T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK SİNEMASINDA MODERNLEŞMENİN TEMSİLİ: MUHSİN ERTUĞRUL SİNEMASI ÖRNEĞİ

YASEMİN TÜRKADI

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Sezen GÜRÜF BAŞEKİM
Jüri Üyesi : Doç. Dr. Ersoy SOYDAN
Jüri Üyesi : Doç. Dr. Neslihan GÖKER

KASTAMONU-2024

TAAHHÜTNAME

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu; ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını, bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini bildirir ve taahhüt ederim.

Yasemin TÜRKADI

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK SİNEMASINDA MODERNLEŞMENİN TEMSİLİ: MUHSİN ERTUĞRUL SİNEMASI ÖRNEĞİ

YASEMİN TÜRKADI

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI
DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ SEZEN GÜRÜF BAŞEKİM

Muhsin Ertuğrul dünyada ve Türkiye'de modernleşmenin çok kritik bir döneminde sanatla ilgilenmiştir. İkinci Meşrutiyet döneminde ilk gençliğini yaşamış, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş dönemine tanıklık etmiş, Birinci Dünya Savaşı yıllarında Avrupa ve Türkiye'de bulunmuştur. Çalışmada, Muhsin Ertuğrul'un sineması üzerinden modernleşmenin temsiline bakılması amaçlanmıştır. Bir diğer amaç ise geleneksel/erken sinema literatürü ve yakın tarihli sinema çalışmaları arasındaki Muhsin Ertuğrul ve filmleri ile ilgili yinelenen anlatıyı sürdüren çalışmalar arasındaki benzerliklerin devam ettirilme noktasındaki baskın anlayışı tespit etmek ve konuya yaklaşım noktasında yeni bir bakış açısı sağlamaktır. Çalışmanın kuramsal çerçevesinde, birinci bölümde Türk Sinema Tarihlerinde Muhsin Ertuğrul'un yaşamı ve sinemasına dair görüşlere yer verilmiştir. İkinci bölümde, modernleşme olgusu ve Türkiye'de modernleşme süreçlerine odaklanılmıştır. Üçüncü bölümde ise Muhsin Ertuğrul'un modernleşme anlayışı ele alınmıştır. Çalışmada veri toplama tekniği olarak Literatür Taraması kullanılmıştır. Verilerin analizinde ise tematik çözümleme tekniğine başvurulmuştur. Muhsin Ertuğrul'un Kemal Film ve İpek Film adına çekmiş olduğu filmlerin 20 Temmuz 1959 yılında İstanbul Belediyesi Film Deposu yangınında yanmış olması ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde bulunan film arşivinin 2022-2023 öğretim yılında, 6 Şubat 2023 depreminin etkisiyle taşınmaya karar vermesi, bu dönemde filmlere ulaşma olanağını ortadan kaldırmıştır. Dolayısıyla araştırma internet üzerinden erişilebilen filmlerle sınırlandırılmıştır. Ele alınan filmlerde modernleşmenin temsiline, anlatı yapısı ve sinematografik özellikleri üzerinden bakılmıştır. Çalışmada filmler, sosyolojik eleştiri yöntemi ve mizansen eleştirisi esas alınarak çözümlenmeye çalışılmıştır.

Muhsin Ertuğrul'un ele alınan dört filminde, modernleşmenin nasıl temsil edildiği sorusundan hareketle anlatı bağlamında karakterler, tema, olay örgüsü, diyalog, filmin kapanışı (açık yahut kapalı bir son), klasik ve modern anlatı nitelikleri; sinematografik özellikler bağlamında ise çerçeveleme, kamera hareketleri ve çekim açıları, aydınlatma, ses ve kurgu kullanımının analiz edilmesiyle modernleşmenin temsili incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, yönetmenin filmsel anlatıyı inşa ederken bindirme (*matte*) ve Sovyet montaj kurgusunu, flashback anlatısını, ışık-gölge aydınlatmasını (siluet aydınlatma), kamera hareketlerini (pan, tilt, zoom) ve çekim açılarını (üst, alt, eğik, tepeden ve derin odaklı çekim), atmosfer yaratmada sesi kullandığı ve tüm bunlarla anlamı kurduğu, bir sinema dili oluşturmaya çalıştığı ortaya konulmuştur. İncelenen filmlerin anlatı açısından klasik anlatı özelliklerini barındırmakla birlikte, modernist anlatı sinemasının niteliklerini de taşıdıkları gözlemlenmiştir. Çalışmada ayrıca Literatür taraması sonucunda elde edilen veriler doğrultusunda Türk sinema tarihinde, geleneksel/erken

tarihli ve yakın tarihli çalışmalarda Muhsin Ertuğrul ve filmlerine dair kurulan anlatının benzer görüşler/kalıp yargılar üzerinden şekillendirildiği ve bu düşüncelerin birbirini yinelediği tespit edilmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Sinema Tarihi, Modernleşme, Muhsin Ertuğrul Sineması,

Ekim 2024, 164 Sayfa

ABSTRACT

MSC THESIS

REPRESENTATION OF MODERNIZATION IN TURKISH CINEMA: AN EXAMPLE OF MUHSIN ERTUĞRUL CINEMA

YASEMİN TÜRKADI

KASTAMONU UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE DEPARTMENT OF RADIO TELEVISION AND CINEMA

SUPERVISOR: ASSIST. PROF. DR. SEZEN GÜRÜF BAŞEKİM

Muhsin Ertuğrul was interested in art during a critical period of modernization in the world and Turkey. He spent his formative years during the era of the Second Constitutional Monarchy, experienced the transition from the Ottoman Empire to the Republic of Turkey, and witnessed the First World War in Europe and Turkey. This study examines the depiction of modernization in the films of Muhsin Ertuğrul. Additionally, it aims to analyze the dominant perspectives linking traditional and early cinema literature with contemporary film studies, the recurring narratives within Ertuğrul's films, and emerging approaches to these themes. The theoretical framework of the thesis includes views on the life and cinema of Muhsin Ertuğrul in the History of Turkish Cinema. The second part examines the concept of modernization and its processes within the context of Turkey, with a particular focus on Muhsin Ertuğrul's interpretation of modernization. Data was collected through a literature review, drawing primarily on Ertuğrul's writings and interviews. Thematic analysis was employed for data interpretation. A significant limitation of this research stems from the destruction of Muhsin Ertuğrul's film archives for Kemal Film and Silk Film in the Istanbul Municipal Film Warehouse fire on July 20, 1959. Additionally, the Film Archive at Mimar Sinan University of Fine Arts was relocated during the 2022–2023 academic year due to the aftermath of the February 6, 2023, earthquake, further restricting film access. As a result, the study was confined to films available despite the inadequate preservation of the Archive of Turkish Cinema and the ongoing relocation process. The depiction of modernization in the films under discussion was analyzed through their narrative structures and cinematographic elements. This study employed a sociological critique and mise-en-scène analysis as the primary examination methods.

In the four films of Muhsin Ertuğrul examined, the characters, theme, plot, dialogue, film closure (an open or closed ending), classical and modern narrative qualities were examined in the context of the narrative, starting from the question of how modernization is represented. How modernization is represented in terms of cinematographic features is examined by analyzing elements such as framing, camera movements and angles, light, sound, and editing. The study concludes that the director employs techniques such as matte overlays, Soviet montage editing, flashback storytelling, light-shadow (silhouette) lighting, camera movements (pan, tilt, zoom), and various camera angles (high, low, oblique, overhead, and deep-focus shots) in his films. Additionally, it is revealed that he effectively uses sound to create atmosphere, constructing meaning through these elements and striving to develop a unique cinematic language. It has been observed that the analyzed films, while incorporating characteristics of classical narrative cinema, also exhibit features of modernist narrative

cinema. The study reveals that, based on data obtained from the literatüre review, both traditional/early Works and more recent studies in Turkish cinema history have shaped their narratives about Muhsin Ertuğrul and his films around similar perspectives and cliche. Furthermore, it has been determined that these ideas largely repeat one another.

KEYWORDS: History of Cinema, Modernization, The Cinema of Muhsin Ertuğrul

October 2024, 164 Page

TEŞEKKÜR

Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca benden desteğini esirgemeyen ve bilgileriyle yoluma ışık tutan sevgili danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Sezen GÜRÜF BAŞEKİM'e saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmamı inceleyip değerlendiren hocalarım Doç. Dr. Ersoy SOYDAN ve Doç. Dr. Neslihan GÖKER'e katkılarından dolayı özellikle teşekkür ederim.

Hayatımın her anında yanımda olan, varlığıyla bana mutluluk ve huzur veren kıymetli annem Tahire TÜRKADI' ya, yaşamımı anlamlı kılan sevgili ablalarım Gamze ve Laçin TÜRKADI' ya, canım abilerim Yasin ve Barış TÜRKADI' ya ve daima esprileriyle yüzümü güldüren biricik yeğenim Rüya Derin'e sonsuz teşekkürler. Sevgili ailem iyi ki varsınız.

Adını anmadığım, ancak hayatıma bir biçimde de olsa dokunan güzel insanlara ayrıca teşekkür ederim.

Yasemin TÜRKADI

Kastamonu, 2024

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI ..... **ii**
TAAHHÜTNAME ..... **iii**
ÖZET ..... **iv**
ABSTRACT ..... **vi**
TEŞEKKÜR ..... **viii**
İÇİNDEKİLER ..... **ix**
1. GİRİŞ **1**
1.1 Yöntem 7
2. TÜRK SİNEMA TARİHLERİNDE MUHSİN ERTUĞRUL'UN YAŞAMI VE SİNEMASINA DAİR GÖRÜŞLER **12**
2.1 Muhsin Ertuğrul'un Yaşamı 12
2.2 Muhsin Ertuğrul Almanya'da: İlk Sinema Çalışmaları 15
2.3 Muhsin Ertuğrul'un Kemal Film Yılları 18
2.4 Muhsin Ertuğrul'un Sovyet Rusya'daki Çalışmaları 35
2.5 Muhsin Ertuğrul'un İpek Film Yapımları 36
2.6 Türk Sinemasında Muhsin Ertuğrul Algısı 48
3. MODERNLEŞMEYE GENEL BİR BAKIŞ **72**
3.1 Modernleşme Deneyimine Giden Yol: Modernite 73
3.1.1 Modernite (Modernlik) Kavramı 75
3.2 Batı Dışı Toplumların İdeali: Modernleşme 78
3.2.1 Modernleşme Olgusu 79
3.3 Türkiye'de Modernleşme Hareketleri 82
3.3.1 İkinci Meşrutiyet Dönemi Modernleşme Süreci (1908-1923) 82
3.3.2 Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Süreci (1923-1938) 91
4. MUHSİN ERTUĞRUL'UN MODERNLEŞME ANLAYIŞI **97**
4.1 Modernleşme 97
4.1.1 Pozitivizm 99
4.2 Demokratikleşme 99
5. MUHSİN ERTUĞRUL FİLMLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ **106**
5.1 "Bir Millet Uyanıyor" Filminde Modernleşmenin Temsili (1932) 110
5.2 "Aysel, Bataklı Damın Kızı" Filminde Modernleşmenin Temsili (1935) 120
5.3 "Şehvet Kurbanı" Filminde Modernleşmenin Temsili (1940) 127
5.4 "Halıcı Kız" Filminde Modernleşmenin Temsili (1953) 132
6. SONUÇ **140**
KAYNAKÇA **145**
EKLER **162**
EK A Çalışmada İncelenen Filmlerin Künyesi 163

1. GİRİŞ

Muhsin Ertuğrul, dünyada ve Türkiye'de modernleşmenin çok kritik bir döneminde sanatla ilgilenmiş, sinema ve tiyatro alanında birçok ilke imza atmıştır. Çalışma, Türk sinema tarihinde Muhsin Ertuğrul ve sineması hakkında yapılan araştırmalarda tekrar eden yargılardan/anlatılardan ayrışarak, Ertuğrul'un sinemasını yeni/farklı okumalara açmanın mümkün olduğu noktasında yeni bir perspektif sunmaya çalışmaktadır.

Bu tez çalışmasında, Muhsin Ertuğrul sineması üzerinden modernleşmenin temsiline bakılması amaçlanmıştır. Bir diğer amaç ise geleneksel/erken sinema literatürü ve yakın tarihli sinema çalışmaları arasındaki Ertuğrul ve filmleri ile ilgili yinelenen anlatıyı sürdüren çalışmalar arasındaki benzerliklerin devam ettirilme noktasındaki baskın anlayışı tespit etmek ve konuya yaklaşım noktasında yeni bir bakış açısı sağlamaktır. Ayrıca çalışma Muhsin Ertuğrul'un modernleşme anlayışını yönetmenin düşüncelerinden yola çıkarak tespit etmeyi ve Ertuğrul için modernlik olgusu ve modernleşmenin ne anlam ifade ettiğini gözler önüne sermeyi de amaç edinmektedir. Tezin konusuyla ilgili yapılan Literatür taramasında doğrudan Muhsin Ertuğrul'un modernleşme üzerine yazdıklarını temel alan bir çalışma bulunamamış ve bu çalışmalarda anlatı yapısı ve sinematografik özelliklerin her ikisini dikkate alarak, Ertuğrul'un filmlerinde modernleşmenin temsiline bakılmamıştır. Konuyla ilgili yapılan araştırmalara aşağıda değinilmiştir.

Efdal Sevinçli (1989) *Tiyatro Görüşleriyle, Uygulamalarıyla Bir Tiyatro Adamı Olarak Muhsin Ertuğrul* başlıklı doktora tezinde, Muhsin Ertuğrul'un görüşleri ve uygulamaları, yazılarından yola çıkarak uygulamalarıyla bütünleştirmeye çalışılarak ele alınmıştır. Türk tiyatrosuna 1910-1970 yılları arasında görüşleri ve uygulamalarıyla egemen olan Muhsin Ertuğrul bir tiyatro adamı olarak değerlendirilmiştir.

Mahmut Çağrı İnceoğlu (2008) *Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme* isimli doktora çalışmasında, İmparatorluktan Cumhuriyet'e geçişte sinemanın konumu ve Cumhuriyet modernleşmesinin sinemaya bakışını ele almış ve 1952 yılına kadar olan dönemde Türk sinemasının

modernleşmeye bakışını filmler üzerinden, modernleşme temsili bağlamında incelemiştir. İnceoğlu, çalışmasında Muhsin Ertuğrul'un *Söz Bir Allah Bir* (1933), *Bataklı Damın Kızı Aysel* (1935) ve *Şehvet Kurbanı* (1940) filmlerini inceleme konusu yapmıştır. İnceoğlu'na göre, Tanzimat ve sonrasındaki dönemde gelenekçi ve Batı karşıtı eleştirel yönelimlere karşın kentli ve seçkinci bir yönetmen olan Muhsin Ertuğrul açısından "alafrangalık" tartışmasının söz konusu olmadığı belirtilmiştir. İnceoğlu araştırmasında modernleşme sürecinin Ertuğrul için bir olumsuzluk ya da çelişki yaratmadığını, tam tersine *Şehvet Kurbanı* filminde pozitivist etkilerin varlığı ve modernlikten ayrılmanın olumsuzluklarını vurguladığını belirtmiştir. Ertuğrul'un *Şehvet Kurbanı*'nda Cumhuriyet'in kurucularının züppelikten yana olmayan, disiplinli bir modernlik istemini ödünç aldığını fakat *Söz Bir Allah Bir* filminde de başka bir çizgide olduğunu, züppeliği olumlu ve sempatik gösterdiğini dile getirmektedir. Ertuğrul'un *Aysel Bataklı Damın Kızı* filminde köy ve kent kültürünün modernleşme süreciyle yaşanan farlılıklarını, Gülsüm ve Ali karakterinin birbirleriyle uzlaşamamasında bir dereceye kadar yansıttığını belirtmiştir. Netice itibariyle, İnceoğlu yaptığı araştırmada "Ertuğrul'un modernleşme ve modernlik konusundaki tavrı değişken ve karmaşıktır. Tutarlı bir tavır ya da eleştirel bir çizgi taşıdığını söylemek çok güç" yargısına varmıştır (2008,s.190). Çağrı İnceoğlu çalışmasında, Ertuğrul'un filmlerinde modernleşme düşüncesinin eklektik bir yapıda olduğunu ortaya koymuştur.

Mehmet Yiğit Dalgın (2011) *1896-1950 Yılları Arasında Türkiye'de Film Ve Film Müziği Üretimi* isimli yüksek lisans tezinde, Muhsin Ertuğrul'un önderliğinde üretilen film ve film müzikleri üzerinde durulmuştur. Dalgın'a göre Ertuğrul, Cumhuriyet'in Batılılaşma yönünde Türk musıkîsine getirdiği yasağı gözeterek, Cumhuriyet'in ideallerine uygun Batı müziğini filmlerine yansıtarak, Türk kültürünü koruma ve geliştirme bakımından olumsuz sonuçlar verdiğine işaret etmiştir.

Seçkin Sevim (2016) tarafından kaleme alınan "Muhsin Ertuğrul: Türk Sinemasının Kurucusu mu Yoksa Günah Keçisi mi?" isimli çalışmasında, Muhsin Ertuğrul'un Türk sinemasındaki kurucu rolünü ortaya çıkarma amaçlanmıştır. Sevim'e göre, Ertuğrul'un film çalışmaları Kemalist modernleşme projesinin sinemadaki yansımasıdır ve Ertuğrul dönemin rejimiyle bir uzlaşma içerisindedir. Ertuğrul'un

yönetici elitler tarafından destek görmemesini Kurtuluş Savaşının olumsuz sonuçlarına bağlamaktadır. Kemalist rejimin sinemanın gücünün bilincinde olduğunu lakin imkânsızlıklardan kaynaklı kullanamadığını, bu nedenle sinema alanını Ertuğrul'a bıraktıklarını belirtmiştir. Ertuğrul'un sinema faaliyetlerini yaptığı dönemin koşullarında ulaşım ağının tam olarak gelişmediği, elektriğin belirli yerleşim yerlerine (İstanbul, İzmir, Tarsus) ulaşabildiği kısıtlı şartlarda sinemanın Türkiye'nin kırsal alanlarına ulaşmasının zorluğu, Ertuğrul'un günah keçisi olmasının önüne geçemediğini dile getirmiştir. Erken Cumhuriyet döneminin çetin koşullarını göz önünde bulundurarak, teknolojik alt yapıya bağlı bir sanat olan sinemayı, Ertuğrul'un bir meslek haline getirdiğini, yokluklar içinde yerli filmcilik ve yerli film izleyicisini oluşturma gayretine işaret etmiştir. Çalışmada Ertuğrul'un filmleri Cumhuriyet ideolojisiyle bağdaştırılmıştır.

Oğuz Erdur (2019) tarafından yazılan "Türk-Sovyet Kültürel İlişkilerinde Muhsin Ertuğrul" başlıklı araştırmada, Muhsin Ertuğrul'un Sovyet kültürel ilişkilerinde sağladığı önemli katkılara dikkat çekilmiştir. Ertuğrul'un Sovyetler Birliği'nde meydana getirdiği yapıtları ve bu yapıtlardaki Sovyet etkisinin varlığına değinilmiştir. Erdur'a göre, 1930'larda Ertuğrul'un Rus klasiklerini Türkiye'de sahneye koyması, Sovyet sanatına ilgi duyan bir seyirci kitlesini meydana getirmiştir. Ertuğrul'un bu sanat faaliyetleriyle Türkiye'de komünizm propagandası yaptığı iddialarının gerçekçi olmadığını vurgulamıştır. Erdur, Muhsin Ertuğrul'un Sovyetlerle iki yönlü kültürel ve sanatsal bir ilişki kuramadığını, Türk kültür ve sanatını orada tanıtma amacında olmadığını, ancak Sovyet sanatkârlarından edindiği deneyimleri Türkiye'de sinema ve tiyatro sanatında uygulamaya çalıştığını belirtmiştir. Ertuğrul'un edindiği tecrübeleri sinema ve tiyatroda yansıttığını ve sanatsal temelli bir kültürel ilişki içerisinde hareket ettiğine yer vermiştir (2019, s. 74-75). Makale içerisinde Ertuğrul'un sanat hayatına kısaca değinilmiş, Sovyet Rusya'da çektiği *Tamilla* (1925) ve *Spartaküs* (1926) filmleri ve çalışmalardaki Sovyet etkisine dair detaylı bir değerlendirmeye varılamamıştır. Ertuğrul'un sahnelediği oyunlarda ve filmlerde Sovyet etkisinin varlığına işaret edilmiş; bu etkilenmenin sebeplerine yönelik bulgular ortaya konulmamıştır.

Gözde Sunal (2022) tarafından yapılan "Muhsin Ertuğrul Sinemasının Kuramsal Açıdan Analizi" başlıklı makalesinde, Muhsin Ertuğrul dönemine genel bir bakışla yer verilmiş ve sineması karşılaştırmalı analiz yöntemiyle ele alınmıştır. Sunal'ın ifadesiyle sinemanın sessiz döneminde sinemasal dilin oluşumuyla ilgili birçok kuram ve denemeler gerçekleştirilmiş ve bunlar sinemayı sanatsal bir zemine yöneltmiştir, sesin sinemaya gelmesiyle birlikte ise köklü değişimler meydana gelmiştir. Sunal'a göre Türk sineması ilk konulu filmlerini verirken, dünya sineması ile etkileşim söz konusudur. Sunal çalışmasında 1920 ve 1930'lu yıllarda dünya sinemasındaki kuram ve oluşumları göz önüne alarak, aynı yıllarda Muhsin Ertuğrul'un sinemasının anlatı yapısı ve geçirdiği dönüşümler bağlamında Türk ve Dünya sinemasının arasındaki farklılıklar üstünde durmaya çalışmıştır.

Sena Ertan (2022) tarafından yazılan *Muhsin Ertuğrul ve Lütfi Ömer Akad Sinemasında Teatral ve Gerçekçi Etkinin İncelenmesi* isimli yüksek lisans tez çalışmasında, Muhsin Ertuğrul ve Lütfi Ömer Akad'ın sinemasına teatral etki, gerçekçi etki ve mizansen perspektifinden bakılmıştır. Çalışma kapsamında Muhsin Ertuğrul'un sinemasından *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934), *Şehvet Kurbanı* (1940) ve *Halıcı Kız* (1953) filmleri ele alınmıştır. Filmler teatral ve gerçekçi oyunculuk, kurgu, mizansen, hikâye ve karakter bağlamında irdelenmiştir. Ertan, Muhsin Ertuğrul filmlerinde teatral etkiye dikkati çekerken, Lütfi Ömer Akad filmlerinde ise gerçekçi etkiyi ön plana almıştır. Ertan, araştırma sonucunda Ertuğrul'un sinemasına dair değerlendirmesinde "Yönetmenin filmlerindeki tüm ögeler göz önünde bulundurulduğunda yönetmenin sinemasının sinemasal özelliklerden ziyade teatral özellikler taşıdığını söylemek doğru olacaktır" (2022, s.125) yargısına varmıştır. Ertan, ayrıca Ertuğrul'un gerçekçi bir sinema üslubu ve kendisine özgü sade bir sinema dili oluşturamadığını vurgulamıştır.

Oya Kasap Ortaklan (2023) "Muhsin Ertuğrul Almanya'da: Sinemada İlk Adımlar" başlıklı araştırması, Gökhan Akçura'nın hazırladığı *Muhsin Ertuğrul* (2023) adlı kitap içerisinde bölüm olarak yer almıştır. Ortaklan, 1916- 1922 yıllarında aralıklı olarak Almanya'da bulunan Ertuğrul'un sinema alanında gerçekleştirdiği çalışmalara odaklanmıştır. Bu çerçevede *Samson, Kendi Kendinin Katili* (*Samson, Sein Eigener Mörder*, 1919), *Kara Lale Bayramı* (*Das Fest der Schwarzen Tulpe*,1920), *Şeytana*

Tapanlar (*Die Teufelsanbeter*, 1920), *Ölüm Kervanı* (1920) ve *Milyonları Olan Kadın* (1920-1921) filmlerini irdelemiştir. Ertuğrul'un Almanya'da İmparator II. Wilhelm yönetimindeki Alman İmparatorluğu'nda ve akabinde Weimar Almanya'sında sinemayı bu iki dönemde gözlemleme imkânına eriştiğini belirtmiştir. Almanya'da 1916 yılında yabancı yapımlara yönetim tarafından getirilen sınırlandırma, Alman yapımı filmlerin talebini arttırmıştır. Dolayısıyla Ortaklan, Ertuğrul'un Almanya'da yerli yapımın yükselişe geçtiği dönemlerde sinema faaliyetlerine giriştiğini dile getirmiştir (2023,s.480). Ortaklan'ın düşüncesine göre, "Dünyanın sayılı endüstrilerinden birine doğru evrilen Alman sinemasıyla karşılaşmış olsa da Ertuğrul için sinema Dışavurumculuk, Yeni Nesnellik ya da oda tiyatrosu değildir" (s.479). Muhsin Ertuğrul'un anılarında *Kara Lale Bayramı* adlı filmi kendisinin çektiğini belirtmektedir. Oysa Ortaklan, incelediği Almanca kaynaklarda kimi zaman filmin yönetmeni kısmına Marie Louise Dropp ismiyle birlikte verildiğini ya da sadece Marie Louise Dropp'un isminin öne çıktığını gözlemlemiştir. Filmin konusu Hollanda'nın birinci cumhuriyet devrimi döneminde geçmektedir. Hollanda'nın bilinen devlet görevlileri ayrıca cumhuriyetçilerin temsilcileri de olan De Witt kardeşlerin siyasi suikast sonucu öldürülmeleri etrafında şekillenmektedir. Ortaklan, filmin konusunun dönemin siyasi atmosferini yansıtan güncel bir konu olduğuna değinmiştir. Ortaklan film için "*Kara Lale Bayramı* (1920) filmi içerik olarak dönemin ruhunu yakalamaya çalışmışsa da sinemada gerçekleştirmek istediği epik anlatım biçimsel olarak karşılığını bulamamıştır. Bu açıdan bakıldığında Ertuğrul'un yer aldığı filmler yenilikçi değildir" (2023,s.515) demektedir. Ortaklan, Muhsin Ertuğrul'un birlikte çalıştığı Marie Louise Dropp'un *Kara Lale Bayramı* filminde cumhuriyet yanlılarını tuttuğuna, *Şeytana Tapanlar* filminde ise yıkılan imparatorluğun Doğu politikasını canlı tutmaya çalıştığını dile getirmiştir. Uyarlanan filmler Ortaklan'ın değişiyle "Doğu egzotizmini beyaz perdeye yansıtırken oryantalist bakışı yeniden kuran Karl May uyarlamaları 19.yüzyıl gezi tutkusunun ve modernizminin bir iz düşümüdür" (s.515). Çalışmasının sonucunda Ortaklan, Türkiye'de yayımlanan yazılar, Almanya'da incelediği kaynaklar ve Ertuğrul'un bizzat yazdıkları göz önünde bulundurulduğunda, Marie Louise Dropp ve Ustad-Film ortaklığında çekilen filmlerin sinemasal anlatım, gişe getirisi ve estetik açıdan yetersiz olmasının Ertuğrul'un istediği başarıyı elde edemeyen bir projede yer aldığını göstermektedir sonucuna varmıştır. Diğer yandan Ortaklan, Ertuğrul'un yazılarında söz etmediği *Milyonları*

Olan Kadın adlı film serisinde oyunculuk yaptığını tespit etmiştir. Ayrıca Almanya'da Ertuğrul'un yer aldığı filmlerin çoğunlukla ana akım sinemanın tuttuğu, tarihi temalı ve macera türü filmler olduğunu belirtmiştir.

Belirtilen yayınların dışında Türk Sinema tarihinde Muhsin Ertuğrul hakkında yazılanlara ayrıca bir bölüm olarak yer verilmiştir. Bu bölümde Ertuğrul'a ilişkin kalıp yargıları oluşturan düşüncelerin yanı sıra, daha yeni tarihli çalışmalarda yönetmen hakkında farklı bulguların olup olmadığı sorusuna cevap aranmıştır.

Yapılan Literatür araştırması sonucunda, Muhsin Ertuğrul hakkındaki düşüncelerin yeni sinema tarihlerinde de farklı bir değişiklik göstermediği, ayrıca Ertuğrul'un kendi yazdıklarının üzerinde veri olarak çalışılmadığı görülmektedir. Bu bakımdan çalışma Muhsin Ertuğrul'un sinemasını, tekrar eden görüşlerden farklı bir biçimde ele alması, Muhsin Ertuğrul ve sinemasına dair görüşleri derli toplu bir şekilde karşılaştırarak okuyucuya sunması, Ertuğrul'un modernleşme/modernlik üzerine kendi yazdıklarına yer vermesi, ele alınan filmlerde modernleşmenin temsilini anlatı yapısı ve sinematografik özellikleri ile birlikte incelemesi; farklı okumalara kapı aralaması ve sinemasına yeni bir bakış kazandırması yönünde, sinema çalışmaları ve film çözümlemeleri alanına katkı sağlaması bakımından önem taşımaktadır.

Çalışmanın amacı doğrultusunda tasarlanan araştırma soruları şu şekilde ifade edilebilir:

1) Muhsin Ertuğrul'un anı, hatırat ve söyleşileri incelendiğinde modernleşmeyle bağlantılı temalar arasından kadın, eğitim, bireyselleşme, demokratikleşme, birey-toplum ilişkisi üzerine hangi düşünceleri tespit edilebilir?

2) Eski tarihli sinema çalışmaları ile yakın tarihli sinema çalışmalarında Muhsin Ertuğrul ve sinemasına dair düşünceler arasında bir fark var mıdır?

3) Muhsin Ertuğrul ve filmleri ile ilgili yapılan yeni araştırmalarda güncel verilere ulaşıldı mı?

4) Ertuğrul'un filmografisinden *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934), *Şehvet Kurbanı* (1940) ve *Halıcı Kız* (1953) filmlerinde modernleşmenin temsili anlatı yapısı ve sinematografik özellikleri üzerinden nasıl ele alınmıştır?

Muhsin Ertuğrul'un Kemal Film ve İpek Film adına çekmiş olduğu filmlerin 20 Temmuz 1959 yılında İstanbul Belediyesi Film Deposu yangınında yanarak yok olması, filmlerin bütününü değerlendirme imkânını ortadan kaldırmaktadır (Sekmeç, 2007, s.60-65). Ayrıca Ertuğrul'un bazı filmlerinin yer aldığı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde bulunan Film Arşivinin 2022-2023 öğretim yılında, 6 Şubat 2023 depreminin etkisiyle taşınmaya karar vermesi, bu dönemde filmlere ulaşma olanağını ortadan kaldırmıştır. Nitekim Arşiv yetkilisi ile görüşüldüğünde DVD haline getirilmiş filmlerin izlenir durumda olduğu diğer filmlerin ise izlenir durumda olmadığı belirtilmiştir (MSGSÜ Film Arşivi Yönetim Sistemi, 10 Temmuz 2023). Dolayısıyla araştırma yukarıda sözü edilen internet üzerinden erişilebilen filmler ve Muhsin Ertuğrul'un kendi yazdıklarıyla (hatırat, anı, söyleşi) sınırlandırılmıştır.

1.1 Yöntem

Çalışmada yukarıda açıklanmış olan araştırma sorularına Literatür araştırmasından elde edilen veriler doğrultusunda yanıt aranmıştır. Yöntemle ilgili diğer noktalar aşağıda ifade edilmiştir.

Yapılan bu çalışma nitel araştırma tasarımına uygundur. Nitel araştırma yöntemi, Yıldırım ve Şimşek'e göre (2006, s. 39) "gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma"dır. Nitel araştırma, sosyal olguları bulundukları bağlam içinde incelemeye ve anlamaya odaklanan, kuram oluşturmayı temel alan bir yaklaşımı esas almaktadır (2006, s. 39). Niteliksel araştırma tasarımının konusu ve veri olarak kabul edilen analiz nesneleri sözcükler, semboller, görsel unsurlar, gözlem notları ve görüşme kayıtları gibi nicel olarak ifade edilemeyen unsurlardan oluşmaktadır (Neuman,2022,s.110). Nitel araştırma tasarımında elde edilen bulguların niceliksel olarak ifade edilip, yorumlanması çabası bulunmamaktadır. Bir diğer deyişle hem analize konu olan

birimler hem de ortaya çıkan sonuçlar niteliksel olarak ifade edilmektedir (2022, s. 52-53). Muhsin Ertuğrul ve sineması üzerine yapılan bu çalışmada çalışmanın kavramsal çerçevesinin ortaya konulması için kullanılan veri toplama tekniği olarak Literatür taraması yapılmıştır. Literatür taraması, "araştırmanın ilk ve asli adımlarından biri" olarak kabul edilir. Araştırma problemi hakkında daha önce yapılan çalışmalarda elde edilen bilgilerin gözden geçirilmesini ifade eder. Literatür taramasının yapılmasının amacını kısaca şu şekilde ele alabiliriz: "Bugünün araştırmaları dünün araştırmalarının üzerinde yükselir. Araştırmaları okuyarak onlardan bilgi edinir, onları karşılaştırır, yineler ya da eleştiririz" (Neuman, 2022, s.227-228). Çalışmada öncelikle konuyla ilgili kitap, makale, dergi, ansiklopedi, süreli yayın, söyleşi ve tezler taranmış ve bu konuda yapılan araştırmalar incelenmiştir. Verilerin analizi için tematik çözümleme tekniği kullanılmıştır. Tematik analiz kavramı en öz ifadeyle, nitel verilerdeki temaları tanımlama sürecidir. Tema, "verilerin içerisinde araştırma sorusuyla ilgili önemli bir noktayı açıklar ve araştırma sorusuna dair örüntü oluşturan cevapları veya anlamları temsil eder" (Braun ve Clarke , 2019, s. 878). Dolayısıyla tematik analiz, bir veri kümesindeki anlam kalıplarını (temaları) sistemli bir şekilde tanımlamaya, en küçük boyutlarda düzenlemeye, derinlemesine betimlemeye ve bu temalara ilişkin iç görüler sunmaya yönelik bir yöntemdir. Diğer bir deyişle, "bir veri kümesindeki ortak noktalar, ilişkiler ve farklılıklar" açısından verilerin analiz edilme sürecini ifade eder. Amaç nitel verilerin altında yatan örüntüleri, temaları ve anlamları açıklamaktır (2019, s. 875-876). Bu analizin sağladığı esneklik özelliği, araştırmacının çalışmanın amaçlarına ve veri türüne uygun şekilde temaları belirlemesine olanak tanır (2019, s. 879). Araştırmacı, veriler içinde tema ve örüntüler aramak amacıyla analitik tekniklere odaklanır (Glesne, 2013, s. 259). Bunlardan en önemlisi verileri kodlamadır. Kodlama, verilerin anlamlandırılması için kullanılır ve bu süreçte, aynı biçimde kodlanmış veriler arasında benzerlikler ve farklılıklar tespit edilir. İlk aşamada verilerin özünü ve arka planda yatan anlamı kavramak önemlidir. Ardından bu verilerin bir duruma veya olaya nasıl tepki verdiği, zamana ve diğer etkenlere bağlı olarak nasıl değiştiği ve çeşitlendiği incelenir. Böylelikle, araştırmacı verilerin yorumlanması noktasında daha derin bir anlayışa ulaşılır (Glesne, 2013, s. 259). Braun ve Clarke (2019, s. 883) tematik analiz için altı aşamadan oluşan bir model önermiştir. Buna göre; 1. Araştırmacının verileri tanımlaması, 2. Başlangıç kodlarının oluşturulması, 3. Temaların aranması, 4. Temaların gözden geçirilmesi, 5. Temaların tanımlanması ve

isimlendirilmesi, 6. Raporun hazırlanması gibi aşamalar üzerinden süreç ilerlemektedir. Yapılan bu araştırmada da Muhsin Ertuğrul'un anı, hatırat ve söyleşilerinden modernleşme anlayışını ortaya çıkartabilmek amacıyla tematik analiz yöntemine başvurulmuştur. Böylelikle modernleşme teması ve bununla ilişkili alt temalar belirlenmiştir. Bunun yanı sıra Türk sinema tarihinde Muhsin Ertuğrul ve sinemasına ilişkin literatür taramasından elde edilen veriler doğrultusunda, tekrar eden düşünceleri tespit etmek amacıyla tematik analiz yaklaşımından yararlanılmıştır. Bu doğrultuda litaratür taramasına tematik analiz yapılmıştır.

Çalışmada ele alınan filmlere, 'modernleşmenin temsili' açısından bakıldığı için temsil kavramının kısaca açıklanması gerekmektedir. Temsil kavramının ideolojik, kültürel, ekonomik ve siyasal olarak birçok farklı anlamı bulunmaktadır. Temsil kavramı, Stuart Hall tarafından iki farklı tanımlama ile şöyle ifade edilmektedir:

> 1. Bir şeyi temsil etmek, onu tanımlamak ya da tarif etmek, betimlemek, resmetmek ya da hayal gücü yoluyla onu zihinde canlandırmaktır; zihnimize ya da duyulara onun bir suretini yerleştirmektir (…) "Bu resim Habil'in Kabil tarafından öldürülmesini temsil ediyor" cümlesinde olduğu gibi. 2. Temsil etmek aynı zamanda simgelemek, kastetmek, örnek oluşturmak, yerini tutmak anlamına da gelir (…) "Hristiyanlıkta, haç İsa'nın çektiği acıları ve çarmıha gerilmesini temsil eder" cümlesinde olduğu gibi (Hall, 2017, s. 24).

Tanımlardan hareketle, sanatsal veya sanatsal olmayan herhangi bir temsilin, mevcut olanın ya da kabul edilenin yerini tutarak, onu ifade etme ve zihinde canlandırması söz konusudur (Cerrahoğlu, 2019, s. 520). Stuart Hall'un tanımıyla, "Temsil, zihinlerimizde, dil yoluyla kavramlar için anlam üretmektir. Kavramlar ve diller 'gerçek' dünyaya ait nesneleri, insanları, olayları veya kurgusal nesnelerin, insanların ve olayların dünyasını işaret etmemizi sağlayan bir bağdır" (Hall, 2017, s. 25). Ferdinand de Saussure'nin ifadesine göre ise temsil, bir ses, harf veya görsel imge şeklinde tanımlanan bir 'gösteren' dir. Bu gösteren, bir kavramı veya düşünceyi 'gösterilen' olarak temsil etmektedir. Nitekim 'k-ö-p-e-k" harfleri ya da sesleri, gerçek bir köpeğin varlığından ziyade köpek düşüncesini çağrıştırmaktadır. Saussure, gerçek bir dünyanın varlığını kabul ederken, bu dünyaya yalnızca dil aracılığıyla ulaşabileceğimizi ifade etmektedir (Butler, 2011, s.61-62). Temsil kavramını merkezine alan sinema da kullandığı göstergeler, içerdiği imgeler ve kurduğu dil evreni ile temsil için belirli bir mekân ve zaman algısı meydana getirmiştir. Sinema, toplumsal anlam dağarcığının bir parçası olarak, toplumun kültürel ve sosyal

değerlerini yansıtan imgeler ve temalar sunar (Emre, 2007, s. 1). “Filmler muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zeminidir” (Ryan ve Kellner, 2010, s. 37-38). Diğer bir deyişle filmler tarihsel, kültürel, toplumsal, politik, ekonomik ve psikolojik anlamlar taşırlar ve yapıldıkları dünyaya pek çok yolla göndermede bulunurlar (Ryan ve Lenos, 2012, s. 7). Sinemada filmlerdeki temsilleri incelemek, yalnızca filmin içsel dünyasını değil, aynı zamanda o dönemdeki toplumsal yapıları ve kültürel dinamikleri de anlamayı içerir. Filmler çoğu zaman toplumun bilinçaltını, beklentilerini, korkularını, arzularını ve endişelerini yansıtan bir ayna görevi görür. Bir filmde hangi karakterlerin nasıl sunulduğunu, hangi hikâyelerin anlatıldığını ve ne tür mesajların verildiğini analiz etmek, o dönemin toplumsal kodlarını çözmeye yardımcı olabilmektedir (Emre, 2007, s. 1).

