleri bir çok haklardan Türklerin aleyhine olmak üzere memleketimizde istifade ederlerdi. Türk kanunından olmayanların bugün yurdumuzda daha müreffeh, bu memleketin hakiki sahiplerinin de daha fakir olmalarının sebeplerinden biri de budur.

Milli hakimiyet telâk-kisile taban tabana tezat teşkil eden bu durum memleketin her bakımdan, ve bilhassa iktisadî alanda yük-

selmesine engel teşkil ediyordu. Hattâ, Büyük Reşit Paşa, Tanzimat devrinde devleti kuvvetlendirmek maksadile yapmak istediği bir çok işlahattan dolayı vazgeçmişti.

Devletimizi gayet zelif ve zebun vaziyete düşüren ve onun iktisaden gelişmesini köstekleyen bu rejim Birinci Cihan Harbine girdiğimiz sırada fiilen ilga edildi. İstiklâl Savaşından sonra imza edilen Lozan Muahedesi de bu fiili durumu hukukileştirdi. Devletimizin elleri kolları serbest kaldı. Cumhuriyet devrinde kaydedilen bütün ileri hamleler de ancak bu sayede mümkün olabildi.

Bütün bu izahatın yerli filmcilikle alakası ne? diyeceksiniz. Arz edeyim:

Bugün memleketimizde ecnebi filmleri lehine ve yerli filmleri aleyhine olmak üzere fiili bir kapitülasyon rejimi mevcuttur. Bu fiili

kapitülasyon da ilga edilmedikçe film sanayimizin gelişmesi imkân yoktur. Şöyle ki:

Bugün yabancı filmlerin memleketimize ithali hiçbir kayıt ve şarta bağlı değildir. İsteyen istediği kadar yabancı film getirip sinemalarda gösterebilir. Bu iş için gerekli dövizler derhal verilir. Hattâ, Dış Ticaret Mevzuatında, yabancı filmlerin ithali işini kolaylaştıran hususî hükümler de vardır.

Buna mukabil yerli filmlerin ham maddesi olan boş film ithali bin bir kayıt ve şarta tabidir. Bu yüzden memleketimizde müzmin bir boş film sıkıntısı süremiştir. Bunun neticesi bir çok müesseseler çevirecekleri film adedini azaltmaktadırlar. Yaptıkları filmlerin maliyetleri de, kara borsa dan fahiş fiyatla film alındığı için, çok yükselmektedir.

Meselâ, 300 metrelik kutusu 70 liraya satılan pozitif filmler bu sene el altından 140 liraya satılmıştır. Yine 300 metrelik kutusu normal olarak 130 liraya satılan negatif filmler 400 kûsur liraya kadar müşteri bulmuştur.

Boş film ithali niçin serbest değildir? Ecnebi filmlerin ithali niçin serbesttir? Bu hususu mantıkî şekilde izah eden birine bugüne kadar rastlamadım. Halbuki vaziyet tam tersi olmak icap eder. Zira, yabancı filmleri dolayısıyla harice verilen paralar memleket için tam mânasile bir kayıptır. Buna mukabil, yerli film çevirmek üzere getirilen boş filmlere verilen para hem daha azdır, hem de daha kârlıdır. Çünkü, bu boş filmlerle yapılacak yerli filmler başka memleketlere gönderilir. Memlekete, az da olsa, döviz girer.

Buna karşılık bana: Canım şimdiye kadar kaç tane film ihraç ettik ki demeyiniz. Kaç film sattık ki bilior musunuz? 80 kûsur... Filmlerimizin kaliteleri düzeldikçe bu miktarın daha da artacağından şüphe edilmemelidir.

Bundan başka, ecnebi filmler için ödenen paralar

sayesinde büyük dövizler tahsil edilmektedir.