Sinemada filmler, anlattığı hikâye ve kurgusuyla öne çıkmaktadır. Bu bağlamda filmler hem içeriğe (anlatı yapısı) hem de biçime (teknik özellikler) yönelik eleştiri yapma olanağını tanımaktadır. Film eleştirisinde yazar, genel olarak karakterler, olay örgüsü, tema ve diyaloglardan bahsedebileceği gibi; çerçeveleme, aydınlatma, kurgu, kamera hareketleri ve açıları, diegetic olmayan müzik gibi teknik özellikleri de irdeleyebilmektedir. Nitekim eleştiri içinde bunların bir arada ele alınması mümkündür (Kabadayı, 2018, s. 50). Çalışmada incelenen filmler, sosyolojik eleştiri yöntemi ve mizansen eleştirisinden yararlanılarak çözümlenmiştir. Sosyolojik film eleştirisi, filmin anlatısı içindeki dönemin ya da filmin üretilmiş olduğu dönemin sosyal koşullarının incelenmesini öne çıkarmaktadır (Özden, 2004, s.154). Bu yaklaşımda, “filmin kültürel ve ulusal niteliği nedir?” bunun yanı sıra “film, üretildiği ülkenin kültürüne dair ne söylemektedir?” sorularına yanıt aranmaktadır (Kabadayı, 2018, s.54). Diğer bir deyişle, sosyolojik yaklaşım “ülkeden ülkeye ve kültürden kültüre” farklılık gösteren kültürel kodları ele almaktadır (Kabadayı, 2018, s.54). Film çözümlemelerinde kullanılan bir diğer yaklaşım olan mizansen eleştirisi, “yönetmenin tercihinin anlam yaratmadaki rolüne” (2018, s.116) ve “yönetmenin nedenler ve nasıllar arasındaki tercihlerinin nedensiz olmadığı düşüncesine” (s.114) dayanmaktadır. Mizansen kavramı kısaca, “sahneye koymak” anlamına gelmektedir. Sahnelenen eylemle doğrudan ilişkisi bulunan mizansen; dekor/mekân, aydınlatma, kurgu, kostümler, kamera hareketleri ve çekim ölçekleri, ses, makyaj, saç ve

karakterlerin hareketleri gibi ögelerden oluşmaktadır. Mizansen eleştirisinde sinematografik olarak, "çekimlerin uzunluğu, hangi çekimden hangi çekime geçildiği, kamera kaydırma hareketlerinin kullanılıp kullanılmadığı, aydınlatmada kullanılan ışığın nedenleri, hareketli çekimlerin sebepleri, benzer sekansların teknik karşılaştırması, yönetmenin çekim ölçeklerine yönelik tercihleri" ele alınmaktadır (Kabadayı, 2018, s.115-116). Film incelemelerinde filmlerin tüm sahneleri çözümlenmemiştir. Bilhassa olay örgüsündeki/anlatıdaki önemli kısımlar ve modernleşme temsiliyle ilgili olarak seçilen sahneler analiz edilmiştir.

Çalışmanın kavramsal çerçevesinde öncelikle birinci bölümde Muhsin Ertuğrul ve sinemasına yönelik görüşler/yargılar ele alınmıştır. Bu doğrultuda Ertuğrul ve sineması hakkında yazılanlar karşılaştırmalı analiz yapılarak, derli toplu bir şekilde gözden geçirilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde modernleşme, modernlik (modernite) ve modernizm kavramları üzerinde durularak, Türkiye'de modernleşme süreçleri Ertuğrul'un tanıklık ettiği II. Meşrutiyet Dönemi (1908-1923) ve Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) tarihsel aralığında incelenmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise Muhsin Ertuğrul'un modernleşme anlayışı yönetmenin düşüncelerinden hareketle, modernlik olgusu ve modernleşme üzerine söyledikleri çerçevesinde ortaya konulmuştur. Filmlerin analiz kısmı olan dördüncü bölümde ise modernleşmenin temsili anlatı ve sinematografiye bakılarak incelenmiştir.

2. TÜRK SİNEMA TARİHLERİNDE MUHSİN ERTUĞRUL'UN YAŞAMI VE SİNEMASINA DAİR GÖRÜŞLER

Çalışmanın bu bölümünde Muhsin Ertuğrul ve sinemasına yönelik bilgilerin tespiti için Literatür taraması yapılmıştır. Literatürde belli bir ağırlığa sahip ve temsil kabiliyetine sahiplik ve atıf sayısı bakımından azımsanmayacak önemli metin (kitap, makale, süreli yayın, bildiri, dergi, gazete, tez, söyleşi) çalışmanın kapsamına dâhil edilmiştir.

2.1 Muhsin Ertuğrul'un Yaşamı

Muhsin Ertuğrul (İbrahim Muhsin) 28 Şubat 1892 (1892-1979) yılında İstanbul kentinde doğmuştur (Onaran, 1981, s. 111). Eski ve yeni takvimler arasındaki üç aylık fark dolayısıyla Ertuğrul'un doğum tarihinin yanlış yazıldığını ifade eden Maraşlı Göç, doğrusunun 13 Mart 1893 olduğunu aktarmaktadır (2021, s. 255). Ertuğrul, Osmanlı İmparatorluğu'nun Hariciye Nezareti veznedarlığında (Dışişleri Bakanlığı) memur olarak görev yapan Hüseyin Hüsnü Bey'in (1848-1902) oğludur. Annesi Alman asıllı Fatma Dilrûh (Verdrih) Hanım'dır (Sevinçli, 1992, s. 4). Ertuğrul, ilk ve ortaöğrenimini İstanbul'da tamamlamıştır. Eğitim sürecini Tefeyyüz mektebi, Dârül-Edep, Soğukçeşme ve Toptaşı rüştiyelerinde, Mercan idadisinde tamamlamıştır (Özön, 2013, s.75-76; Onaran, 1981, s.111).

Ertuğrul'un ilk gençlik yılları II. Meşrutiyet dönemi (1908-1923) içerisinde geçmiştir. Osmanlı'nın siyasi hayatında önemli değişim ve dönüşümlere sahne olan II. Meşrutiyet'in ilanı (23 Temmuz 1908) sanat ve basın alanında büyük bir hareketliliğe yol açmıştır. Ülkede sinema faaliyetleri alanında olumlu değişimler meydana gelmiştir (Özuyar, 2008, s. 12). Çocuk yaşlardan itibaren tiyatroya ilgi duyan Muhsin Ertuğrul sanat hayatına böyle bir dönemde atılmıştır. Tefeyyüz mektebinde okurken izlediği oyunların etkisi tiyatro sevgisinin içinde yeşermesine kaynaklık etmiştir. 1908 yılında Yunanistan'a gitmiştir. Edebiyat öğretmeni Hüseyin Cahit Yalçın (1875-1957) tarafından başyazarlığı yapılan *Tanin* gazetesinde ilk yazısı yer almıştır (Sevinçli, 1992, s. 4). Ertuğrul bu ilk gençlik döneminde *Fecr-i Âti* (1909-1912) edebiyat

topluluğunun kurucularından olan Müfit Ratip'in (1887-1920) aracılığıyla dönemin genç edebiyatçılarından Şehabettin Süleyman (1885-1921), Tahsin Nahit (1887-1919), Ahmet Haşim (1887-1933), Refik Halit Karay (1888-1965) gibi kişileri tanıma olanağı elde etmiştir (Kurdakul, 1984, s. 1). Ertuğrul oyunculuğun toplumda yeterince takdir edilmediği ve hatta soytarılık olarak görüldüğü bir dönemde, toplumsal baskılara ve ailesinin karşı çıkmasına rağmen tiyatroya olan tutkusundan vazgeçmemiştir (Paker, 1984, s. 3). Sahne ve gösteri sanatlarına karşı içinde taşıdığı bu tutkunun motivasyonuyla, evden ve ailesinden ayrılarak tiyatro faaliyetlerine başlamıştır (Şeyben, 2014, s. 30). 10 Temmuz 1910 yılında henüz on yedi yaşlarındayken Burhanettin Bey ve Kumpanyası'nda, yazar Sir Arthur Conan Doyle'un (1859-1930) romanından uyarlanan *Serlock Holmes* (1922) piyesinde uşak Bob rolüyle ilk kez sahneye çıkmıştır (Bahtiyar, 2021, s. 18-19). Muhsin Ertuğrul, rolü küçük olmasına rağmen dönemin önde gelen tiyatrocularından olan Burhanettin Tepsi (1882-1947) ve Reşat Rıdvan (1873-1919) tarafından Odeon Tiyatrosu'ndaki kadroya alınmıştır (Özön, 2013, s. 76). Bu tiyatroda sahnelenen *Hamlet* piyesinde Laertes karakterini canlandırmıştır (Evren, 1983, s. 61). Ertuğrul, *Serlock Holmes* oyununun ardından, Berton'un *La Belle Marseillaise* piyesinden Ali Nihat Bey'in uyarladığı *Napolyon Bonapart* ve Lorya Bey'in *Dreyfus* piyeslerinde de küçük roller almıştır (Sevinçli, 1987, s. 24). Dönemin ünlü tiyatrocusu Vahram Papazyan'ın (1888-1968) teşviki ile tiyatro üzerine görgüsünü ve bilgisini artırmak için 1911 yılında Paris'e gitmiştir. Burada modern Batı tiyatrosunu yerinde gözlemleme imkânına ulaşmıştır (Sevinçli, 1984, s. 2). 1912 yılında İstanbul'da "Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları" adında ilk topluluğunu kurmuştur. Kurduğu toplulukta sahneye koyduğu ilk yapıt William Shakespeare'in (1564-1616) *Hamlet* (1600) oyunu olmuştur (Akçura, 1992, s. 28). Bu piyes Ertuğrul'un ilk yönetmenlik ve ilk başrol çalışması olarak yaşamında yer almıştır. 1911-1912 yıllarında Fransa ve Almanya'da yaptığı çeşitli çalışmalar sonucu bilgi ve görgüsünü arttıran Ertuğrul, *Hamlet* (1912) ve *Hortlaklar* (1918) piyesini sahneleyerek "Batı anlamında rejisörlük" kavramını Türkiye'ye getirmiştir (Başak, 1969, s. 12).

1913 yılında ikinci kez Paris'e giderek, Jacques Copeau (1879-1949) ve Andrê Antoine'in (1858-1943) çalışmalarını izlemiştir. Paris'te bulunduğu sırada yazdığı "Tiyatro" isimli yazısını *Şehbâl* dergisine yollamıştır. Yazısı 15 Aralık 1913'te dergide

yayımlanmıştır (Sevinçli, 1992, s. 5). Aynı yıl İstanbul'da Şehzadebaşı semtinde, Ertuğrul Sineması'nı açmıştır (Evren, 1983, s. 61). Bu atılım Ertuğrul'un "ilk Müslüman-Türk sinema işletmecisi" olarak öne çıkmasını sağlamıştır (Evren, 2023, s. 450). Burada film gösteriminin yanı sıra tiyatro oyunlarını da (*Karanlık İçinde Buse*, *Fener Bekçileri*) sahneye koymuştur. Fakat kısa bir süre içerisinde sinemayı (Ertuğrul Sineması, 1913) devretmek zorunda kalmıştır (Evren, 1983, s. 61). 1914'te Fransız oyuncu ve film yönetmeni Andrê Antoine İstanbul'a gelerek Darülbedayi'nin (1914) kurulum çalışmalarını hazırlamıştır. Muhsin Ertuğrul bu kurumda oyuncu ve yönetmen yardımcısı olarak görev almıştır (Özön, 2013, s. 76). Bir yıl sonra Darülbedayi'nin maaşlı sanatçı kadrosuna alınmıştır (Evren, 1983, s. 61). Muhsin Ertuğrul'un sinemayla ilgilenmesi 1916 yılında Almanya'da olmuştur. Ertuğrul burada gündüzleri sinema stüdyolarında, geceleri de tiyatroda çalışma faaliyetlerini sürdürmüştür (Ayvaz, 1943, s. 11; Berk, 1949, s.22). Sinemada ilk rolüne Emil Albes'in (1861-1923) yönetmenliğini yaptığı *Gecede Işık* (*Das Licht in der Nacht,*1917) filmiyle çıkmıştır. Deutsche Bioscop adlı kurumun Neu-Babelsberg (Babelsberg Film Stüdyosu/Filmstudio Babelsberg, 1912) stüdyolarında oyuncu olarak çalışmıştır. Kısa zamanda Berlin'in sinema hayatına atılan Muhsin Ertuğrul, sinema ve tiyatro alanındaki önemli yönetmen ve oyuncularla tanışma imkânı elde etmiştir (Onaran, 1979, s. 22). İlk sinema deneyimlerini yaşadığı bu sıralar Almanya Sineması'nda Ernst Lubitsch (1892-1947), Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), Arthur Robison (1883-1935), Fritz Lang (1890-1976), Max Reinhardt (1873-1943) ve Josef Stein (1876-1937) gibi yönetmenler yükseliştedir ve önemli filmler çekilmektedir (Şeyben, 2014, s. 30). Ertuğrul bu sinema ortamında yalnız oyunculuk yapmakla yetinmemiş, ayrıca film yapımının tüm alanlarını da gözlemleme imkânına erişmiştir (2014, s. 30).

Ertuğrul, sanatsal açıdan elverişli olan bu ortamda kurduğu bağlantılarla, Maria Carmi (1880-1957) ve Hans Albers (1891-1960) ikilisinin filmleri sayesinde Berlin'in sanat çevrelerinde ismini duyurmaya başlamıştır (Berk, 1949, s. 22). Ertesi yıl *Bioscope* firmasının *Dünya Kadını* (*Die Herrin der Welt,*1918) adlı film serisine oyuncu olarak alınmıştır. Sinema filmlerinde ve tiyatro çalışmalarında tecrübeler edinmeye devam etmiştir. Yoğun çalışmaları esnasında Darülbedayi Kurumu ile ilişkisini devam ettiren Ertuğrul, İstanbul-Berlin hattındaki gidiş gelişlerden kaynaklı sinema alanındaki

çalışmalarını aksatmıştır (Özuyar, 2017, s. 340). Dolayısıyla *Dünya Kadını* adlı filmde rol alamamıştır. Ertuğrul 1918 yılında Türkiye'de Darülbedayi kadrosunda bulunurken Edebi Tiyatro Heyeti'ni oluşturmuştur (Keskin, 1979, s. 6). Aynı yıl içinde ikinci kez Berlin'e giden Muhsin Ertuğrul, başrollerinde Bruno Kastner (1890-1932) ve Willy Kaiser'in (1876-1953) yer aldıkları *Beranien Düşesi* (*Die Fürstin von Beranien*,1918) filminde ihtilalci subay rolünde gözükmüştür. Bu filmde yapımcı ve yönetmen olan Ernest Reicher'in (1885-1936) kadrajına giren Ertuğrul, Stuart-Webbs film yapım şirketiyle oyuncu ve yönetmen olarak bir sözleşme imzalamıştır. Fakat İstanbul ve Berlin arasındaki gidiş gelişlerden kaynaklı bu önemli fırsatı da değerlendirememiştir (Özuyar, 2017, s. 340-341). Muhsin Ertuğrul ilk yönetmenlik ünvanını ve yetkisini Almanya'da almıştır (Ayvaz, 1943, s. 12). Fakat rejisör vasfına layık görülen Ertuğrul bunu kullanamadan Türkiye'ye dönmüştür (Özön, 2003, s. 71). Kısa bir süre İstanbul'da kalan Ertuğrul, tiyatro çalışmalarına yönelerek burada Norveçli yazar Henrik Ibsen'in (1828-1906) *Hortlaklar* (1881) adındaki oyununu sahneye koyduktan sonra tekrar sinema çalışmaları için 1919'da Almanya'ya dönüş yapmıştır (Özön, 2013, s. 78).

2.2 Muhsin Ertuğrul Almanya'da: İlk Sinema Çalışmaları

Muhsin Ertuğrul, 1919 yılında sinema çalışmalarında büyük bir atılım gerçekleştirmiştir (Sevinçli, 1987, s. 153). 1919 yıllarında İstanbul gibi, Almanya da Birinci Dünya Savaşı'nın meydana getirdiği ağır koşulların karmaşıklığı içerisinde bulunmaktadır. Sinema alanında da tam bir kaos ortamı yaşanmaktadır; Özön'ün deyişiyle bu 'para getiren' bir kaostur (Özön, 2013, s. 78). Ertuğrul'un bu karmaşa içerisinde Nabi Zeki Ekemen ile tanışması sonucu ikili arasında başlayan dostluk, sinema hayatını olumlu yönde etkilemiştir. Ekemen, Ertuğrul'un Almanya'daki sinema ve tiyatro projelerini yakından izleyerek, onu ortak bir yapım şirketi kurmaya ikna etmiştir (Özuyar, 2017, s. 342). 1919 yılında Nabi Zeki Ekemen ve Muhsin Ertuğrul ortaklığında İstanbul Film (Stambul-Film G.m.b.H) şirketi kurulmuştur. Şeyben'in de ifade ettiği üzere, "O zamanlar sinemanın beşiği sayılan ülkelerden biri olan Almanya'da, bir film şirketinde kadrolu yönetmen olarak iş bulabilen Ertuğrul'un bu başarısı, günümüzde dahi birçok sinemacının erişmek hayalleri kurduğu dikkate değer bir hedeftir" (2014, s. 31). Ertuğrul şirket adına *Samson, Kendi Kendinin Katili*

(*Samson, Sein Eigener Mörder*, 1919) adlı ilk filmi çekmiş ve başrolünü de kendisi oynamıştır (Özgüç, 1995, s. 56). "İlk yönetmenlik denemesi" (Şeyben, 2014, s. 31) olan bu filmin senaryosu Fransız yazar Maurice Level'in (1875-1926) *L'Angoisse (Izdırap)* adlı romanından alınarak, Ertuğrul tarafından hazırlanmıştır (Özgüç, 1998, s. 11). Görüntü yönetmenliğini İsviçreli Gustave Preiss (1881-1963), yönetmen yardımcılığını ise Max Riemann yapmıştır (Ertuğrul, 1989, s. 173). Muhsin Ertuğrul hatıratında filmin çekimlerinde kullanılan denemeleri şöyle anlatmıştır:

> Gustav Preiss, benim gibi yenilik yapmayı seven biri olduğundan, o güne kadar pek alışılmış olmayan açılardan çalışmaya ve sık sık açı değiştirmeye katlandı. O zamana kadar bir noktaya mıhlanmış gibi duran kamerayı, sanatçının peşinden dolaştırarak, yakın planlarda görüntüleyerek birçok deneylerde bulunduk. Başlangıçta bütün arkadaşlarca yadırganan bu değişiklik çok geçmeden adeta herkesçe benimsendi (1989, s. 273-274).

Samson, Kendi Kendinin Katili üç yıl sonra 25 Mayıs 1922'de Yeni Milli Sinema'da *Istırap* adıyla gösterilmiştir (Özuyar, 2017, s. 343). Özuyar'a göre "Ertuğrul bu ilk yönetmenliğinde yenilikçi ve deneysel bir anlatım üslubu kullandı. Sık sık açı değiştirdi ve hareketli kamera kullanımıyla durağan mizansenlere belli bir hareketlilik kazandırdı" (Özuyar, 2017, s. 342). Ali Özuyar, *Samson* filmi hakkında *Dergâh* dergisi yazarı Mustafa Nihat Özön'ün (1896-1980) "Esrarengiz Şark ve Izdırap" başlıklı yazısından şu görüşlere yer vermiştir:

> Ertuğrul Muhsin Bey'in Izdırap'ına gelince, üç senedir kulaklarımızın, gözlerimizin ne beyhude şeyler için yorulduğunu görmüş olduk. Eğer Ertuğrul Muhsin'in sahneyi *Izdırap* için terk etmiş ise acımamak elden gelmez. Bir hiç uğruna sarf edilen emek, sermaye tabiatıyla havaya gider (akt. Özuyar, 2015, s.81).

Muhsin Ertuğrul *Samson, Kendi Kendinin Katili* (1919) filminin ardından Almanya'da 1920'de *Kara Lale Bayramı* ve *Şeytana Tapanlar* adlı iki film daha çekmiştir (Özgüç, 1995, s. 56). Bu iki film Marie-Louise Droop (1890-1959) ve Muhsin Ertuğrul ortaklığında Ustad Film adına çevrilmiştir. Yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un yaptığı *Kara Lale Bayramı* (*Das Fest der Schwarzen Tulpe*, 1920) filminin senaryosunu Marie-Louise Droop yazmıştır. Alexandre Dumas'ın (1802-1870) *Kara Lale* (*La Tulipe Noire*, 1850) adlı romanından senaryolaştırılan filmin konusu; 17. yüzyılda Hollanda'nın içinde bulunduğu kaos ortamında verilen bağımsızlık mücadelesi, ülkenin kaderini ellerinde tutan De Witt Kardeşler etrafında şekillenmektedir (Özuyar, 2017, s. 345). Ertuğrul hatıratında (1989, s. 278) filmin

gerçekçi ve dönemin ruhuna uygun düşmesi adına, Hollanda saraylarına ait bütün resimli tarihleri taradığını, tanınmış tanınmamış pek çok Hollandalı ressamın tablo ve portrelerini incelediğini ve konuyla ilgili birçok kitap okuyarak dekor ve kostümlerin taslaklarını çıkardığını yazmıştır. Bunun yanı sıra Ertuğrul filme uygun mekânlara, kostüm seçimlerine özenle karar vermiş ve dekor çizimlerini kendisi yapmıştır (1989, s. 278). Ertuğrul film çekiminin ilk günü sekiz yüz kişilik bir ekiple filmin en zorlayıcı ihtilal sahnesiyle çekime başlamıştır. Bu kalabalık sahne filme alınırken Ertuğrul ilginç bir denemeyle, Êdouard Detaille'in (1848-1912) *Le Rêve* (*The Dream, Düş*, 1888) adlı tablosunu filmde canlandırmıştır: "Louvre Müzesi'ndeki bu tabloda askerler geceleyin bir karargâhta uyuklarken, gökyüzünde hücuma geçtiklerini düşlerinde görürler. Bunu bu filmde uyguladım" (1989, s. 280). Filmin tüm sahnelerinin özenli bir şekilde, plan ve program çerçevesinde yürütüldüğünü dile getiren Ertuğrul dönemin dokusuna uygun bir atmosfer yaratmak gayesiyle Rembrandt (1606- 1669) başta olmak üzere birçok ressamın tablosundan esinlenmiştir. Ertuğrul hatıratında, filmin tablo estetiği (Hollandalı ressamların tabloları) ve ışıklandırması (ışık-gölge oyunları) konusunda, sinemasal dile ilişkin dikkat çekici ayrıntılara şöyle yer vermiştir:

> Alışagelmiş, her yanı pırıl pırıl kartpostal görünümlü fotoğraflar yerine, filmde karanlığın aydınlıkla birleşmesinden doğan plastik güzelliğe önem veriyordum. Böylelikle her dekor, en küçük sahne bile belli başlı bir Hollanda ressamının tablosunu andırıyordu. Film çekiminde görüntüler için o güne kadar uygulanan 'parlak, aydınlık, pırıl pırıl olsun' gibi alışılmış yöntemlerin dışında, özellikle Rembrandt'ın tablolarındaki üslupla, yarı karanlık, yarı aydınlık çekimleri yeğliyordum (Ertuğrul, 1989, s. 281).

Şeytana Tapanlar (*Die Teufelsanbetern,* 1920) filmi ise Karl May'ın (1842-1912) romanından Marie-Louise Dropp tarafından senaryolaştırılmıştır (Özuyar, 2017, s. 345). Ertuğrul bu filmin çekimlerinde iki önemli ismi sinemaya kazandırmıştır. Bu kişiler Béla Lugosi (1882-1956) ve Cezmi Ar (1898-1976)'dır. Ertuğrul'un *Şeytana Tapanlar*'da başrolü verdiği Béla Lugosi daha sonrasında Amerika'ya giderek, *Drakula* (1931, Tod Browning ve Karl Freund) filminin başrolünde oynayarak büyük üne kavuşmuştur. Türk sinemasının uzun yıllar görüntü yönetmenliğini yapan Cezmi Ar ise Ertuğrul'a oyuncu olma hevesiyle başvurmuş fakat Ertuğrul onu kameraman yardımcısı olarak yanında çalıştırmıştır (Ertuğrul, 1989, s. 285-286). Burcu Yasemin Şeyben'e göre, Ertuğrul'un *Şeytana Tapanlar*'da başrolü Béla Lugosi'ye oynatması, onun oyuncu seçimi konusundaki becerisini yansıtmaktadır (2014, s. 31). Özön'e göre

bu film çalışmaları "Savaş sonu Almanya'sında film enflasyonu içinde piyasaya sürülmüş iş filmleriydi" (Özön, 2013, s. 79). Giovanni Scognamillo, Ertuğrul'un Almanya ve Rusya'da geçirdiği dönemler hakkındaki bilgiler ışığında gerçek bir sinema eğitiminden geçmediği ya da sinemayı ciddi bir şekilde izleyip öğrenmek ihtiyacı duymadığı sonucuna varılabileceğini ifade etmektedir. Scognamillo'ya göre, Ertuğrul'un Carmi-Albers ikilisi dışında Almanya'da çalıştığı yapım şirketleri ve sanatçılar dönemin sinemasında nitelik taşıyan kişiler olmaktan uzaktır. "Durum ve örnekler aslında Muhsin Ertuğrul'un furya filmlerine katıldığını göstermektedir" (Scognamillo, 2014, s. 44). Hilmi Maktav'a göre, 1916-1921 yıllarında birkaç kez gittiği Berlin, Ertuğrul'un sinema çizgisinin oluşmasında önemli bir dönüm noktasına tekabül etmektedir (2002, s. 49). Ertuğrul 1921 yılına kadar Almanya'da kalmıştır. Bu süreç içinde *Samson, Kendi Kendinin Katili* (1919), *Kara Lale Bayramı* (1919), *Ölüm Kervanı* (*Der Karawane des Tod*, 1920) ve *Şeytana Tapanlar* (1920) adlı filmleri çekmiştir (Ayvaz, 1943, s. 13; Berk, 1949, s.7). Daha sonra Viyana'ya gitmiştir. Burada Johan August Strindberg'in (1849-1912) *Baba* piyesini *Cehennem* adıyla, Henry Kistemaeckers'in (1872-1938) *Sürgün* piyesini ise *Kasırga* ismiyle Türkçeye tercüme etmiştir (1943, s. 13). Ertuğrul İstanbul'a geldiği sırada Darülbedayi'de *Kasırga* piyesini oynatmıştır. *Kasırga*, "Türk tiyatrosunda temsil edilen ilk ihtilâlci ve cumhuriyetçi" piyeslerden biri olmuştur (Ayvaz, 1943, s. 13). Elif Rongen Kaynakçı, Muhsin Ertuğrul ile ilgili çalışmaların genellikle yönetmenlik yaptığı filmlere odaklandığını fakat Almanya'da 1916 yılından itibaren birçok filmde rol almasına rağmen bunlardan söz edilmediğini belirtmektedir (2023, s. 521). Ertuğrul'un oyuncu ve yönetmen olarak Almanya'da altı filmde yer aldığını öne süren Kaynakçı, senaryosu Willi Wolff (1883-1947) ve Paul Merzbach (1888-1943) tarafından kaleme alınan *Milyonları Olan Kadın* (*Die Frau mit den Millionen*, 1920-1921) adlı dönemin macera dizi-filmleri tarzında olan filmde Leutnant Erdöffy (Budapeşte'de yaşayan Osmanlı veliaht prensi Selim'in yaveri) rolüyle yer aldığını tespit etmiştir (2023, s. 530-531).

2.3 Muhsin Ertuğrul'un Kemal Film Yılları

Almanya'daki ilk yönetmenlik deneyiminden sonra Ertuğrul'da kendi ülkesinde film çekme düşüncesi ağır basmıştır. Dolayısıyla bu arzuyla 1921 yılının sonuna doğru

İstanbul'a dönme kararı almıştır. Asıl amacı bir yapım şirketi kurmak ve yerli film üretimine başlamak olan Ertuğrul, Padişah V. Mehmet Reşat'ın (1844-1918) oğlu şehzade Ziyaeddin Efendi'nin (1873-1938) himayesinde *Bozkurt* (yıl 1922) adında bir film yapım şirketi kurmak istemiştir. Fakat dönemin şartları henüz elverişli olmadığı için bu yapım şirketi kurulamamıştır. Nitekim 1920 yılında beyaz Rus göçmen Maksimof ile çekmek istedikleri *Kızkulesi'nde Bir Facia* adlı filmi tekrar çalışmak istese de sermaye bulamamıştır. Ertuğrul, tüm çabalarına ve teşebbüslerine rağmen film çekme noktasında yeterli destek ve sermayeyi bulamadığı için tekrar Almanya'ya dönmüştür (Özuyar, 2017, s. 348-349). Muhsin Ertuğrul Viyana'da bulunduğu sırada Kemal Seden (1889-1941) ve Şakir Seden (1890-1976) kardeşlerden film yapımına dair bir çağrı almıştır (Özuyar, 2017, s. 349).

Ayşegül Çelik, *Ölmeyi Bilen Adam* adlı kitabında film yapımına dair teklifin Kemal ve Şakir Seden kardeşlerden geldiğini belirtmiştir (Çelik, 2013, s. 97; Karadoğan, 2018, s.32). Gülşah Nezaket Maraşlı Göç de *Türk Sinema Tarihi ve Kemal Film* isimli kitabında davetin Sedenler'den geldiğine dikkati çekmiştir: "O yıllarda yurt dışında bulunan eski dostları Muhsin Ertuğrul'a bir mektup yazarak, çekecekleri ilk filmi yönetmesi için davette bulunurlar" (Maraşlı Göç, 2021, s.247). Burçak Evren de Çelik ve Maraşlı Göç'e katılarak teklifin Sedenler tarafından Ertuğrul'a yapıldığını dile getirmiştir (2023, s. 457). Nijat Özön ise diğer tarihçilerden farklı bir şekilde kaynak vermeden, kendi kişisel 'daha önemli' yargısını yükleyerek, Sedenler'i film yapımına Muhsin Ertuğrul'un ikna ettiğini iddia etmiştir:

> Ertuğrul, henüz Almanya'daki sinema çalışmalarından gereken dersi çıkarmış görünmüyordu. Bundan başka, o zaman İstanbul'daki tiyatro hayatının düzensizliği, Almanya'daki sinema çalışmalarından sıcağı sıcağına dönen Ertuğrul'u ister istemez bu kolay ve zahmetsiz kazanç alanına itiyordu. Bundan dolayıdır ki, 1918 yılında, İstanbul'da sinema çalışmalarını imkânsız kılan şartlar olarak Müdafaa-i Milliye Cemiyet'ine sayıp döktükleri, 1922 yılında da sürüp gittiği halde, o vakit sinema işletmeciliğinin büyük bir bölümünü ellerinde tutan Sedenleri film yapımına geçmeye kandırdı (Özön, 2013, s. 84).

Âlim Şerif Onaran, Almanya'dan İstanbul'a dönen Ertuğrul'un o sıralar sinema işletmeciliği yapan Şakir Seden ve Kemal Seden ile tanışarak beraber film yapımına girişme yönünde ortak bir karara vardıklarını belirtmiştir (Onaran, 1999, s. 20; 1979, s.22). Ali Özuyar, başta yabancı film ithalatı ve sinema işletmeciliği amacıyla kurulan ilk özel film yapım şirketi olan Kemal Film'in, 1922 yılında Ertuğrul'un önerisiyle

film yapımına geçtiğini belirtmiştir (2013, s. 191). Konuyla ilgili Ertuğrul hatıratında, 1922'de Viyana'da bulunduğu sırada, ilk adımın Kemal ve Şakir Seden kardeşlerden geldiğini ve birlikte film yapımına dair çağrı aldığını yazmıştır (1989, s. 298). Görüldüğü üzere Ertuğrul ve sinema tarihçileri arasında film yapımının kimden geldiği yönündeki görüşler, Kemal ve Şakir Seden Kardeşler'i ibraz ederken, Özuyar ve Özön ise atıf vermeden, iddialarının dayanağını göstermeden öznel yorumlarıyla Ertuğrul'u işaret etmektedirler. Ali Karadoğan'a göre, 1919 yılında kurulan Kemal Film'in 1922'de yerli yapımcılığa başlaması Türk sinemasındaki ilk paradigma değişimini meydana getirmiştir (2018, s. 25). Kemal Film'in yapımcılık işine girişiyle beraber sinemanın ilk yıllarındaki yerel temsilcilikler eliyle yürütülen ithal film gösterimine dayalı yapının karşısına bir alternatif konmuş, yerli film yapımı yeni bir bakış açısıyla belirmiştir (2018, s. 26). Karadoğan'ın ifadesiyle, sinemadaki bu paradigma değişimi "süreç içerisinde farklılaşarak Yeşilçam'a evrilmiştir" (s. 26). Netice itibariyle Karadoğan, sinemanın "bir endüstriye evrilme ve sanat olma sürecine" (s. 26) dönüşümünde, Kemal Film'in yapımcılığa girişinin başlangıç noktası olarak alınmasının yanlış olmayacağı kanısındadır.

Seden Kardeşler, sinema işletmeciliğine dayıları Ali Rıza Öztuna'nın (1861-1954) katkılarıyla 1914 yılında Sirkeci'de Ali Efendi Sinemasını açarak girişmişlerdir. Aynı yıl içerisinde Demirkapı'da Kemal Bey Sinemasını açmışlardır. 1 Ekim 1921 yılında Sinema İşleri Şirketi'ni kurmuşlardır (Özuyar, 2017, s. 354). Türk sinema tarihi açısından önemli bir dönüm noktası olan, 1922 yılında Fuat Uzkınay (1888-1956) ve Sigmund Weinberg'in de (1868-1954) teşvikleriyle yerli film üretimine geçmeye karar vermişlerdir (Maraşlı Göç, 2021, s. 247). Verilen karar üzerine, Seden Kardeşler tarafından Eyüp semtinde bulunan Defterdar Mensucat Fabrikası'nın 2 numaralı Dikimevi bölümü kiralanarak Kemal Film Stüdyosu kurulmuştur. Filmlerin iç sahneleri bu stüdyoda/atölyede çekilmiştir. Banyo (baskı) ve kurgu işleri ise Beyoğlu'nda Venedik isimli sokakta bulunan bir apartmanın alt katında gerçekleştirilmiştir (Tilgen, 2009, s.119; Özön, 2013, s.86). Özuyar'a göre, Kemal Film Stüdyosu'nun kurulmasında çekilen ilk filmin *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*'ın gişede başarı sağlaması etkili olmuştur (2011, s. 192-193). Bu noktada Ertuğrul da ilk filmin seyirciden olağanüstü ilgi gördüğünü ve çok iyi gişe hasılatı sağlanmasıyla stüdyonun kurulduğunu hatıratında tashih etmektedir (1989, s. 299-300). 1922 yılında

Ertuğrul'un teklifi kabul etmesiyle ilk kurmaca yapımı filmin çekim hazırlıklarına başlanmıştır (Özuyar, 2017, s. 354). Muhsin Ertuğrul, Kemal film adına çevireceği ilk filmin konusunu İstanbul'da meydana gelen, halkı derinden etkileyen ve o sıralar güncelliğini koruyan, gerçek bir cinaî hadiseden almıştır. Dikkatleri üzerine çeken bu olay Ertuğrul tarafından senaryolaştırılmıştır (Maraşlı Göç, 2021, s.281). Nitekim Ertuğrul da hatıratında, bu konuyla ilgili film yapmanın gelir sağlayacağına inanılarak işe başlandığını belirtmiştir (1989, s. 297). Ertuğrul'un gazeteleri tarayarak bulduğu film konusu (Maraşlı Göç, 2021, s.281), her ne kadar yaşanmış bir hadiseden alınmış olsa da Türk sinemasının ilk özgün senaryosu kabul edilmiştir (Özuyar, 2017, s. 355). Maraşlı Göç ve Özuyar'ın aksine Ali Can Sekmeç ilk filmin konu önerisinin Kemal Seden tarafından bulunduğunu öne sürmüştür (2023, s. 589). Filmin senaryosunun ise Muhsin Ertuğrul ve yardımcısı Mehmet Kemal Küçük ile beraber yazıldığını dile getirmiştir (2023, s. 589). Senaryonun yazım aşamasında dönemin matbuat haberleri ve mahkeme tutanaklarından yararlanılmıştır (2023, s. 598). *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922) diğer bir adlandırmayla *Şişli Güzeli Mediha Hanımın Facia-i Katli* adlı filmin konusunu Onaran, şu şekilde özetlemiştir: "Mütareke yıllarında kötü yolda yürüyerek ocaklar söndüren bir kadının, kendi yüzünden sefalete düşmüş âşıklarından biri tarafından öldürülmesini anlatıyordu" (1999, s. 21). Onaran'ın görüşüyle, film teknik yetersizlik ve tiyatromsu oyunculuk tarzına rağmen konunun taşımış olduğu sansasyonun etkisiyle seyirciler tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır (1999, s. 21). Filmin iki bakımdan önem taşıdığını belirten Nijat Özön, film hakkında şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

> Film, öbürleri gibi salon oyununa değil, günlük bir olaydan derlenen orijinal bir senaryoya dayanıyor; hikâyeli bir filmde dış sahnelere ilk olarak o kadar geniş yer veriliyordu. Ele alınan konudan dolayı zamanın seyircilerince büyük ilgiyle karşılanan filmin Kemal Film ortaklığında aşağı yukarı bir 'gelenek' yarattığı da söylenebilir…. Gerçek bir cinayet olayı, yolundan çıkmış insanlar, İstanbul çevresinden görünüşler… (2013, s. 87).

Filmin başrol oyuncusu Anna Mariyeviç Türk sinemasına "ilk hayat kadını tipini" getirmiştir (Özgüç, 1990, s. 30). "İlk defa güncel ve magazinsel bir olgunun sinemaya aktarılması" bu filmle olmuş ve Sedenler filme harcadıkları paranın elli katını kazanmışlardır (Evren, Muhsin Ertuğrul Belgeseli). Film ile ilgili Gülşah Nezaket Maraşlı Göç, Ertuğrul'un gerçekçilik çabalarına ve kameranın sokağa çıkışına dikkat çekmiştir: "….Henüz 1922 yılında kamera sokağa çıkmış, Boğaz etrafındaki tepeler

ve Köprü'de insan kalabalığı görüntülenmiş, kamera halkın içine çıkarılmıştır…Türk Sineması'nda ilk defa 'gerçekçilik' çabaları başlatılmıştır, üstelik ilk kez 'cinaî-polisiye' bir konuya el atılarak" (2021, s. 292). Filmin dış sahneleri İstanbul'un farklı semtlerinde, insan kalabalığının yoğunlukta olduğu Sultanahmet semti ve meydanı, Eminönü, Ayasofya Camii önü, Karaköy, Sirkeci, Beyazıt meydanı, Galata Köprüsü, Tarabya, Yeniköy sahili ve Alibeyköy Çiftliği'nde çekilmiştir (Sekmeç, 2023, s. 594). Bu yönüyle *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* Türk sinema tarihinde "kameranın sokağa çıktığı ve içinde aktüel İstanbul görüntülerinin kullanıldığı bir ilk film" (2023, s. 594) olmuştur. Filmin dekorlarını Muhsin Ertuğrul çizmiş; iç ve dış sahnelerin aydınlatması ise Kemal Film Şirketi'nin elinde yeterli lamba olmamasından ötürü doğal güneş ışığıyla sağlanmıştır. Beş kısımdan oluşan ve hikâyesinin ara yazılar aracılığıyla seyirciye anlatıldığı film 20 Kasım 1922 tarihinde vizyona girmiştir (2023, s. 594-595). Seyirci tarafından büyük bir rağbetle karşılanmıştır (Şeyben, 2014, s. 32; Sekmeç, 2023, s. 595). Ertan Tunç filmin sağladığı gişe gelirinin bir bakıma "Türk Sineması'nın genel profili ve iktisadi üretimini belirleyen en önemli olgu olan seyirci-sinema ilişkisini" önceledigini belirtmiştir (2012, s. 45). İlhan Berk, filmin iki ayda çekildiği bilgisini vermektedir (1949, s. 23). Giovanni Scognamillo, Muhsin Ertuğrul'un Kemal Film adına yönettiği bu ilk film hakkında şu noktaları ifade etmiştir: "Filmin konusu bir 'yaşam parçası'dır, ağır bir melodram havası içinde ama bir hayli hareketli gelişir; tiyatrodan uzaklaşmaya çalışan bu 'yaşam parçası' açık hava sahnelerine olanak tanımaktadır" (2014, s. 45). Scognamillo, filmin konusunu Onaran'dan (1972) aktarır ve ilginç görünen birtakım unsurlar taşıdığını ve belirli noktalarda dış çekimlere dayanmasının en önemli özelliği olduğunu ifade etmektedir. Scognamillo, Nijat Özön'ün film hakkında belirtmiş olduğu düşünceye, Kemal Film için adeta bir gelenek yaratmış olmasına, benzer konu ve olay örgüsüne yer veren filmlerin yapıldığına işaret etmektedir (Scognamillo, 2014, s. 46).

Seden Kardeşler ilk filmin getirdiği ticari başarının etkisiyle zaman kaybetmeden ikinci filmin çekim hazırlıklarına girişmişlerdir (Özuyar, 2017, s. 358). Muhsin Ertuğrul, 1922 yılında dönemin genç edebiyatçılarından Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun (1889-1974) 1921'de *Akşam* gazetesinde bölümler halinde yayımlanmaya başlanan, fakat bazı çevreler tarafından gelen tepkiler nedeniyle yarım kalan ve 1922'de kitap olarak piyasaya sürülen *Nur Baba* adlı tartışma yaratan

romanını aynı adla sinemaya uyarlamıştır (Özgüç, 1990, s. 31). Romanın tefrika edildiği dönemde tartışmalara yol açması gibi filmin sinemaya uyarlanması da Bektaşiler (en azından bir kısmı) tarafından büyük tepki almıştır (Odabaşı, 2023c, s. 277). Roman, Çamlıca Tepesi'ndeki 'Nur Baba' tekkesini, güzel ve zengin kadınları şehvet oyunlarıyla yoldan çıkararak sefasını süren, yozlaşmış bir Bektaşi şeyhinin hikâyesi üzerine kurulmuştur (Özuyar, 2017, s. 358). Romanda bahsi geçen Bektaşi şeyhinin ve tekkesinin gerçek hayatta var olması (Ali Nutkî Baba), durumu içinden çıkılmaz bir hale sürüklemiştir (Özgüç, 1990, s. 31). Bu minvalde, Ertuğrul Muhsin de Özgüç'ü tasdik etmekte ve hatıratında filmin konusunu şöyle açıklamaktadır: "Nur Baba, Çamlıca Tepesi'ndeki bir Bektaşi tekkesinin şeyhi ve yaşayan bir kişiydi. İstanbul'un tanınmış varlıklı kadınlarının ayinlerine katıldığı bir tekke ve oranın şeyhinin sürdüğü özgür yaşam, filmin konusu olacaktı" (1989, s. 300). Filmin dış çekimlerinin yapıldığı Eyüp Camisi'nin avlusu Bektaşi tekkesinin müritleri tarafından basılmıştır (Özgüç, 1990, s. 31). Kemal Film adına Ertuğrul yönetmenliğinde çekilen *Nur Baba* (*Boğaziçi Esrarı*) sansüre uğramıştır. Scognamillo, şu yorumu yapmıştır: "Tasarı o dönem için oldukça cüretkârdır ve filmin konusu da taşıdığı melodramatik unsurlara rağmen bir hayli tehlikelidir" (2014, s. 46). Sinemada sansür gibi kısıtlayıcı tedbirlerin çoğunlukla siyasi iktidarlarla ilişkilendirildiğini belirten Odabaşı, konuya ilişkin şu hususun altını çizmektedir: "Bu örnekte kısıtlayıcı ve yasaklayıcı tavır, ülkede ve İstanbul'da iktidar/devlet olma sürecindeki siyasi güçten gelmez; sivil toplumun bir parçası olan dinî bir cemaatten veya onun bir bölümünden gelir" (2023c, s. 283). Filmde sanılanın aksine devletleşme sürecinde olan Ankara Hükümeti filme sansür koymamış aksine sinemacıları kollamışlardır. Dolayısıyla Odabaşı, bu filmde olduğu gibi sansür mekanizmasına tek boyutlu yaklaşılmaması gerektiğini vurgulamaktadır (2023c, s. 283). Ertan Tunç'a göre (2012, s. 72), *Nur Baba* (*Boğaziçi Esrarı*) "sinemada ilericilik-gericilik tartışmalarının, sivil sansür-zor karışımı ve akabinde oto-sansür" e kadar varan bir örneğini teşkil etmektedir. Nijat Özön, Ertuğrul'un ilk film gibi gişe geliri elde edecek sansasyonel bir konuya el attığını belirtmiştir (2013, s. 88). Özuyar da Özön'e katılarak, Ertuğrul'un ilk filminde olduğu gibi yankısı devam eden bir olaydan yararlandığını öne sürmüştür (2017, s. 358). Muhsin Ertuğrul hatıratında, Kemal ve Şakir Seden'in tanınmış bir Türk romanından filmin konusunu almak istediğini *ve Nur Baba*'nın onlar tarafından tercih edildiğini ifade etmiştir (1989, s. 300). Efdal Sevinçli ise Ertuğrul'un sansasyon yaratan bir

olaydan yararlanarak "iş yapan" film çekme düşüncesinde olduğunu belirtmiştir (1987, s. 169). Maraşlı Göç'ün ifadesine göre ise konu teklifi, bizzat uyarlanan romanın yazarı Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından gelmiştir (Maraşlı Göç, 2021, s.294; Sekmeç, 2023, s.599). Diğer bir yandan, Cumhuriyet'in ilan edilmediği, laikleşmenin henüz başlamadığı ve sinema sanatının dinsel çevrelerde tepkiyle karşılandığı 1922 yılında baskı ve saldırılara rağmen Ertuğrul'un *Nur Baba* filmini çekmek istemesi Hilmi Maktav'a göre, "1923'lerden itibaren izlenecek olan Kemalist-sekülerleşme politikaları ile örtüşecek olan bir tavırdır" (2002, s. 49-50). Onaran'a göre, ilk filmde olduğu gibi "ağır bir melodram havası" hâkim olmuştur (1999, s. 21). Onaran, iç sahnelerin Eyüp'teki (Feshane) stüdyoda, dış sahnelerin ise Boğaziçi (Rumeli Hisarı), Sultanahmet, Köprü ve Bebek'te çekildiği bilgisini vermektedir (1981, s. 159). Onaran'ın ifadesiyle, romanın yankısından yaralanan Ertuğrul'un bu filmi "orta dereceden öteye geçememiştir" (1981, s. 164). Gökmen ve Maraşlı Göç filmi başarısız bulmuştur (Gökmen, 1989, s.181; Maraşlı Göç, 2021, s.301). Aksine Zahir Güvemli'ye göre ise konunun popülaritesinden dolayı film seyirci tarafından büyük bir rağbetle karşılanmıştır (1960, s. 238). Gökhan Akçura'nın belirtmesine göre, film büyük bir ilgi ve gişe başarısı sağlamıştır (2004, s. 31). Ertuğrul'un değişiyle de film umulmadık bir ilgi ve gişe geliri getirmiştir (1989, s. 301). Film çekimleri esnasında yaşanan tüm zorluklara karşın, 1922 yılının Eylül ayında çekimlerine başlanan, 1923'de gergin ve olaylı bir şekilde çekimleri tamamlanan *Nur Baba* Bektaşilerin tepkisine maruz kalmamak için Kemal Film Şirketi tarafından ismi değiştirilerek *Boğaziçi Esrarı* (26 Ocak 1923, İstanbul Amfi Sineması) ismiyle beyazperde de yerini almıştır (Ertuğrul, 1989, s.301; Özuyar, 2017, s. 359). Muhsin Ertuğrul filmin bu isimle kamusal alana çıkışını hatıratında, "Filmi, dinci çevrelerin karşı tepkilerinden kurtarmak amacıyla, adını değiştirerek *Boğaziçi Esrarı* diye seyirciye sundular" şeklinde izah etmiştir (1989, s. 301). Filmin çekildiği dönemde TBMM Hükümeti'nin siyasi pozisyonlarında görev alan polis müdürü Esad Bey ve yardımcısı Sadi Bey filmin çekim ve gösterim aşamasında Kemal Film Şirketi'ne büyük destek vererek, filmin gösteriminin engellenmesine izin vermemişlerdir (Odabaşı, 2023c, s. 281). Bunun yanı sıra Ankara Hükümeti ve Milli Mücadele yanlısı basının (*Akşam, Vakit, Tevhid-i Efkâr, İkdam*) desteğini arkasına alan Kemal Film karşısında, Odabaşı'nın ifade ettiği üzere, "din ve vatan düşmanlığı" savıyla ortaya atılan Bektaşi grubunun engel girişimlerinin pek şansı kalmamıştır (2023c, s. 282).

Kemal Film ve TBMM orduları arasındaki ilişkinin kaydedilmesine işaret eden Odabaşı, şirketin *Boğaziçi Esrarı* sonrasında çekilen *Ateşten Gömlek* (1923) ve *Zafer Yollarında* (1923) adlı yapımların çekim aşamalarında da (savaş sahneleri) Türk ordusunun Kemal Film'e destek verdiğini bildirmektedir (2023c, s. 282). Filmle ilgili yeni tarihli kaynaklardan biri Arda Odabaşı'nın değerli çalışmasıdır. Odabaşı (2023c) kaleme aldığı "Nur Baba Romanının Sinema Uyarlaması: Boğaziçi Esrarı" başlıklı makalesinde film hakkında o döneme tanıklık eden birincil kaynaklara dayanarak, matbu metinler (gazete yorumları, film ilanları) üzerinden filme yönelik yapılan değerlendirmeleri geniş bir perspektifle sunmaya çalışmıştır. Odabaşı'na göre *Boğaziçi Esrarı* "özel bir dönemde üretilmiş özel bir film", "bir yapıt ve dahası bir süreçtir" (2023c, s. 274). Odabaşı ilk olarak sinema literatüründe filmin ilk isminin başlangıçta *Nur Baba* yahut *Boğaziçi Esrarı* olmadığını, bilinmeyen ilk isminin "Nigâr" olduğunu belirtmiştir (s. 275). Filmin çekim/yapım süreci, galası, ilanları, vizyona girişi ve gösterimleri, karakter ve oyuncuları, sinematografisi hakkındaki bilgileri detaylı bir şekilde ortaya koyarak bulgulamıştır. Nihai olarak *Nur Baba* romanından uyarlanan filmin *Boğaziçi Esrarı* adıyla İstanbul'un düşman işgalinden kurtuluşundan yaklaşık dokuz ay sonra 26 Ocak 1923'de gösterime girdiğini dile getirmiştir (s. 278). Odabaşı tarafından *Tevhid-i Efkâr*, *Vakit*, *Akşam* ve *İkdam* gibi dönemin başlıca gazeteleri araştırma kapsamına alınarak filme dair değerlendirmeler/yorumlar açığa çıkarılmıştır. Böylelikle filmin bazı özellikleri birincil kaynaklar aracılığıyla aydınlatılmıştır. Film gazetelerde 'Amerika ve Avrupa filmleriyle mukayese edilebilecek bir Türk kurdelesi', 'başarı ve övünç kaynağı', 'Şark hayatına dair bir aşk ve ihtiras macerası', 'Batı'ya Türkiye'yi tanıtacak ve kabul ettirecek bir eser', 'toplumsal hastalıkları meydana çıkaran bir başyapıt' gibi cümlelerle matbuatta yer almıştır (2023c, s. 284-291). Filmle ilgili bahsedilen gazetelerde yer alan değerlendirmelere bakılırsa; oyuncular (başarılı, doğal), mekân (latif İstanbul manzaraları), dekorlar (güzel, doğal, büyüleyici, tarihî, eski Türk tarzında, zengin ve muhteşem Şark dekorları), kostümler (dönemi yansıtan, gerçekçi), konu (müthiş bir aşk ve ihtiras macerası), müzik (film atmosferine uygun, alafranga parçalar, Türk musikisinden besteler) daha çok olumlu yönleriyle ön plana çıkarıldığı tespit edilmiştir (Odabaşı, 2023c, s. 284-291). Ancak *İkdam* gazetesinde filmin kurgu ve senaryonun tutarsızlığına yönelik eleştiriler de yer almıştır. Yorumcular tarafından filmin başrol oyuncusu Madam Sarmatof'un gözyaşlarından, simasının kederli ve

hüzün verici olduğuna dair ifadelerden yola çıkan Odabaşı, bunun "etkili ve dramatik yakın çekimler" yapıldığına işaret ettiğini öne sürmüştür (s. 294). Odabaşı, "Türklük ve medeniyet" vurgusunun film hakkındaki söylem ve anlatılarda baskın olduğunu belirtmekte ve ayrıca filmin "Türk filmi", "Türk kurdelesi", "Türklerin övünç kaynağı" olarak sunulduğunu eklemektedir (s. 294). Odabaşı, döneminde film hakkında üretilen matbu metinleri esas alarak *Boğaziçi Esrarı* üzerine şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

> Bu 'Batı ile eşit' ve giderek 'Batılı olma' yöneliminin karşısına 'Şark ve Şarklılık' konumlanır. Açıkça dile getirilmese de 'Şark ve Şarklılık', romanın ve filmin konusu dolayısıyla dinsel düşünüş ve yaşayışa işaret eder veya onunla özdeşleşir… Müteşebbislerin ikinci filmlerini yalnız bir eğlence olmak üzere değil, memleketi için için kemiren toplumsal hastalıkları meydana koymak için yaptıklarının dile getirilmesi dikkat çekicidir. *Boğaziçi Esrarı,* ahlak temalı ve Şark hayatına ilişkin bir filmdir… Özellikle sanat yönetimi (dekor, kostüm, müzik vs.) buna uygundur… Film karakterleri salt isimleriyle bile geleneksel ve Şarklı olanı imgelerler… Yakup Kadri'nin romanı ile Ertuğrul Muhsin'in filmi ortaklaşır. Dinî inançların kişisel çıkarlar uğruna ve ahlaksızca kullanılması ikisinin de ana fikridir (2023c, s. 295).

Muhsin Ertuğrul 1923 yılında Kemal Film şirketi adına üç film daha çekmiştir. Bunlar *Ateşten Gömlek, Leblebici Horhor* ve *Kız Kulesinde Bir Facia* (*Kız Kulesi Faciası*) adlı yapımlardan oluşmuştur (Özön, 2003, s. 81-83). Tam da bu noktada ifade etmek gerekirse, 1923'de Kemal Film adına Muhsin Ertuğrul yukarıda bahsi geçen üç filmle beraber, sinema tarihi literatüründe yanlış bir anlatıyla sunulan *Zafer Yollarında* (1923) adlı filmin de yönetmenliğini yapmıştır. Konuyla ilgili Ertuğrul hatıratında, 1923 yılında Kemal Film için çektiği filmler arasında "İstiklâl Savaşı'nda büyük yararlılığı dokunan Fahrettin Altay Paşa'nın Süvari Kolordusu'yla Afyon'dan İzmir'e kadar hücumu canlandıran Zafer Yollarında"yı da katmaktadır (1989, s. 306). *Zafer Yollarında* filminin hakkındaki anlatıyı, içerdiği yanlışlardan arındırarak sunan yeni tarihli kaynaklar bu filmin Muhsin Ertuğrul'a ait olduğunu birincil kaynaklar ışığında açık etmektedir. Bunlardan biri İsmail Arda Odabaşı'nın yaptığı çalışmadır. Odabaşı (2023a), "Bir İstiklal Savaşı Filmi (Zafer Yollarında) Anlatısının Geleneksel Sinema Historiyografisinde İnşası ve Tarihî Hakikatler" başlıklı araştırmasında, birincil/orijinal kaynaklara ulaşarak *Zafer Yollarında* filmi üzerine yinelenen kanonik uzlaşıyı kıran bilgiler sunmaktadır. Bakıldığı zaman film eski tarihli ve yakın tarihli çalışmalarda "yönetmen (Fuat Uzkınay), yapımcı (Kemal Film Şirketi), yapım yılı (1922), *Zafer Yolları* yahut *Zafer Yollarında* (film ismi kaynaklarda farklı kullanımlara sahip), film türü (belgesel film, belge film, dokümanter film, aktüel film), kameraman

(Fuat Uzkınay, Cezmi Ar)" gibi doğru bir anlatıya yerleştirilemeyen, belirsiz, tutarsız ve karmaşık bir görünüm içerisine sıkıştırılmıştır (Şener, 1970, s.25-26; Onaran, 1981, s.133; Evren, 1983, s.155; Dorsay, 1984, s.17; Gökmen, 1989, s.120-121-182; Özön, 2003, s.84; Odabaş, 2006, s.209; Özuyar, 2017, s.364-365; Karadoğan, 2018, s.30; Maraşlı Göç, 2021, s.264; Saydam, 2022, s.136; Akçura, 2023, s.657). Öte yandan filmin Muhsin Ertuğrul ile bağı tamamen kopartılmış ve birincil kaynaklara (dönem kaynaklarına) dayalı bir kanıt sunma ihtiyacı duymamışlardır. Odabaşı'nın çalışmasında filmle ilgili doğru anlatı şu şekildedir: *Zafer Yollarında*'nın asıl yönetmeni Muhsin Ertuğrul'dur. Doğru isimlendirmesi *Zafer Yolları* değil, *Zafer Yollarında'*dır. Yapım yılı 1923, prodüktörü ise Kemal Film'dir. Filmin konusunu Türk ordusunun Büyük Taarruz'dan (26 Ağustos 1922) İzmir'in kurtuluşuna (10 Eylül 1922) kadar geçen sürede gerçekleştirdiği askerî harekât oluşturur. Film çekimleri Ağustos 1923 yılında, Afyon ve İzmir civarında ordunun desteğiyle gerçekleştirilir. Dört kısımdan oluşan film, Eylül 1923 yılında İstanbul ve birkaç şehirde birden vizyona girmiştir. Aktüel savaş görüntüleri içermeyen film, bir mizansen (canlandırma) filmidir. Yani 1922 yılında gerçekleşen tarihsel bir olay, gerçek bir biçimde 1923 yılında tekrar kurgulanmıştır (2023a, s. 286). Netice itibariyle yinelenen "Fuat Uzkınay, 1922, belgesel" sacayaklı anlatı Odabaşı'nın katkılarıyla birincil kaynağa dayandırılarak aydınlatılmıştır (2023a, s. 290).

Ertuğrul'un Kemal Film müessesesi için çektiği üçüncü film de güncel bir konu üzerine kurulmuştur. Ulusal bir olayı, Kurtuluş Savaşını merkeze alan Halide Edip Adıvar'ın (1884-1964) *Ateşten Gömlek* (1922) adlı romanının filme çekilmesi kararlaştırılmıştır (Özön, 2013, s. 88). Battal Odabaş'ın ifadesiyle, "Kurtuluş Savaşı'nı anlatan ilk önemli imgesel film"lerden biridir (2006, s. 210). Milli duyguları diri tutabilmek için sinemayı önemli bir araç olarak gören Mustafa Kemal Atatürk, romanın yazarı Halide Edip Adıvar'ı yanına çağırtarak romanın sinemaya aktarılması isteğinde bulunmuştur. Bunun üzerine Halide Edip Adıvar İstanbul'a giderek, Seden Kardeşler ve Muhsin Ertuğrul ile konuyu görüşür ve filmin çekilmesi kararlaştırılmış olur (Maraşlı Göç, 2021, s.301). Konuya ilişkin Odabaşı, *Edebiyat ve Milli Mücadele Sempozyumu*'nda (28-29 Nisan 2023) *Ateşten Gömlek* romanının filme alınmasını bizzat Mustafa Kemal Atatürk'ün istediğine dair yaygın bir inanış olsa da, bunun doğruluğunu kanıtlayan bir belge bulunmadığını ve bunun çok da gerçekçi olmadığını

dile getirmektedir. Odabaşı (28-29 Nisan 2023) filmle ilgili önemli detaylar da paylaşmaktadır: Popüler olan bir romandan alınan *Ateşten Gömlek*'in Milli Mücadele konulu ilk kurmaca/hikâyeli film olduğunu, sinema tarihinde bir prototip ortaya koyduğunu, iç çekimlerinin İstanbul'da dış çekimlerinin ise İstanbul ve İzmit'te (Bahçecik Köyü, Anadolu'ya çıkan ilk film) gerçekleştirildiğini, filme büyük oranda damgasını vuran kişinin Muhsin Ertuğrul olduğunu (yönetmeni, senaristi ve başrol oyuncusu/ihsan rolü), figürasyon kadrosunun çok zenginlik içerdiğini (600 asker ve süvari, 400 köylü-milli mücadeleye bizzat katılmış kişiler ve gerçek köylüler), senaryonun romanı adım adım takip etmediğini, Ulusal bir bayramda 23 Nisan 1923'te vizyona girdiğini ve 1923 yılında filmi ilk izleyenler arasında Mustafa Kemal Atatürk'ün yer aldığını dile getirmektedir.

Maraşlı Göç'ün ifade ettiklerinin aksine Özuyar, *İkdam* gazetesinde tefrika edildiği sırada büyük ilgi gören ve kitap olarak yayınlandığında da büyük ilgiye mazhar olan *Ateşten Gömlek* romanının filme alınması teklifini Kemal Film'in Halide Edip Adıvar'a yaptığını öne sürmüştür: "Kemal Film, romanın yayımlanmasından birkaç hafta sonra, Muhsin Ertuğrul aracılığıyla, Halide Edib'e bir teklif götürdü. Halide Edib'in eserinin sinemaya uyarlanmasına izin vermesi üzerine Ocak ayının sonlarına doğru filmin yapım hazırlıklarına başlanıldı" (Özuyar, 2023a, s. 162).

Dönemin içinde bulunduğu koşulları, ulusun vermiş olduğu bağımsızlık mücadelesinin tazeliğini koruduğu sıralarda *Ateşten Gömlek* (1923) filminin çekimine başlanmıştır. Savaş sahnelerinin çekimi için ordunun da desteği sağlanarak gerçek görüntüler elde edilmeye çalışılmıştır (Akçura, 2004, s. 31-32). Odabaşı da filme hükümet/ordu tarafından destek verildiğini belirtmektedir (Odabaşı, 2023c, s. 295; Saydam, 2020, s.410). Ertuğrul bunu doğrular nitelikte hatıratında, filmin çekimi esnasında ordu birlikleri yakınında bulunan Bahçecik Köyü'nün karargâh olarak kullanılmasına, Genel Kurmay Başkanı Fevzi Çakmak'ın (1876-1950) onayladığı bilgisini vermektedir (1989, s. 303). Hazırlıklarına 1922'de başlanan film, bizzat Mustafa Kemal Atatürk'ün istek ve emirleri doğrultusunda çekilmiştir (Maraşlı Göç, 2021, s.301). Dolayısıyla filmin çekilmesi esasen Atatürk'ün ön ayak olmasıyla ve Türk kadınının da başrolde oynaması ile sonuçlanmıştır (Gencoğlu ve Öztürk, 2023, s. 230). 1923 yılına kadar çekilen filmlerde kadın rollerinde Beyaz Rus oyuncular rol

alırken, bu filmle beraber ilk defa Türk kadınları beyazperdede yerini almıştır. Filmde, Mustafa Kemal Atatürk'ün verdiği destekle ilk Türk kadın oyuncular Münire Eyüp (Neyyire Neyir, 1902-1943, Kezban karakteri) ve Bedia Şekip (Emine Bedia Muvahhit, 1896-1994, Ayşe karakteri) başrol oynamıştır (Özgüç, 1995, s.56; Teksoy, 2007, s.17)). Bununla birlikte Cumhuriyet döneminin öngördüğü, toplumsal hayatın temel taşı olan kadınların kamusal alandaki görünürlüğü *Ateşten Gömlek*'ten başlayarak sinema alanında kendine yer bulmuştur (Gencoğlu ve Öztürk, 2023, s. 230). Özuyar'a göre Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir Türk sinemasının 'ilk Türk kadın oyuncuları' değildir. Çünkü *Ateşten Gömlek* filminden daha önce 1922'de çekilen *Esrarengiz Şark* (Fransız yapımı, Mösyö Andres) isimli filmin başrol oyuncusu Nermin Hanım filmin çekim tarihi itibariyle Özuyar'a göre, ilk Türk kadın oyuncusu kabul edilmektedir (2008, s. 135-136). Maraşlı Göç de birincil kaynaklar ışığında tam tarih vermemekle birlikte, *Esrarengiz Şark*'ın *Ateşten Gömlek* (1923) filminden önce 1919 sonu yahut 1920 başlarında çekildiğini ve ilk Türk kadın oyuncusunun ise Nermin Hanım olduğunu tespit etmiştir (2021, s. 219-221). 1920'lere kadar Türk/Müslüman kadınların beyazperdede yer almadığı, 1917 yılından beri üretilen yerli kurmaca filmlerde Rum, Ermeni ve Beyaz Rus oyuncuların rol aldığı bilinmektedir (Odabaşı, 2024, s. 172). Konuyla ilgili Odabaşı da fikrini şöyle ifade etmektedir: "Mayıs 1922'de Fransız yapımı *Esrarengiz Şark* filminin Nermin Şahika Hanım gibi oyuncuları sayılmazsa, beyazperde de görünen ilk Türk kadınlar, Nisan 1923'te gösterime giren *Ateşten Gömlek*'te rol alan Bedia Muvahhit ile Münire Eyüp (Neyyire Neyir) olur" (Odabaşı, 2024, s. 172). Ayrıca ilk Türk/Müslüman aktrislerin sinemaya figüranlıkla girmeyip, başrollerde giriş yapmış olmalarını dikkat çekici bulmuştur (2024, s. 172). Maktav, Maraşlı Göç ve Özuyar'ın ortaya koyduğu belgelerin yankı bulmamasının sebebini sinema tarihçilerinin *Ateşten Gömlek* filmine yükledikleri tarihsel misyonda aramıştır (2002, s. 50). Ona göre *Ateşten Gömlek* filmi Cumhuriyet döneminin "asil ve cefakâr Türk kadını" söyleminin sinema perdesindeki ilk temsilidir (2002, s. 51). Maktav ayrıca Ertuğrul'un bu filmle sinemaya iyi bir giriş yaptığını ancak sonrasında çektiği filmlerde ise milli sinema tarihinde "bir hayal kırıklığı" yarattığını ifade etmiştir (2002, s. 51-52). *Ateşten Gömlek* Şeyben'e göre, Ertuğrul'un yeni kurulan cumhuriyete bir armağanı olmuş ve yarattığı etki ülke sınırlarını (Rusya) aşmıştır (Şeyben, 2014, s. 32). Kurgu ve çekim teknikleri bakımından başarılı bulunan film (Onaran, 1979, s. 23) ilk kez 22 Nisan 1923 yılında

İstanbul'da Palas ve Oryanto sinemalarında gösterime girmiştir (Özuyar, 2021, s. 60). Seyirciler tarafından büyük bir rağbet görmüş ve aylarca gösterimde kalmıştır (2021, s. 60). Büyük gişe başarısı sağlayan filmlerden olmuştur (Evren, 2023, s. 471). Muhsin Ertuğrul hatıratında, Kemal ve Şakir Seden'in gişedeki kazançlarını kısa yoldan iki katına çıkartmak gayesiyle filmi iki ayrı bölüm (iki bilet parası karşılığında) halinde seyirciye sunduklarını dile getirmiştir (1989, s. 303). Sinema tarihçileri açısından başarılı bir Kurtuluş Savaşı filmi olması ve Türk kadınlarının sahnede yer alması bakımından önemli filmlerden biri sayılmıştır. Diğer bir yandan, 1923 yılında *Ateşten Gömlek* filmiyle kadınların erkeklerle birlikte sahneye çıkması büyük bir yankı uyandırmıştır.

Nijat Özön, Ertuğrul'un filmografisi içinde *Ateşten Gömlek* filmini ayrı bir yere koymaktadır. Özön'ün deyişiyle bütün ilkelliğine rağmen film ulusal duyguların yoğun olduğu bir döneme denk gelmesi bakımından Kurtuluş Savaşı'nın ruhunu yansıtmaktadır. Özön'e göre Kemal Film yapımlarının en önemlisidir (2013, s. 89). Giovanni Scognamillo, Muhsin Ertuğrul'un *Ateşten Gömlek* filmini "heyecanlı bir çabanın ürünü ve yönetmenin inişli çıkışlı çalışmalarının en önemlisi" olarak tanımlamaktadır (2014, s. 47). Scognamillo filmle ilgili olarak Ercüment Behzat Lav (1973) ve Erman Şener'in düşüncelerini aktarmaktadır. Ayrıca Rene Merchant isimli eleştirmenin *Mon Cinè* (1927) dergisindeki tanıtımını "Türk Sinemasının en dikkate değer yapıtlarından biri" ifadesine yer vermektedir. Filmdeki gerçekçilik boyutuna dikkat çekmiştir:

> Bu film ile Türk Sinemasının ilk kez gerçekle yüz yüze geldiği söylenebilir. Film böylesine bir gerçeği kendi olanaklarına göre yansıtıyordu. Üstelik ilk konulu Kurtuluş Savaşı filmiydi. Ateşten Gömlek ile büyük bir başarıya ulaşan Muhsin Ertuğrul sonraki filmiyle yanlış bir adım atarak tiyatroya keskin- ve bundan böyle sürekli tercih ederek sürdüreceği- bir dönüş yapar (Scognamillo, 2014, s. 48).

Muhsin Ertuğrul, *Ateşten Gömlek* filminden sonra iki film daha çekmiştir: *Leblebici Horhor* ve *Kız Kulesinde Bir Facia.* Filmlerden *Leblebici Horhor*, Takvor Nalyan (1843-1877) ve Dikran Çuhacıyan'ın (1837-1898) sevilen bir operetine dayanmaktadır. "Oyun, entrikalı ve esprili yanlarıyla birlikte musikiden de kuvvet alarak başarı sağlamışken; film halk tarafından tutulmadı" (Onaran, 1999, s. 23). Nijat Özön Ertuğrul'un konu sıkıntısı içine düşerek böyle bir yapıttan film çıkarma işine giriştiği yorumunda bulunmuştur. Sessiz sinema çağında böyle bir eseri uyarlamanın

akıl kârı olmadığından dem vurmuştur. Özön ayrıca Kemal Film için o zamana kadar çekilen en pahalı eser olduğunu ve bunun da diğer filmlerde sağlanan başarıya ulaşamadığını ifade etmiştir (2013, s. 90-91). Rekin Teksoy da *Leblebici Horhor*'u sessiz olarak uyarlamanın başarısızlığı baştan kabullenmek olduğu yorumunda bulunarak, Nijat Özön ile bu konuda hem fikir olmuştur (2007, s. 18). *Leblebici Horhor*, sahnede yakalamış olduğu başarıyı, perdede yakalayamamıştır. Muhsin Ertuğrul, başarısızlıkla sonuçlanan filmin ardından *Kız Kulesinde Bir Facia* (*Kız Kulesi Faciası*, 1923) filminin çekimine başlamıştır. Nâzım Hikmet, anılarını kaleme aldığı *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* adlı kitabında filme şu şekilde değinmektedir: "Bir piyes seyrettimdi İstanbul'da… Muhsin oynadıydı. 'Fener Bekçileri' mi, ne… Bir deniz fenerinde, kıyıyla bütün bağların koptuğu bir gece, fırtınalı bir gece, fener bekçilerinden biri, oğul sanıyorum, kudurup öteki bekçiye babasına saldırıyor… İşte orada uluyordu" (Hikmet, 2010, s. 27). Giovanni Scognamillo, "Delikanlının sudan korkması, ışıktan korkması, ruhlarla konuşması, bir süre sonra ulamaya başlaması, feneri yakmayıp yaklaşmakta olan bir gemiyi tehlikeye sürüklemesi ve babasına saldırması başlıca heyecan unsurlarıydı" yorumunu yapmakla birlikte "olayın sadece iki kişi arasında geçmesi, mekânın sadece fenerle sınırlanmış olması ve Muhsin Ertuğrul'un tiyatro oyunundaki üç perdelik bölümlemeyi aynen kullanmış olması filmi ağırlaştıran ögelerdi" diye eklemektedir. Scognamillo, ilerleyen satırlarında *Gardiens de Phare* (1929, Jean Grèmillon) filminde aynı unsurların melodrama yol açmadığını sinema tarihçisi Georges Sadoul'un (1904-1967) ifadelerine başvurarak belirtmiştir (2014, s. 49). Ali Özuyar, Ertuğrul'un filmin ana mekânını olası bütçe sorunlarından dolayı, Kız Kulesi olarak değiştirdiği bilgisini vermektedir (2023a, s. 174).

Nijat Özön, *Kız Kulesinde Bir Facia* filmi ile Jean Grèmillon'un (1901-1959) aynı adlı oyunundan yola çıkarak *Les Gardiens de Phare* (*Deniz Feneri Bekçileri*, 1929) filmlerini karşılaştırmış; Ertuğrul'un yorumunu başarılı bulmamıştır. Özön, "Ertuğrul kendi anlayışına çok uygun düşen bu hareketsiz, ağır, korkunç ucuz etkili oyunu 'Grand-Guignol' (Fransız korku tiyatrosu, 1897) geleneğine tıpatıp uyarak kendi ağır oyunuyla da destekleyerek beyazperdeye aktardı" eleştirisinde bulunmuştur. Jean Grèmillon'un uyarlamasında sinema dili ve tekniğinin daha iyi kullanıldığını belirtmiştir (Özön, 2013, s. 91). Maraşlı Göç, "Yerli bir tiyatrocu ile yabancı bir sinemacının aynı konuyu filme alırken bakış açılarının ne kadar farklı olduğu

ortadadır. Ertuğrul'un her ne kadar sık sık yurt dışına çıkıp sinemayı merkezinde takip etmiş olsa da tiyatro kimliğinden kurtulamamış olduğu aşikârdır" ifadesiyle Özön'ü desteklemiştir (Maraşlı Göç, 2021, s.323). Âlim Şerif Onaran, filmin bazı güzel fotoğraflara sahip olmasına rağmen, arzu edilen gerilimi sağlayamadığını ifade etmiştir. Filmde mekân olarak Kız Kulesi'nin seçilmesi, gece çekilmesi gereken sahnelerin gün ışığında çekilmesinin de filmin başarısız olmasında etkili olduğunu söylemektedir (Onaran, 1981, s. 178).

Muhsin Ertuğrul 1924 yılında, Türk edebiyatının ünlü yazarlarından Peyami Safa'nın (1899-1961) işgal yıllarında İstanbul'u anlattığı *Sözde Kızlar* (1923) isimli romanını aynı adla filme çekmiştir. *Sözde Kızlar* filmi Ertuğrul'un Kemal Film için çektiği son yapımlardan biri olmuştur. Ali Can Sekmeç, Ertuğrul'un romandaki ahlaki çöküşü ve yanlış Batılılaşmayı sevmiş olmasından kaynaklı romanı filme almaya karar verdiğini iddia etmiştir (2023, s. 633). *Sözde Kızlar* filminin çekimlerinin büyük zorluklarla tamamlandığını belirten Sekmeç, bunun asıl sebebinin stüdyo ya da dış çekimler olmadığını esasen romanın yazarı Peyami Safa'nın film seti ziyaretlerinde Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğine müdahalede bulunmasından kaynaklı çekimlerin aksadığını ifade etmiştir (2023, s. 635). İstanbul'da üretilen filmin ilk gösteriminin İzmir'de yapılması Sekmeç'e göre, Türk sinema tarihinde bir ilk olarak görülmüştür (2023, s. 636). Giovanni Scognamillo, "*Sözde Kızlar'*ın (1924) bize kadar ulaşmış resimlerinde dikkati en çok çeken şey art nouveau dekorlarıyla biçimciliğe kaçan ışıklandırmasıdır" ifadesine yer vermektedir (2014, s. 50). Onaran film ile ilgili şunları aktarmaktadır: "… Film birçok güzel fotoğraflara rağmen Şişli ve Şehzadebaşı semtlerinin zıt havasını aksettirememiştir. Kemal Film kurucularından Şakir Seden'inde belirttiği gibi *Sözde Kızlar* çok kötü bir film olmuştur" (Onaran, 1981, s. 182). *Sözde Kızlar* filminden sonra beklenmeyen bir olay sonrasında Kemal Film yapımcılıktan çekilmiştir. Kemal Film stüdyosunun bulunduğu Defterdarlık'daki fabrika müdürünün değişmesi sonucu yeni gelen müdürün isteğiyle kırk sekiz saat içinde stüdyonun bulunduğu alanın boşaltılması istenmiştir. İstenilen zamanda stüdyonun boşaltılmaması sonucu Kemal Film şirketine ait olan bütün aygıtlar yağmurlu bir günde sokağa atılmıştır. Meydana gelen olumsuz olay karşısında Sedenler yapımcılığı bırakarak, sinema işletmeciliği ve film getiriciliği işine tekrar dönmüştür (Gökmen, 1989, s.123-251; Tilgen, 2009, s.119; Özön, 2013, s.92).

Özuyar, Kemal Film adına Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı altı filmin çok ilgi görmesini "Türk seyircisinin perdede kendilerinden birini görme özlemi" olduğuna bağlamıştır (2004, s. 59). Ertuğrul, Kemal Film adına çektiği *Ateşten Gömlek* (İhsan), *Nur Baba* (Derviş Figanî), *Kız Kulesi Faciası* (Fener bekçisi-baba ve gemici-oğul) filmlerinde rol almıştır (Onaran, 2012, s. 224). Kemal Film Şirketi'nin yapımcılıktan çekilmesiyle birlikte işsiz kalan Ertuğrul, August Strindberg'in (1849-1912) yetmiş beşinci yıl dönümü törenine katılmak amacıyla 1924 yılında İsveç'e gitmiştir (Sevinçli, 1992, s. 6). Başkent Stockholm'da tiyatro ve sinema çalışmalarını yakından tetkik etmiş ve önemli sanatkârlarla tanışma fırsatı elde etmiştir. İsveç'in ünlü yönetmeni Mauritz Stiller (1883-1928) ve başarılı oyuncu Greta Garbo (1905-1990) ile tanışmış (Ayvaz, 1943, s. 13), bu sayede *Gösta Berling Efsanesi* (*Gösta Berling's Saga*, 1924, Mauritz Stiller) filminin çekimlerini izleme fırsatı yakalamıştır (Şeyben, 2014, s. 32). Bu kişiler daha sonra Ertuğrul'un daveti üzerine, film yapma fikri önerisiyle İstanbul'a gelmişlerdir (Ayvaz, 1943, s. 13). Fakat 1925 yılında Stiller-Garbo ikilisi Hollywood'dan aldıkları teklif üzerine *Torrent* (*Şelale*, 1926, Monta Bell) filmini çekmek için Amerika'ya gitmiş, dolayısıyla İstanbul'da bir film çekme tasarısı gerçekleştirilememiştir (Şeyben, 2014, s. 32). Onaran'a göre 1922-1924 yıllarını kapsayan Kemal Film dönemi çalışmaları çoğunlukla edebi uyarlamalardan oluşmuştur. Kemal Film yapımları arasından *Ateşten Gömlek* filmini kayda değer görmektedir. Onaran, Kemal Film yıllarının diğer bir özelliğinin de halkın ilgisini çeken 'sansasyon merakı' olduğunu ve Ertuğrul'un film konularını insanların merak ettiği temalar arasından seçtiğini öne sürmektedir. Muhsin Ertuğrul'un filmografisindeki en tutarlı döneminin 1922-1924 yılları arasında olduğunu, sonraki dönemlerde tutarsız bir sanat yaşamı benimsediğini söylemektedir (Onaran, 1999, s. 25). Baha Gelenbevi, Ertuğrul'un Kemal Film yapımlarını "Avrupai bir hava taşıyan" gayretin meyveleri olarak tanımlamıştır (1984, s. 2). Saydam, Kemal Film döneminde çekilen uzun metrajlı filmlerde Ertuğrul ve Seden Kardeşler'in dönemin ruhunu yakaladığını ve bunu ticari/kâr getiren bir unsur olarak kullandıklarını yazmaktadır (2020, s. 409). Mustafa Gökmen ise Ertuğrul'un Kemal Film adına çektiği altı filmi "tiyatronun beyaz perdeye yansıtılmış şekli" sözleriyle tanımlamaktadır (1989, s. 246). Gökmen, bu altı film için 'başarı' kelimesinin kullanımının dahi söz konusu olamayacağını belirtmektedir (1989, s. 246). Gökmen için, ilk Türk kadınlarının Ertuğrul ve Kemal Film zamanında beyaz perdede görünmesi tek kazanç olarak

görülmüştür (s. 246). Sekmeç, Ertuğrul'un Kemal Film adına çektiği altı yapıtından üçünün kâr getirirken, diğer üçünün ise zarar ettiğini ve yapım şirketinin bu filmlere yaptığı harcamanın Türkiye sinemalarından sağlanan hasılatın çok üstünde olduğuna dikkat çekmiştir (2023, s. 637). Şeyben'in ifadesiyle, Ertuğrul 'insanüstü bir çabayla' altı film yazmış ve yönetmiştir (Şeyben, 2014, s. 32). Tiyatro çalışmalarına devam ederken, iki yıl gibi (1922-1924) kısa bir sürede Ertuğrul'dan altı sinema filmi yazıp yönetmesi ve gösterime hazır hale getirmesinin beklenilmesi, bu ağır beklentilerle birlikte eleştirel gözlerin yalnızca Ertuğrul'a çevrilmesi, yapımcıların (Kemal Seden, Şakir Seden) ve yapımcılık kurumunun (Kemal Film Yapım Şirketi) bu süreçteki rollerinin sorgulanmamasına işaret eden Şeyben'e göre, Ertuğrul dönemin baskılarının ve sorunlarının günah keçisi yapılırken, yapımcılar ve sektördeki diğer unsurlar eleştirel bir bakıştan muaf tutulmuş bilakis "Kemal Film'in doğuşu sinema tarihi kitaplarında Türk Sineması'nın kurumsallaşması adına atılan önemli bir adım olarak kutsanmıştır" (2014, s. 32). Şeyben bu durumu sinema tarihçiliği açısından ilginç ve eksik bulmaktadır (s. 32). Kemal Film hesabına *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922), *Boğaziçi Esrarı* (*Nur Baba*, 1922), *Zafer Yollarında* (1923), *Ateşten Gömlek* (1923), *Kız Kulesinde Bir Facia* (1923), *Leblebici Horhor* (1923) ve *Sözde Kızlar* (1924) adlı toplam yedi filme imza atan Ertuğrul'un bu döneme ait hatıraları, kendisine yöneltilen sinemayı bir 'ek iş', 'ek görev' (Şener, 1976, s.61; Özön, 1985, s.348-352; Kuyucak Esen, 2010, s.32; Güleryüz, 2010, s.220-221; Ayça, 2015, s.77; Akçura, 2023, s.687) olarak gördüğünü savunan yaygın kanıyı çürütecek nitelikler taşımaktadır:

> Bir yıl içinde arka arkaya ortaya çıkan ve seyirciler tarafından ilgiyle karşılanarak beklenmedik bir gelir sağlayan üç film, bu işin önemini ve paranın tadını anlattı. Para kazanmakla hiç alışverişim olmadığı için, elime topluca bir para verilmiyordu(…)Bende olanca varlığımla ve Almanya'da gördüğüm örneklerle, yokluk içinde Türkiye'de film yapılabileceğini kanıtlamanın peşinde koşuyordum(…)Günde 16 saat çalıştıktan sonra gece yarısı Defterdar'dan Laleli'deki apartmana kadar yaya yürüdüğüm oluyordu. O günlerde otomobil yoktu ve arabaya verecek param da bulunmuyordu (Ertuğrul, 1989, s. 305-306).