Bütün bu izahatın yabancı filmlerin yerli filmlerden daha imtiyazlı rejime tâbi olduklarını zihnan göstermektedir. Yabancı filmlerden yüzde bir vergi alınmak suretiyle yerli filmler lehine bir arum yaratılmak istenmiştir. Fakat, bunun hiçbir kıymeti yoktur. Zira, yerli filmler daha doğmadan boğulmaktadır.

Yabancı filmlerin daha imtiyazlı durumda olmalarının ikinci bir sebebi de den beri sinemalarda oynatılan öyle filmler vardır ki onları hiçbir Türk müessesinin çevirmesine imkân yoktur. Bu hususta misâl olarak Karakolda filmi gösterilebiliriz.

Karakolda, aslında Amerikan piyesidir. Çeşitli sene Küçük Sahne iki ya da üç defa nbir zaman temsil edilmiş ve çok alaka toplamıştı. Hattâ son temsil Cümhurbaşkanımız tarafından bulunmuş ve gereği rejisörü, gerekse artistleri hararetle tebrik etmişti.

Yine geçen sene, sezon sonuna doğru, piyesin filmi alınmış şekli de İstanbul'a geldi. İlk hafta Beyoğlunda üç sinemada birden oynatıldı. Halen Anadolu'da da oynatılmaktadır. Bu filmin adı Karakolda idi. O da piyesisi gibi, her oynatıldığı yerde çok beğenildi.

Şimdi bu filmin senaryosunu bir Türk filmcisi olarak Türkçeye aynen adapte etse ve aynen çevirmek istese sansür kat'iyen müsaade etmez. Bundan çok emin olduğum için bu kadar kat'î konuşuyorum. Netekim, Cezayir Sevdaları isimle senelerce evvel memleketimizde oynatılmış bir Amerikan filminin senaryosu aynen adapte edilerek Kaçak isimli bir senaryo olarak sansüre gönderilmişti. Senaryo reddedildi.

Misâller daha da çoğaltılabilir. Meselâ:

Bir akc ay evvel İstanbul'da oynatılan Viva Zapa (Arkası 25. sayfada)

Sizi Öpmek İstiyormu?

Bütün erkekler öpcekleri dudaklara dikkat ederler... İftina ile boyanmış rengi ve kokusu harikülâde bir rujla örtülü bir dudak, bir sardann başlangıcı ve devamında en büyük rolü oynar...

VIZ-ZAN-DE rujunu kullandıktan sonra, cazibanızdan ve ganimetinizden emin olabilirsiniz. VIZ-ZAN-DE dünyanın en meşhur ruju...

VIZ-ZAN-DE

Zando Cosmetics Co. Inc. New-York U.S.A.



Rejisor Lutfi Akat

G AYET TITIZ CALI-
SAN REJISORLE-
RIMIZDENDIR. Fa-
kat kendisine sorarsaniz,
bizim memlekette, hele
film islerinde titizlik pek
ise yaramaz. Lutfi Akat'a
gore filmciligimizin yuk-
selmesi icin "her seyden
evvel para lazumdur" te-
ranesi pek yerinde degil-
dir. Bu husustaki fikrini
soyle hulusa ediyor:

— "Yerli filmciligimi-
zin ilerlemesi icin para,
her seyden evvel bas un-
sur degildir. Bana kalirsa,
eger filmi bir sanat ola-
rak kabul ediyorsak, mu-
him olan sey sanat anla-
yisidir. Bilhassa filmcilik-
te yepyeni bir sanat an-
layisina muhtaciz."

Simdilik ucuz, fakat
ictimal meselelerimize te-
mas eden filmler ceviri-
memiz lazim geldiği fik-
rinde olan Lutfi Akat bu
bahiste de diyor ki:

— "Eger film bir fik-
rin ifadesi ise, bu da an-
cak ictimal bahislerle per-
deye aksettirilebilir. Ben-
ce bütün mesele fikrin i-
fadesini kolaylastirabil-
mektir."