Kemal Film'in yapımcılıktan çekilmesi (1924) sonrasında Muhsin Ertuğrul 1925'de tiyatro ve sinema çalışmalarını yerinde gözlemlemek amacıyla Rusya'ya gitmiştir.

2.4 Muhsin Ertuğrul'un Sovyet Rusya'daki Çalışmaları

Muhsin Ertuğrul, 1925 yılında Türkiye'de sinema ve tiyatro alanında öncü isimlerden biri olmuştur. Türkiye'de olduğu kadar Avrupa'nın da sanat çevreleri tarafından bilinen bir sanat adamıdır (Özuyar, 2017, s. 185-186). Rus sinemasını denetleyen, film çekim faaliyetlerini gerçekleştiren Goskino (Sovyetler Birliği Sinema Kuruluşu, 1922) tarafından yönetmenlik teklifi alan Ertuğrul 1925 yılında Sovyet Rusya'ya gitmiştir. Ertuğrul Goskino ve Vufku (Bütün Ukrayna Foto-Sinema Kurumu, 1922) stüdyolarında yönetmen olarak çalışmıştır (Özuyar, 2023b, s. 553). Goskino'da yönetmen olarak işe başlayan Ertuğrul'dan çekimlerine başlanması için istenilen ilk film *Beş Dakika* olmuştur (2023b, s. 553). Vufku hesabına ise *Spartak* (*Spartacus*) ve *Tamilla* adlı iki filme imza atmıştır (2023b, s. 557). Rus tiyatrosunun kurucularından olan Konstantin Alekseyev Stanislavski (1863-1938), Vsevolod Emilyeviç Meyerhold (1874-1940), Yevgeny Vakhtangov (1883-1922) ve Aleksandr Yakovleviç Tairov'un (1885-1950) tiyatro çalışmalarını izlemiştir (Asılyazıcı, 1984, s. 4). Önemli sinema yönetmenleriyle tanışan Ertuğrul, *Tamilla* (1925) ve *Spartakus* (1926) adlı iki film çekmiştir (Teksoy, 2007, s. 18). *Spartakus*, İtalyan yazar Raffaello Giovagnoli'nin (1838-1915) *Spartoco* (1878, Milano) adlı epik romanından uyarlanırken; senaryosu Mihael Galperin ve Geo Skurupiy tarafından yazılmıştır (Özuyar, 2023b, s. 557). Tamilla ise Fransız yazar Ferdinand Duchéne'in (1868-1956) aynı adlı romanından sinemaya uyarlanmıştır (2023b, s. 562). Nijat Özön, Ertuğrul'un çektiği bu filmler hakkında doğrudan doğruya bir yargıya varılamayacağını söylemektedir. Ertuğrul'un o dönemlerde sessiz sinemanın en iyi örneklerini veren Sovyet sinemasından bir şey elde edemediğini, aktarmalarla yetindiğini belirtmektedir. Özön, "Bilinen bir şey varsa, Ertuğrul'un Sovyetler Birliği'de edindiği tecrübeleri ancak *Bir Millet Uyanıyor ve Aysel, Bataklı Damın Kızı'*nda, o da belli belirsiz birkaç sahnede kullandığıdır" cümleleriyle ifade etmektedir (Özön, 2013, s. 94). Özön'e göre Ertuğrul'un Rusya'da çevirdiği *Tamilla, Beş Dakika, Spartakus* filmleri büyük bir özelliği mevcut olmayan yapımlardandır (1964, s. 118). Şener'in düşüncesine göre, Ertuğrul'un bu filmleri Alman Eksresyonizmi (1910-1930) ve Kammerspile okullarının etkisini barındırmaktadır (1970b, s. 21). Âlim Şerif Onaran, Ertuğrul'un Rusya'da çektiği filmleri başarılı bulmamıştır. Fakat *Spartakus* filminin resimlerinden yola çıkarak Ertuğrul'un Almanya'daki film çalışmalarını aşan bir gayret içinde olduğunu öne

sürmektedir (Onaran, 1981, s. 131). Baha Gelenbevi de filmin bazı çalışma fotoğraflarından hareketle, filmin araç, gereç ve aksesuar yönünden o dönemde rağbet edilen İtalyan tarihi filmlerden aşağı kalır bir yanının olmadığı kanısına varmıştır (1984, s. 2). Scognamillo, Ertuğrul'un *Spartakus* (1926) filmi için Jean Mitry'den (1904-1988), (S.M. Eisenstein, 1956) şu alıntıyı yapmıştır: "Spartakus Sovyet Sinemasının epik nitelikteki ilk devrimci yapıtıdır ama Mitry'ye göre vasat bir yapıttır" (akt. Scognamillo,2014,s.44). Scognamillo, bir ihtimal olarak Muhsin Ertuğrul'un en ilginç ürünlerini Rusya'da vermiş olabileceğini ifade etmektedir. Vâlâ Nureddin (1901-1967), *Bu Dünyadan Nâzım Geçti* (1965) adlı kitabında konuyla ilintili şunlara yer vermektedir: "Muhsin Ertuğrul'un Rusya'ya gelip tiyatro ve sinemacılıkta çalışması için bize sempatisi olanlar nezdinde nüfuzumuzu kullandık Nâzım'la ve diğer dostlarla. Muhsin gelince, kendisiyle modern tiyatroları seyrettik. Ve ünlü tiyatro rejisörümüzün iyi şartlarla angaje edilmesi için Nâzım çırpındı" (2018, s. 431). Özuyar, yönetmenliğini yaptığı her iki filminin (*Tamilla* ve *Spartakus*) başarısız olması ve yoğun çalışmanın verdiği yorgunluktan ötürü Ertuğrul'un 29 Ocak 1927 tarihinde İstanbul'a dönmeye karar verdiğini belirtmiştir (2019, s. 96). İstanbul Şehir Tiyatrosuna (Darülbedayi) tekrar yönetmen olarak alınan Ertuğrul, William Shakespeare'in *Hamlet* piyesini sahneye koymuş ve başrolünde de kendisi oynamıştır. Ertuğrul bu piyesle sanat yaşamında "bir inkılâp" yapmıştır (Ayvaz, 1943, s. 18). Öte yandan Ertuğrul, Rusya'da (1925-1927) edindiği izlenimlerini "Sanatkâr Gözüyle Bugünkü Rusya" başlığıyla, *Vakit* gazetesinde yayınlatmıştır (Sevinçli, 1992, s. 6).

2.5 Muhsin Ertuğrul'un İpek Film Yapımları

Muhsin Ertuğrul Rusya'dan döndükten sonra sinema çalışmalarını İpek Film için gerçekleştirdiği yapımlarla devam ettirmiştir. İpekçiler (İpek Film) 19.yüzyılın sonunda Selanik'ten İstanbul'a göç eden bir ailedir. İstanbul'da Kalpakçılar Caddesinde ipek ticaretiyle uğraşan İpekçiler, kısa süre içinde Eminönü'nde Selânik Bonmarşesini açmıştır (Özuyar, 2013, s. 198). O zamanlar günümüzün süpermarketi tarzında olan bonmarşede oyuncak, fotoğraf ve film aygıtları satmışlardır (Akçura, 2004, s. 87-89). Sinemacılığa ilk adımı 1922 yılında Elhamra Sinemasını açarak atmışlardır. Daha sonra İstanbul'da Melek Sinemasını (1925) ve İzmir'de Milli Kütüphane Sinemasını (1926-Elhamra) açarak işletmeciliğe devam etmişlerdir

(Akçura, 2004, s. 90-91). Türkiye'nin en büyük film dağıtıcısı ve ithalatçısı konumunda olan İpekçiler, henüz stüdyoları olmamasına rağmen yerli film çekme niyetinde olmuşlardır. Rusya'da yönetmenlik tecrübesi edinen Ertuğrul'un da İpekçileri desteklemesiyle 1928 yılında İpek Film kurularak yapımcılığa başlanmıştır (Özuyar, 2023a, s. 197). İpek Film, Kemal Film'den sonra ikinci özel film yapım şirketidir ve Özuyar'ın değişiyle, Alman teknolojisiyle donatılmış bir stüdyoyu bünyesinde barındırmaktadır (2011, s. 203). Muhsin Ertuğrul 1927 yılında Rusya'dan döndüğünde Türkiye'de İpek Film en büyük film getiricisi ve işletmecisi konumundadır. Nijat Özön, Ertuğrul'un bunun bilincine varmasıyla İpek Film'i film yapımına teşvik ettiğini ileri sürmektedir (2013, s. 99). Birincil kaynaklara dayanmayan Özön, nesnel ve tarafsız olmayan öznelliğini sürdürmektedir. Ayrıca Ertuğrul'un Rusya'dan İstanbul'a sinema yapmak için değil, yeniden düzenlenen Darülbedayi'nin başına geçmek için geldiğini belirtmiştir. Nitekim "İpek Film dönemiyle birlikte 'Tiyatrocular'ın etkisi sinemada bütün ağırlığıyla görülmeye başladı; Dârülbedayi'nin irili ufaklı bütün oyuncuları, sahnede yaptıklarını kamera önünde tekrarlamaya başladılar. Türk sineması, eskisinden de çok, buram buram 'tiyatro kokmaya' başladı" sözleriyle olumsuz gördüğü etkileri eleştirmiştir (Özön, 2013, s. 100). Özön, Ertuğrul'un İpek film için hazırladığı çalışma programını basit bulmuştur. Ertuğrul'un tiyatro mevsimi kapandığında, Darülbedayi'nin boşta kalan oyuncularıyla, oynanmış bir oyunu beyazperdeye aktardığını ve İpek Film'in ilk eserinin de François de Curel'in (1854-1928) bir oyununa dayandığını belirtmiştir (2013, s. 102). Ertuğrul, Kemal Film yapımlarından *Ateşten Gömlek* filminin başarısından hareketle, İpekçiler hesabına çekeceği ilk filmi *Ankara Postası'*nı da Kurtuluş Savaşı konusuna dayandırmıştır (Özuyar, 2023a, s. 197). Reşat Nuri Güntekin'in (1889-1956) François de Curel'in Alman-Fransız çatışmasını konu alan *Le terre inhumaine* (*Acımasız Dünya*, 1923) isimli oyunundan *Bir Gece Faciası* adıyla Kurtuluş Savaşı'na uyarladığı oyunda karar kılınmıştır (Özuyar, 2023a, s. 197). *Bir Gece Faciası* 15 Nisan 1924 yılında Darülbedayi'de oynanmış (Özön, 2013, s. 102) ve eleştirilere maruz kalmıştır (Karadoğan, 2018, s. 33). Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından *Ankara Postası* (1928/1929) filmi, " stüdyo olmadığı için bugünkü Rüya Sinemasının arkasındaki bir arsada, Yeşilçam sokağı'nda açık havada dekor kurularak çekilir" (Scognamillo, 2014, s. 51). Âlim Şerif Onaran, "Beş yıldır Türk filmine susamış olan ve milli konuların –ne şekilde verilirse verilsin- açlığını duyan

halkımız, filmi, karışık senaryosuna ve bir uyarlama oluşuna rağmen hoş karşılanmıştır" değerlendirmesinde bulunmuştur (Onaran, 1999, s. 26). Özön, film için "tam anlamıyla dökülüyordu" yorumunu yapmakta, filmin ilgiyle karşılanmasını beş yıllık süre boyunca yerli film görmeyen seyirciye bağlamaktadır (2013, s. 102-103). Gençoğlu ve Öztürk'ün ifade ettiği üzere ise Ertuğrul İpek Film adına çevirdiği bu ilk filminde "yeni rejimin milliyetçilik, modernleşme ve sekülerleşme hedeflerini popülist bir sinema diliyle ortaya koyma gayretini görece başarmıştır" (2023, s. 231). Elhamra ve Melek sinemalarında gösterime giren (2 Ekim 1929) film büyük gişe başarısı sağlamıştır (Akçura, 2023, s. 644). Bu başarıyı Muhsin Ertuğrul *Resimli Ay* mecmuasında (Kasım 1929, s.9) yer alan "Ankara Postası'nı Nasıl Çevirdim" başlıklı yazısında şöyle anlatmaktadır: "Mükemmel bir şey yaptığıma kani değilim. Bende Kemal iddiası yok (…) Ben yapabildiğimin en fazlasını yapıyorum ve herkesten de bana yardım ediniz, beraberce daha iyilerini yapalım diye muavenet istiyorum" (akt. Akçura, 2023, s.645). *Ankara Postası* filminin ticari başarısı Muhsin Ertuğrul'a yeni filmlerin kapısını açmıştır (Özuyar, 2023a, s. 206). Ertuğrul, 1929'da *Kaçakçılar* filminin çekimlerine başlamıştır. Filmin çekileceği dönemde tütün kaçakçılığı devletin başa çıkmakta zorlandığı konulardan biridir ve bu konu gazete sütunlarından hiç düşmemektedir. "Ertuğrul da güncelliğini yitirmeyen bu olaylardan esinlenerek hikâyesini biri tütün kaçakçısı diğeri kaçakçılarla mücadele eden iki kardeşin çatışması üzerine kurdu" (Özuyar, 2023a, s. 206). Giovanni Scognamillo, *Kaçakçılar* (1929-1932) filmi için "büyük olasılıkla bir Alman filminden alınan ve senaryosunu kendisinin [Muhsin Ertuğrul] yazdığı" ifadesini kullanmıştır. Ertuğrul'un "yine melodramatik" bir öyküyü anlattığını dile getiren Scognamillo, filmin olay örgüsünü şu şekilde özetlemiştir:

> Fakir bir balıkçı ailesinin oğlu bir kaçakçı çetesine girer, bir çarpışma sırasında kardeşini vurur, daha sonra İstanbul'da ikinci bir çarpışmada polis tarafından tutuklanır. Annesi kahrından ölürken ailenin beslemesi iş aramak için İstanbul'a gelir ve kötü yola sürüklenir. Kıza aşık bir çoban piyangoda büyük ikramiyeyi kazanınca yollara düşer, İstanbul'a gelir, sevdiği kızı bulur, kurtarır ve onunla evlenir. Kardeş katili delikanlı ise idam sehpasında can verir (2014, s. 52).

Nijat Özön, *Kaçakçılar* filminin seyirci tarafından dikkat çekmesini filmin kendi başına taşıdığı bir özellikten ziyade, 1929 Türkiye güzellik kraliçesi Feriha Tevfik'in (1919-1991) başrolde oynaması ve film çekimleri sırasında meydana gelen kaza sonucunda oyunculardan Arşak Karakaş'ın (1898-1929) ölmesi, Sait Köknar'ın (1901-

1944) ağır yaralanmasına bağlamıştır (2013, s. 103). Oyuncuların geçirdiği ağır trafik kazası sebebiyle film bir süre rafa kaldırılmıştır. İpekçiler, yeniden ele almayı düşündüklerinde ise teknolojik ilerlemelerin etkisiyle film yapım sürecinde seslendirme yani sesli film dönemi başlamıştır. Sonuç olarak filmin bazı bölümleri Paris'teki Epinay stüdyolarında seslendirildikten sonra 1932 yılında gösterime girmiştir (Akçura, 2004, s. 245). 1930'lu yılların başında İstanbul'da ithal sesli filmlerin gösterimi başlamıştır. Sesli sinema Türkiye'ye giriş yapmıştır. Ancak Türkiye'de henüz sesli film çevirecek kuruluşlar mevcut değildir. Bunun üzerine İpekçiler Türk, Mısır ve Yunan ortaklığında bir film meydana getirmeyi ve Fransa'da seslendirme işlemlerinin yapılmasını kararlaştırmıştır. Ertuğrul, Darülbedayi (Şehir Tiyatrosu) oyuncularının yanına, dışarıdan Mısırlı şarkıcı Azize Emir (1901-1952) ve Yunanlı Periklis Gavrilidis'i (1882-1949) katarak *İstanbul Sokaklarında* (1931) adlı 'sözlü ve şarkılı' ilk Türk filminin çekimine başlamıştır (Özön, 2013, s. 103). *İstanbul Sokakları* "Türkiye'de çekilen ilk sesli film" olma özelliğini taşımaktadır (Karadoğan, 2018, s. 33). Çekimler İstanbul, Bursa, Mısır, İskenderiye ve Atina'da gerçekleştirilir. Filmin seslendirilme işlemleri ise Paris'teki Epinay stüdyolarında yapılır (Onaran, 1999, s. 27). Özuyar, Gazi Mustafa Kemal'in Ankara'da 26 Aralık 1931 yılında Yeni Sinema'da *İstanbul Sokaklarında* filmini izlediği bilgisini vermektedir (2021, s. 152). Burçak Evren Ertuğrul'un sinemada çok az bilinen ve o dönem için ilginç olan bir ilki "canlanan tablo" uygulamasını *Sözde Kızlar* (1924) filminden sonra ikinci kez bu filmde kullandığını belirtmiştir (Evren, 2023, s. 464). Nijat Özön'e göre film daha sonra çekilecek birçok kötü melodramlarda kullanılan ögeler taşımaktadır. *İstanbul Sokaklarında*, "ipe sapa gelmez konulu filmdi" (2013, s. 105). Onaran, "…Oldukça karmaşık ve ayrıntılarla yüklü senaryosu ve yer yer teatral havasıyla film, tutarlı olmaktan uzaktı. Ama ilk sesli film olmasından ve melodramatik havasıyla gönlü sarmasından dolayı geniş kitleler tarafından izlendi" yorumunda bulunmuştur (1999, s. 27). Giovanni Scognamillo, filmle ilgili olarak şunları dile getirmektedir:

> Muhsin Ertuğrul'un kozmopolit melodramı…türün zaman içinde defalarca kullanılacak olan tüm karakterlerini ve anlamsızlıklarını taşımaktadır: Dürüst delikanlılar, saf genç kızlar, kötü bar kadınları, kardeş çatışmaları, fedakârlıklar, son anda mucizevi şekilde iyileştirilen tıp tarihinde benzeri olmayan hastalıklar, (Rahmi içki bardağının içine atılan uyku ilacından kör oluyordu), koruyucu melekler (Mısır'lı romancı kadın), şarkılar ve mutlu son (2014, s. 53).

Scognamillo, *İstanbul Sokaklarında* 1931 yılında gösterime girdiğinde büyük bir ilgiyle karşılandığını belirterek şu görüşleri iletmiştir: "İstanbul Sokaklarında dolaşan kör dilenci…zaman içinde Türk sinemasında yeni bir gelenek oluşturacak, birtakım melodramların, şarkılı türün veya şarkıcı filmlerinin kaçınılmaz ve halka dönük çıkış noktası haline gelecektir" (2014, s. 54). *İstanbul Sokaklarında* filminin seslendirilmesinin Paris'te yapılması İpekçilere pahalıya mal olmuştur. Muhsin Ertuğrul, İpekçi Kardeşleri seslendirme sistemi olan bir stüdyo kurmaya yöneltir. Bunun üzerine Nişantaşı'nda eskiden ekmek fabrikası olarak kullanılan fırın stüdyoya dönüştürülür. Ertuğrul'un ilk sesli film stüdyosunda çevirdiği eseri *Bir Millet Uyanıyor* (1932) olmuştur. Mütareke yıllarında İstanbul'dan Anadolu'ya silah kaçıranların kahramanlıklarını ele alan film, Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun (1901-1970) kaleme aldığı özgün bir senaryoya dayanmaktadır. Bu film Ertuğrul'un ilk başarılı filmi olmuştur (Teksoy, 2007, s. 19). Çoşkun Çokyiğit, yazılan senaryonun filme çekilmesi ve vizyona girmesi sonrasında, Tepedelenlioğlu'nun bundan yola çıkarak romanını yazdığını öne sürer ve romanın Türk sinemasında edebiyat-sinema ilişkisi bakımından ilkler arasında yer aldığını belirtir (2014, s. 87). Nizamettin Nazif, 6 Mayıs 1939 yılında *Yeni Gün* dergisinde kaleme aldığı "Atatürk Film Çeviriyor" başlıklı yazısında senaryoyu ortaya çıkarma gayesini şöyle izah etmiştir:

> Senaryoyu yazarken ticari bir fikirle hareket etmemiştim(…)Başta Atatürk ve İnönü olmak üzere birçok simalar, o tarihte Büyük Millet Meclisi'nin Reisi bulunan General Kazım, kahraman bir halk çocuğu olan Yahya Kaptan, Türk düşmanlığının en bariz vasıflarını hayatlarında sezdiğimiz mollalar, Papaz Frau'lar filmde görülecek ve ben yakın tarihin heyecanlarını tattırmak zevkine ulaşacaktım (Tepedelenlioğlu, 1939, s. 20-21).

Bir Millet Uyanıyor, "ilk sesli ve sözlü Türk filmi" olma özelliğini taşımaktadır (Tepedelenlioğlu, 1932, s. 3). Film ilk planda 15 Mart 1920'deki (Mütareke dönemi) olaylardan başlayarak, İzmir'in işgali, Atatürk'ün Samsun'dan Erzurum'a geçmesi, Erzurum ve Sivas kongrelerinin gerçekleştirilmesi, Atatürk'ün Ankara'ya gelmesi ve Mebusan Meclisi'nin açılması safhalarını tespit etmektedir (1932, s. 33). Akbaş Cephaneliği Baskını, Sait Molla'nın işgalcilerle işbirliği yapması, Yahya Kaptan'ın öldürülmesi gibi Milli Mücadele dönemine ait kilit gelişmeleri içermektedir (1932, s. 39-67). Filmde Atatürk kamera karşısına geçmeyi kabul eder ve her türlü devlet desteğini sağlar (Saydam, 2020, s. 410). İstiklal Savaşı'nı konu alan film gerçek olay ve kişilerden yola çıkarak kurgulanmıştır. Bu filmde ilk ve son kez Gazi Mustafa

Kemal (1881-1938, son sahnede *Nutuk*'u okuması) ve Kazım Özalp (1882-1968, Atatürk'ün *Nutuk*'u okurken arkasında bulunması) kamera karşısına geçmiştir (Özuyar, 2021, s. 122-125). Rol aldıkları sahneler filmin son sahnesinde gerçek belgesel görüntülerle birlikte kullanılmıştır. Gazi'yi ikna edip filmde oynamasını sağlayan kişi ise dönemin gazetecilerinden Nizamettin Nazif olmuştur (Özuyar, 2021, s. 122). Yaşar Nabi'nin Ertuğrul ile yaptığı "Ertuğrul Muhsin'le Bir Saat: Türk Tiyatrosu, Opereti ve Sineması Hakkında" adlı söyleşide, Ertuğrul filmin iki ayda çekildiği bilgisini vermektedir (1933, s. 598). Bu noktada Nabi'nin Ertuğrul'a yönelttiği "Sinemamız hakkında ne düşünüyorsunuz?" sorusuna, Ertuğrul şu şekilde yanıt vermiştir: "Yine para meselesi, sonra çalışma tarzı ki bu da para meselesidir. İki ayda çıkarmaya mecbur olduğumuz eser tabii iki aylık bir eser olur" (1933, s. 597). Fikret Hakan, "*Bir Millet Uyanıyor,* günün koşullarında Batı ölçülerine denk bir milli mücadele filmi" diye bahsetmektedir (2008, s. 61). Kurtuluş Savaşı sırasında ve akabinde 'gericiler ve modernler' arasında yaşanan çatışmanın filme de yansıdığını ifade eden Saydam'a göre (2020, s. 410), film Mustafa Kemal Atatürk'ün reformlarının geniş kitlelerce benimsenmesine katkı sağlamıştır. Onaran, Ertuğrul'un *Ateşten Gömlek* (1923) ve *Ankara Postası* (1929) filmlerini çekmiş olmasına rağmen, Kurtuluş Savaşı'nın henüz sinemada verilmediğine inandığı için bu filmi çektiğini öne sürmüştür (1999, s. 28). Nijat Özön, filmin senaryosunu başarılı bulmaz, ancak sahne uyarlamasına dayanmadığı için filme bir üstünlük atfetmiştir: "Ertuğrul'un öbür filmlerinde rastlanmayan canlılık ve hareketliliği, montajındaki rahatlığı, oyunun biraz daha az 'thèâtrale' oluşuyla dikkati çekiyordu" (2013, s. 105-106). Özön Ertuğrul'un filmografisi içerisinde ayrı bir yer verse de Ertuğrul'un Rusya'da edindiği tecrübeleri filmde uygulamasını taklitçilik/özenti olarak görmüştür. Ertuğrul'un bunları filmde uygulamasını taklitçilik olarak görürken, aksine uygulamayışını ise öğrenmemiş kabul ederek eleştirmektedir. Ayrıca Ertuğrul'un sessiz film tekniğini kullanan bir sesli film özelliğinde *Bir Millet Uyanıyor*'u ortaya koyduğunu ifade etmiştir (2013, s. 107). Furkan Ulusoy, filmde askerlerin gözlerinin bağlandığı kurşuna dizilme sahnesinin *Potemkin Zırhlısı* (*Bronyenosyets Potyomkin*, 1925, Sergey Eisenstein) filmindeki benzer sahneden esinlenilerek çekildiğini öne sürer (2018, s. 49). Atilla Dorsay filmi İstiklal Savaşı'nı konu edinen en iyi yapımlardan biri olarak kabul etmiştir (1984, s. 16). Erman Şener de *Bir Millet Uyanıyor* filmini Sinemacılar Dönemi (1950-1960) öncesi çekilen Kurtuluş Savaşı filmlerinin en başarılısı saymıştır (1970a, s. 41). Ancak

Şener, filmin başından sonuna hatalar içerdiğini, oyuncu yönetiminde başarısızlıkların mevcut olduğunu, planların birbirine bağlanışındaki uyumsuzluk ve iğreti dekorlarıyla Ertuğrul'un alıştığının dışına çıkmadığını belirtmiştir (1970a, s. 41). O yılların dünya sinemasını göz önüne alarak *Bir Millet Uyanıyor* filminin hatalarla dolu olduğunu ifade etmiştir (Şener, 1970a, s. 41-42). Şener, Türkiye'nin o yıllardaki koşullarına yani Ertuğrul'un 1922-1939 yılları arasında on yedi yıl boyunca tek yönetmen olarak filmler çekmesine dikkat çekerek, Ertuğrul'un filmlerini zorunlu olarak kendi filmleriyle mukayese etmek gerektiğini de öne sürmektedir: "*Bir Millet Uyanıyor*'a bu açıdan bakacak olursak, onun 'Ertuğrul Filmlerinin' çoğunda rastlanmayan özellikler taşıdığını görürüz. Filmlerinde sürekli olarak sinemadan kaçan Ertuğrul'un bu filmi 'durakladığı' hatta yer yer, bölüm bölüm sinemaya yaklaştığı bir çalışma olmuştur" (1970a, s. 42). Onaran tarafından oyunculuk, kurgu ve çekim teknikleri yönünden film başarılı bulunmuştur (Onaran, 1979, s. 24). Scognamillo, *Bir Millet Uyanıyor* filmi hakkında şu cümleleri yazmıştır:

> Muhsin Ertuğrul bu film için tüm olanakları kullanmış tarihsel bir yapıt meydana getirmek için ciddiyetle çalışarak bir kez daha ortaya bir prototip, bir ilk örnek koymuştur ama senaryo –en azından Muhsin Ertuğrul'un anlatımıyla- bir hayli karışıktır, bir çok olay ve ayrıntı karanlıkta kalırken tarihsel gerçekler yer yer bir macera havası içinde halledilir, rastlantılar birbirini kovalar.(…)tüm gayretlere rağmen bütünlükten yoksun bir çalışmadır (2014, s. 55).

Scognamillo, *Bir Millet Uyanıyor* filminin ardından Ertuğrul'un bir tür konfeksiyon, repertuar sinemasına giriştiğini ve repertuar olarak tiyatroyu kullandığını dile getirmiştir (2014, s. 56). *İstanbul Sokaklarında* (1931) ve *Bir Millet Uyanıyor* (1932) Muhsin Ertuğrul'un özgün senaryolu filmleridir. Scognamillo Ertuğrul'un filmlerinin uyarlandığı kaynakları Batılı kaynaklardan uyarlananlar, yerli veya özgün kaynaklara dayananlar olarak sınıflandırmıştır. Rakamsal olarak Ertuğrul'un çektiği otuz filmden en az sekizinin yabancı kaynaklardan alınma olduğunu belirtmiştir. Scognamillo'ya göre bir diğer önemli nokta 'anlayıştır'. "Vodvil malzemesini Fransa'dan alan Ertuğrul, Almanya'dan da operet, melodram veya macera film örneklerini almıştır" (2014, s. 42). Ertuğrul'un *Bir Millet Uyanıyor* filmi sinema tarihçileri tarafından başarılı bulunmuştur. Özön, Ertuğrul'un bu filmden sonra, sesli filmin gelişiyle beraber Batıda moda olan operet ve müzikli komedilerin en kötü beş örneğini verdiğini belirtmiştir (2013, s. 107). Nitekim İpek Film'de operet filmlerine ağırlık verilmesini istemiş, bunun üzerine Ertuğrul, *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Söz Bir Allah Bir*

(1933), *Milyon Avcıları* (1934), *Cici Berber* (1934) ve *Leblebici Horhor Ağa* (1934) filmlerini çekmiştir. Rekin Teksoy'un değişiyle "yönetmenin ilk filmlerinde olduğu gibi tiyatro etkisinin ağır bastığı müzikli filmlerdir" (2007, s. 20). Bu yapımlar için Gelenbevi, "sudan filmler" tabirini kullanmıştır (1984, s. 4). Teksoy, ikinci kez çekilen *Leblebici Horhor Ağa* filminin Venedik Film Festivalinde onur diploması kazanmasını ilginç bulmuştur (2007, s. 20). Onaran'ın deyişiyle *Leblebici Horhor Ağa* İpekçiler'i maddi sıkıntıların eşiğine getirmiştir (1999, s. 29). "Fransız, Alman operetlerinden, Fransız vodvillerinden bozma bu film (ve öbürleri), kamera önündeki İlk Dünya Savaşı'ndan önceki vodvil anlayışla 'sahneye konuyor' ve o anlayışla oynanıyordu" (Özön, 2013, s. 108). Özön, bu operet dizisinin seyirciyi memnun edip etmediğini şüpheli bulur ve daha sonrasında filmlerin başkaları tarafından çekilmediği için muhtemelen yapımcılarında gözünde iş imkânı taşımayan filmler olduğunu ifade etmiştir (2013, s. 109-110). Özuyar *İstanbul Sokaklarında* filminin "Türkçe sesli, sözlü ve şarkılı" olmasından kaynaklı ilgi gördüğünü ayrıca Kahire, Atina ve İstanbul'un "pitoresk görüntülerinin" (estetik ve güzel manzaralar) bunda etkili olduğunu öne sürmüştür (2023a, s. 272). Manzaraların güzelliğinin seyirciler açısından enteresan bulunduğunu ancak bu durumun konu bütünlüğünün bozulmasına yol açarak filme zarar verdiğini yazmıştır (2023a, s. 272). Nijat Özön, *Karım Beni Aldatırsa*, *Cici Berber* ve *Milyon Avcıları* filmlerinin senaryosunu Mümtaz Osman mahlasıyla şair Nâzım Hikmet Ran'ın (1902-1963) yazdığı bilgisini vermiştir (2013, s. 107-109). Kimi kaynaklara göre Ertuğrul *Cici Berber* filmini Nâzım Hikmet Ran ile birlikte yönetmiştir (Sayar, 1982, s.11; Özön, 2013, s.109). *Karım Beni Aldatırsa* filmi Scognamillo'ya göre (2014, s. 56), tam bir tiyatro eseridir; özellikle karakterlerin kendilerini oyuncunun ağzından takdim etmesi bu durumun önemli bir göstergesi olmuştur. Türkiye'nin ilk operet filmi olma özelliğini taşıyan film Akçura'nın belirtmesine göre, seyirci tarafından çok büyük bir ilgiyle karşılanmıştır (2023, s. 657). Scognamillo, Ertuğrul'un *Söz Bir Allah Bir* filminin Türk toplumuna bir hayli yabancı kaldığını belirtmiştir: "Kadın düşkünü avukat Şaban, feminist kadın, garsoniyer baskınları, klasik karı-koca aşık üçlüsü, Arnavut taklitleri ve benzeri unsurlar sayesinde film aşırı derecede Batı'ya dönük bir yapıya sahipti" (2014, s. 57). Hilmi Maktav'a göre (2002, s. 53) görünümleri, ilgi alanları ve yaşadıkları mekânlarla, filmdeki karakterler modern olmakla birlikte, Türkiye Cumhuriyeti'nin hedeflenen Batılı yüzünü temsil etmektedirler.

Ertuğrul'un operet ve müzikli vodvillerinden iş bakımından İpekçiler'in memnun kalmaması sonucu İpek Film çalışmalarına üç yıl ara vermiştir. Bunun üzerine Ertuğrul İpek Film stüdyosundan faydalanarak kendi hesabına *Aysel, Bataklı Damın Kızı* (1934/1935) adlı filmi çevirmiştir (Özön, 2013, s. 110). Film İsveçli yazar Selma Lagerlöf'ün (1858-1940) '*Bataklı Damın Kızı'* (*Tösen fron Stormyrtorpet*, 1908) adlı öyküsünden Hasan Cemil Çambel (1879-1967) tarafından sinemaya uyarlanmıştır (Onaran, 1999, s. 29). Türk sinemasında "kırsal kesimi içeren ilk köy filmi" (Özgüç, 2005, 125; Karadoğan, 2018, s. 34) olarak kabul edilen *Aysel, Bataklı Damın Kızı* Ertuğrul'un sinemasında önemli bir yer tutmuştur: "Başına gelen felâkete rağmen, özü temiz kalan bir kızın dramını veren film, Muhsin Ertuğrul'un başyapıtıdır. Adeta Ertuğrul, Almanya ve Rusya'da sinema namına ne öğrenmişse, bu filmde ortaya koymuştur denebilir" (Onaran, 1999, s. 29). Ertuğrul bu filmiyle düşkün bir kızdan kahraman yaratarak (Aysel karakteri, Cahide Sonku) insansal duyguları doyuma ulaştırmıştır (Onaran, 1979, s. 24). Nijat Özön, Ertuğrul'un kendi hesabına çevirdiği bu filme diğer çalışmalarından daha ciddiyetle sarıldığını dile getirmiştir. Fakat "Aysel'in tabiatı, 'kartpostal manzarası' olarak kalıyor; çevre, özentili bir köy dekoru olarak ortaya çıkıyor, oyuncular 'iğreti' duruyorlardı" eleştirisine varmaktadır (2013, s. 110-111). Özön, filmi görüntüleri bakımından Muhsin Ertuğrul-Cezmi Ar ikilisinin en başarılı yapıtı olarak değerlendirmiştir (s. 112). Sovyet filmlerinden esinlenilen bir köy yaşamı, gerçekçi bir bakış açısı, ışıklandırma, çerçevelendirme ve görüntülerdeki itinalı çalışma Özön için *Aysel, Bataklı Damın Kızı* filminin dikkat çeken olumlu yönlerinden olmuştur (1995, s. 24). Firdevs Kulak Torun'a göre, "köy sosyal hayatı" (çeşme başı dedikodusu gibi) ilk defa bu filmde işlenmiştir (2023, s. 216). Şeyben tarafından Ertuğrul'un "en özgün, en sanatsal kaygılı ve sıra dışı filmi" olarak değerlendirilmiştir (2014, s. 33). Zahit Atam, filmde "modernist ve çağdaş insan özelliklerinin kırsal alana taşınmasına" dikkat çekmiştir (2002, s. 63). Şener ise filmin ilgi çekici bir çalışma olduğunu ve sinematografik ögeler taşıdığını yazmaktadır (1976, s. 60). Bülent Vardar'a göre de (2014, s. 200) bazı yakın planlar, kamera estetiği ve kamera hareketleri bakımından film ilgi çekici bulunmuştur. Rekin Teksoy, Ertuğrul'un *Bir Millet Uyanıyor* ve *Aysel, Bataklı Damın Kızı* filmlerinde teatral etkileri en aza indirdiğini, sinemasal bir dile yaklaştığını dile getirmiştir (2007, s. 20). Scognamillo'nun, *Aysel Bataklı Damın Kızı* filmi hakkında yazdıklarında ise gerçekçi estetik ile ilgili kaygılarının ön planda olduğu düşünülebilir. Scognamillo, Ertuğrul

için bu filmle "gerçekçilik serüvenine atılmaktadır" ifadesini kullanır (2014, s. 59). "Film Bursa'nın Çalıköy'ünde çekilir, birkaç küçük rolde ve kalabalık sahnelerde gerçek köylüler kullanılır" (s. 61). Scognamillo, Sinema kitabında Nijat Özön ve Âlim Şerif Onaran'ın film hakkındaki görüşlerine yer verirken, Nâzım Hikmet'in (1902-1963) film ile ilgili düşüncelerini de aktarmaktadır. Hikmet kaleme aldığı "Nâzım Hikmet Yazıları" başlıklı deneme kitabında *Aysel Bataklı Damın Kızı*'nı şöyle değerlendirmiştir:

> Bataklı Damın Kızı filmi yerli sinemacılığımızda bir dönüm yeridir (...)Rejisörün gözüyle, rejisörün montajıyla başrolü oynayan toprak, şimdiye kadar gördüğüm sinema yıldızlarının en büyüğü, en artisti, en yaratıcısı olduğunu ışıklı bir düşünce biçiminde ortaya çıkardı.(...)Bataklı Damın Kızı filmi tuttu. Onu tutturan, ne milyonlara mal olmuş bir dekor, ne biçimsizliğinde güzellik bulunan bilmem hangi Amerikalı yıldız oldu…Onu kalabalığa sevdiren, bir rejisörün filozof gözüyle kımıldanan dile gelen kara topraktır (Hikmet, 1976, s. 98-99).

Scognamillo'nun filme dair görüşleri ise şu sözlerinde ifadesini bulmuştur:

> Gerçeğe yaklaşmak isteyen, ham bir gerçeği kullanan belgesel ya da atmosferik görüntülerin ve çekimlerin yanı sıra Edip ve Nikola Peroff'un dekorlarıyla oluşturulan iç sahneler, tiyatro geleneğinden bir türlü kurtulamayan oyun tarzı ve köylü olmaya uğraşan oyuncular(…)filme ilkelden çok dengesiz hatta yer yer barok bir hava vermiştir (2014, s. 61).

Onaran, *Aysel Bataklı Damın Kızı* filminin Alman ve Rus sineması estetiği ile bağlantılarının olduğunu ifade eder fakat bunları ayrıntılı olarak değerlendirmez. Özön, mekân ve oyunculuk bakımından gerçekçilik ilkelerine uygun bulmadığını belirtirken, Scognamillo ise aksine gerçekçilik vurgusu yapar ve iç mekândaki mizanseni eleştirir.

Film yapımcılığına üç yıl ara veren İpek Film, devletin sinema ve filmlerden alınan vergiyi düşürmesiyle birlikte tekrar yapımcılığa dönmüştür (Özön, 2013, s. 114). Ertuğrul operet filmlerinden sonra tarihsel komedi filmlerine yönelmiştir. *Aynaroz Kadısı* (1938) ve *Bir Kavuk Devrildi* (1939) adlı filmleri çekmiştir. Her iki filmde Musahipzade Celal'in (1868-1959) şehir tiyatrosunda büyük ilgi gören oyunlarından uyarlanmıştır (Teksoy, 2007, s. 20). Nijat Özön, seyirci sayısını arttırmak için Ertuğrul'un bu filmlerde açık sahnelere yer verdiğini belirtmektedir (2013, s. 115). Filmleri değerlendiren Onaran, tarihsel kıyafetler ve tarihsel çevrelerde çekilmiş olan filmlerin halk tarafından rağbet gördüğünü bildirmektedir (1999, s. 30). Tarihsel

komedilerden sonra Ertuğrul, başrollerini Münir Nurettin Selçuk (1900-1981) ve Feriha Tevfik'in paylaştığı şarkılı bir film olan *Allahın Cenneti* 'ni (1939) çekmiştir. Onaran'a göre film oyuncuların tutarsız hareketlerinden dolayı başarılı olamamıştır (s. 31). Özuyar'ın ifadesiyle, Ertuğrul bu filmde Mısır sinemasına özenerek, popülist bir yaklaşımla ticari bir film meydana getirmiştir (2011, s. 207-208). Merve Yurtsever, zenginlik temsilini içeren ilk film olduğuna ve filmde sınıf farkının (evin kızı-zengin tip ve evin hizmetçisi-fakir tipin düğününün birlikte yapılması) çatışma unsuru olarak kullanılmadığına dikkat çekmiştir (2024, s. 357). Bu noktada Aslıhan Doğan Topçu da Ertuğrul'un filmlerinde "herhangi bir sınıfsal bakış/sınıf sorunu ya da toplumsal eleştiri kaygısı"nın var olmadığını belirtir (2006, s. 121). Özön, Ertuğrul'un *Allahın Cenneti'*den sonra en sevdiği iki türe, vodvil ve melodrama döndüğünü belirtir (2013, s. 116). Muhsin Ertuğrul *Tosun Paşa* (1939) filminin ardından başrollerinde kendisi ve Cahide Sonku'nun (Cahide Serap, 1919-1981) yer aldığı *Şehvet Kurbanı* (1940) filmini çekmiştir. Filmin konusu Türkiye'de gösterimi yapılan Victor Fleming'in (1889-1949) Emil Jannings (1884-1950) ile beraber çevirdiği *The Way of All Flesh* filminden (*Şehvet Kurbanı*, 1927) alınmıştır (Onaran, 2012, s. 226). Rekin Teksoy'a göre film "yönetmenin oyunculuk anlayışının günümüze de ulaşan en önemli örneğidir (Teksoy, 2007, s. 21). Teksoy, Cahide Sonku'nun oyunculuğunu sinemaya yatkın bulurken, Emil Jannings'e öykünen Ertuğrul'un oyunculuğunu abartılı bulmuştur (2007, s. 21). Dönemin yazılarından yola çıkan Özuyar, filmin başarısının esasen Ertuğrul'un doğal ve inandırıcı oyunculuğundan kaynaklandığını aktarmıştır (2011, s. 222). Özön'ün saptamasına göre, Ertuğrul'un filmi çekmek istemesinin asıl gayesi, en iyi erkek oyuncu Oscar'ını alan Emil Jannings'in oyunculuğuna özenmek istemiş olmasıdır (2013, s. 116). Özuyar, 1939-1940 sezonuna damga vuran, gişe açısından büyük hasılat getiren filmin İpek Sineması'nda beş hafta gösterimde kaldığı bilgisini vermiştir (2011, s. 220). *Şehvet Kurbanı* filminin gösterime girdiğinde büyük ilgi gördüğünü belirten Scognamillo, filmde sinemalaştırılan bir tiyatro anlayışının sergilendiğini; dürüst aile reisi, kötü bar kadını, yaşamı yıkılan, çocuklarını terk eden baba ve benzeri unsurların o dönem için bile klişe sayıldığını ifade etmiştir. Scognamillo şöyle yazmaktadır: "İlginçtir ki dış mekânlarının bir kısmı bile dekorlu çekilen *Şehvet Kurbanı*'nın bir iki yerinde yönetmenimiz sinema yaptığının farkına varır gibi olur; tren bölümünde- o zamanın teknik olanaklarıyla imkânsız gibi görünen- geriden gösterim (back projection) bile uygulanmıştır" (2014, s. 65). Gelenbevi'ye

göre Alman etkilerini taşıyan *Şehvet Kurbanı*, "prodüktörlerden paçasını kurtarmış filmlerden birisi" olarak tarihte yerini almıştır (1984, s. 4). Bu filmi izleyen *Akasya Palas* (1940), *Kahveci Güzeli* (1941), *Kıskanç* (1942), *Yayla Kartalı* (1945) ve senaryosunu Ercüment Er takma adıyla Nâzım Hikmet'in yazdığı *Kızılırmak-Karakoyun* (1947), Teksoy'a göre Ertuğrul'un sıradan filmlerine eklenen yapımlardandır (2007, s. 21). Özuyar'a göre *Akasya Palas* Ertuğrul'un başarılı ticari filmlerinden biri olmuştur (2011, s. 228). *Kahveci Güzeli* filmi ise halk masalından alınmasına rağmen başarı sağlayamamıştır (Onaran, 1981, s. 285). Onaran, filmin dış çekimlerinin Maltepe'de Süreyya Paşa Çiftliği'nde yapıldığını; Hindistan, Çin ve Kaf (İran) ülkelerinin gösterildiği sahnelerin ise yabancı filmlerden sağlandığını not etmiştir (1981, s. 284). Akçura, filmin Münir Nurettin Selçuk'un şarkılarını aktarmak amacıyla çekildiğini öne sürmüştür (2023, s. 680). Aldatılan bir erkeğin trajedisini anlatan, *Kıskanç* filmi de dışavurumcu Alman yönetmen Karl Grune'nun *Eifersucht* (*Kıskançlık*, 1925) filminden alınmıştır (Özuyar, 2011, s. 234). Senaryosunu Mazhar Osman mahlasıyla Nâzım Hikmet Ran yazmıştır. Gişe başarısı yakalayamayan filmin dış çekimleri Suadiye, Caddebostan plajları, Erenköy ve Feriköy mezarlığında yapılmıştır (Özuyar, 2011, s. 235-236). Scognamillo, *Kızılırmak-Karakoyun* filminin gerçek mekân ve gerçek insanlarla birlikte çekilmesine dikkat çekmiştir. "*Kızılırmak-Karakoyun* (1947) filminin dış sahneleri Bursa ve Samsun'da Yörükler arasında çekilmiş, çekimler sırasında Cahide Sonku hastalanmış ve yerine Nevin Seval geçmiştir" (Scognamillo, 2014, s. 67). Muhsin Ertuğrul 1953 yılında Doğan Kardeş Yayınları Kurumu adına son filmi olan *Halıcı Kız*'ı çekmiştir (Evren, 2023, s. 466). Vedat Nedim Tör'ün (1897-1985) aynı isimli yapıtından uyarlanan filmin senaryosu Mebrure Sami Alevok (1907-1992) tarafından yazılmıştır (Evren, 2023, s. 466). Nijat Özön, *Halıcı Kız* filmi için şöyle yazmıştır: "Ertuğrul, *Kızılırmak*'tan altı yıl sonra, kendisine Küçük Sahne'yi kurmak fırsatını veren Yapı ve Kredi Bankası'nı kandırarak 'ilk renkli Türk filmi' *Halıcı Kız*'ı (1953) çevirip de fiyaskoyla karşılaşınca, sinemadan çekilmek kararını verdi" (2013, s. 118). Özön'ün aksine Burçak Evren Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı *Halıcı Kız*'ın ilk renkli Türk filmi olmadığını ancak "sinemanın dışındaki bir sermayeyi sinemaya yönlendirmesiyle" (2023, s. 469) bir ilkin başlatıcısı olduğunu dile getirmiştir. Bu filmden önce çekimleri tamamlanan iki renkli filmin (Turgut Demirağ, 10 Nisan 1951, *Evvel Zaman İçinde*; Ali İpar, 15 Aralık 1953, *Salgın*) var olduğuna dikkat çeken Evren, filmlerden birinin laboratuvar işlemleri için

gönderildiği Amerika'da kaybolması; diğerinin ise *Halıcı Kız*'dan (13 Nisan 1953) önce tamamlanmasına rağmen gösteriminin 15 Aralık 1953'te yapılması sonucu *Halıcı Kız*'ın ilk renkli Türk filmi olarak kabul edildiğini belirtmiştir (2023, s. 466). Evren'in düşüncesine göre, Muhsin Ertuğrul ve Vedat Nedim Tör'ün (1897-1985) *Halıcı Kız*'ı ilk olma iddiasıyla aceleyle vizyona sokma girişimleri ticari başarısızlığa zemin hazırlamıştır (2023, s. 469). Evren'in belirttiği üzere, Türk sinemasında renk kullanımının ve sinemanın dışındaki sermayenin sinema alanına yatırım yapmasını uzun süre geciktiren film sinemasal ve ticari açıdan istenilen başarıyı yakalayamamıştır (2023, s. 469). Fikret Hakan' a göre filmin ışık ve fotoğraf düzeni başarılıdır (2008, s. 198). Savaş Arslan'ın yorumunda ise "…Sessiz Fransız sanat filmleri kadar soğuk ve katı olan bu film, Ertuğrul'un bütün sinema yapıtlarını temsil eden bir örnektir" (2022, s. 103). Arslan'ın bir yapıtın başarısızlığını diğer tüm yapıtlara bağlamasındaki belirsiz kriteri tartışılır bir durumdur. Baha Gelenbevi filmi "demodelik başarısızlığı" şeklinde nitelemiştir (1984, s. 5). Mustafa Gökmen, bütün masrafların Yapı ve Kredi Bankası tarafından karşılanmasına rağmen filmi Ertuğrul'un "sinema hayatına renkli bir nokta" yorumuyla yermiştir (1989, s. 246). Gökhan Akçura, filmin basında ve gişede büyük bir başarısızlıkla karşılaştığını yazmıştır (2023, s. 682). Türk sinema tarihinin ilk uzun metrajlı renkli filmi *Halıcı Kız*'dan (1953) sonra Muhsin Ertuğrul sinemayı bırakmış, tiyatro çalışmalarına yönelmiştir.

2.6 Türk Sinemasında Muhsin Ertuğrul Algısı

Bu kısımda Türk sinema tarihinde, Muhsin Ertuğrul ve sineması hakkında yazılan düşüncelere ve eleştirilere yer verilmiştir. Böylece yazılanlar gözden geçirilerek Ertuğrul'a yönelik temel görüşler ortaya konulmaya çalışılmıştır. Muhsin Ertuğrul'a ilişkin kalıp yargıları oluşturan düşüncelerin yanı sıra, daha yeni tarihli çalışmalarda da yönetmen hakkında farklı bulguların olup olmadığı sorusuna cevap aranmıştır.

Muhsin Ertuğrul, Türk sinemasının emekleme döneminde sinemanın henüz yerleşmediği bir dönemde yönetmenlik yapmaya başlamıştır. Ertuğrul çektiği filmlerle birçok ilke imza atmıştır. Muhsin Ertuğrul hakkındaki literatürde genellikle Nijat Özön'ün yazdıkları egemen olmuştur. Özön'ün Ertuğrul hakkındaki öznel ve sert

eleştirileri zamanla Türk sinema tarihi literatüründe kalıcı hale gelmiştir. Filmlere ulaşamayan yazarların kaçınılmaz olarak yazılı kaynaklara, özellikle Özön'ün yaklaşımlarına teslim olmak zorunda kaldıklarını dile getiren Necip Tosun'a göre, "Sinema eleştirmenleri bu dönemlerle ilgili yazılarında Nijat Özön'ün yaklaşımlarının aksine neredeyse tek satır yazamamışlar, bu yazarın genellemelerine tam bir uyum içerisinde değerlendirmeler yapmışlardır" (1995, s. 22). Ertuğrul'un yönetmen olarak varlığını sürdürdüğü zaman dilimini Özön "Tiyatrocular Dönemi" (1922-1939) olarak isimlendirmiştir (2013, s. 29). Özön'ün ortaya koyduğu bu dönemsel ayrım Türk sinema tarihinde genel olarak kabul edilmektedir (Şener, 1970a, s.48; Onaran, 1999, s.20; Maktav, 2002, s.49; Özön, 2003, s.68; Özgüç, 2005, s.17; Kuyucak Esen, 2010, s.22; Maraşlı Göç, 2021, s.249). Erman Şener tarafından 1922-1939 tarihsel zaman dilimi, on yedi yıl tek yönetmen olan Ertuğrul'un ismiyle "Muhsin Ertuğrul Çağı" olarak adlandırılmıştır (1976, s. 60). Ertuğrul'un bu dönem aralığında ürettiği filmler Esin Berktaş'ın ifadesine göre, Osmanlı ve Cumhuriyet elitine yönelik filmler olmuştur (2010, s. 8). Serdar Öztürk, bu dönemin en belirgin özelliğinin Muhsin Ertuğrul'un baskın hâkimiyeti ve tiyatro dilinin sinema perdesine taşınması olduğunu belirterek Özön'ün düşüncesiyle birleşmektedir (2022, s. 23). Türk sinemasını dönemleştirme çabalarına farklı bir yaklaşım getiren Engin Ayça, Özön'den ayrışarak Ertuğrul'un 1939'a kadar değil, 1950 yılına kadar "tek adam" olarak sinemada "tekel" kurduğunu iddia etmektedir (2015, s. 85; 1992, s.117). Ayça Türk sinemasını üç evreye ayırmaktadır: İlk evre, Tiyatrocular Dönemi (İstanbul Şehir Tiyatroları ve Muhsin Ertuğrul tekeli) ikinci evre, Yeşilçam Dönemi (1950 sonrasından 1970'lerin sonuna kadar) olurken, üçüncü evre ise Yönetmenler Dönemi (1970 sonlarından 1980'ler sonrası) şeklinde kategorize edilmiştir (1992, s. 117). Ayça'nın "İstanbul Şehir Tiyatrosuyla bütünleşik", "tiyatronun vesayeti altında", "tiyatro piyeslerinin sinemaya uyarlanması tarzında" "tiyatrocuların [Muhsin Ertuğrul] düşünceleri, eğilimleri, yönelişleri tekelinde" ayırt ettiği bu özelliklere eleştiri yüklediği Türk sinemasının ilk evresi (Tiyatrocular Dönemi), sinema-seyirci ilişkisi bakımından "bir otoriter ilişki dönemidir" (1992, s. 118-119). Ayça'ya göre bu dönemde "Devlet anlayışı, beyaz perdenin otoriter konumuyla bütünleşmiştir ve Türk sineması tek adam, tek kurum egemenliğindedir (tiyatrocular hegemonyası)" (1992, s. 119). Bu görüşlerden ayrışan Burçak Evren ise Ertuğrul'un sinema hayatının ve filmografisinin kendi adını taşıyan Muhsin Ertuğrul yahut Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)

adlandırmasıyla bu yıllar arasına sıkıştırılmasına karşı gelmektedir (2023, s. 448). Evren'in görüşüne paralel olarak Tunç Yıldırım da Türk sinema tarihinin sorgulanmadan tiyatrocu- sinemacı sarmalında dönemlendirilmesini sorunsallaştırmaktadır (Yıldırım, 2016, s. 11). Yıldırım'a göre asıl sorunlu olan, "Türk sinema tarihi yazmak amacı güden Özön'ün bizzat izlediği filmleri ele alırken eleştirmenlikten gelen öznelliğinden ve tarafgirliğinden kurtulamamış olmasıdır" (2016, s. 15). Emrah Doğan'ın değişiyle, Özön "Türk sineması tarihine kendi dünya görüşü ve algısı çerçevesinde değerlendirmiştir" (2010, s. 209). Doğan, Özön'ün filmlere nesnel/objektif yaklaşmayarak, kendi sanat sineması anlayışı doğrultusunda iyi ya da kötü kıstasları kullanarak öznel/kişisel ölçütler temelinde yaklaştığını ve kendi adlandırdığı "Tiyatrocular Dönemi" nden hoşlanmadığını dile getirmiştir (2010, s. 200-202). Türk sinema tarihini başlıklar altında belirli dönemlere (Tiyatrocular yahut Muhsin Ertuğrul Dönemi, Geçiş Dönemi, Sinemacılar Dönemi) ayırarak anlatmanın sorunlu olduğunu belirten Şeyben'e göre ise bu durum Ertuğrul'un "bir günah keçişi" haline nasıl dönüştürüldüğünün ipuçlarını içermektedir (Şeyben, 2014, s. 30). Şeyben Ertuğrul'un daha dikkatli ve önyargısız bir şekilde incelenmesi gerektiği taraftarıdır. Bu dönemde çekilen filmlere dair eldeki sınırlı veriler göz önünde bulundurulduğunda, onları yalnızca 'Tiyatrocular Dönemi' gibi basit bir etiketle değerlendirmenin eksik bir yaklaşım olacağını vurgulayan Şeyben'e göre, Ertuğrul'un tüm yapıtlarını 'teatral' yaftasıyla etiketlemek ve bu şekilde kategorize etmek, indirgemeci bir yaklaşımdır. Türk sinemasının ilk örneklerini veren Ertuğrul'un sinemacılığı, içinde bulunduğu coğrafyanın en zorlu ve karmaşık bir dönemine denk gelmesi sebebiyle, Ertuğrul'un eserleri ve tarzı üzerine yapılacak yorumlarda bu tarihsel ve toplumsal değişim koşullarının da dikkate alınması gerektiğini dile getirmektedir (Şeyben, 2014, s. 30). Geçiş döneminde (1950 sonrası) kırılan tekel ile birlikte gelen yeni yönetmenlerin de Muhsin Ertuğrul'un anlayışını devam ettirdiğini ileri süren Ayça, Ertuğrul'un sinema anlayışının kabul edilerek, yine aynı estetik kalıplarla aynı seyirci kitlesine benzer filmler yapılmaya devam edildiğini belirtmiştir (2015, s. 85-86). Ayça, 1922-1950 arası dönemi "yapma, yanılma, görme" şeklinde tanımlamaktadır (2015, s. 82). Ayça'nın ifadesiyle, bu dönemde Batı'dan ithal edilen yabancı filmlerle yetişen seyirci sinemayı bu filmlerle tanımakta ve onların seyircisi olmaktadır. Dolayısıyla ona göre, Ertuğrul'un filmleri gelen bu oluşumu etkileyecek, yönlendirecek bir güce sahip değildir. Ertuğrul'un iki ya da üç film üretmesi, elektriğin

sınırlı şehirlerde olması ve filmlerin sinema salonlarının olduğu büyük kentlerde yer alması sinemanın sınırlı bir kesime ulaşmasını sağlamıştır (2015, s. 78). Seyircinin beğendiği, kabul ettiği filmlerin benzerleri üretilmeye çalışılmıştır (s. 83). Bu durum popüler filmlerin yapıldığını ve ticari kaygıların ön planda tutulduğunu göstermektedir. Ayça, " Bildiği sinemayı, Türkiye'de geçen bir konu ve elinin altında olan oyuncularla yapmıştır" diyerek Ertuğrul'u eleştirmiştir (2015, s. 79). Mahmut Tali Öngören, yurt dışında sinema eğitimi ve pratiği yapan Ertuğrul'un, Türkiye'ye döndükten sonra bir sinema üslubu ortaya koymasının beklendiğine dikkat çekmiştir (1984, s. 3). Ancak yine de Türk sinemasının emekleme dönemindeki tiyatro etkisini göz önünde bulunduran Öngören, Ertuğrul'un sinemasını anlaşılır nedenlerle teatral bir sinema olarak nitelendirmiştir (1984, s. 3-4). Memduh Ün de Ertuğrul'un filmlerinin sinema dilinin kullanımı açısından kusurlu olmasının sebebini o yıllarda Türkiye'de sinema tekniğinin yeni olmasına bağlamıştır (2006, s. 5). Özön, Ertuğrul'un 1922'den itibaren çektiği yirmi dokuz filmden yalnızca üçünün kayda değer bir başarıya ulaştığını belirtmiştir. En çok üzerinde durulan bu üç film *Ateşten Gömlek* (1923), *Bir Millet Uyanıyor* (1932) ve *Aysel, Bataklı Damın Kızı*'dır (1934/35) (Özgüç, 1995, s.57; Onaran, 1999, s.38; Evren, 2005, s.17; Özön, 2013, s.118). Bu üç film, Ertuğrul'un bunlara kattığı kendi değerlerinden ziyade hangi yabancı etkileri nasıl uygulamaya çalıştığı ile gündeme gelmişlerdir (Refiğ, 1979, s. 2). Bunlara *Ankara Postası* (1928) filmini de dâhil eden Oğuz Makal'a göre, Ertuğrul'un bu dört filmi sinematografik özellikler barındırmaktadır (1984, s. 3). Özön'ün düşüncesine göre, on yedi yılda yirmi film içinde üç filmin birkaç sahnesinin başarısı bir kazanç sayılmazdı. Özön, sert bir dille Muhsin Ertuğrul'u "sinema diktatörlüğü" ile suçlamış ve Ertuğrul'un sinemadaki on yedi yılını "boşa giden yıllar" olarak nitelendirmiştir (2013, s. 118). Ayrıca Özön, "(…)Bu on yedi yıl büsbütün boş geçseydi daha iyi olurdu; zira üç filmin kazandırdıkları yanında geri kalanların getirdiği kötü alışkanlıklar çok daha ağır basıyordu" yargısını vurgulamaktadır (2013, s. 118). Ertuğrul'un sinemayı bir "ek görev" saydığı ve bunu tiyatro mevsimi kapandığında Şehir tiyatrosu (Darülbedayi) oyuncularıyla, tiyatroda sahnelenen bir yapıtın filme uyarlanması biçiminde ele aldığı "tiyatrolaştırılmış sinemanın" temelini attığı, Türk sineması üzerinde silinmeyen kötü izler bıraktığını dile getirmiştir (Özön, 1985, s. 348-352). Oğuz Makal, Özön'ün Muhsin Ertuğrul'u yaşadığı dönemin siyasal ve toplumsal olaylarından soyutlayarak değerlendirdiğini, dolayısıyla kendi verdiği öznel yargılara

katılmanın olası olmadığı kanısındadır (1991, s. 7). Benzer bir görüşle Emrah Özen, Türkiye'de sinemanın geri kalmasının ve devletin sinemaya karşı ilgisizliğinin asıl sebebinin bizzat Özön tarafından Ertuğrul'a yüklenmesini kabul edilir bulmamaktadır (2022, s. 194). Baha Gelenbevi, Ertuğrul'un ikinci bir uğraş gördüğü sinemada "zararlı bir diktatörya" kurduğunu ve kendisinden sonra gelecek bir "hayrülhalef" yetiştiremediğini iddia etmektedir (1984, s. 1-5). Türk tiyatrosunun modernleşmesi ve gelişmesinde Ertuğrul'un önemli bir yeri olduğunu vurgulayan Haldun Dormen, yönetmenlik yeteneği konusunda Ertuğrul'u "dünyanın en kötü yönetmenlerinden biri" olarak nitelendirmiştir (2007, s. 320). Türk sinemasının tüm şansızlığını Ertuğrul'a yükleyen Erman Şener'e göre ise Ertuğrul "kamerayı yıllarca Darülbedayi'nin reklam aracı gibi kullanan" ve "buram buram tiyaro kokan bir sanat adamı" olarak itham edilmiştir (1970b, s. 17-18). Şener, Ertuğrul'un yirmi dört filminden yalnızca dördünün söz edilmeye değer olduğunu ifade etmektedir (1970b, s. 19-20): Bunlar *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (gerçekçilik çabalarını başlatması ve uyarlama olmaması), *Ateşten Gömlek* (filmin konusunun yaşanılan döneme uygun olması), *İstanbul Sokakları* (sesli çekilen film dönemini başlatması ve ilk ortak yapım olması), *Aysel, Bataklı Damın Kızı*'dır (gerçek köy filmi yapma yolunda atılan ilk adım olması). Şener tarafından hareketsiz kamera kullanımı, ağır/teatral bir anlatım, edibane yazılmış ara yazılar, Ertuğrul filmlerinin olumsuz ortak özellikleri kabul edilmiştir (1970b, s. 20). Ertuğrul'un filmlerindeki genç oyuncuların yaşlı rollere çıktıklarında tiyatrodaki gibi aşırı makyaj yapmalarının sinema perdesinde gülünç durduğunu belirten Şener, Ertuğrul'un farkına varmasına rağmen dönemin ışık imkânlarına göre bunu ayarlamadığını, kolaya kaçarak yakın plan görüntülerden kaçmayı tercih ettiğini öne sürmüştür (1970b, s. 20-21). Öte yandan Şener, Ertuğrul'un egemenlik kurduğu dönem boyunca sinemayı tüm etkilere açık tuttuğunu, Türkiye ile alakası olmayan "kozmopolit bir sinema" meydana getirdiğini sözlerine eklemektedir (1970b, s. 21). 1922-1924 yıllarında Türkiye'de yaşanan önemli değişimler ile çekilen filmleri birlikte değerlendiren Şener'e göre, sinema bu dönemde toplumsal olaylara kayıtsız kalmıştır (1970b, s. 22). Sinemada kendine has bir üslup sahibi olduğunu ve Türk sanatına inkılapçı bir kimlik kazandırdığını dile getiren İlhan Berk'e göre, Ertuğrul sinema ve tiyatro arasındaki ayrımı bilen; sinemaya sinemanın, tiyatroya da tiyatronun diliyle bakabilen bir sanatkârdır (1949, s. 26). Bunun yanı sıra Berk, Ertuğrul'un tiyatro alanında klasik eserlere öncelik verirken, sinemayı güncel olaylarla bağlantılı

ve halka daha yakın bir sanat dalı olarak değerlendirdiğini, bu nedenle sinema çalışmalarında halkın ilgisini çekecek konuları ve karakterleri tercih ettiğini öne sürmüştür. *Ateşten Gömlek* (1923), *Ankara Postası* (1928) ve *Bir Millet Uyanıyor* gibi filmler, onun bu yaklaşımını kanıtlayan başlıca örneklerdir (Berk, 1949, s. 26). Ertuğrul'u tiyatro sahnesinde izleme imkânı bulamadığını, bir sinema izleyicisi olarak oyunculuğunu yalnızca filmlerinde görebildiğini dile getiren Mücap Ofluoğlu, izlediği filmler arasından *Ankara Postası* (1928), *Şehvet Kurbanı* (1940) ve *Kıskanç*'ı (1942) "devrinin en etkileyici, en büyük kompozisyonlarından örnekler" olarak görmüştür (1969, s. 84). Ertuğrul "Türk sinemasında tiyatroculari hâkim kılmıştır" şeklindeki klişeleşmiş cümle Burhan Arpad'a göre, Ertuğrul'un filmlerini değerlendiren eleştirilerin ortak bir yanılgısını oluşturmuştur (1984, s. 1). Çünkü onun deyişiyle, yirminci yüzyıl başlarında dünyada da ilk olarak filmler tiyatro oyuncularıyla, uzak plan çekimlerle ve abartılı oyunculuk tarzıyla çekilmeye başlamıştır. Arpad, yedinci sanat gerçeğinin henüz oluşmadığı bir dönemde Ertuğrul'un da farklı bir şekilde davranamayacağını dile getirmiştir (1984, s. 1). Özön'ün ifadesiyle, Ertuğrul'un çektiği filmlerin çoğunda Fransız-Alman vodvilleri, operetleri ve melodramlarının kamera önüne taşınması söz konusudur. "Ertuğrul'un bütün filmleri arasında 'orijinal' senaryoya dayananlar 1/4 oranındadır. Uygulamaların çoğu da, tiyatrodan ya da yabancı filmlerden yapılanlardır….Bu da, Ertuğrul'un belirli bir sinema anlayışı olmadığını, çalışmalarını piyasanın gereklerine göre ayarladığını kendiliğinden ortaya koyar" demektedir (2003, s. 109). Oğuz Makal da Ertuğrul'un yirmi dokuz filminden yalnızca sekizinin özgün senaryoya dayandığını; on bir filminin sahne yapıtından uyarlama, üçünün ise yeniden çevrim olduğu bilgisini vermektedir (Özön, 1968, s.18; Makal, 1991, s.6). Özön, Ertuğrul'un uyarlamalarını tuhaflıklarla çevrili (Fransız-Alman Çatışması/Kuvâ-yı Milliyeciler-Padişahçılar Çatışması'na; Alsace Lorraine/İzmit'e; Alman Prens/Çerkes Sultan'a dönüşmesi), Grand-Guignol piyesleriyle, bulvar tiyatrosu, ağdalı Alman melodramları ve sulu operetler üzerine kurulu bir yelpaze şeklinde görmektedir (1964, s. 119). Tiyatrocular döneminin özellikleri arasında; ilk özel film şirketlerinin kurulması, Cumhuriyet'in ilanından (29 Ekim 1923) İkinci Dünya Savaşı'na (1939-1945) kadar film üretiminin sekteye uğramaması ve ulusal film yapma umudunun teşviki Özön tarafından dönemin olumlu yansımaları arasında görülmüştür (1964, s. 119). Muhsin Ertuğrul'un özel girişimcileri sinema yapmaya teşvik etmesi ve on yedi yıllık süre boyunca film çevirmesi Teksoy'a

göre "Türk sinemasının kurucusu sayılması için yeterli bir gerekçedir" (2007, s. 21). Teksoy "On yedi yıl boyunca ikinci bir yönetmenin yetişmemiş olmasını hem kültür ortamının sinemaya yeterli önemi vermemesinde hem de sermayenin büyük bir yatırımı acemi ellere teslim etmede çekingen davranmasında aramak doğru olur" (s. 21) sözleriyle Ertuğrul'un bir tekel kurma düşüncesinin var olmadığının altını çizmektedir. "Tekelden söz edebilmek için, var olan yönetmenlerin saf dışı bırakılması, yeni yönetmen adaylarının ortaya çıkmasının engellenmesi gerekir. Oysa ortada ne Ertuğrul'dan başka yönetmen vardır ne de yönetmen adayı" (Teksoy, 2007, s. 21-22). Nijat Özön ise yönetmen adaylarının varlığına işaret etmiştir. Özön, Muhsin Ertuğrul'un 1940'ta başlayıp yarım bıraktığı *Nasrettin Hoca Düğünde* filminin tiyatroculardan Ferdi Tayfur (1903-1958) tarafından 1943'te tamamlandığını belirtmiştir (Onaran, 1979, s.25; Evren, 2005, s.72; Özuyar, 2011, s.248; Onaran, 2012, s.226; Özön, 2013, s.117). Ayrıca Özön, Ertuğrul ile birlikte İpek Film'de çalışan Nâzım Hikmet Ran'ın yönetmen yardımcılığı yaptığına ve 1937 yılında *Güneşe Doğru* filminin yönetmenliğinde bulunduğuna değinmiştir (Fuat, 1997, s.301; Özön, 2013, s.112). Dönemin tanıklarından olan Mehmet Fuat *Gölgede Kalan Yıllar* isimli kitabında konuya şu şekilde açıklık getirmektedir: "Nâzım, İpek Film Stüdyosu'nda yalnız seslendirme yönetmenliği yapmıyordu. Senaryo, şarkı sözü, altyazı çevirisi, film yönetmenliği, her işin ucundan tutuyordu. Örnekse *İstanbul Senfonisi* (1938) adlı tanıtım filminin yönetmeniydi" (Fuat, 1997, s. 298). Yönetmenlerin varlığına işaret edenlerden hareketle, Teksoy'un kendisiyle çelişen bir tutarsızlık içinde yer aldığı söylenebilir. Orhan Ünser, on yedi yıl içinde Mösyö Anders (*Esrarengiz Şark*, 1922) ve Nâzım Hikmet'in (*Güneşe Doğru*, 1937) çektiği birer filmin Ertuğrul'un tekelini sarsmayacağı fikrindedir (2014, s. 61). Teksoy, Almanya ve Rusya'da yönetmen olarak sinema çalışmalarının içinde yer almasına rağmen Türkiye'de kalıcı sinema filmleri yapamadığını, Ertuğrul'un sinema sanatına yatkın olmamasında aramıştır. Filmlerinin çoğunluğunu edebiyat ve başında yer aldığı Darülbedayi'den uyarlamasını doğal karşılamak gerektiğini söyleyen Teksoy, devletin sinemaya destek vermediği ülkelerde, sinemanın başlangıçta tiyatro ve edebiyat uyarlamalarına yönelmesinin, Ertuğrul'un bu uyarlamaları yapmasının esasen sebebi olduğunu dile getirmeye çalışmıştır. Ertuğrul'un yazar olmadığı için senaryo yazamadığını bunu da tiyatrodan ve edebiyattan sağladığını ifade eden Teksoy, yönetmenin "İlk filmlerinin senaryolarını yazmanın yanı sıra, kurgularını da yapmış

olması, Muhsin Ertuğrul'un yalnızlığını gösterir. Gerçekten de Muhsin Ertuğrul sinemanın yalnız adamıdır" (2007, s. 22) diyerek sözlerini sürdürmüştür. Yerli yazarlardan uyarlama yapması (Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar, Peyami Safa, Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu), Nâzım Hikmet'e yönetmen yardımcılığı görevi vermesi ve senaryo çalışmaları yazdırması, ortak yapımlar gerçekleştirmesi (*İstanbul Sokaklarında*, 1931,Türkiye-Mısır-Yunanistan; *Fena Yol*/O *Kakos Dromos*, 1933, Türkiye Yunanistan), görüntü yönetmenliğini daima Cezmi Ar'a yaptırması, önemli yönetmenleri ve oyuncuları film çekmeleri için İstanbul'a çağırması (Mauritz Stiller, Greta Garbo) Teksoy'un fikrince "Ertuğrul'un işbirliğine kapalı olmadığının göstergeleridir" (2007, s. 23). Zahit Atam, ilk ortak yapım olan *Fena Yol* (*O Kakos Dromos*, 1933) filmini Ertuğrul'un ticari kaygılar ve pazar payını büyütme amaçlı Yunanistan'la birlikte yaptığını iddia etmiştir (2002, s. 62). Teksoy'un görüşünde Ertuğrul'un sinema yönetmenliği ve oyunculuğu zayıftır. Fakat ona göre "…Çağdaş Türk tiyatrosunun olduğu gibi, Türk sinemasının da kurucusu olduğu, karşı çıkılmaz bir gerçektir" (2007, s. 23). Türk sinema tarihçileri genellikle Nijat Özön'ün Ertuğrul'a yönelttiği "tek adam düzeni" kurmada ve başka yönetmenlerin film yapmasına engel olmada başarılı olduğu görüşünde birleşmektedirler (Özön, 2013). İsmail Arda Odabaşı, Muhsin Ertuğrul'u "Türkiye'de tiyatro ve sinema âlemine damga vurmuş bir şahsiyet" (2017, s. 54) olarak tanımlamaktadır. Odabaşı, 1920'lerden itibaren Türkiye'de sinema alanında unutulmaz izler bırakacak olan Ertuğrul'un 1918-1919 yıllarında daha çok bir 'eleştirmen' kişiliğinde kendisini gösterdiğini dile getirmiştir (s. 55). Bu tarihlerde Muhsin Ertuğrul'un *Temaşa* (1918-1920) dergisinde yayımlanan yazılarının fazlasıyla ağır bir üsluba sahip olduğunu belirtmiştir. Ertuğrul'un Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin (1913-1919) sinemacılık faaliyetlerine ve ilk kurmaca filmlerinden olan *Pençe* (1917) filmine yönelik yazılarının 1960'larda Nijat Özön tarafından sinema tarihi literatüründe birincil kaynak olarak kullanıldığını ifade etmiştir (s. 60). Özön'e göre *Temaşa* dergisindeki *Pençe* filmine yönelik eleştiri yazılarında Ertuğrul 'tarafsız' değildir ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin sinema faaliyetlerinde belirttiği aksaklıkları Ertuğrul'un kendisinin de yinelediğini söylemektedir (2013, s. 57). Odabaşı, Nijat Özön'ün hoşlanmadığı ve tarafsız bulmadığı Ertuğrul'u *Pençe* filmine dair değerlendirmede 'tek otorite' haline getirdiğine ve filme yıllarca 'tek bir gözle' bakılmasını sağladığına dikkat çekmiştir (2017, s. 60). Bir diğer yandan Scognamillo'nun *Pençe*'ye dair "Filmin başarısızlığını

en fazla belirten de Muhsin Ertuğrul oluyor" (2014, s. 29) ifadesi Odabaşı tarafından anlamsız bulunmuştur. Çünkü Odabaşı'na göre o dönemde kıyaslama yapacak başka bir ses ve görüş henüz bulunmamaktadır (2017, s. 60). Evren'e göre, Ertuğrul sinema sanatına tiyatroya verdiği kadar önem atfetmemesine rağmen onun geleceğini gören ilk sanatçılardan olmuştur (2023, s. 473). Türkiye'de sinemanın emekleme dönemine tanıklık eden, sinema alanında pratik faaliyetlerin yanında sinema üzerine kapsayıcı yazılar yazan ve sinema eleştirmenliği ile öncü sanatkârlar arasında yer almıştır (Evren, 2023, s. 473). *Şehbal*, *Akşam*, *Temâşâ*, *Darülbedayi*, *Resimli Ay*, *Vakit* gibi matbu yayın organlarında dönemin filmlerini değerlendiren ve sinemanın genel sorunları üzerinde yazılar yazan Ertuğrul, Burçak Evren tarafından "sinema eleştirmenleri ve yazarlarının öncüsü" olarak kabul edilmiştir (2023, s. 473). Bunların yanı sıra Evren tarafından Ertuğrul "Cumhuriyet'in sinemadaki entelektüel duruşunun ilk örneği", "bir düşünce/fikir adamı", "sinemanın ustasız ustası" ve "sinemayı çağdaş bir anlayışla yarınlara taşıyan" öncü bir yönetmen olarak görülmüştür (Evren, 2023, s. 474). Savaş Arslan, Cumhuriyet Halk Partisi'nin (1923-1950) yönetimde bulunduğu yıllar ile Muhsin Ertuğrul'un kariyeri arasında bağlantılar kurulabileceğini belirtmektedir: "Muhafazakâr tutumu onu Cumhuriyet elitinin kültürel ideolojisini yeniden üretmeye itiyor ve sinemaya olan ilgisi en iyi ihtimalle ikinci sırayı aşmıyordu. En büyük motivasyonu popüler bir sanat olan sinemadan kazandıklarını Darülbedayi'nin yüksek sanatına yatırmaktı" (2022, s. 98-99). Arslan, Ertuğrul'un sinemaya olan ilgisinin hiç artmadığını, sinemayı "ikinci sınıf bir kültürel form" olarak benimsediğini dile getirmiştir. Öte yandan erken Türk sinemasının hâkim figürlerinden biri olduğunu, Almanya ve Rusya'da filmler çektiğini ve Türkiye'de film çekmek için en uygun koşulların sahibi olduğunu eklemektedir (2022, s. 100). Sinema o dönemlerde devletin kontrolünde olmadan, özel kuruluşlar eliyle bağımsız şekilde yapılmasına karşın Arslan'ın belirtmesine göre Ertuğrul "(…)Devlet kontrolünde olan diğer kültür alanlarındaki mevkidaşları gibi hareket etmiş ve Cumhuriyet elitinin ideolojisini yeniden üretmiştir" (s. 100). Arslan, Ertuğrul'un Cumhuriyet elitlerine yakın oluşu ve tiyatroda yaptıklarından kaynaklı saygınlık görmesi, filmlerinde destek bulmasına yarar sağladığını ileri sürmüştür (s. 103). Arslan'a göre "…Ertuğrul filmleri uyarlama, yeniden çevrim ve teatral unsurların karışımıydı" (s. 104). Bunların yanında Kurtuluş Savaşı ve ulusal kimlik inşası konularında Türk edebiyatından uyarladığı filmlerin onun sinemacı kişiliğini ve Cumhuriyet elitlerinin gözünde imajını

güçlendirdiğini ayrıca belirtmiştir. Arslan Ertuğrul için, "Onun sinema kariyeri, başından beri eleştirilegelen tahakkümü bir yana bırakılıp incelenirse, tüm filmlerinin Türkiye'de sinemanın ikilik ve ikilemlerini yansıttığı görülecektir" demektedir (s. 104). Muhsin Ertuğrul'un sinemasına yönelik yorumunu şu şekilde izah etmiştir:

> Cumhuriyet'in kültür projelerinin dikte ettirilmesiyle aynı doğrultuda, pek çok Türk sinemacı kitlelerin eğitimi ve reformların yaygınlaşmasına katkı sağlayacak, sosyopolitik ve ekonomik meselelerle ilgili gerçekçi filmler çekmek istediğini fakat altyapı yetersizliği ve sinema piyasasının kâr odaklı yapısından dolayı bunu yapamadıklarını iddia etmiştir. Ertuğrul'un filmleri bu nitelikleri taşımaktadır ve dönemin şartları göz önünde bulundurulduğunda onun katkıları kayda değerdir ve Yeşilçam'a zemin hazırlamıştır (Arslan, 2022, s. 104).