★
Lutfi Akat üstte yazı masası
başında, yanında Bağdat'ta film
cevirişken. (Foto: Memduh)

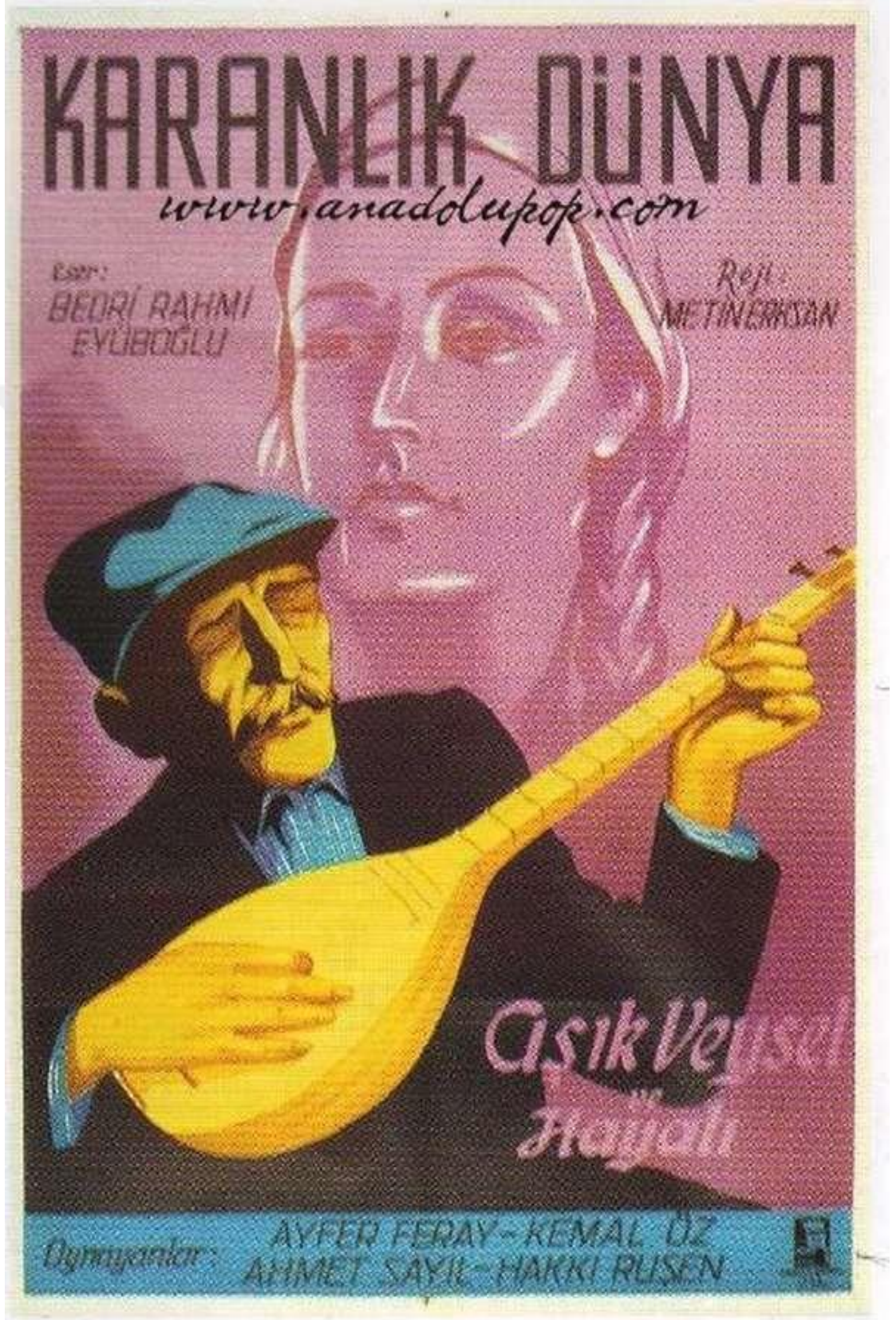
1916 yılında İstanbul'da
doğan Lutfi Akat, Jan
Dark Fransız mektebin-
den ve Galatasaray Lise-
sinden mezun olduktan
sonra Yüksek Ticaret O-
kulunun Maliye şubesini
1942 yılında bitirmiştir.
Denilebilir ki Lutfi Akat,
rejisor olduğu kadar kuv-
vetli bir maliyecidir de.
Askerliğini ikmal ettikten
sonra bir aralık Osmanlı
Bankasına girmişse de,
burada ancak bir buçuk
ay kadar çalışmış, rejisor
Şakir Sırmalı'nın çevir-
diği "Unutulan Sır" fil-
minde prodüksiyon direk-
tör olarak vazife görmüş-
tür. Zaten Lutfi Akat te-
maşa sanatına, tiyatroya
ve tiyatro edebiyatına