Cumhuriyet'in ilanından (29 Ekim 1923) sonra Türkiye'nin çağdaşlaşma sürecinde Ertuğrul'un kültür ve sanat yaşamı alanında önemli bir yer tuttuğunu ifade eden Hilmi Zafer Şahin, Tanzimat'la birlikte sanat, kültür ve edebiyat alanında yaşanan "Batılılaşmaktan çok Batı gibi görünme sorununun" Muhsin Ertuğrul'u da kapsamına aldığı görüşündedir (1984, s. 14-15). Engin Ayça, Ertuğrul'un 'Kemalist modernleşme projesi' içindeki işlevine dikkat çekmiştir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel ve sanatsal alandaki misyonunu Ertuğrul'un üstlendiğini dile getirmiştir (2015, s. 77). Şükran Kuyucak Esen, tiyatromsu filmlerin kapladığı Tiyatrocular Döneminin tek adamı olan Ertuğrul'un Batılılaşma ve Modernleşme hedefini gerçekleştirmek isteyen Türkiye Cumhuriyeti ideolojisini ve Atatürk'ün belirlemiş olduğu doğrultuyu benimsediğini; çektiği filmleri de bu doğrultuda belirlediğini öne sürmüştür (2010, s. 32). Dönemin esas gayesinin geniş kitlelere ulaşmak olduğunu söyleyen Esen, Ertuğrul filmlerinin basit ve popüler anlatım kalıplarına bağlı kaldığını ileri sürmüştür (2010, s. 32). Ertuğrul'un Batı sinemasını yakından tanıdığını ancak ikinci sınıf filmleri kendine örnek aldığını ve sinemayı ticari bir kazanç saydığını sözlerine eklemiştir (s. 32). Beşir Ayvazoğlu da Ertuğrul'u tek parti döneminin (1923-1945, CHP) tiyatro ve sinema sanatındaki mümessili olarak görmektedir. Cumhuriyetçi seçkinlerin tepeden inmeci tutumlarını ve halkı kendi idealleri çerçevesinde dönüştürme yaklaşımlarını, Ertuğrul'un da taşıdığını öne sürmüştür (Ayvazoğlu, 1997, s. 67). Benzer bir görüşle İhsan Kabil, Ertuğrul'un iktidarda bulunan siyasi sistemin talep ettiği sosyolojinin bir uzantısı olarak Batılılaşmış/ modernleşmiş insan tipolojilerini (*Söz Bir Allah Bir*, feminist kadın karakteri) sinemaya aktardığını dile getirmiştir (2024, s. 172-173). Kuyucak Esen'in de belirttiği

üzere, Ertuğrul filmlerinde çoğunlukla "Batılı ve varlıklı aileleri" ele almıştır (2014, s. 49). İlker Mutlu, CHP'nin yürüttüğü "tek adam rejimi" sistemi gibi tiyatro ve sinemanın da tek adam anlayışıyla Muhsin Ertuğrul'un "sultası altında" kaldığını dile getirmiştir (2020, s. 111). Muhsin Ertuğrul'un misyonunu, toplumsal yapıdaki değişimlerle bağlantılı olarak değerlendiren Gülseren Güçhan'a göre, 1950 öncesi Türk sineması devletin o dönemde uyguladığı kültür politikalarıyla uyum içerisindedir (Güçhan, 1992, s.75; Mutlu, 2020, s.111) ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti, Osmanlı ile bağlarını kopartarak, Batı uygarlığı temeli üzerinde yeniden yapılanma sürecindedir, dolayısıyla "Türk insanı gibi Türk Sineması da Batı'yı uyarlamakta, taklit etmektedir" (1992, s. 75). Ertuğrul'un tiyatrocu kimliğine bağlılığı, on yedi yıllık diktatörlük yönetimi, tek parti devrinin karakterini çizmesi, yerli dil arayışlarını engellemesi, teatral üslup oluşturması, Batılı sinema ve tiyatro kalıplarını benimsemesi Ayvazoğlu'na göre, Türk sinemasının çeyrek asır kaybetmesine sebep olmuştur (1997, s. 67-68). Türkiye'de sinemanın kurulumu noktasında, Ulus Baker (2011, s. 109), "Muhsin Ertuğrul denen Mustafa Kemal icazetli adam yüzünden Türkiye'de sinema filan kurulamadı" diyerek Ertuğrul'a ağır bir eleştiri yöneltmiştir. Lütfi Ömer Akad Ertuğrul'un sinemasını şöyle değerlendirmektedir: "Bir sahneyi filme almakla, bir sahneyi sinema dili kullanarak anlatmak arasında büyük fark vardır. Bu ince ayrımı çoğu kez karıştırıyorlar. Sanırım Muhsin Bey sahneleri filme alıyordu. Sinemanın ayrı bir dil olduğunun ayrımında değildi" (Akad, Türk Sinema Tarihi Belgeseli). Görüntü yönetmeni İlhan Arakon, Ertuğrul'un sinemasının başarısızlığını şu cümleleriyle aktarmaktadır: "Muhsin Bey'in sineması yapıldığı devirde de çağ dışıydı. Çünkü biz bir taraftan Muhsin Bey'in filmlerini seyrederken, yandaki sinemada dünya şaheserlerini görüyorduk" (Arakon, Türk Sinema Tarihi Belgeseli). Şener'e göre, Ertuğrul Türk sinemasında yeni bir film ortaya koyarken çoğu kez özgün bir senaryo aramadan, seyirci tarafından tutulan bir piyesi, aynı oyuncu kadrosu ve aynı anlayışla beyazperdeye taşımıştır (1976, s. 60-61). Ertuğrul'un sinemayı gönülden benimsemediğini, kazanç kapısı ve katlanılacak bir iş olarak gördüğünü sözlerine eklemiştir (1976, s. 61). Ertuğrul'un sinemacılığının zayıf olduğunu belirten Şakir Sırmalı'ya göre Ertuğrul "tiyatro adamıdır" (Sırmalı, Türk Sinema Tarihi Belgeseli). İlhan Berk açısından Ertuğrul Türk sinemasının gelişimine yol açmış ve sinemacılığa cesaret vermiştir (1949, s. 23). Berk, Ertuğrul'un filmlerinin bazılarının Avrupa'da çevrilen filmlerden aşağı kalır yanının olmadığını, özellikle *Şehvet Kurbanı*'nın

(*Babaların Günahı* şeklinde yazılmış) "Avrupa filmleriyle boy ölçüşebilecek derecede değerli" olduğunu ifade etmiştir (1949, s. 23). Tiyatrocu kişiliğinin efsaneleştiğini, sinemacı kişiliğinin ise gölgeye itildiğini dile getiren Halit Refiğ'e göre, 1922-1940 yılları arasında Ertuğrul'un çektiği yirmi üç film sinema eseri olma düzeyine erişememiştir (1979, s. 1). Refiğ'in fikrince, Ertuğrul tiyatro ve sinemadaki yaratıcılığından değil, kültürde Batılılaşma ve Batılı yaşam tarzının savunuculuğunu yapmasıyla ön plana çıkmıştır: "Kültürde Batılaşma tek parti döneminin resmi siyaseti olduğunda, Muhsin Ertuğrul ülkemiz sinema ve tiyatrosunda bu siyaseti uygulamanın mutlak hâkimi ve tek şefiydi" diye sözlerini iletmektedir (Refiğ, 1979, s. 2). Cumhuriyet yönetimi, modernleşme sürecinin bir bileşeni olarak bale, opera, resim ve müzik gibi sanatın birçok dalına önem verirken, sinemayı bunun dışında tutmuştur: Bu durumun neticesinde Ertan Yılmaz'ın deyişiyle, "tek adam rejimine [Mustafa Kemal Atatürk] tek adam sineması [Muhsin Ertuğrul] tekabül etmiştir" (2014, s. 115). Ertan Tunç, Ertuğrul'un dönemin siyasi ve kurumsal gücünü arkasına alarak bir tekel oluşturduğunu ve bunu da tiyatral kökenli çalışmalarla taçlandırdığını öne sürmüştür (2012, s. 44). Ülkede yaşanan kültürel değişim sonrasında sinema alanında Ertuğrul'un en faal kişi olduğunu dile getiren Cihan Aktaş, "Muhsin Ertuğrul sürekli kendini geliştirme çabası içindeydi, ancak yeni sistemin modernliği asrilik olarak vazetmesi yüzünden fotoğrafa bile mesafeli halk kitleleriyle bir bağ kurmakta zorlandığı muhakkaktır" demektedir (Aktaş, 2024, s. 107). Ertuğrul'un kendi kültür ve eğitim anlayışını ülkenin şartlarına adapte etmek zorunda kalması sebebiyle, ünlü kuramcı ve yönetmenlerle birebir temas kurarak kendi olanaklarıyla sinema ve tiyatro sanatını öğrenme fırsatı yakaladığını dile getiren Hayati Asılyazıcı'ya göre, "Ertuğrul çağdaş insan olmanın gereklerini yerine getirmiştir" (1984, s. 1). Haldun Taner'e göre "gerçek bir Atatürkçü olması" (1984, s. 1) Ertuğrul'un en belirgin özelliklerinden biri olarak görülmüştür. Behçet Güleryüz'ün ifadesiyle Ertuğrul, "Tek parti döneminin (1923-1950) tek sinemacısı" olmuştur (2010, s. 211). Güleryüz'ün fikrince, CHP'nin siyaset yapma tekelini tek başına sürdürmesine benzer bir tutumu, Ertuğrul da Türk sinemasında gütmüştür (s. 211).

> Çektiği filmlerin çoğunun Tek parti ideolojisiyle doğrudan bağlantılı propaganda filmi statüsünde sınıflandırılması güç olsa da, filmlerindeki düşünme tarzı, temsilleri, düşsel dünyası diğer seçkinlerin görüşleriyle herhangi bir aykırılık taşımamakta, hatta ötesinde adeta Cumhuriyet'in kurucu elitlerinin içinden konuşmakta gibidir (Güleryüz, 2010, s. 221).

Yukarıda bahsedilen görüşe benzer bir biçimde Hilmi Maktav (2002, s. 53-54), Ertuğrul'un ayrı düşmek bir yana, "dönemin gerçekleri ile uyuşmayan, uyarlama, taklit" olarak görülen filmleriyle, dönemin resmi "Kemalist modernleşme projesine" tamamen mutabık bir sinemasının olduğunu dile getirmekte ve Ertuğrul'un filmografisinin bu bağlam üzerinden tekrar okumaya açık olduğunu öne sürmektedir. Maktav, Ertuğrul'un " 'aşırı Batıcı' Türk toplumunun gerçeklerine yabancı gibi görünen popüler filmlerinde dahi Tek Parti'nin Batılı medeniyet projesini yansıttığı için 'resmi sinemacı' kimliğini" taşıdığını ifade etmektedir; üstelik Ertuğrul'un Kemalist sinemacı kimliği popüler bir sinema yapmasına, filmlerinin Darülbedayi üslubu dolayısıyla siyasi kadroların güvenini ve memnuniyetini almamasına rağmen olduğunun altını çizmektedir (2002, s. 53). Emrah Özen, Ertuğrul'un filmlerine karşı siyasi iktidardan gelen tepkiler ve uygulanan sansürler hatırlandığında, söz konusu Maktav'ın yönelttiği 'tek partinin ideolojisini yansıtma' ve 'resmi sinemacı' iddiasının gerçekliğinin tartışmalı olduğu düşüncesindedir (Özen, 2022, s. 195). Özellikle Özen (2022, s. 195) Ertuğrul'un pek de 'rejimin sinemacısı' olmadığı kanısındadır. Ertuğrul için sinemanın popüler ve halka yönelik bir sanat olduğunu belirten Maktav'a göre, Ertuğrul sinemayı "tiyatro gibi bir yüksek sanat olarak değil, halkı hem eğlendiren hem de eğiten, izlenmesi daha kolay ama aynı zamanda tam da bu kolaylıktan dolayı toplumsal kodların değiştirilmesinde/ modernleştirilmesinde daha pratik yollar içeren işlevsel bir sanat" olarak görmüştür (2002, s. 53). Ertuğrul'a yöneltilen aşırı Batılılaşmacı ve Türk toplumunun değerlerini yansıtmayan, aykırı filmler çektiğine yönelik ortak eleştiri kalıplarının tam da bu bağlamda değerlendirilmesi gerektiği görüşündedir (2002, s. 53). Bir diğer yandan, Ertuğrul'un tek adam kimliğine rağmen sinema endüstrisinin gereğine inandığını ve Batı'ya Türkiye'yi göstermek istediğini ancak Cumhuriyet'in yukarıdan inmeci yeni toplum tahayyülünü gerçekleştirmek isteyen ideologları gibi aceleci davranarak, en kısa yolun Batı'dan geçtiğine inandığını yazmıştır (s. 55).

> Batı'dan getirilen değerler gibi Ertuğrul'da Batılı tiyatroculara, sinemacılara, yazarlara yönelmiştir. Fakat bütün aceleciliğine rağmen aslında son derece bilinçli olarak 'ölçülülüğü' esas almış, bunu yaparken de Cumhuriyet'in kıstaslarını kullanmıştır. Aşırılıklar ve arızalı durumlar ise salt Ertuğrul'un sinemasına değil, döneme damgasını vuran zihniyetin bütününe aittir, bu bütün içinde ele alınmalıdır. Bir Cumhuriyet sinemacısıdır Ertuğrul… (Maktav, 2002, s. 55).

Güleryüz, Ertuğrul'un tiyatroyu yüksek bir sanat kolu kabul ettiğini ancak sinemayı "ikinci sınıf bir sanat", "yaz eğlencesi" ya da "ek iş" saydığını dile getirmiştir. Nitekim Ertuğrul'un anılarının büyük bir kısmını tiyatroya ayırmasını bunun bir göstergesi sayan Güleryüz, Cumhuriyetin yönetici elitlerinin Ertuğrul'u sinema alanında pek de yeterli görmediğini sözlerine eklemiştir (2010, s. 220-221). Agâh Özgüç'e göre 1922-1939 yıllarında "tek yönetmen" olarak egemenlik kuran Ertuğrul "gerçek anlamda bir auteur değildi" (2005, s. 17). Özgüç, Ertuğrul'un daima Darülbedayi oyuncularıyla çalışmasını, ilkel bir anlatım dilini sürdürmesini, özgün sinemacıların önünü kapamasını, olumsuz eleştirilere hedef olmasının asıl sebebi olarak görmüştür (2005, s. 17). Bunların yanında Özgüç, Türk sinemasının iki özel yapım şirketinin (Kemal Film, İpek Film) tiyatro dışından gelen yeni sinemacıları yetiştirme noktasında çaba göstermeyerek, Ertuğrul'a bağlı kalmalarını kusurlu bulmuştur (s. 17). Ertuğrul, tüm kusurlarına rağmen Özgüç tarafından bir "öncü", "ilklerin ve türlerin sinemacısı" şeklinde vasıflandırılmıştır (s. 17). Türk sinemasının ilk dönemlerinde Ertuğrul'un tiyatro-sinema arasında kurduğu ilişkinin önemine işaret eden Lale Kabadayı'ya göre Ertuğrul, "sinemayı tiyatro oyunları için bir sahneleme aracı olarak görmüş ve tiyatrovari sahne düzenlemeleri yapmış"tır (2018, s. 33). Kabadayı'nın Ertuğrul'a önem atfettiği konular arasında, Türk sinemasına on yedi yıl yön vermesi, ilk renkli ve sesli filmi çekmesi, sinemada tür çeşitlenmesine katkıda bulunması yer almıştır (2018, s. 33). Özdemir Nutku, Ertuğrul'u "büyük kültür ve sanat adamı", "öncü ve yol gösterici" şeklinde tanımlamaktadır (Nutku, 1992, s. 48-49). Ertuğrul'un yazıları, hatırat ve anılarından onun evrensel düşünce açısının ortaya konabileceğini ve Ertuğrul'a bu açıdan bakmanın daha doğru olabileceği üzerinde durmaktadır (1992, s. 48-49). Ediz, Ertuğrul'u "Batılı anlamda ilk büyük rejisör" olarak tanımlar ve yönetmenliğinde öne çıkan temel nitelikleri "devrimcilik, ilericilik ve yaratıcılık" temelinde ortaya koyar (1969, s. 69-70). Muhsin Ertuğrul için kullanılan tanımların (aktör, rejisör, çevirmen, yazar, dramaturg, eleştirmen, yazar, tiyatro öncüsü vb.) çokluğuna işaret eden Oya Başak, bu tanımların hepsinin doğru olduğuna ve Ertuğrul'un bunların tümünü kişiliğinde bağdaştırdığına inanmaktadır (1969, s. 12). Ertuğrul'u tanımlayan bu kavramların incelemeye değer olduğundan söz açan Başak'a göre "Onun sanat hayatına en doğru bakış, bütün bu çalışmaların yöneldiği tek amaçtır" (1969, s. 12). Hilmi Zafer Şahin'in ifade ettiği üzere (2023, s. 368), Türkiye'de sinema Ertuğrul'un öncülüğünde "ayağa kalktı, şekillendi, kalıcı yapıtlar

ortaya koydu ve ulusal bir kimlik kazandı". Aşod Madatyan, Ertuğrul'u "eşsiz rejisör, aktör, saygıdeğer idareci, sahneye yenilikler sokan, intizamın daimi ve uyanık nöbetçisi" olarak tarif etmektedir ve Türkiye'de ikinci bir Muhsin Ertuğrul'un var olmadığı kanısındadır (2022, s. 64-65). Matadyan'a göre Ertuğrul'un sahnedeki oyunculuk anlayışı melodramatik özellikler barındırmaktadır. Ertuğrul'un sahnede temsil ettiği piyeslerdeki (*Hamlet, Harap Yurt, Baba, Tohum*) şahsiyetlerin buna örnek olarak verilebileceğini belirtmektedir. Bunların yanı sıra Ertuğrul'un sinemasındaki karakterlerin, bu oyunculuk tarzını teyit eden deliller olabileceğine işaret etmiştir (2022, s. 66-67). Ertuğrul'un oyunculukta çağın estetik değişimlerini uyguladığını, melodramatik ve doğal davranışlı bir oyunculuk anlayışına sahip olduğu yönünde görüş belirten Selâhattin Küçük'e göre, Ertuğrul tiyatroda güçlü bir oyunculuk sergilemesine rağmen sinemaya ilgi duymasıyla oyunculuğuna gölge düşürmüştür (1984, s. 4). Ertuğrul'un filmlerinden yola çıkan Küçük' e göre (1984, s. 4), Ertuğrul hiçbir zaman bir sinema oyuncusu olmayı başaramamıştır. Aksine İlhan Berk, tiyatroda oynadığı rollerin (*Renkli Fener, Cehennem, Kral Lear, Baba, Tohum* filmlerinde) seyirci tarafından beğenildiğini bunun yanı sıra ses, jest ve mimikleriyle, ölçülü ve doğal hareketleriyle Ertuğrul'un etkileyici bir aktör olduğunu öne sürmüş; sinemada da özellikle *Ateşten Gömlek* ve *Şehvet Kurbanı*'nda Avrupa artistleriyle boy ölçüşebilecek bir muvaffakiyet gösterdiğini belirtmiştir (1949, s. 18-26). Ayrıca Berk'e göre, Avrupa'da önemli yönetmenlerin filmlerinde rol alması, Ertuğrul'un sinema oyunculuğundaki başarısının göstergesidir (1949, s. 26). Ertuğrul'un aktörlüğü konusunda Hasan Âli Ediz, "Muhsin Ertuğrul, oynadığı her rolü, ilerici bir anlayışla yorumlayan, bilerek, anlayarak oynayan, en büyük, en kültürlü aktörümüzdür" demekte ve Ertuğrul'u "Batılı anlamda ilk aktör" olarak nitelendirmektedir (1969, s. 69). Arpad'a göre (1984, s. 2), Ertuğrul insanların ilgisini çeken güncel olayları ve tartışma konusu edebiyat eserlerini sinemaya taşımıştır: Kemal Film şirketi adına çektiği altı film isminin, Ertuğrul'un bilinçli tutumunun bir göstergesi olduğunun altını çizmektedir: *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (çok konuşulan güncel bir cinayet), *Nur Baba* (tartışma yaratan bir roman), *Leblebici Horhor* (sevilen ve tutulan bir operet), *Ateşten Gömlek* (Kurtuluş Savaşı anlatısının meşhur romanı), *Kız Kulesinde Bir Facia* (ünlü *Fener Bekçileri* piyesinden uyarlama), *Sözde Kızlar* (polemik yaratan bir roman). Âlim Şerif Onaran, Muhsin Ertuğrul'un gerçekçi bir görüşle değerlendirilmesini savunmaktadır. Tek bir filmin *Halıcı Kız,* başarısızlığının Türk sinemasını sermaye

yatırımından yoksun bıraktığını düşünen kişilerin Ertuğrul'a bütün suçu yüklemesini insafsızlık olarak görmüştür. Ertuğrul'un *Bir Millet Uyanıyor*, *Aysel, Bataklı Damın Kızı* ve *Ateşten Gömlek* filmlerini çekerken bütün yeteneğini ortaya koyduğunu tıpkı bir sanat tapıcısı gibi hareket ettiğini sözlerine aktarmıştır. Onaran, bu üç filmi hariç tutarak, Ertuğrul'un vodvil ve melodram tarzı filmleri kadraja aldığında belli bir anlayışla kendini zorlamadan, özenmeden buna pek de gerek görmeden hareket ettiğini ileri sürmektedir. Ertuğrul'un kendi dönemi perspektifi içinde, yapamadıkları ile değil, yaptıklarıyla okunması görüşünü vurgulamaktadır (Onaran, 1999, s. 38). Onaran Ertuğrul için, sinemada her türün ilk örneklerini vermiş, stüdyo ortamında film çekmeyi yerleştirmiş, disiplin ve ciddiyetle hareket etmiş; fakat "yeni sinemanın gelişiminin onun yeteneklerinin üstünde olduğunun ayırdına varmasıyla" sinemayı bıraktığını ifade etmiştir (1999, s. 38). Bu düşüncelerinin yanında Ertuğrul'u "örnek adam", "mesleğin piri ve babası" olarak değerlendirmiştir (Onaran, 2012, s. 227). Kurtuluş Kayalı, Nijat Özön ve Âlim Şerif Onaran'ın Muhsin Ertuğrul sineması hakkında kapsamlı bir çerçeve çizen yorumlara yönelemediğini belirtmektedir (2024, s. 11). Kayalı, Ertuğrul'un yıllar sonra çeşitli çevreler tarafından önemsenmesini iki duruma bağlamaktadır; birincisi yurt dışında (Rusya, Almanya, İsveç, Amerika) sinema eğitimi alması ve sinema pratiği gerçekleştirmesine karşın Türk sinemasında etki bırakamaması, ikincisi ise yoğun tiyatro faaliyetleri içinde yer almasıdır (2024, s. 11). Kayalı (2022, s. 84), birinci durumun "sinemanın biraz daha Cumhuriyet elitinin etkisinin dışında geliştiği şeklinde bir durumun oluşmasına" yol açtığını dile getirmiştir. Muhsin Ertuğrul'u bir 'kültür adamı' olarak değerlendiren Kayalı, "Tiyatroya kültürel alanda modernist ve Batılı bir çerçeve vermiştir. Muhsin Ertuğrul'un tiyatro metinlerinden sinema filmi çıkarması da dönemin filmlerinin mahiyetini anlaşılabilir kılacak gibidir" değerlendirmesinde bulunmuştur (2024, s. 12). 1920-1950 yılları arasında sinemanın fazla etkili olmasa da tiyatro gibi olmadığına işaret eden Kayalı, bu yıllarda gerçek yaşamdan alınan ve tarihe atıfta bulunan filmlerin seyirci tarafından tutulup, benimsendiğini söylemektedir (Kayalı, 2022, s. 83). Bu yıllarda tiyatro resmi çevreler çerçevesinde şekillenirken, sinema alanı devletten bağımsız bir biçimde gelişmiştir (2022, s. 83). Ancak Kayalı, sinemaya devletin daima şüpheyle yaklaştığının altını çizmektedir; Atatürk'ün, Gazi Çiftliği'ni (Amerikalı yönetmenler) anlatan filmi ve *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (Sergey Yutkeviç, 1934) filmini yabancı yönetmenlere çevirtmesinden yola çıkarak, Ertuğrul'a tiyatro

alanında güven duyulduğunu ancak sinemacı olarak pek de güvenilmediğini belirtmiştir (2022, s. 83-84). 1930-1950'ye kadar olan dönemin en başat yönetmeni olan Ertuğrul'un Batı'da sanat eğitimi alması, Batı tarzı film çekme yönelimi, tiyatrodaki etkin işlevi, yurt dışı deneyimlerinin getirdiği birikim Kayalı'nın düşüncesine göre, tüm bunlar dönemin ruhuna uygun düşen "elitist" bir sinema pratiğini beraberinde getirmiştir (Kayalı, 2022, s. 89-91). Bu sinema pratiği konusuna değinen, Esin Berktaş da İpek Film şirketinin tematik ve biçimsel açıdan "elit-kentsoylu" sinema anlayışını, Ertuğrul ve ekibiyle (Şehir Tiyatrosu oyuncuları) sürdürdüğünü dile getirmiştir (Berktaş, 2010, s. 184). Muhsin Ertuğrul faktörünün işin başında bulunması, modernist tiyatro piyeslerinin filme çekilmesi, edebiyat uyarlamalarının yapılmasının, elitist anlayışın dayanak noktasını oluşturduğunu söyleyen Kayalı'ya göre, bu özellikleri nedeniyle 1950'li yıllara kadarki dönem "avami olmayan bir sinema olarak düşünülmüştür" (2022, s. 90). 1950'li yıllara kadar Türk sineması "kitabî ve teatral özellikler taşımıştır ve ulusçu/batılaşmacı yaklaşım sinema alanına yansımıştır" diyen Kayalı, sinemaya devlet desteğinin verilmemesine rağmen dönemin etkin yönetmenlerinin Cumhuriyet'in temel değerlerine mutabık filmler çektiğini ifade etmiştir (2006, s. 23-24). Fakat temel eğilimle uyumsuzluk gösteren filmlerin yapıldığını, seyirci beğenisinin bir şekilde gündeme girdiğini de dile getirmiştir (2006, s. 23-24). Örnek verirsek, *Ankara Postası* (1928-1929) seyirciden büyük ilgi görürken, *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1935) filmiyle Cahide Sonku yıldızlaşarak büyük üne kavuşmuştur (Kayalı, 2006, s. 24). Bu da seyircinin tuttuğu filmlerin yapıldığına işaret etmektedir. Öte yandan Kayalı, 1946 yılından sonra ise Türk sinemasında Batılı bir sanat eğitiminin giderek etkisinin yitirildiğine değinmiştir (s. 83-84). Giovanni Scognamillo, uyarlamalardaki Batı etkisine dikkat çekmiştir. Ertuğrul'a yönelttiği temel eleştiri yerli kaynaklardan çok Batılı kaynaklara yönelmiş olmasıdır. Yazara göre Batı etkisi sorunu Türk sinemasında emekleme çağından beri sürüp gitmektedir. "Bildiğimiz gibi, o yılların sineması dönemin tiyatrosuna bağlıydı ve dönemin tiyatrosu- yani Meşrutiyet Tiyatrosu- ve temsilcileri de genel olarak uyarlama yönteminin başlıca koruyucularıydı" (Scognamillo, 2014, s. 39). Ertuğrul'un "büyük bir Batı hayranı" olduğunu söyleyen Metin And da Scognamillo'nun düşüncesine katılarak, Ertuğrul'u özgün ve yaratıcı olmamakla eleştirmektedir (1969, s. 57-58). Bu noktada Emrah Özen'in (2015) "Sinemamızın Şahsiyet Azabı: Ellili Yıllarda Yerli Film/Türk Filmi Ayrımı Üzerine Bir Değerlendirme" başlıklı

makalesinde dile getirdiği gibi, 1950'ler öncesi ve sonrasında sinema üzerine yazılan yazılarda filmlerin; yerli film/Türk filmi, taklit/özenti ithamı, bunun yanı sıra şahsiyet/özgünlük/kişilikten yoksunluk gibi kavramlar çerçevesinde sıkça eleştiri konusu edildiğine dikkat çekmiştir. Sinema alanında yazar ve eleştirmenlerin bu eleştiri anlayışı Özen'e göre, "modelini Batı'dan alan bütün kültürel üretim alanlarında tezahür ettiği gibi, sinema eleştirisinin de temel vurgularını belirlemiştir" (2015, s. 494). Özen, 1950'lerden sonra Türkiye'de sinema eleştirisi ve tarih yazımının, ağırlıklı olarak 'sol-Kemalist' düşüncenin etkisi altında gelişim gösterdiğini ve sinema alanına uzun süre bu çerçevede bakılıp, değerlendirildiğini öne sürmüştür (2015, s. 502). Scognamillo'ya göre o dönemin sinemasında Batı etkisinin nedeni, ulusal kaynak eksikliği değil, film endüstrisinde çalışan kişilerin başlangıçta Batı'dan gelen filmler sayesinde sinemaya en azından konusal açıdan bir Batılı gibi bakmak gereksinimi hissetmelerinde bulmuştur (2014, s. 39). Scognamillo, "Muhsin Ertuğrul bugüne değin özellikle tiyatroculuğu yüzünden eleştirildi ve suçlandı, oysa bizce en önemli eksikliği, sinematografik yaklaşımı açısından aşırı şekilde Batı'ya dönük olması, Batı kalıplarına bağlılık göstermesi ve sonraki yıllarda bir salgın haline gelecek olan uyarlama yöntemini Türk Sinemasına aşılamasıdır" (s. 42) ifadelerine yer vermiştir. Serdar Öztürk, Aşırı Batıcı ve Batı kalıplarına bağlı kalması noktasında ortak eleştirilerin hedefinde yer almasına karşın, Ertuğrul'un yönetmenliğinin erken bir döneminde (1923), Batılı bir anlayıştan ve Batılı kaynaklardan yararlanma yerine, yerli bir kaynaktan faydalanarak özgün ve beğenilen *Ateşten Gömlek* (1923) filmini neden ürettiğinin açıklanamamasını da çelişkili bulmaktadır (2009, s. 167). Diğer bir deyişle, özgün ve yerli unsurlardan yararlanarak başarılı filmler üretmesine karşın, Ertuğrul'un yabancı tiyatro ve sinema filmlerini uyarlamakta ısrar ettiği konusundaki yaklaşımının aydınlığa kavuşturulamadığını dile getirmektedir. Ertuğrul'un Türkiyeli sinemacıların Batıda sinema eğitimi ve pratiği yapıp, Türkiye gerçeğine uygun filmler üretebileceğine yönelik savını Öztürk, tartışmalı bulmakla birlikte Ertuğrul'un esas amacının 'kültürel özerkleşme' olduğunu da belirtmektedir (2009, s. 165). Netice itibariyle Öztürk'ün fikrince Ertuğrul, özgün ve yerli konulara eğilerek başarılı filmler ortaya koymasına rağmen, çoğunlukla yabancı tiyatro, edebiyat ve sinema eserlerini uyarlamakla yetinmiştir (2009, s. 167). Ertuğrul'un çektiği filmlerin yerli/yabancı uyarlama olması yönündeki ortak eleştiri Karadoğan'ın deyişiyle, "filmlerdeki sinema dilinin yetkin olmaması için bir gerekçe teşkil etmez" (2018, s. 37). Filmin değerini

esasen belirleyen şeyin, sinemasal araçların, anlatım tekniklerinin ve görsel düzenleme biçimlerinin nasıl kullanıldığı ve bunlar aracılığıyla yaratılan sinemasal evren olduğunu söyleyen Karadoğan, Ertuğrul'un sinemasının değerlendirilmesinde bu kriterlerin göz önünde bulundurulması gerektiğini vurgulamaktadır (2018, s. 37). Filmlerin senaristi olan Nazım Hikmet üzerinde durulmamasını da sorunlu bulmaktadır (2018, s. 39). Özuyar'a göre, Avrupa sineması Ertuğrul'un özendiği ve örnek aldığı bir sinema olmuştur (2011, s. 207). Nergis Ertürk, devşirmecilik ve aktarmacılık suçlamasıyla itham edilen Ertuğrul'un mirasının sıkışmış olduğu dar alandan çıkartılarak; laik-dinci, sahte-yerli, solcu-sağcı gibi kalıplaşmış karşıtlıkların ötesinde okunması gerektiğini vurgulamaktadır (Ertürk, 2023, s. 37). Nilgün Abisel, Ertuğrul'un filmlerinin Batı kaynaklı filmlerin düzeyine erişemediğini dile getirmiştir. 1928-1938 yılları arasında Türkiye'ye gelen Hollywood filmlerine alışan ve bu filmlerden zevk alan izleyicinin varlığına dikkat çeken Abisel, bu durumun o dönemlerde, yerli film ve uyarlama operetlerin Batı filmleri karşısındaki rekabet şansının kısıtlı olma durumunu ortaya çıkarttığını dile getirmiştir (1994, s. 22). Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar* adlı kitabında 1928-1938 yılları arasında yerli filmlere yöneltilen eleştirilere yer vermiştir. Bu eleştirilerde filmlerdeki teatral atmosfer, yetersiz sinema dili, aynı yönetmene film çekiminde olanak tanınması (Muhsin Ertuğrul), kameramanın değişmemesi (Cezmi Ar), bir tane özel film yapım şirketinin olması (İpek Film) ve aynı oyuncu kadrosuyla çalışılması (Darülbedayi oyuncuları) yer almıştır. Abisel, belirlenen dönem aralığında yapılan eleştirilerden de yola çıkarak "hem yabancı filmlerin egemenliği altındaki pazarı, hem yeterli yatırım gücü olmayan tek bir yapımcı şirketi ve hem de kısıtlı insan gücü olan Türk sinemasından, farklı bir durum yaratması beklenemezdi" değerlendirmesinde bulunmuştur (1994, s. 28). Esin Berktaş Ertuğrul'un İpek Film yapımlarını 'Avrupai/asri' atmosfer taşıyan filmler olarak nitelendirmiştir (2010, s. 244). Yönetmen kavramının yokluğu, senaryonun yapısının tam olarak bilinmemesi, tiyatro ve edebiyat eserlerinin uyarlanması, özgün senaryonun azlığı, tek bir film şirketinin egemenliği, İpekçiler ve Ertuğrul arasındaki güçlü işbirliğinin olumsuzluğu ve sinema oyunculuğunun eksikliğinden dem vuran Özuyar, 1928-1938 arası dönemi bu parametreler çerçevesinde eleştirmektedir (2011, s. 204-205). Özön, 1922-1939 yılları arasında sadece iki özel film şirketinin (Kemal Film, 1922; İpek Film, 1928) bulunması, bu film şirketlerinin tiyatro ve sinema sanatı arasındaki ayrıma varamadığı, yabancı ülkelerde sinema pratiği ve sinema eğitimi

alan, hazır oyuncu kadrosu bulunan Muhsin Ertuğrul'u 'biçilmiş kaftan' saydıklarını, doğal olarak bu koşullar altında bir tekel oluştuğunu dile getirmektedir (1968, s. 17). Scognamillo, Muhsin Ertuğrul'un sinemasının teatral bir tarzda olduğu konusunda Nijat Özön ile aynı fikirde olmuştur (2014, s. 41). Atilla Dorsay'a göre Ertuğrul "Darülbedayi üslubunu" ısrarla koruyan bir sinema meydana getirmiştir (1984, s. 20). Nurçay Türkoğlu da Almanya'da sinema incelemelerinde bulunmasına rağmen filmlerinde tiyatroculuğunun ağır bastığını söylemektedir (2014, s. 57). Oğuz Makal'a göre (1984, s. 3-4). Ertuğrul'un tiyatro uyarlamalarını sinemaya taşımasının ardında ekonomik zaruretler vardır. Tek bir stüdyonun var olduğu ve yılda bir iki filmin üretildiği cılız bir yapıda, Ertuğrul'un tiyatro yapıtlarına yöneliminin doğal karşılanması gerektiğini belirtmektedir. Nitekim Makal, yarım kalan *Leblebici Horhor* filminin yapım giderlerinin karşılanmadığını filmin ancak oyunculardan Behzat Budak'ın bir bankadan bulduğu kredi sayesinde tamamlanabildiğini söylemektedir (1984, s. 3). Scognamillo, Muhsin Ertuğrul'u şartlandıran ve etkileyen üç etkenin Fransız Tiyatrosu, Alman Tiyatrosu veya ticari sineması ve Rus devrim sineması ekseninde temellendirildiğini belirtmiştir. Ona göre "Sanatçımızın bu karmaşık oluşumu ve bu oluşumun getirdiği kaçınılmaz etkiler- oyunlarındaki 'boulevard' ve 'grand guignol' anlayışı, oyuncu olarak Werner Krauss/Emil Jannings tutkusu, Eisentein/Poudovkine'nin kuramsal kurallarını yüzeysel uygulayışı- filmlerinde belirir veya iç içe geçer" (2014, s. 41). Selâhaddin Küçük (1984, s. 4), Ertuğrul'un sinemada Batı tiyatrosu tekniğinin savunuculuğunu yapmasını öte yandan gerçekçi, klasik ve öncü tiyatro akımlarının etkisinde kaldığını gözetmesi noktasında, Scognamillo'nun Ertuğrul hakkındaki düşüncesine katılmaktadır. Scognamillo'ya göre Ertuğrul'un tercihlerinde "kesin bir biçimden çok ticari bir endişe, film seyircilerinin tuttuğu bir eseri tekrarlama yaklaşımı söz konusudur" (2014, s. 41). Muhsin Ertuğrul'un kendi isteğiyle 'tek adam' olduğunu vurgulu bir şekilde ifade eden Scognamillo, Ertuğrul'un "(…)sinemacı değil, alan boş olduğu için filmler yöneten bir tiyatrocu olduğu, (…)sinema olayını, bir filmin düşünülmesini, hazırlanmasını, çekilmesini yalnızca bir tiyatrocu bakışıyla değerlendirdiği" görüşündedir. Scognamillo'nun "Muhsin Ertuğrul bir ekip adamıdır" (2014, s. 68) sözleri olumlu bir özellik olarak söylenmemiş olsa da aslında sinema endüstrisi için önemli özelliklerden birisidir. Ertuğrul'un sinemasını Scognamillo şu şekilde değerlendirmiştir:

> Muhsin Ertuğrul'un oyuncu kadrosu sabittir. Darülbedayi'den ve Şehir Tiyatrosundandır. Konuların, oyunların büyük bir kısmı, oyuncu yönetimi, sahne düzenlemesi, planlama, makyaj ve giysi anlayışı da aynı temele dayanır. Bu koşullar altında ortaya çıkan şey sinema değildir. Sinema olmasını beklemek, hele aynı dönemdeki- sağlam temelleri olan bir endüstriye dayanan- Batı sinemasına benzemesini beklemek tam bir hayalperestliktir (Scognamillo, 2014, s. 68).

Giovanni Scognamillo (2014), "Muhsin Ertuğrul'un kendi sineması hakkında bir şey söylemediği doğrudur. Bunun bir nedeni belki de söyleyeceği pek bir şeyin olmamasıydı" (s. 68) diye yazmaktadır. Bu tez çalışmasında Muhsin Ertuğrul'un sineması hakkında söyleyebilecekleri ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Özetleyecek olursak; Türk sinema tarihinde, geleneksel/erken tarihli ve yakın tarihli çalışmalarda Muhsin Ertuğrul'a ilişkin düşünceler birbirini yinelemektedir. Literatürde, Ertuğrul ve filmlerine dair kurulan anlatı benzer görüşler/kalıp yargılar üzerinden şekillendirilmiştir. Muhsin Ertuğrul'un Türk sineması içindeki yerini tarif ederken, sinema tarihçileri çok küçük farklar dışında neredeyse aynı fikirleri savunmuşlardır. Söz konusu yakın tarihli çalışmalarda da çok az bir farklılıkla, Ertuğrul'a ilişkin kanonik argüman (birbirinin tekrarı, betimleyici düzeyde kalan bilgiler) farklı isimlerce tekrar edilmiş ve geleneksel kaynaklara atıfta bulunularak, geleneksel anlatı sürdürülmüştür. İncelenen çalışmalarda birbirini tekrar eden bu yargılar şu şekilde sıralanabilir:

1. Cumhuriyet idealleri'ni körü körüne yansıtan filmler yapma/Cumhuriyet elitinin kültürel ideolojisini yeniden üretme/Tek Parti döneminin (1923-1950) karakterini çizme/Kemalist modernleşme projesine tamamen mutabık filmler çekme (Refiğ, 1979, s.2; Taner, 1984, s. 1; Ayvazoğlu, 1997, s.67-68; Maktav, 2002, s.53-55; Kayalı, 2006, s.23-24; Kuyucak Esen, 2010, s.32; Güleryüz, 2010, s. 211-221; Ayça, 2015, s.77; Sevim, 2016, s.81; Arslan, 2022, s.98-100; Kasap Ortaklan, 2023, s.478; Evren, 2023, s.474; Kabil, 2024, s.172-173).

2. Aşırı batılılaşmacı/Batı kalıplarına aşırı bağlılık/Batıya öykünme/Batılı sinema ve tiyatro kalıplarını benimseme (Refiğ, 1979, s.2; Zafer Şahin, 1984, s.14-15; Gelenbevi, 1984, s.2; Küçük, 1984, s.4; Ayvazoğlu, 1997, s.67-68; Güçhan, 1992, s.121; Maktav, 2002, s.53; Kayalı, 2006, s.23-24; Berktaş, 2010, s.228, Özuyar, 2011, s.207; Scognamillo, 2014, s.39-42; Aktaş, 2024, s.105).

3. Sinema diktatörlüğü/On yedi yıllık baskın hâkimiyet/ Tekelci/Tek adam düzeni kurma/Tek egemen kişi (Özön, 1968, s.17; Şener, 1970a, s.49; Şener, 1970b, s.16; Şener, 1976, s.58; Gelenbevi, 1984, s.3-5; Makal, 1984, s.2; Özgüç, 1990, s.70; Makal, 1991, s.6; Ayça, 1992, s.117; Ayvazoğlu, 1997, s.67; Onaran, 1999, s.20; Maktav, 2002, s.49; Özgüç, 2005, s.17; Kuyucak Esen, 2010, s.32; Tunç, 2012, s.44; Özön, 2013, s.118; Scognamillo, 2014, s.68; Ünser, 2014, s.61; Yılmaz, 2014, s.115; Ayça, 2015, s.85; Kabadayı, 2018, s.33; Saydam, 2020, s.409; Mutlu, 2022, s.111; Öztürk, 2022, s.23; Arslan, 2022, s.98; Özuyar, 2023b, s.545; Aktaş, 2024, s.106).

4. Kendine özgü belirli bir sinema üslubu oluşturamama/Kısır sinema dili (Tali Öngören, 1984, s.3; Ayvazoğlu, 1997, s.67; Özön, 2003, s.108; Ün, 2006, s.5; Özön, 2013, s.120; Kabadayı, 2018, s.33; Ertan, 2022, s.126; Akad, Türk Sinema Tarihi Belgeseli).

5. Sinemayı ikinci sınıf bir sanat olarak görme (Onaran, 1981, s.147-150; Gelenbevi, 1984, s.1-5; Güleryüz, 2010, s.220-221; Özön, 2013, s.100; Arslan, 2022, s.98-99; Evren, 2023, s.473).

6. Tiyatro dilini sinema perdesine taşıma/Teatral bir sinema anlayışı kurma/Tiyatrolaştırılmış sinemanın temellerini atma (Özön, 1964, s.119; Özön, 1968, s.17; Şener, 1970a, s.49; Şener, 1970b, s.17-18; Tali Öngören, 1984, s.3-4; Makal, 1984, s.3; Dorsay, 1984, s.20; Özön, 1985, s. 348-352; Gökmen, 1989, s. 246; Ayça, 1992, s.118; Ayvazoğlu, 1997, s.68; Onaran, 1999, s.36; Evren, 2005, s.72; Berktaş, 2010, s.228; Tunç, 2012, s.44; Scognamillo, 2014, s.41; Türkoğlu, 2014, s.57; Kabadayı, 2018, s.33; Saydam, 2020, s.409; Maraşlı Göç, 2021, s. 256; Ertan, 2022, s.125).

7. Ticari kaygıların ön planda tutulduğu popüler/tutulan filmler yapma, Gişe başarısı/kâr sağlayacak sansasyonel filmler üretme/İş yahut furya filmleri çekme (Şener, 1976, s.61; Arpad, 1984, s.2; Sevinçli, 1987, s.169; Ayvazoğlu, 1997, s.68; Maktav, 2002, s.53; Evren, 2005, s.72; Kuyucak Esen, 2010, s.32; Özön, 2013, s.79-120; Scognamillo, 2014, s.44; Ayça, 2015, s.83).

8. Sabit/hazır oyuncu kadrosu ile çalışma/Darülbedayi (Şehir Tiyatrosu) oyuncuları (Özön, 1968, s.17; Şener, 1976, s.6,1; Onaran, 1981, s. 144; Özön, 1985, s. 348-352; Akçura, 1992, s.65; Ayça, 1992, s.120; Özgüç, 2005, s. 17; Kuyucak Esen, 2010, s.22; Scognamillo, 2014, s.68; Ayça, 2015, s.79; Saydam, 2020, s.409).

9. Türkiye'de sinema sanatının gelişimini engelleme (Ayvazoğlu, 1997, s.67-68; Baker, 2011, s.109; Özön, 2013, s.118).

10. Sinemayı bir ek iş /ek görev sayma (Şener, 1976, s.61; Özön, 1985, s.348-352; Kuyucak Esen, 2010, s. 32; Güleryüz, 2010, s.220-221, Ayça, 2015, s.77, Akçura, 2023, s.687).

11. Tiyatro piyesleri, Türk edebiyatı ve yabancı filmlerden uyarlama yapma (Özön, 1964, s.119; Özön, 1968, s.18; Onaran, 1981, s.132; Makal, 1984, s.2, Arpad, 1984, s.2; Makal, 1991, s.6; Ayça, 1992, s.118-124; Özön, 2003, s.109; Teksoy, 2007, s.22-23; Öztürk, 2009, s. 167; Kuyucak Esen, 2010, s.22; Özuyar, 2011, s.204-205; Özön, 2013, s.119-120; Çokyiğit, 2014, s.87; Kabadayı, 2018, s.33; Maraşlı Göç, 2021, s.251; Kayalı, 2022, s.90, Arslan, 2022, s.104; Kayalı, 2024, s.12).

12. Türk toplumuna yabancı kalacak filmler çekme (Şener, 1970b, s.22; Şener, 1976, s.62; Maktav, 2002, s.53).

13. Vodvil, komedi, operet, melodram tarzı filmleri kadraja alma (Şener, 1976, s.62; Onaran, 1981, s.139-142; Özgüç, 1990, s.41; Onaran, 1999, s.28-29; Özön, 2003, s.109; Arslan, 2022, s.103).

14. Teatral/melodramatik oyunculuk yönetimi (Küçük, 1984, s.4; Onaran, 1999, s.21; Matadyan, 2022, s.66-67; Ertan, 2022, s.126).

15. *Zafer Yollarında* filminin yönetmenliğini yapmadığı ve filmin belgesel/aktüel/dokümanter bir film olduğu (Şener, 1970a, s.25-26; Onaran, 1981, s.133, Evren, 1983, s.155; Dorsay, 1984, s.17; Gökmen, 1989, s.120-121-182; Özön, 2003, s.84; Odabaş, 2006, s.209; Özuyar, 2017, s.364-365; Karadoğan, 2018, s.30; Maraşlı Göç, 2021, s.264; Saydam, 2022, s.136; Akçura, 2023, s.657).

Sonuç olarak, Türk sinema tarihlerinde Muhsin Ertuğrul, "Tekelci, Batıcı, Cumhuriyet idealisti" çerçevesinde konumlandırılmıştır. Ertuğrul filmleri ise "teatral bir anlayış, uyarlama/adaptasyon (edebiyat, tiyatro piyesleri, yabancı eserler), gişe geliri sağlayacak ticari/popüler konular eksenli yapıtlar, teatral/gerçekçi olmayan oyunculuk anlayışı; sabit oyuncu kadrosu (Şehir Tiyatrosu oyuncuları), hareketsiz kamera kullanımı, sinemasal dilden uzaklık" ekseninde temellendirilmiştir. Neticede, Muhsin Ertuğrul ve sineması üzerine yapılan çalışmalarda ortak bir söylemin hâkim olduğu anlaşılmaktadır.

Yakın tarihli çalışmalarda *Zafer Yollarında* (1923) Ertuğrul'un yönetmenliğinde mizansen/canlandırma bir film olarak çekildiği (Odabaşı, 2023a, s. 286), yönetmenlerin varlığına işaret edenler çerçevesinde 1922-1939 yılları arasında tek yönetmen olarak Ertuğrul'un tekel kurmadığı (Fuat, 1997, s.298-301; Özuyar, 2011, s.248), Almanya'da bulunduğu sırada *Milyonları Olan Kadın* (1920-1921) filminde rol aldığı (Kaynakçı, 2023, s. 530-531; Kasap Ortaklan, 2023, s.510), Türkiye'de yönetmenlik yapması yönünde teklifin Şakir Seden ve Kemal Seden Kardeşler tarafından Ertuğrul'a yapıldığı (Çelik, 2013, s.97; Maraşlı Göç, 2021, s.247), *Nur Baba* (*Boğaziçi Esrarı*, 1923) filminin çekimi için konu teklifinin Ertuğrul cephesinden değil, romanın yazarı Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından bizzat Kemal Film'e yapıldığı ve ilk isminin ise *Nigâr* olduğu (Maraşlı Göç, 2021, s.294; Odabaşı, 2023c, s.275), *Ateşten Gömlek* (1923) filminin Mustafa Kemal Atatürk'ün aracılığıyla Halide Edip Adıvar'ın romanından sinemaya aktarılması istemiyle filme alındığı (Maraşlı Göç, 2021, s.301), ilk Türk kadın oyuncuların Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir değil *Esrarengiz Şark* (1922) filminde yer alan Nermin Şahika Hanım olduğu (Özuyar, 2008, s.135-136; Maraşlı Göç, 2021, s.219-221) ortaya konulmuştur.

3. MODERNLEŞMEYE GENEL BİR BAKIŞ

Dünya tarihinin akışını etkileyen toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasal gelişmeler her dönemde varlığını sürdürmüştür. Dünya coğrafyasının farklı bölgelerinde çeşitli medeniyetlerin öncülüğünde gerçekleştirilen gelişmeler, diğer medeniyetleri de etkileyerek değişim ve dönüşümleri beraberinde getirmiştir. Batı'nın kendi tarihsel süreci içinde düşünsel ve kurumsal yönleriyle ortaya çıkan modernite (modernlik) ise son birkaç yüzyılın şekillenmesinde başat rol oynayan evrensel bir olgu haline gelmiştir (Baritci, 2023, s. 13). Modernitenin evrensel olarak nitelendirilmesinin nedeni, tüm coğrafyanın ondan etkilenmiş olmasıdır (Baritci, s. 14). Modernite kavramının anlam çerçevesini ortaya koymadan önce, modernizm ve modernleşme kavramları ile arasındaki bağlantıya bu noktada değinmek gerekmektedir. Bu şekilde anlam kargaşasının ortadan kaldırılması sağlanmış olacaktır.

Modernite, "siyasal, toplumsal, ekonomik veya felsefi alana veya duruma" (Bağce, 2004, s. 7) karşılık gelirken, modernizm "on dokuzuncu yüzyıl sonu ile İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar olan dönemde, bilhassa sanat ve edebiyatta meydana gelen büyük çaplı değişimleri" tanımlamak için kullanılan bir kavram olmuştur (Marshall, 1999, s. 508). Felsefi ve iktisadi olan klasik anlayışa göre modernlik "aklın utkusu, özgürleşme ve devrim" temelli bir olgu olurken, modernleşme ise "eylem halindeki modernlik" diğer bir değişle içsel bir süreç olarak tanımlanmaktadır (Touraine, 2023, s. 48). Öte yandan, modernlik bir durumu belirtirken, modernleşme durumun oluşmasını ifade etmektedir (Özkiraz, 2007, s. 43). Scott Lash, içinde yaşanılan dönemi modernizm olarak adlandırmak gerektiğini dile getirse de yukarıdaki tanımlamalara benzer bir şekilde modernitenin, "Rönesans, rasyonalist felsefe ve Aydınlanma yoluyla, öte yandan mutlakiyetçi devletten burjuva demokrasilere geçişle" beliren bir çağa işaret ettiğini ve modernizmin "sanatlarda 19.yüzyılın sonunda başlayan paradigma değişikliği" olduğunu belirtmektedir (Lash, 2011, s. 153). Lash'a göre kısaca modernite, Batı'da "Aydınlanma, Rönesans, Reform" hareketleri sonrasında kurulan ulus-devlete giden bir süreci ifade etmektedir (Lash, 2011, s. 153). Anthony Giddens için modernite, ilk kez feodalite sonrasında Avrupa'da ortaya çıkan ve yirminci yüzyılda dünya çapında tarihsel etkiye sahip olan kurumlar

ve davranış biçimlerini ifade etmektedir. Kabaca moderniteyi sanayileşmiş dünyaya karşılık gelen bir zaman dilimi olarak belirten Giddens, modernitenin ulus- devlet gibi en belirgin toplumsal formları ürettiğini öne sürmüştür (2010, s. 28-29). Modernleşme kavramı ise, "eski ve geleneksel toplumların modern olmalarına, moderniteye ulaşmalarına imkân veren süreçler için kullanılan terim" olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, 1999, s. 603). Diğer bir ifadeyle modernleşme, modern olarak kabul edilen toplumlara benzemek ve onlar gibi olabilmek isteğiyle gerçekleştirilen toplumsal değişim sürecini ifade etmektedir (Erdem, 2019, s. 274). Modernleşmenin temelinde, Batıya yönelik değerlerin kitle iletişim araçlarıyla az gelişmiş veya gelişmekte olan ülkelere doğru iletilmesi yoluyla, ilerleme ve çağa ayak uydurmanın gerçekleşebileceği düşüncesi yatmaktadır (Gündüz, 2019, s. 13).

3.1 Modernleşme Deneyimine Giden Yol: Modernite

Modernite, düşünsel arka planının gelişmesi, kurumsallaşması ve dünyayı etkisi altına alması bakımından yüzyıllardır üzerinde tartışılan bir olgu olmuştur. Kimileri için Batı medeniyetinin gelişimi modernite projesinin bir eseriyken, bazılarına göre ise dünyanın içinde yer aldığı kriz hali modernitenin bir sonucu olarak görülmüştür (Baritci, 2023, s. 23). Nitekim "modernite olgusu dünya tarihinin ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel olarak son beş asrını şekillendiren bir gerçekliktir" (Baritci, 2023, s. 23). Modernitenin bu tarihsel arka planının ilerleyişini Küçükalp ve Cevizci (2019), şu şekilde dile getirmektedirler:

> Tarihi seyri dikkate alındığında modern dönem, Batı'da skolastik dönemden sonra, Rönesans ve Reform hareketlerinin yanı sıra coğrafi keşiflerle birlikte gelişen siyasal, sosyal, ekonomik ve bilimsel değişmelerin sonucunda ortaya çıkan ve XX. yüzyılın ikinci yarısına kadar devam eden zaman dilimine karşılık gelir (s. 117).

Modernliği tanımlama noktasında dönemselleştirmelere başvuran Marshall Berman (2017, s. 29), moderniteyi üç ayrı evrede ele almaktadır. Berman'a göre modernite, yaklaşık olarak dört yüz yıllık bir zamansal tecrübeyi ifade etmektedir. Bu tarihsel seyri sistematik bir analize tabi tutmuştur. Birinci evre 16.yüzyılın başları ve 18. yüzyılın sonuna değin devam eden süreci kapsamaktadır. İlk evrede insanlar modernliği ve onun getirdiği modern hayatı henüz farkında olmadan deneyimlemeye çalışmışlardır. Ancak bu yeni yaşam düzeninin meydana getirdiği değişiklikleri tam

olarak kavrayamamışlardır. İkinci evre 1790'lardaki Fransız Devriminin etkisiyle başlamaktadır. Fransız devrimi ve onun etkileri sonucunda "kişisel, toplumsal ve siyasal" hayatın her alanında köklü dönüşümler yaşayan modern bir halk kitlesi, ani ve trajik bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu modern kamu alanı, modern olmanın yanı sıra modern öncesi yaşama ait maddi ve manevi hatıraları da bünyesinde barındırmaktadır. Berman'a göre insanların yaşadığı, "Bu içsel ikilik aynı anda iki ayrı dünyada yaşıyor olma hissini, modernleşme ve modernizm düşüncelerini doğurur ve kökleştirir" (2017, s. 29). Modernliğin üçüncü ve son evresi ise 20.yüzyılı içine alan dönemi kapsamaktadır. Bu evrede modernleşme süreci dünya çapında yayılım göstermiş ve onun tezahür ettiği modernist dünya kültürü, sanat ve düşünce alanında büyük başarılar elde etmiştir (2017, s. 29). Netice itibariyle bu evre, modernitenin küresel boyutlara eriştiği ve modernizmin etki alanını genişlettiği bir dönemi temsil etmektedir. Berman'ın bölümlere ayırdığı modernite tarihi, ilk olarak Rönesans, Reform, keşifler yüzyılıyla ortaya çıkan burjuva dünya görüşünün önce Akıl Çağı'na, ardından Aydınlanma'ya varmasını açıklamaktadır. Bunu takip eden ikinci dönem modernitenin siyasal kavramlar aracılığıyla kuramlar ve kurumlar üretmeye çalışmasıdır. Üçüncü dönem ise modernitenin dünyanın geneline yayılması ve alt başlıklara parçalanmasını anlatmaktadır (Aksakal, 2015, s. 108-109). Berman'ın bu dönemselleştirmesi, modernitenin tarihsel gelişimini, yayılma sürecini, insanların moderniteye dair farklı zamanlardaki deneyimlerini ve toplumsal değişimleri anlamlandırmamızı sağlamaktadır (Arslan, 2024, s. 426-427). Berman, modern kamunun genişlemesiyle birlikte modernlik düşüncesinin farklı şekillerde ele alındığına ve büyüsünün bozulduğuna değinmektedir. Ona göre esasen yitirilen, modernliğin "örgütlenme ve insanların hayatlarına bir anlam verme yetisi" dir (2017, s. 29-30). Bunun neticesinde, insanların kendi modernliklerinin köklerinden kopmuş bir modern dönemde yaşadıklarını belirtmektedir (s.30). Bu kısımda moderniteye kısaca bir giriş yapılmıştır. Modernitenin ne olduğu ve nasıl tanımlandığı ele alınmıştır. Tüm bunlar paralelinde modernleşme kavramının daha anlaşılır bir zemin üzerine oturtulması amaçlanmıştır.

3.1.1 Modernite (Modernlik) Kavramı

Modernite, Batı Avrupa'da Aydınlanma, Rönesans, Reform hareketleriyle inşa edilen ulus-devlet anlayışına doğru giden toplumsal bir süreci ifade etmektedir. Sosyolojik tanımlamada kentleşme olgusunun başlaması, toplumsal sınıfların görünür hale gelmesi, burjuvazinin, sanayileşmenin ve siyasal hakların nüfusun çoğunluğuna yayılması modernitenin getirdiği sonuçlardır. Modernite olgusunu ele almadan önce kökeninde yer alan modern kavramının tanımını yapmak gerekmektedir. Modern kavramı, bilinen ilk kaynaklara göre milattan sonra beşinci yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun Hristiyanlığı resmi din olarak kabul etmesinin ardından, dönemin Hristiyanlığını, pagan kültüründen ayırmak amacıyla kullanılmıştır (Aksakal, 2015, s. 94). Kabul edilen yeni dinle beraber, putperest geçmiş geride bırakılmak istenmiştir. Kavramın sonraki tüm kullanımları, eski çağlara karşıt yeni olma durumunu ifade etmiştir. Latincedeki etimolojik oluşumu 'modo'dan türeyen 'modernus' kelimesine dayandırılmıştır (Aksakal, 2015, s. 94). İngilizcesi *modern*, Fransızcası *moderne* ve Almancası *neuer* (yeni zaman) (Cevizci, 1999, s. 598) olarak tanımlanan kavram, genel itibariyle "mevcut ve yakın zamana dair ya da özgü; mevcut ya da yakın zamanı nitelendiren şey; çağdaş; eski ya da antik olmayan şey; (sanatlarda) geleneksel tarzları ya da üslûpları reddeden, mevcut zamanın tarz ya da üslûpları" anlamına tekabül etmektedir (Demirhan, 2004, s. 17). Öte yandan "toplumlar arasında en çok gelişmiş olanların temsil ettikleri teknik, bilgi ve zihniyet seviyesi" (Ülken, 1969, s. 209) olarak açıklanan modern sözcüğü, "Aydınlanma, Sanayi Devrimi, çoğulcu demokrasinin ürünü olan bireycilik, laiklik ve eşitlik gibi Batılı değerlere" işaret etmektedir (Göle, 2016, s. 20). Günümüzde ise 'yeni ve çağdaş' kavramlarına karşılık gelen 'modern' kelimesinin yaygınlık kazanmasını sağlayan iki unsur kapitalizm ve ulus-devlet oluşumu olarak görülmektedir. Bunlar Avrupa tarihinin belli karakteristik özelliklerini yansıtmasından dolayı modern; batılı ve batıya ait olan şeklinde tanımlanarak karşımıza çıkmaktadır (Tazegül, 2005, s. 18). Ülken'in sosyoloji sözlüğünde modern/çağdaş olan "bugün Batı kültürünü yaratan toplumlara" karşılık gelmektedir (1969, s. 209). Bu tanımlardan hareketle 'modern', daha çok Orta Çağ'ın skolastik düşüncesinin reddedilmesiyle birlikte Batı'da Rönesans, Aydınlanma, rasyonel bilim anlayışı ve Tanrı yerine insanı merkeze alan felsefi anlayış ile Orta Çağ sonrası girilen süreci ifade etmektedir (Tazegül, 2005, s. 19). Bauman'ın da vurguladığı üzere

modernite, “zamanın bir tarihe sahip olduğu zamanki halidir” (2019, s. 168). Chandley ve Munday (2018, s. 291) moderniteyi, “yenilik üzerine kurulu ve esnek biçimde çağdaş zamana ve/veya genellikle bununla ilgili dünya görüşlerine gönderme yapan oldukça göreceli bir kavram” şeklinde tanımladığı görülmektedir. Modernliğin, Batıya özgü olup olmadığını sorgulayan Anthony Giddens, kapitalizm ve ulus-devlet gibi iki farklı gücün, daha geleneksel toplumsal biçimlerin hiçbiri tarafından sergilenemediğinden yola çıkarak “modernliğin bu iki muhteşem dönüştürücü fail tarafından desteklenen yaşam biçimleri yönünden” Batı’ya özgü olduğunu ifade etmektedir (Giddens, 2016, s. 170-171). Turner’ın değişiyle modernite, modern öncesi dönemin durağanlık eğilimine karşın en keskin kırılmayı yaratmıştır. Modernitenin dinamik unsurlarından olan “kapitalizm, ulus-devlet, bireyci kültür, bilim ve teknoloji” yalnızca kalıplaşmış gelenek ve görenekleri yıpratmakla kalmamış, aynı zamanda gelen yeni değişimleri beslemeye devam etmiştir. Böylelikle her neslin koşulları bir önceki nesilden oldukça farklı olmuştur (Turner, 2020, s. 628-629). Nitekim modernitenin alt yapısını ilerleme fikri oluşturmaktadır. İlerlemenin geri döndürülemez olduğu ve “bugünün geçmişten, geleceğin ise bugünden daha iyi olacağı düşüncesi” ilerleme fikrinin bu iki önermesini temellendirmektedir (Kalın, 2018, s. 49). Alain Touraine’e göre, modernlik sadece mutlak bir değişim ya da olaylar silsilesi olarak kabul edilmemektedir. Modernlik, “akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin” yaygınlaştırılmasıdır (Touraine, 2023, s. 25). Bu bağlamda modernlik, toplumsal yaşamın farklı alanlarında giderek artan değişimleri kapsamaktadır. Özellikle bu alanlar “siyaset, ekonomi, aile yaşamı, din ve sanat” şeklinde ifade edilmektedir (Touraine, 2023, s. 25). Touraine’nin vurguladığı üzere, özgürlük isteği ve insanın her şeye karşı kendini savunma mekanizması, modernliği en iyi şekilde tanımlayan hususların başında gelmektedir (2023, s. 259). Diğer bir deyişle, modernlik toplumsal yaşam alanlarının tümünde meydana gelen bir rasyonelleşme sürecine karşılık gelmektedir (Sevil, 2005, s. 11). Peter Wagner’e göre modernlik, “bireyciliğin ve bireyselliğin artışını” anlatmaktadır (Wagner, 2005, s. 30). Raymond Aron’a göre (1978) ise modernite, toplumsal hayatta hukukiliğin yaygınlık kazandığı, demokrasinin büyük ilgi gördüğü, çoğulculuğun ve katılımcılığın ön plana çıktığı bir düzen şeklinde tanımlanmaktadır. TDK tarafından modernite “Avrupa’da 17. yüzyıldan sonra ortaya çıkan, gelenek karşıtı, bireysel, toplumsal ve politik yaşam alanlarındaki dönüşüm veya değişime dayalı toplumsal düzen ve anlayış” şeklinde

açıklanmıştır (TDK, 2024). Kaya Erdem (2019), modernitenin ne ifade ettiğini ve meydana getirdiği dönüşümleri şu şekilde izah etmektedir:

> Aydınlanma, rasyonalizm ve pozitivizm sacayakları üzerinde yükselen ve Batı toplumlarını karakterize eden modernite de, dünya toplumsal dönüşüm tarihi içinde, düalist epistemolojinin en keşif örneklerine (gelişmiş, gelişmemiş; modern-geleneksel; Doğulu-Batılı) kaynaklık edecek, başat dönüşüm noktasının adıdır. Geleneksel olarak adlandırılan feodalitenin yerine, kapitalizme içkin değerler, inançlar ve kesin doğrular koyan modernite, kendisini, özgün tarihsel koşulları içinde yaratan ve deneyimleyen coğrafya (Batı) tarafından refere edildiğinden, aslında sadece batı dışı coğrafyaların sorunudur. Öznesi Batı, nesnesi Batı dışı coğrafyalar olan toplumsal dönüşüm tecrübesinin ifadesidir (s. 270).

İlk olarak Avrupa'da varlık gösteren modernite; birbiriyle ilişki halinde şehirleşme, serbest piyasa ekonomisi ve endüstrileşme, toplumsal farklılaşma, yoğun iletişim faaliyetleri, ulaşım sistemlerindeki ilerleme gibi yapısal karakterler sergilemektedir (İnalcık, 2014, s. 369). Kurumsallaşma yönünden bu süreç, ulus-devlet, rasyonel kapitalist ekonomik faaliyetler, kültürel açıdan yeni kolektif kimlikler (bürokrat, işçi, patron) ifade etmektedir (2014, s. 369). Abel Jeanniere, moderniteye geçişi belirleyen dört temel gelişmeden bahsetmektedir. Bunlar bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimlerdir. Her biri kendi içinde belli aşamalar taşır ve modernliğin bir özelliğini içinde barındırır. Dolayısıyla her birinde az ya da çok modern olunabilmektedir. Fakat moderniteyi kavrama ve anlamlandırma noktasında dördü birden anlam taşımaktadır (2011, s. 111). *Bilimsel Devrim*, Newton tarafından başlatılmış ve evrensel yer çekimi kanunun keşfedilmesiyle iki dünya görüşü arasında kopuş meydana gelmiştir. Tanrı ve melekleri tarafından yönetilen bir doğadan, kendi kendini düzenleyen doğa yasalarının belirlediği bir gök mekaniğe geçilmiştir. *Siyasal Devrim* ile birlikte, demokrasi devletin tek rasyonel biçimi olmuştur. Modern devlet demokratik temellere dayalı olan ve iktidar kaynağını Tanrı'dan değil, halktan alan bir yapı arz etmiştir. *Kültürel Devrim*, düşüncenin laikleşmesini ve toplumsal yaşamın her alanında ölçüt olarak rasyonelleşmenin esas alınmasını beraberinde getirmiştir. *Endüstriyel Devrim* ise emek gücünün soyutlanmasıyla karakterize edilmiştir. Teknolojik ilerleme olarak da tanımlanan bu devrimle modernleşmenin bileşenleri daha çok fark edilmiştir (Jeanniere, 2011, s. 113-119). Bu temel devrimlere bağlı olarak ortaya çıkan "birey, akıl, bilim ve ilerleme" temelli dört unsur modernlik fikrinin köşe taşlarını meydana getirmiştir (Tazegül, 2005, s. 21). Görüleceği üzere, modernite olgusunun taşıyıcıları ya da ana bileşenleri genel itibariyle "sanayileşme,

kentleşme, modern ekonomik sistem, ulus-devlet inşası, değişim ve ilerleme fikri, yeni üretim biçimleri, teknolojik gelişmelerin yayılması, iletişim ağının gelişmesi, sivil toplum oluşumu, bürokrasi, evrensellik, rasyonalite ve birey" olarak görülmektedir (Aksakal, 2015, s. 53-54).

3.2 Batı Dışı Toplumların İdeali: Modernleşme

Modernleşme süreci toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasal alanlarda köklü değişimlerin yaşandığı bir süreçtir. Bu süreç birçok sosyolog tarafından modernite (modernlik), modernizm ve modernleşme kavramlarıyla tanımlanmıştır. Modernite, Batı tecrübesine işaret eden bir anlam taşımasına rağmen, bu durum Batı dışı toplumlarda 'modernleşme' şeklinde alınmaya çalışılmıştır. Batı dışı toplumlar tarafından modern olanın talep edilmesiyle modernleşme kavramı ortaya çıkmıştır. Batı'nın bizzat tecrübe ettiği uzun bir tarihselliği kapsayan modernite olgusunu, Batı dışı toplumların olduğu gibi edinmesi pek mümkün olmamıştır. Fakat hızlandırılmış çeşitli köklü değişim ve dönüşümlerle edinilmeye çalışılmıştır (Baritci, 2023, s. 30). Modernlik, Batı'nın kendi tarihsel iç dinamiğinde tecrübe ettiği bir süreçken, bu kavramdan türeyen modernleşme ise Batı dışı toplumlara dayatılan bir sorun olarak addedilmiştir (Özkiraz, 2007, s. 43-44). Batılı toplumbilimcilerine göre modernleşme, tarımsal üretimden endüstriyel üretime geçişi, temsili demokrasinin varlığını, uluslararası pazar ekonomisinin gelişimini, birey ve düşünce özgürlüğüne dayalı toplumsal yapıyı, emek gücünden makineleşmenin kullanımına doğru gerçekleşen süreçlerin, Batı toplumlarına benzer bir şekilde, tüm toplumların bu aşamalardan geçerek aynı seviyeye ulaşacaklarına verilen isimdir (Tazegül, 2005, s. 23). Gelişmekte olan ülkelerin, kaçınılması mümkün olmayan bir şekilde Batılı gelişmiş ülkelerin çizdiği yolu izleyecekleri tezinden hareket eden modernleşme kuramı; yaşanacak olan toplumsal dönüşümün Batılı fikre uygun şekilde ele alınarak, diğer az gelişmiş ülkelerin gerçekleştireceği değişimleri tanımlamaktadır. Bu değişimlerin toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda gerçekleştirileceği ifade edilmektedir (Tazegül, 2005, s. 23). Batı dışı toplumların modernleşme sürecinde Batı toplumlarını rol model almasının temelinde esasen yaklaşık olarak son beş asırlık zamanda modernite olarak algılanan birçok gelişmenin merkezinin Batı olarak kabul edilmesinde yatmaktadır (Baritci, 2023, s. 71). Modernleşmenin tanımı bazı sosyal

bilimcilere göre aydınlanma, sekülerleşme ve pozitivizm gibi değişimler temelinde ön plana çıkartılırken; kimilerine göre ise kapitalist gelişim süreci, toplumların kültürel ve sosyal yaşamları, bireylerin bilinç ve davranışlarında ortaya çıkan değişimler bağlamında ele alınıp tanımlanmıştır (2005, s. 23). Birçok düşünür açısından ise modernleşme "sanayileşme, demokratikleşme, eğitim düzeyinin yükselişi, kentleşme, okuryazarlıkta artış, kitle ve ulaşım araçlarının yaygınlaşması, toplumsal hareketlenme" gibi gelişmeler çerçevesinde açıklanmıştır (Baritci, 2023, s. 65).

3.2.1 Modernleşme Olgusu

Modernleşme kavramı ilk olarak 1770 tarihinde "modern yapmak" anlamında kullanıma gelmiştir (Baritci, 2023, s. 65). Temelde "modern olma süreci" şeklinde ifade edilen modernleşme, 19. ve 20. yüzyılda yeni toplum biçimlerine kapı aralayan kentleşme, sanayileşme, rasyonalizasyon ve bürokratikleşmeyle bağlantılı düşünülmüştür (Chandler ve Munday, 2018, s. 292). Klasik sosyolojik perspektifte modernleşmeyi, Emil Durkheim toplumsal farklılaşma-organik dayanışma, Ferdinand Tönnies bireyselleşme-cemaat-cemiyet, Marx Weber rasyonalizasyon-demir kafes, Karl Marx kapitalist ekonomi-metalaştırma, Georg Simmel kent-para-gayri şahsi ilişkiler, Talcott Parsons tarafından ise yapısal farklılaşma ile ilişkilendirilmiştir (Chandler & Munday, 2018, s. 292). Modernleşme en yalın tanımıyla, moderniteye doğru yaşanan süreci, Alain Touraine'in ifadesiyle " eylem halindeki modernliği" karakterize etmektedir (Touraine, 2023, s. 48). S.N. Eisenstadt, modernleşmeyi "bir toplumun başlıca tüm alanlarında bilfiil devam eden değişimler" olarak tanımlamıştır (2014, s. 35). Marshall Berman'ın (2017, s. 27) "dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan hayati bir deneyim tarzı" olarak adlandırdığı modernlik, fiziksel bilim alanında gerçekleşen keşifler, sanayileşme, çok büyük boyutlarda yaşanan demografik altüst oluşlar, hızlı ve sarsıntılı kentleşme, farklı insan ve toplumları birleştiren kitle iletişim sistemlerinin yaygınlaşması, bürokratik olarak tanımlanan ulus-devletler, siyasal ve ekonomik alanlardaki egemen sistemlere alternatif önerme iddiasında bulunan kitlesel toplumsal hareketler, kapitalist dünya pazarı gibi kaynaklara dayanmaktadır (2017, s. 28). Buradan hareketle söz edilen kaynaklar Berman'a göre modernleşme süreci olarak tanımlanmıştır. Yirminci yüzyılda meydana gelen bu değişimleri tanımlayan modernleşme, Berman için "bu girdabı doğuran ve onu sürekli

bir oluş halinde yaşatan süreçler" şeklinde anlamlandırılmıştır (2017, s. 28). Bu dünya-tarihsel süreçler Berman'ın düşüncesine göre, "insanları modernleşmenin nesnesi olduğu kadar özneleri de yapmayı, onlara kendilerini değiştiren dünyayı değiştirmek için güç vermeyi, onları girdaptan çıkartıp kendilerine mal ettirmeyi amaçlayan" farklı çeşitlilikteki görüş ve fikirleri beslemiştir (2017, s. 28-29). Wilbert E. Moore, modernleşmeyi "geleneksel ya da geri kalmış ülkelerin, ileri teknoloji düzeyine erişmiş ulusal birimlerin ekonomik ve diğer yapısal özelliklerini edinme doğrultusunda geçirdikleri çağdaş dönüşümler" olarak ifade etmiştir (2006, s. 465). Anthony D. Smith, modernleşme tanımlarını üç başlık özelinde ele almıştır: "bir toplumsal değişme süreci veya kuramsal olarak yer ve zaman boyutunda evrensel olan veya bu tür süreçler toplamı" biçimindeki modernleşme; öte yandan başlangıcı genellikle Rönesans ve Reform hareketlerine kadar götürülen, "laikleşme ve kapitalizmin doğuşu ile ayırt edilen" tarihsel bir seyir perspektifli modernleşme; diğer yandan "gelişmekte olan ülkelerin liderleri veya elitlerince izlenen bir seri politikalar" şeklinde tanımlanan bir kavram olarak modernleşme (1966, s. 88-91). Hasan Aksakal'a göre modernleşme, "bir yüzüyle mevcut üretim sisteminin, toplumsal yapının ve devlet mekanizmasının sorunlarını gidermeyi ve kendi idealine doğru toplumsal seferberlik başlatarak, kitleleri hareketlendirmeyi esas edinen tek yönlü ama çok boyutlu bir olgudur" (2015, s. 60). Görüleceği üzere bazı modernleşme tanımları, Batı dışı toplumların belli bir tarihsel dönem sonrasında geçirdiği dönüşümleri temele alırken, bazıları ise Batılı gelişmeyi merkeze alan bir modernleşme tanımı ortaya koymaya çalışmaktadırlar. Modernleşmeyle beraber Avrupa düşüncesi, ekonomisi ve kültürünün egemen hale geleceğine atıfta bulunan Durmuşoğlu'na göre modernleşme, etkileri ve sonuçlarıyla bir dönem meydana getirir (2012, s. 56). Bilimsel bilgi, akılcılık, özgür düşünce, kentleşme, burjuvazi hayat tarzı, bireyselleşme gibi modernliğe temel teşkil eden oluşumlar, ülkelerin modernleşme sürecindeki gelişimini göstermektedir (2012, s. 56). Modernleşmenin dört boyutundan bahsedilmektedir. Bunlar siyasi partileri, oy hakkını, parlamentoyu, hukukun üstünlüğünü, katılımcı demokrasiyi ve bireyselleşmeyi bünyesinde barındıran *Siyasal modernleşme*; laikleşme, rasyonellik ve ulusal akımları içeren *Kültürel modernleşme*; büyüyen işbölümü, uzmanlaşmanın artışı, yönetim tekniklerinin kullanımı, ticari becerilerin artışı, teknolojinin ilerlemesini içeren *Ekonomik modernleşme*; son olarak da artan kentleşme süreci, geleneksel otoritelerin zayıflaması, okuryazarlığın artışı,

demokratikleşme, birey ve toplum ilişkilerindeki hareketliliği karşılayan *Toplumsal modernleşme* sayılmaktadır (Tazegül, 2005, s. 23-24). Bu haliyle bir toplumsal değişim ve dönüşüm sürecini içinde barındıran modernleşme kavramı, Batı dışında kalmış olan toplumların, Batılılaşma süreçlerinde yaşadıkları ekonomik, siyasal, kültürel ve toplumsal değişimlere tekabül etmektedir (Altun, 2002, s. 25). Modernleşmenin bir toplumda hayata geçirilebilmesi için belirli bir takım öncüllerin hazır olması gerekmektedir. Bu ön koşullar arasında; toplumda geri kalmışlığa karşı duyulan rahatsızlığın varlığı, kapitalist sürecin başlaması, toplumu değişime sürükleyecek bir aydın kitlenin mevcudiyeti, bilim ve düşünme gücüne sahip insan varlığı, son olarak da geleneksel olanın yerini evrensel olanın alması gibi öncüller yer almaktadır (Kona, 1997, s. 5-8). Modernleşme sürecine giren toplumlarda, toplumsal pratikler değişime girerken, değişim beraberinde insanların bilgilenme, kendilerini algılama biçimleri yani bilgilenme sistemlerini de değişime uğratmaktadır. Tezahür eden yeni toplumsal yapı ve bununla örtüşen yeni insan figürü içinde yaşadığı çevreyi/doğayı, toplumu kavrama ve açıklama biçimlerini de başkalaştırmıştır (Ercan, 2018, s. 23). Tarihsel seyirde belirli bir mekân ve belirli bir zamanda meydana gelen bu yeni toplumsal yapı temelde belirgin bir özelliği içinde barındırır; "dinamik ve devingen sosyal ilişkiler ile sürekli gelişme eğilimi" (Ercan, 2018, s. 23). Batı Avrupa toplumlarındaki tarihsel seyrin gerçeklerinden hareket edilecek olursa modernleşme, burjuvazi sınıfının doğuşu, Aydınlanma, şehirleşme, endüstrileşme ve diğer toplumsal değişim ve dönüşümlerin doğurduğu bir olguya işaret etmektedir (Aksakal, 2015, s. 102). Bir diğer yönüyle modernleşme, hukukun temel değerlerine inanan; düşünce, sanat ve bilim alanında sorgulayıcı 'yeni insan' tipinin kilise ve devlet karşısında özgürleşmesini ve değişmesini savunan ilerici bir hareket olarak inkişaf etmiştir (2015, s. 102). Aksakal, modernleşmenin temel özelliklerini kurumsal (yapısal, politik, teknik) ve entelektüel olmak üzere iki boyutta değerlendirmenin mümkün olduğunu dile getirmektedir. Bunlardan ilki modern bürokrasi ve muhasebe sisteminin kurulumu, hukukun üstünlüğü, standardize bir eğitim sistemi, temsile dayalı yönetimin ortaya çıkışı, yerel ekonomilerden uluslararası ekonomik faaliyetlere geçiş, iletişim ve ulaşım sistemlerinin yaygınlaşması gibi kurumsal gelişmeler temelli birinci boyut modernleşmeyi ifade ederken; ikincisi kültürün dinin yerini doldurması, milliyetçiliğin yaratılması, dinin dünyevi otoritesinin kırılması, seküler (rasyonel) düşüncenin toplumsallaştırılması, toplumsal hareketlerin doğuşu, sanatın varlığı ve okur-

yazarlığın yükselişi ise modernleşmenin entelektüel boyutunu temsil etmektedir (2015, s. 103). Modernleşmenin taşıdığı temel öncülleri Tazegül (2005, s. 40-52) endüstrileşme, sekülerleşme, kentleşme, demokratikleşme ve modern insan şeklinde tanımlamıştır.

3.3 Türkiye'de Modernleşme Hareketleri

Çalışmanın bu kısmında, Türkiye'de yaşanan modernleşme süreci iki dönem bağlamında ele alınmıştır. Muhsin Ertuğrul'un tanıklık ettiği İkinci Meşrutiyet Dönemi (1908-1923) ve Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) tarihsel gelişimi aralığında, yaşanan toplumsal değişim süreci ile sınırlandırılmıştır.