karşı ta mektep sıraların-
da iken büyük bir alaka
duyuyordu. Aynı zamanda
mesleği dolayısıyla iyi bir
işletmeci ve maliyeci idi.
Bu film bitince bir yıl ka-
dar Lale Film müessesesi-
sinde çalıştı. Bu arada ti-
yatro mecmuasına birçok
yazılar yazdı.

Lutfi Akat'ın Erman
Kardeşler'e intisabı, bu
stüdyonun ilk filmi ni çe-
virmeye karar verdiği sı-
ralarda başlar. Bir gün
Hürrem Erman'la tanışan
Akat, ilk önce işletmeci
olarak bu müesseseye gir-
miş, fakat hâdiseler onu
rejisorlûge sürüklemiştir.
İlk önce Seyfi Havaeri'nin
yaptığı "Damga'nın kalan
(Arkası 22. sayfada)



EK- 9: Metin Erksan'ın sansüre uğrayan gerçekçi köy filmi Karanlık Dünya'nın (1952) afişi.



EK- 10: Aydın Arakon'un tarihi kült filmi İstanbul'un Fethi'nin (1951) afişi.



EK- 11: Refik Halit Karay'ın romanından uyarlanan Orhon Arıburnu yapımı Sürgün filmi (1951) afişi.



EK- 12: Kore’de Türk Süngüsü filminden bir kesit.



EK- 13: Metin Erksan'ın gerçekçi efe filmi Dokuz Dağın Efesi (1958) afişı.



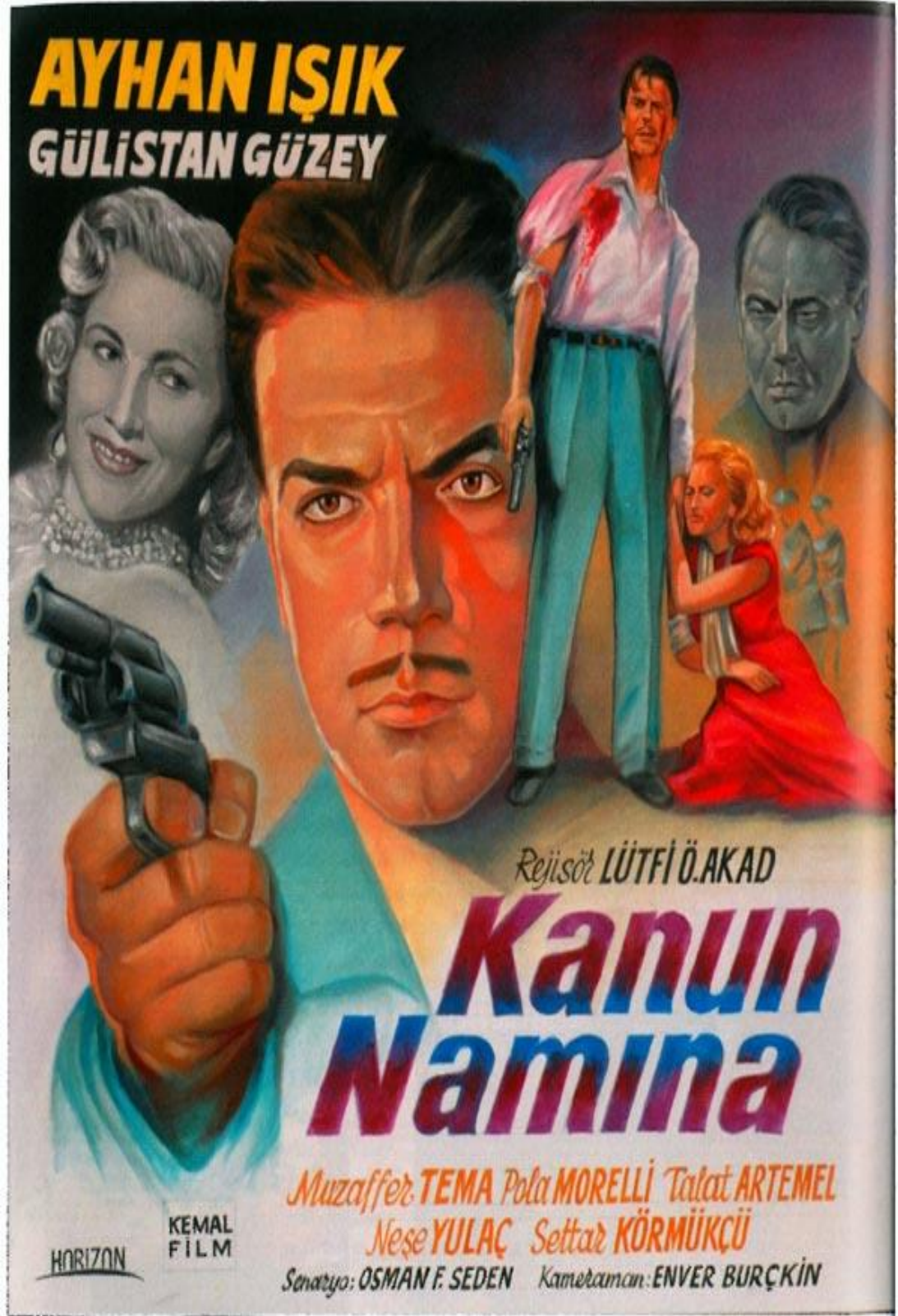
EK- 14: Osman F. Seden'in Düşman Yolları Kesti (1959) filmi afişi.



EK- 15: Atıf Yılmaz'ın Şimal Yıldızı (1954) filmi afişi.



EK- 16: Lütfi Ö. Akad'ın Kanun Namına filmi afişi.



EK- 17: Osman F. Seden'in Kırık Plak filmi (1959) afişı.



EK- 18: Vehbi Belgil'in Yıldız dergisindeki "Bir Senaryonun Hazırlanışı" başlıklı yazısı.

BİR SENARYONUN HAZIRLANIŞI

SENARYO'nun film için ne kadar ehemmiyetli bir şey olduğunu vuzuha anlatmak icabederse onu, harbe hazırlanan bir ordunun planlarına benzetebiliriz. Elde güzel bir plân olmadıkça nasıl harp kazanılabilir? Senaryo olmadan da güzel bir film çevrilemez.

Yalnız Amerikada senede 500 - 600 tane (mevzu) film çevrilmektedir. Buna diğer memleketlerde çevrilenleri de ilâve edersek, her yıl dünyada şöyle böyle 800, hattâ 1000 film çevriliyor diyebiliriz. Bin film demek birbirinden ayrı bin tane mevzu demektir. Vaziyet böyle olunca da yepyeni mevzular bulmaktaki güçlüğü takdir buyurursunuz. Hele filmlerin âzami 8 - 10 tip arasında olduğu-

rihi film... diye gruplandırılabilir. Şu halde her sene meselâ 20 Tarzan, 30 gangster, 30 kovboy, 20 tarihî, 20 müzikal film çevrilecektir. Birbirinden ayrı 20 Tarzan veya kovboy filmi bulmak ne demektir?

İşte bu güçlüğü yenmek için Hollywood stüdyoları cidden Amerikâvari bir usul takip etmektedirler. Amerikada hemen bütün stü-

yoların muazzam kadrolu mevzu bulma Büroları (Story Department) vardır. Bu Bürolarda her biri bir iki Üniversiteden mezun, her biri bir senebî dilini ana dili gibi mükemmel bilen murlar vardır. Bunların va-

makta ihtisas kazandırmış yazar.

Komedi erveke her seneye ne eseri bulunsun, Amerikânın belli başlı şehirlerindeki tiyatrolarda oynanılır. Halkın, eserin zevklerine ne kadar güldürdüyse, ne kadar şaklattıysa, not halinde tesbit edilir. Sonra bu notlar Hollywood'a gönderilir ve senaryo memurlarının haritasında rehber olarak kullanılır.

Bir çok romanların filmleri gördüğümüz zaman hayret ederiz. Zira roman daki mevzu çok değişik, miğir ve mesallâ eserin baş sona, sonu başa alınmıştır. Veyahut da eserdeki bir vak'alar ve şahıslar çok, çok şahıs ve vak'alar da ilâve edilmiştir. Bu halde her eser için büyük değişiklikler olur. Bazı eserler, filme alınmak için yazılmış gibidir. Bu takdirde onların oldukları gibi senaryo haline sokmakta hiçbir mahzur yoktur. Halbuki, bazı eserler roman veya tiyatro tekniğine göre yazılmıştır. Bunları da film tekniğine göre yeniden yazmak zarureti vardır. O halde nedir bu film tekniği?

Film demek hâdiseleri ve düşünceleri resimlerle ifade etmek demektir. Roman veya hikâyede meselâ şöyle bir vak'a olduğuna farzedelim: "Memur büroda çok çalıştığı için hastalandı. dağa gitmeğe karar verdi. gider, istirahat eder, döner. Dip diri ve neşeli olarak vazifesine başlar."

Bir romanda bu kadar cık söz fikri anlatmaya kâfidir. Halbuki filmde bütün bunları resimle nasıl ifade edeceksiniz? Gayet basit:

Memur, başı iş sahiple dolu bir masada, kolları ve göğsü açık, bitkin bir halde çalışırken gösterilir. Bekleyenler acele ettikçe memur çalışamaz hale gelir, hattâ bir ara küçük bir kriz geçirir. Herkes ne oldu diye birbirine bakar. Daha fazla çalışamayacağını anlatan memur şefine gider, çıkamaz. Eserin acıklı sahnelerini acıklı sahneler, komik sahnelerini komik sahneler, hareketli sahnelerini hareketli sahneler yaz-

Yazan: Vehbi Belgil

CYD CHARISSE'NİN YENİ FİLMİ

Metro Goldwyn Mayer Şirketi, sevimli dans idızı Cyd Charisse'e Easy To Love (Sevmesi Koy) isimli bir film çevirtiyor. Bu filmde onunla birlikte Esther Williams, Van Johnson, Tony Martin ve John Bromfield de oynuyorlar. Yukardaki filmde Cyd Charisse'i sahne arasında kocası Tony Martin tarafından ziyaret edilirken görüyorsunuz.

(Foto: M. G. M.)

EK- 19: Temel Karamahmut'un Yıldız dergisinde "Devlet ve Yerli Filmciliğimiz" başlıklı yazısı.



DEVLET ve YERLİ Filmciliğimiz ...

YAZAN: TEMEL KARAMAHMUT

DİYORUZKİ, memleketimiz hariç, dünyanın her yerinde, her memlekette millî film sanayii devletin yardım ve himayesine mazhar olmuş durumdadır. Ancak bu şartlar dahilindedir ki bu memleketlerde filmcilik kalkınmış ve dünya çapında hamleler yapılmıştır.

Hemen her memlekette film imalatçıları aralarında birleşerek "birlikler" kurmuşlar, hükümetlerin bu birliklere muhtaç oldukları yardım ve himayeyi göstermişlerdir.

Bizde halen "Yerli Film Yapanlar Cemiyeti" namı altında bir cemiyet mevcuttur. Fakat kurulduğu zamandan bu güne kadar bu cemiyet yerli film sanayisine faydalı olamamış ve olamamaktadır. Memleketimizde mevcut film amiller-

rinin yüzde sekseni bu cemiyete âzâ değildir. Mevcut âzâsı da hiçbir toplantıda tam olarak bulunmaz. Toplantıya gelenler de, cemiyet gayesi haricinde, kendi şahsi işleri ve dertlerini konuşarak ve birbirlerine içlerini dökerek ayrılırlar. Sonra da muhtelif guruplar halinde ve muhtelif mukâ'emelerde yerli filmciliğimizizin dertleri görüşlür, derlere derman bulunur! O pek tabii bütün yükler konuşuldukları yerde kalır. İçinde bulunduğu bütün zorluklara, bütün alâkasızlığa ve himayesizliğe rağmen, gelişmek istidadını gösteren yerli filmciliğimiz ve bu işte çalışan binlerce insan ve aileleri de bu harekete muvazi olarak artan dertleri, üzüntüleri ve ıstıraplarıyla kendi köşelerinde kıvrılıp dururlar...

AVA GARDNER VE NÖBETÇİ

İNGİLİZ kraliyet muhafız alayına mensup askerlerin şayanı hayret derecede disiplinli olmaları meşhurdur. Elbette, bunlar nöbette iken, saatlerce yerlerinden kıpırdamaz ve ciddi tavırlarını kaçırmazlar.

Filmler yıldız Ava Gardner, Londra'yı ziyareti sırasında muhafız alayı mensuplarının bu şöretini duyunca bunun hakikat olduğuna bir türlü inanmamış ve meşhur Londra Kalesi yakınında bu nöbetçilerden biriyle karşılaşınca bizzat tecrübe ederek söylenenin doğruluğuna şahit olmuştur.

Hesablar, Ava Gardner'in bu tecrübesinden iki kişi can'and etmektedir. Bicare Ava, yaptığı bütün şakâatlıklara rağmen nöbetçiyi güldürmek hatâli (bâ'atı) ettirmek şöyle dursun, kendisine bakılmayacağına şâhih müvaffak olamamıştır.

Film amillerinin bir cemiyeti değil, fakat, dünyanın her yerinde olduğu gibi bir "birlik" kurmaları zaruridir.

Lâkin, maddi ve manevi çok farklı seviye farkları arz eden insanlardan müteşekkil bir zümrenin böyle bir "birlik" kurabilmesi mümkün değildir. Ancak mücâbir sebepler veya müşterek menfaatler tahtında ki böyle bir "birliğin" tabii ki mümkün olabilir. Böyle bir birliğin meydana gelmesi ile de film sanayisinin rasyonelleşmesi ü-

amilleri tanınmış ve sanatkarları ve sandıkları münasabim ve bunda dirmak, alme davasını hal 2 - Yur bayagi filmi sanayisini b leyici tedbi Bugün yapanlar et ve himaya et mahd de kendi maktadır birtek ay den alın yabancısıdır. Fal kanunun ruhuna memel amilli gerek makt

film i na deş lah gö te bi 1

EK- 20: Yaşar Kemal'in eserinden uyarlama olan Lütfi Ö. Akad'ın yönettiği Beyaz Mendil filmi afişi