3.3.1 İkinci Meşrutiyet Dönemi Modernleşme Süreci (1908-1923)

Türkiye'nin siyasi ve toplumsal tarihinde İkinci Meşrutiyet Dönemi önemli bir dönüm noktası teşkil etmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nda padişah ve merkezi yönetime karşı ilk örgütlü hareket, Yeni Osmanlılar isimli muhalefet ile güçlenerek anayasalı ve parlamentolu bir meşrutiyet hareketine dönüşmüştür (Tazegül, 2005, s. 82). Yeni Osmanlılar adı verilen bu hareket Meşrutiyetin ilanında kilit bir rol oynamıştır. Tunaya (1960, s. 67-68), Tanzimat'ta ve öncesinde yapılan değişikliklerin yukarıdan aşağıya bir oluşum gösterdiğini; Tanzimat sonrasında, Tanzimatçılara nispetle daha ileri Batıcı olan Yeni Osmanlılar isimli topluluğun ise ilk aşağıdan yukarıya bir siyasi hareket olduğunu belirtmektedir. Birinci Jön Türk hareketinin mensupları olan Yeni Osmanlılar 7 Haziran 1865 yılında kurulmuş, ülke içinde ve yurt dışında faaliyetlerini sürdürerek ordu ve bürokraside yayılmayı başarmışlardır. Ordunun da desteğini alarak Abdülaziz'i tahtan indirerek yerine Meşrutiyet sözü veren II. Abdülhamit'i tahta çıkarmışlardır (Kona, 1997, s. 79-80). Böylelikle Türk tarihinin ilk yazılı anayasası (Kanun-î Esasî, 23 Aralık 1876), II. Abdülhamit (1876-1909 arası dönemi) tarafından yürürlüğe konularak, parlamentolu meşruti yönetime (I. Meşrutiyet Dönemi, 1876-1908) geçilmiştir (Tazegül, 2005, s. 82). Vatandaşlara kanun önünde eşitlik, basın özgürlüğü, kamu hizmetine girme hakkı, konut dokunulmazlığı, mülkiyet hakkı ve şikâyet/dava hakkı gibi temel hak ve özgürlükler sunan 1876 Anayasası, bunları hayata geçiremeden II. Abdülhamit tarafından 13 Şubat 1878'de rafa kaldırılmıştır (2005, s.

83). 1878 yılını takiben başlayan II. Abdülhamit'in otuz yıl sürecek olan baskı/istibdat yönetimi, "Osmanlı tarihinde modernleşme amacı ile batılı değerlere duyulan bağlılığı ilk kez örgütlü muhalif bir siyasetle ideoloji şekline dönüştürerek siyasal alanda uygulamaya çalışan Jön Türk hareketinin oluşumuna" zemin hazırlamıştır (Kona, 1997, s. 85). Tunaya (1960, s. 69), kullanılan Jön Türk terimini "Osmanlı İmparatorluğunda modern ihtiyaçlara göre değişiklik yapmak isteyen ihtilalciler" şeklinde tarif etmiştir. Sosyal ve siyasal alanda modernleşmenin bileşeninin Batı'nın bilim ve teknolojisinde yattığını savunan Jön Türkler ideolojilerini pozitivizm çerçevesinde şekillendirmişlerdir (Kona, 1997, s. 87). İdeolojilerinin temelinde yatan bir diğer unsur ise halkçılık olmuştur. Kona'ya göre, 1878 ve 1908 arası dönem, esasen 1908 devrimini hazırlaması bakımından Osmanlı modernleşme sürecine en çok katkıda bulunan dönem olmuştur (1997, s. 85). II. Abdülhamit'in otuz sene süren istibdat yılları, devleti güçlendirmek adına padişahın iradesini arttıran politikalarla sürdürülmüş ve bu toplumda psikolojik baskı yaratmıştır; öte yandan farkında olunmadan hürriyetçi fikirlerin gelişimini de beraberinde getirmiştir (1997, s. 85). 1908'de Kanun-î Esasînin tekrar yürürlüğe konulmasına kadar geçen otuz yıllık sürede devletin yönetiminde tek söz sahibi olan II. Abdülhamit'e meclisin yeniden açılması ve anayasanın yürürlüğe konulması için hem içeriden hem de dışarıdan yoğun baskılar yapılmış fakat padişah bunlara aldırış etmemiştir (Tazegül, 2005, s. 83-84). II. Abdülhamit Dönemi (1876-1908), mutlakiyetçi yönetim anlayışına karşın Batı fikirlerinin anlaşılmaya başladığı, yenileşme hareketlerinin sürdürüldüğü bir dönem olarak ele alınmaktadır (Mardin, 2021, s. 15). Modernleşme sürecinde padişahın Batı'yı bir model olarak alması, açılan okullarda eğitim alan kişilerin bilgi düzeyindeki gelişimi ve yabancı dil bilenlerin sayısındaki yükseliş ile beraber Batılı düşünceler daha iyi idrak edilir olmaya başlamıştır. II. Abdülhamit, "Batı'nın tekniğini, idari sistemini ve bilhassa askeri teşkilatını ve eğitimini alma" yönünde bir Batıcılık anlayışına sahip olup, tebaası arasında Müslümanlığı güçlendirmeye çalışmıştır (Mardin, 2021, s. 15). Söz konusu Batıcılık çerçevesinde Harbiye, Mülkiye ve Askerî Tıbbiye alanlarında eğitim programları geliştirilmiş; böylece bu okullarda modern eğitim almış yeni kuşak Batı'nın esas üstünlük kaynağının 19. yüzyıl müspet bilimleri olduğunu anlamış, Batı'yı bu bilimle eş görmüştür (2021, s. 15). Diğer bir yandan II. Abdülhamit zamanında yayınların sayısı ve baskı adedi bakımından hızla genişleyen Osmanlı matbuatına bir talep doğmuştur (Zürcher, 2014, s. 124). Siyasal

modernleşmenin göstergesi olarak siyasal hareketlilik düzleminde padişahın istekleri dışında gelişmeler tezahür etmiştir. II. Abdülhamit, kendi geliştirdiği eğitim kurumlarından çıkan Osmanlı aydın zümrelerinin (yeni bürokrat ve subay kuşağı) kendisine karşı sadakatini sağlayamamıştır. Bu aydınlar liberal ve anayasal fikirlere yönelmiş ve Yeni Osmanlılar (Birinci Jön Türkler) adlı topluluğun kitaplarını gizlice okuyarak onların yurtseverlik anlayışından etkilenmişlerdir (Zürcher, 2014, s. 135). Kona (1997, s. 85-86), Abdülhamit'in kendi anlayışına uygun bürokratlar yetiştirme düşüncesiyle eğitim kurumlarını geliştirme politikasının tam aksine bu kurumlarda yetişen kişilerin, Tanzimat aydınlarından daha farklı bir yönde "vatanı kurtarmak" düşüncesiyle halkçı bir batılılaşma modeli geliştirdiklerini belirtmiştir. Kona ayrıca bu dönemde başlayan faklı düşünce perspektifinin oluşumunu ve modernleşme sürecinde aydın tabakanın pozitif bilimlere, halkçı ideolojiye ve bilimsel bilgiye bu denli değer vermesini dikkate değer bulmuştur (1997, s. 85-86). Bir grup aydın tarafından (Genç Türkler), anayasal rejim (Meşrutiyet) için II. Abdülhamit döneminde gizli bir faaliyet sürdürülmüştür (İnalcık, 2014, s. 315). 1878 yılında meclisin feshedilmesi ve Kanun-i Esasi'nin yürürlükten kaldırılmasıyla başlayan dönemde gizlice örgütlenen aydınlar yapılanların anayasaya aykırı olduğunu düşünmüş; "Abdullah Cevdet, İshak Sükuti, Mehmet Reşit ve İbrahim Temo'nun" aralarında yer aldığı Askeri Tıbbiye mezunu olan bir grup, 1889 yılında *İttihad-ı Osmanî* ismiyle bir cemiyet kurarak mücadele yolunu seçmişlerdir (Bakacak, 2011, s. 47). Süreç içerisinde Osmanlı toplumunda ve ekonomisinde yaşanan bozulma giderek artmış ve bu ifadesini gizli siyasi bir örgüt olan İttihat ve Terakki Komitesi'nin 1889'da kurulmasında bulmuştur (Ahmad, 2022, s. 43). 1907 yılına gelindiğinde Jön Türkler kendi içlerinde bir uzlaşmaya giderek İttihat ve Terakki Cemiyeti (İTC) adı altında birleşmişler ve bununla II. Abdülhamit karşısında yürütülen muhalif düşüncelerin düzeyinde artış yaşanmıştır. Bu durum karşısında İstanbul Hükümeti Makedonya'da kendilerine karşı muhalefet yapan İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin faaliyetlerine yönelik harekete geçmiştir. Ancak bir başarı sağlayamamıştır. Bu süreç (Makedonya'daki muhalefet, dış olayların etkisi) Meşrutiyetin yeniden ilan edilme sürecine hız kazandırmıştır (Bakacak, 2011, s. 49-50). Özellikle İttihat ve Terakki Cemiyeti Rumeli halkı tarafından da büyük destek almıştır. "Baskıcı merkezi yönetimi uygularken telgraftan yararlanan Abdülhamit'e karşı bu kez aynı iletişim aracıyla devrimci bir baskı kurulmuş ve muhalifler saraya yolladıkları telgraflarla padişaha Anayasa'nın yeniden yürürlüğe konması ve Mebusan

Meclisi'nin yeniden açılması yolunda baskı yapmışlardır" (2011, s. 50). Öte yandan İttihat ve Terakki Cemiyeti, askerler, aydınlar, sivil bürokratlar ve Balkanlar'daki azınlıkların da desteğiyle kısa süre içinde güçlenmiştir (Tazegül, 2005, s. 84). Neticede, II. Abdülhamit'in otuz yıl süren baskı rejimi 23 Temmuz 1908 yılında Kanun-i Esasi'nin (1876 Anayasası) yeniden yürürlüğe girmesiyle sona ermiştir (Ahmad, 2022, s. 44). Dönemin matbuatı ve yazarları tarafından bu Hürriyetin İlanı şeklinde isimlendirilmiştir (Tunaya, 1960, s. 47). İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla beraber anayasa yeniden yürürlüğe konulmuş ve parlamento işler duruma gelmiştir (Kırık, 2020, s. 128). Aydınlar sadece askeri ve teknik alanla sınırlı kalmamış, siyasi alanda da yenileşme gerekliliğini eylemleriyle kanıtlamışlardır (Tazegül, 2005, s. 84). Jön Türkler, Hamidiye kuşağının yönetimi boyunca kaybedilen yılları telafi etme güdüsüyle, siyasal sistem öncelikli olmak üzere, Batı'ya daha çok müracaat ederek toplumsal yaşamı yeniden biçimlendirmeye çalışmışlardır (Ahmad, 2022, s. 44). Yarışmacı sporların yapılması, izciliğin yaygınlaştırılması, hava kuvvetlerinin kurulması, kadın örgütlerinin oluşumu, ilk filmin çekilmesi (Birinci Dünya savaşı öncesi, Ruslara karşı propaganda amaçlı), tiyatro sanatı alanında gelişmelerin yaşanması ve Müslüman kadınların sahnede yer alması (Ahmad, 2022, s. 44-45) gibi gelişmeler Osmanlı'nın toplumsal ve kültürel alanında yaşanan yeniliklerin başında gelmektedir. Öte yandan ekonomik alanda klasik liberal çizgiyi takip eden Jön Türkler, ticaret ve sanayinin büyümesi için geleneksel engelleri kırmış, ticaretle ilgili işlemleri ve mülkiyete yönelik mevzuatı modernleştirmeye yönelmişlerdir (Zürcher, 2014, s. 187). Toplumsal alanda Batılılaşmanın hızlandığı bu dönemde yirmi dört saatlik gün anlayışı, kıyafet ve görgü kuralları Batı tarzı yaygınlaşmıştır (Baritci, 2023, s. 163). Diğer bir yandan, 1908 Jön Türk Devrimi Türk tarihinde görülmedik çapta iki olguyu; işçi grevleri dalgası ve basın patlamasını da beraberinde getirmiştir (Odabaşı, 2015, s. 323). II. Meşrutiyet dönemi, Türkiye'de basın yayın alanında önemli bir dönüm noktası teşkil etmiş, Hürriyet'in İlanı ile beraber basın dünyası köklü dönüşümlere sahne olmuştur (Toprak, 2013, s. 85). Abdülhamit döneminde sınırlı bir kültürel zenginleşmeye sahip olan basın, 1908 devrimi ile tüm alanlarda daha dinamik bir yapılanmaya yönelmiştir (Koloğlu, 2013, s. 94). II. Meşrutiyet'in getirdiği özgürlük ortamında her isteyen özgürce fikrini söyleyebilmiş, gazete ya da dergi çıkartma hakkına sahip olmuştur (2013, s. 87). Meşrutiyet'in ilk üç yılı içerisinde altı yüz yedi gazete ve dergi çıkartılmış, 1918 yılı sonuna kadar bu sayı dokuz yüz on sekize

yükselmiştir (Topuz, 2016, s. 84). Dolayısıyla Odabaşı'nın ifade ettiği üzere (2015, s. 171), Osmanlı'nın "aydınlanma çağı" olan bu dönemde, matbuat hayatında çeşitli sayıda gazete ve dergi yayın dünyasına girmiş; çok sayıda kitap, yıllık ve risale basılmıştır (2015, s. 140). Koloğlu (2013, s. 87), bu durumu "basın çılgınlığı" olarak tanımlamıştır. Pek çok yayın bir ya da birkaç sayı çıkarttıktan sonra kapanmış ya da tek başına etki yaratamamışlardır. Ancak Koloğlu'nun deyişiyle, "toplumun gerçekleri dinlemek açlığına cevap vermişlerdir" (2013, s. 87). Bu dönemde ayrıca her çeşit fikir akımının bilimsel ve sistemli olma çabaları basın sütunlarında yerini almıştır (2013, s. 91). Bahsedecek olursak, "Osmanlıcılık, Batıcılık, İslâmcılık, liberalizm, milliyetçilik, sosyalizm, pozitivizm, materyalizm, evrimcilik, solidarizm, halkçılık, köycülük gibi değişik fikirler ve fikir akımları, bu çeşitlenen ve zenginleşen 'kitle iletişim' ortamında kitlelere ulaşmak için kendi araçlarına sahip olabilmişlerdir" (Odabaşı, 2015, s. 236). Görüldüğü üzere, II. Meşrutiyet dönemi fikir hayatında da belirgin bir kırılma, canlanma ve dönüşüm getirmiştir. Özellikle bu dönemde büyük atılım sergileyen Osmanlı matbuat kapitalizmi "Türk milli bilincinin ve Türk milliyetçiliğinin ortaya çıkmasında ve böylece Türk ulusunun şekillenmesinde" büyük rol oynamıştır (Odabaşı, 2021, s. 3). İstibdat rejiminin sürdüğü yıllarda kamusal alanların yanı sıra tiyatro da baskı altında tutulmuştur. Fakat devrimin özgürleştirici havasıyla basında yaşanan patlamanın bir benzeri tiyatro alanında da gerçekleşmiştir (Odabaşı, 2015, s. 193). Hürriyetin İlanı'nın akabinde tiyatrolar açılmış, tiyatro toplulukları kurulmuş, oyuncular ve seyircilerin sayısında artış yaşanmıştır. Bunun yanı sıra süreli yayınlarda tiyatroyla ilgili yazılar yayımlanmış, oyun yazarlığı canlanmış, birçok oyun sahnelenmiş yahut temsiller gerçekleştirilmiştir (Odabaşı, 2015, s. 193). II. Meşrutiyet döneminde özellikle edebiyat ve fikir alanında ilerlemeler görülmüştür. Meşrutiyet'in ilk yıllarında Rusya ve Türkiye cephesindeki yakınlaşma, aydınlar arasında sosyalist fikirlerin revaç bulmasına zemin hazırlamıştır (2015, s. 168). Rus fikir ortamı ve edebiyatı devrim Türkiye'sine taşınmıştır. Rus ediplerden Tolstoy, Gorki, Dostoyevski, Andreyev, Lermontov ve Turgenyev'in yapıtları Türkçeye kazandırılmıştır (2015, s. 171). Dolayısıyla birçok aydın, Rus düşünce ve edebiyatından etkilenmiştir (s. 172). Türkiye'de modernleşme, II. Meşrutiyet döneminden çok öncesine dayanmaktadır. Yönetici ve aydın kesimler tarafından devletin kurtuluşu ve geleceği için Batılılaşma bir yol olarak görülmüştür. Ancak II. Meşrutiyet dönemine kadar toplum üzerinde sistemli bir düşünce anlayışına dönüşecek

bir temel üzerine oturtulamamıştır (Tazegül, 2005, s. 91). II. Meşrutiyet'in siyasi açıdan istenilen değişimi sağlaması, fakat bu yenileşmeye rağmen toplumsal sorunların çözülmemiş olması, İmparatorluğun dağılma ve yok olma tehlikesinin devam etmesi akabinde devletin hangi temeller üzerinden düzenlenip varlığını devam ettireceği sorununu acil olarak masaya yatırmıştır (2005, s. 91). Aydın zümreleri bir araya gelerek İmparatorluğun yıkılmasını önlemek amacıyla çareler araştırmışlardır. Böylece düşünsel arayış ve çabalar, siyasi fikir cereyanları ortaya çıkmıştır. 1908'den 1922 yılına kadar bu neslin mensupları Batılılaşmak üzerine düşüncelerini ve tezlerini savunabilme ortamı bulmuşlardır. Tabii Jön Türkler anarşik hürriyet havasının yanı sıra pek çok çeşitli Batılı düşünceleri de problemleriyle beraber ülkeye getirmişlerdir (Tunaya, 1960, s. 75-76). Osmanlı'da Batıya açılma ile başlayan demokratikleşme, beraberinde siyasal bir ortam ve buna bağlı çeşitli fikir akımlarını ortaya çıkarmış ve bu fikir akımları, devlet yönetiminde etkili olmak ve devleti kurtarmak gayesiyle ortaya konulmuştur (Alpargu vd., 2003, s. 57). Bu dönemde Osmanlı'nın geleceğine dair üretilen fikirler, Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük ve Batıcılık ekseninde tartışma konusu edilmiş ve sistemli düşünce akımları olma yolunda hareket etmişlerdir (Tunaya, 1960, s. 77). Bu noktada, bahsedilen fikirsel akımlara kısaca değinmek gerekmektedir. *Batıcılık (Garpçılık)*, İmparatorluğun içinde olduğu kötü durumdan kurtarılıp Batılı devletler düzeyine erişebilmesi için, Batı medeniyetinin ve kültürünün bütünüyle benimsenmesini savunan Batıcılar arasında Abdullah Cevdet, Cêlal Nuri, Ahmet Muhtar, Süleyman Nazif, Tevfik Fikret, Ahmet Rıza, Mustafa Asım ve Mahmut Sadık yer almaktadır (Tazegül, 2005, s. 93). Diğer yandan ülkenin milli değerlerini koruyarak Batı'dan alınacakları seçici olarak benimseyen, Doğu-Batı ahengini bağdaştırma düşüncesinde olanlar da bulunmaktadır (2005, s. 93). Genel olarak yenileşme ve Batı'yı örnek alma ortak noktalarını oluştururken, bazı yönleriyle kendi aralarında fikir uzlaşısına varamamışlardır. Batıcı aydınlar fikirlerini *İçtihat* dergisi başta olmak üzere, *Tasvir-i Efkâr*, *Hürriyet-i Fikriye*, *Tanin* gibi gazete ve dergilerde ortaya koymuşlardır (2005, s. 94). Batıcıların temel gayeleri, "Batı'nın ekonomik ve sosyal hayatını almak, bunun yanında Osmanlı toplumunu ilim ve teknik bakımlarından teçhiz etmek" olmuştur (Tunaya, 1960, s. 79). Görüldüğü üzere Batıcılar, devletin Batılılaşarak kurtulabileceğini bunun için de toplumsal hayatta değişimlerin yapılması gerekliliğini savunmuşlardır (Alpargu vd., 2003, s. 60). *İslamcılık*, akımın savunucuları İmparatorluğun kurtuluşunu "İslamcı bir Rönesans"

formülüne dayandırmıştır (1960, s. 86). Ülke içinde "Müslümanlar arasında birlik ve dayanışmayı hedeflerken", dış güçlere karşı ise "İslam kamuoyunun birleşmesini" gaye edinmiştir (Alpargu vd., 2003, s. 58). Bu düşüncenin ileri gelen fikir adamlarından Said Halim Paşa, Hacı Fehim, Musa Kazım, Mehmet Şemsettin'in görüşüne göre, Batı'nın kurum ve düşünceleri örnek alınarak yapılan değişiklikler İmparatorluğu zayıflatmıştır. Batılılaşma prensiplerine bakılırsa, Batı'nın sadece tekniğinin alınıp, diğer dini ve toplumsal fikirlerin alınmasının gerekli olmadığı taraftarıdırlar; modernleşmenin temelini Kuran ve İslamiyet'te görmüşlerdir (Tazegül, 2005, s. 92-93). Fikirlerini *Sırat-ı Müstakim*, *Sebil'ür Reşâd*, *Beyânülhak* gibi dergilerde paylaşmışlardır (Tunaya, 1960, s. 82). Genel olarak akım, ülkenin çöküşünün nedenini dinden ve onun kurallarından uzaklaşmakta bulurken, Batı kurumlarını toplumsal dayanışmaya yabancı ve yıkıcı nitelikte görmektedir (Akın, 1976, s. 49). *Osmanlıcılık*, adlı fikir akımının savunucuları İmparatorluğun geleceğini, bu sınırlar içerisinde yaşayan herkesi din, soy ayrımı yapmadan eşitlikçi şekilde tek çatı altında kaynaştırma yoluyla "Osmanlı Ulusu" yaratmakta görmüştür (Tazegül, 2005, s. 92). Temel gayeleri, ulusçuluk akımıyla ortaya çıkan bağımsızlaşma çabalarını engellemek ve tek bir Osmanlı milleti yaratmak. Akımın öncüleri daha sonra Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ni kurarak etkinlik sağlamıştır. Fakat ulusçuluk akımının yayıldığı bir yüzyılda bu düşüncelerinde başarı sağlayamamışlardır (Alpargu vd., 2003, s. 57). *Türkçülük*, ilk olarak tarih, edebiyat gibi kültürel alanlarda "milli tarih, milli dil ve milli coğrafya" gibi konularla gündeme gelmiştir (2003, s. 59). Türkçüler "Türk kimliğinin öne çıkarılıp, Batı karşısında ulusal kimliğin korunmasının gerektiğini savunmuşlardır" (Tazegül, 2005, s. 94-95). Devletin kurtarılmasının yolu sınırlar içinde yaşayan Türklere "ülkü birliği ve ulusal bilinç" aşılanarak gerçekleştirilebilirdi (s. 95). Yani kurtuluşu Türkleşmekte görmüşlerdir. Diğer bir deyişle Türkçülük akımını savunan Türk aydınları, ülkenin kurtuluşunu ve kalkınmasını "milli bilinç, milli ülkü ve milli birlik" temelinde bulmaya çalışmışlardır (Alpargu vd., 2003, s. 59). Üçlü bir sentez taraftarı olarak İmparatorluğu Türkçülük, İslamcılık ve Osmanlıcılık prensipleri üzerine oturtmak istemişlerdir (Tunaya, 1960, s. 91). Fikir akımının önde gelen lideri Ziya Gökalp'in Türkçülüğe kattığı yeni fikirler ve dünya savaşı sırasında Arapların İngiltere'ye destek vermesi akımın güçlenmesini sağlamıştır. Ziya Gökalp'in fikirleri Yusuf Akçura, Hamdullah Suphi, Hüseyin Cahit, Ahmet Ağaoğlu, Mehmet Emin gibi aydınları da etkilemiştir (Tazegül, 2005, s. 95).

Milliyetçi fikirleri yayma ve İmparatorluğu bir Türk devletine dönüştürme gayesiyle, Türk Yurdu (1911) ve Türk Ocakları (1912) kurulmuştur (2005, s. 95). Sonuç olarak bu fikir akımı, "bir ölçüde devletin din kurallarına değil, laik hukuk düzenine dayalı olmasını" ve "tüm Türk olanların aynı bayrak altında toplanması" gerektiği görüşünde olmuştur (Akın, 1976, s. 49-50). Tarık Zafer Tunaya bu fikir akımlarının mensuplarını Abdülhamit yönetimine karşı savaşan "hürriyet mücahitleri" olarak nitelendirmiştir (1960, s. 77). Tunaya'ya göre, II. Meşrutiyet'in bu fikri düşünceleri Batılılaşmak sorunu noktasında "eksik, tereddütlü, telifçi, muhafazakâr kalmaya mecbur olmuşlardır" (1960, s. 98). Neticede Tunaya "açılan pencereden Batı, maddi ve manevi değerleriyle giriyor, istense de istenmese de siyasi ve sosyal değişikliklere sebep oluyordu. Böylece ortaya bir Doğu-Batı çarpışması çıkıyordu. İkinci Meşrutiyetin fikir cereyanları işte bu problemi çözmüş sayılamazlar" diyerek tezahür eden fikir akımlarını değerlendirmiştir (1960, s. 99). Tüm bu fikir akımları devleti içinde bulunduğu girdaptan kurtaramamasına rağmen yeni kurulmakta olan Türkiye Cumhuriyeti'nin aydın ve yönetici kadroları için önemli fonksiyonları olmuştur (1960, s. 215). Tarihsel sürece tekrar dönersek, meclisin açılması sonrasında gerçekleştirilen seçimle İttihat ve Terakki çoğunluğu almış ve hükümette etkinliğini arttırmıştır. 31 Mart Vakası (13 Nisan 1909) sonucunda II. Abdülhamit'i tahtan indirerek yerine sultan Mehmet Reşat'ı getirmişlerdir. İttihat ve Terakki yönetimi bir yandan yukarıda sayılan olumlu gelişmeleri teşvik ederken, diğer yandan 1913 yılında iktidarda tek başına bulunarak, tam bir baskı rejimi kurmuştur. İttihat ve Terakki'nin iktidarlık yıllarında birçok yıkıcı savaş baş göstermiş, devlet büyük toprak kayıpları yaşamış ve özellikle Birinci Dünya Savaşı devleti ciddi bir yıkıma götürmüştür (Baritci, 2023, s. 167). 1918 yılına kadar ise hükümeti elinde tutarak partileşen İttihat ve Terakki Cemiyeti, Birinci Dünya Savaşı sonrası dağılmıştır (Tazegül, 2005, s. 84). Tüm bunlara rağmen bu süreçte, cephe gerisinde kazanılan deneyimler, milli iktisat politikası, burjuva sınıfının ortaya çıkması, kadınların toplumsal hayatta yer bulması gibi gelişmeler sosyal ve iktisadi bakımdan kayda değer kazanımlar olmuştur (Baritci, 2023, s. 167-168). Milli mücadele sürecinde ise yeni kurulacak olan Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu önderleri ve kurumları ortaya çıkmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın büyük bir dönüm noktası olduğuna dikkat çeken Ahmad'a göre (2022, s. 54) "savaş Türkleri Avrupa denetim ve müdahalesinden kurtardı". Ayrıca Ahmad 1923 yılında kurulacak olan Türkiye Cumhuriyeti'nin temellerinin de bu yıllarda

atıldığını belirtmiştir (2022, s. 54). Jön Türk ideolojilerin ögeleri, Cumhuriyet döneminde Kemalizm'in devraldığı düşünce mirasını meydana getirmiştir (Köker, 2013). İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin öncülük ettiği 1908 devrimini Osmanlı Batılılaşma sürecinde "eşsiz bir çağdaşlaşma girişimi" olarak tanımlayan Aykut Kansu, bu döneme ilişkin düşüncelerini "Modern Türkiye tarihinde 1908 yılı ilk defa olarak meşruti monarşinin kurulduğu, hükümetin yalnızca halk tarafından seçilmiş bir meclise karşı sorumlu olduğu ve dolayısıyla mutlakiyetçi monarşinin gücünün siyasal süreçten dışlanmaya çalışıldığı bir dönemin başlangıç noktası olması bakımından son derece önemlidir" şeklinde dile getirirken, çalışmasının genelinde bu devrime büyük önem atfetmektedir (1995, s. 1-30). Ayrıca "Batılılaşma, 1908 Jön Türk Devrimi ve Kurtuluş Savaşı sırasında, seçkin zümre sivil ve askerî bürokratlar arasında kökleşmiş bir gelenek, vazgeçilmez bir ideal, bir kurtuluş simgesi" şeklinde içselleştirilmiştir (İnalcık, 2014, s. 318). Tarık Zafer Tunaya'nın da vurguladığı üzere, "İkinci Meşrutiyet Batı'nın fikir ve müesseselerine ardına kadar açık bir kapı olmuştur" (Tunaya, 1960, s. 214). Tunaya (1960, s. 214-215), Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma sürecinde siyasal ve toplumsal niteliklerinden kaynaklı sınırlı kalan reformların gerçekleşmesini sağlamak bakımından; topyekûn bir toplumsal dönüşümün gerekliliğinin kaçınılmaz olduğuna ilişkin ilk radikal fikrin İkinci Meşrutiyet dönemine rastladığını dile getirmektedir. Genel itibariyle Tazegül (2005, s. 86-87), II. Meşrutiyet dönemini şöyle değerlendirmiştir: Modernleşme konusunda yeni bir amaç ve program oluşturma gayesinde tartışmalarla geçmiştir. Türkçülüğü esas alan bir ulusalcılık çizgisi siyasi, kültürel ve sosyal alanda yönlendirici bir hareket olarak tezahür etmiştir. Diğer yandan modernleşme ve Batı'ya ulaşabilme meselesinde, aradaki farkın yalnızca askeri, teknik, yönetim tarzı ve devlet kurumları bünyesindeki bir değişimle giderilemeyeceği; bunun yanında bilim, özgür düşünce ve zihniyet biçiminde de gerçekleşmesi gerektiği anlaşılmıştır. Bu dönemde yapılan reformlar "Batı'ya benzeme ve Batı gibi olma" şeklinde algılanan yüzeysel yenilikler düzeyinde kalmıştır. Seçimlerin yapılması ve meclisin açılarak anayasanın işler hale gelmesi rejimin gelişimine ve demokratikleşmesine çok fazla katkı sağlayamamıştır. Siyasi rejimin askeri bir oligarşiye dönüşerek devleti Birinci Dünya Savaşı'na sürüklenmesi Osmanlı'nın sonunu getirmiştir (2005, s. 86). Ancak Murat Tazegül tarafından II. Meşrutiyet dönemi olumlu ve olumsuz yönlerine karşın, getirdiği gözlem, deneyim ve düşünce birikimi açısından, daha sonraki dönemlerde aydınlara

ve yöneticilere temel oluşturması bakımından önemli görülmüştür (2005, s. 87). II. Meşrutiyet dönemi siyasal, toplumsal, ekonomik ve toplumsal alanda modernleşme örneklerini içinde barındırmıştır. Fakat devletin büyük savaşlarla karşı karşıya gelmesi, modernleştirici reformların devam ettirilmesini sekteye uğratmıştır. Nitekim tüm bunlara rağmen anayasal bir yönetim sistemi uygulamaya alınmış, Batılı yönde toplumsal değişim sürdürülmüş, eğitim alanında laik bir çizgi benimsenmiş toplumsal ve kültürel hayat dönüşüm geçirmeye devam etmiştir (Baritci, 2023, s. 168).

Görüleceği üzere, İkinci Meşrutiyet Dönemi Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme ve reform çabalarının yoğunlaştığı bunun yanı sıra iç ve dış sorunlarla karşılaşılan bir döneme karşılık gelmiştir. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin önemli bir rol oynadığı bu dönemde yapılan modernleşme çabaları anayasal, siyasal, toplumsal ve ekonomik alanlarda kendini göstermiştir. Modernleşme girişimlerinin sonuçları, toplumsal ve siyasal alanda önemli değişiklikler yaratmış, ancak Osmanlı İmparatorluğu'nun zayıflayan yapısı ve savaşlar nedeniyle arzu edilen sonuçların tam anlamıyla elde edilmesi zor olmuştur.

3.3.2 Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Süreci (1923-1938)

Ulusal Kurtuluş Savaşı sonrasında 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in ilan edilmesi ve halifeliğin kaldırılmasının (3 Mart 1924) ardından Osmanlı devletinin saltana dayanan yönetim biçimi terk edilerek, yönetimde halkın egemenliğini esas alan Cumhuriyet rejimine geçilmiştir. Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından Türk devletinin bir Cumhuriyet olduğu kararlaştırılmış, Mustafa Kemal ilk Cumhurbaşkanı, İsmet İnönü ise ilk başbakan olmuştur. Akabinde modernleştirme için gerekli koşullar sağlanmış ve bir dizi inkılapla süreç ilerletilmiştir (Tazegül, 2005, s. 99). Osmanlı devletinden miras kalan geleneksel ve dini kurumlar, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla beraber yerini çağdaşlaşma ekseninde inşa edilen yeni yapılara bırakmıştır (Kili, 2006, s. 140). Cumhuriyet'in kuruluşundan (29 Ekim 1923) Atatürk'ün vefatına (10 Kasım 1938) kadar geçen bu süreç devletin ve ulusun ekonomik, siyasal, kültürel ve toplumsal temellerinin atıldığı önemli bir döneme tekabül etmektedir (Berktaş, 2010, s. 25). Cumhuriyet'e geçişle birlikte toplum dinamik bir değişime uğramıştır (2010, s. 153). Cumhuriyet yönetimi, Türkiye'de yeni bir dönemi başlatmış; din ve devlet işleri

ayrılmış, modern bir ulus olmak amacıyla her alanda gelişim sürecine girilmiştir (Paker, 1984, s. 5). Devletin kuruluş yıllarında benimsenen "modernleşmenin, zihniyet değişiminin, ilerlemenin, gelişimin ve yenileşmenin" lokomotifi, yapılan yenilikler ve yeni kurulan Türk devletini "tanımlayan ve oluşturan" altı temel ilke olmuştur (Hızal, 2013, s. 53). Bu altı ilke 1931 Cumhuriyet Halk Fırkasının parti kongresinde belirlenmiş ve bunlarla birlikte Kemalizm ideolojisinin temelleri atılmıştır. Altı Ok ile simgelenen Kemalizm'in temel ilkeleri Cumhuriyetçilik, Laiklik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, İnkılapçılık (Devrimcilik-Reformculuk) olarak belirlenerek, 1937 yılında anayasaya koyulmuştur (Zürcher, 2014, s. 269). Atatürk ilkeleri, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan bir toplumun "muasır medeniyet" yani çağdaş uygarlık düzeyine geçişine en büyük katkıyı sağlamıştır (Yücekök, 1984, s. 5). Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen modernleşme faaliyetleri, Mustafa Kemal Atatürk'ün çağdaş ilkelerine dayalı temel inkılapları barındıran ve ulusal birliğe dayanan Türkiye Cumhuriyeti'ni modern kılmak gayesiyle gerçekleştirilen bir çağdaşlaşma hareketini temsil etmiştir (Karpat, 2020, s. 140). Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin modern bir ulus-devlete dönüşümünde Atatürk inkılapları temel alınarak, modern bir eğitim ve bilim anlayışı, laik ve akılcı bir ulus, sanayileşmiş modern bir ekonomi inşa etmek amaçlanmıştır (Ahmad, 2022, s. 69). Gazi Mustafa Kemal 1925 yılından başlayarak, Türkiye milli devletinin Batılılaşma/modernleşme yolundaki temel devrimlerini hayata geçirmeye çalışmıştır (Ülken, 2020, s. 514). Batılılaşma yolunda yapılan inkılaplar şu şekilde özetlenebilir. Siyasal alanda yapılan değişiklikler, Saltanatın kaldırılması (1 Kasım 1922), Cumhuriyet'in İlanı (29 Ekim 1923), Halifeliğin kaldırılması (3 Mart 1924) olmuştur. Sosyal alanda ise Kılık-Kıyafet kanunu (25 Kasım 1925), Tekke-Zaviye ve Türbelerin kapatılması (30 Kasım 1925), Uluslararası saat, rakam, takvim değişikliği (26 Aralık 1925), Ölçü birimlerinin değişikliği (26 Mart 1931), Soyadı kanunu (21 Haziran 1934) gibi dönüşümler yer almaktadır. Hukuk alanında yaşanan dönüşümler, ilk anayasa Teşkilat-ı Esasiye/1924 Anayasası ve Mecelle yerine getirilen Türk Medeni kanununun kabulü (17 Şubat 1926) şeklinde ifade edilebilir. Eğitim alanında yapılan düzenlemelere ise Medreselerin kapatılması (3 Mart 1924), Tevhid-i Tedrisat kanunu (3 Mart 1924), Maarif Teşkilatı kanununun çıkartılması (2 Mart 1926), Türk Harflerinin kabulü (1 Kasım 1928), Millet Mekteplerinin açılması (24 Kasım 1928), Türk Tarih Kurumunun kurulması (15 Nisan 1931), Halkevlerinin açılması (19 Şubat 1932), Türk Dil

Kurumunun kurulması (12 Temmuz 1932) gibi reformlarla okur- yazar oranının artırılması hedeflenmiştir. Tarım alanında gerçekleştirilen devrimler, Aşar vergisinin kaldırılması (17 Şubat 1925), Toprak Reformu kanunu (2 Haziran 1929), Yüksek Ziraat Enstitüsünün kurulması (1933) ile çiftçiler teşvik etmek, üretimde artışı sağlamak amaçlanmıştır. Ekonomik alanda yapılan uygulamalarla da ülkenin refahı yükseltilmeye çalışılmıştır. Bu noktada özellikle İş Bankasının kurulması (1924), Kabotaj kanununun çıkartılması (1 Temmuz 1926) ve Merkez Bankasının açılması (1930) ülkenin refah düzeyini arttırma gayesiyle ekonomik alanda gerçekleştirilen yeniliklerdir. Son olarak sanayi alanında gerçekleştirilen gelişmeler ise, Teşvik-i Sanayi kanununun kabulü (1927), I. Beş Yıllık Kalkınma Planı (1933), Sümerbank'ın kuruluşu (1933), Etibank ve Maden Tetkik Arama Enstitüsü'nün kurulması (1935), Karabük Demir-Çelik Fabrikası'nın kuruluşu (1939) olarak ifade edilebilir. Gerçekleştirilen tüm bu devrimler modernleşme yolunda gerekli görülen kurum ve kanunlar üzerinden temellendirilmiştir. Türk toplumunu çağdaş uygarlık seviyesine yükseltmek için temel ilke gelenekçilik değil devrimcilik mantığı olmuştur (Berkes, 2021, s. 522). Din devleti olmanın karşısında ulus devlet olma görüşünün zaferi, çağdaşlaşma yolunda yukarıda sayılan bir dizi reformun yapılmasına kapı aralamıştır. Cumhuriyet devrimleri olarak tanımlanan bu reformlar eğitim, hukuk, dil, yazı, yaşam ve kültür alanını kapsamış ve önemli değişimler yaşanmıştır (2021, s. 521). Atatürk inkılâpları modernleşmede siyasal rejim, düşünce ve toplum hayatında topyekûn bir değişimi beraberinde getirmiştir. Batı bütün değer, hüküm ve sembolleriyle bir hayat felsefesi olarak benimsenmiştir. Bu süreç Atatürk'ün "radikal devrimci modernleşme fikrinde" ifadesini bulmuştur (İnalcık, 2014, s. 359). Dolayısıyla Cumhuriyet'in tüm kurum ve kuruluşlarının yanında "Türk insanının, ailesinin, kültürünün, dininin, eğlence şekillerinin, giyiminin, kısaca değer ve normlarının doğrudan Batılılaşmasını" öncelikli sırada kabul etmiştir (Orçan, 2004, s. 124). Çağdaşlaşma, Batılılaşma ve Avrupalılaşma olarak da adlandırılan modernleşme Atatürk tarafından "asrileşme, muasır medeniyet seviyesine erişme ve garplılaşma" terimleriyle kullanılmıştır (İnalcık, 2014, s. 359). Devrimlerin temel amacı, "Türk toplum düzenini, sosyal ilişkileri, dolayısı ile bunun tüm sembollerini, maddi ve manevi medeniyeti, Batı medeniyeti tipine çevirmek, radikal bir sosyal değişimi, inkılâbı gerçekleştirmektir" (2014, s. 359). Diğer bir deyişle, bireyi pasifleştiren toplumun gelenekçi örf ve adetleri yerine; laik, çağdaş, bilimsel, ulusal ve akılcı düşünceleri yerleştirerek Türk

toplumunu dönemin ihtiyaçlarına göre değiştirmek ve yenileştirmektir (Tazegül, 2005, s. 104). Erik Jan Zürcher (2014, s. 276), "Kemalist reformların en karakteristik unsuru" dediği laikliğin üç temel çizgide ilerlediğini öne sürer ve onun birçok alanı kapsayacak biçimde reformlara ön ayak olduğunu ifade eder. Laikliğin bu üç önemli çizgisi, 1- Devleti, eğitimi ve hukuku laikleştirmek; 2- Dinsel simgelerin üstüne gitmek ve bunların yerine Avrupa uygarlığının simgelerini koymak; 3- Toplumsal yaşamı laikleştirmek ve gerektiğinde popüler İslam'ın üstüne gitmektir. Cumhuriyet döneminde, ulus-devlet anlayışıyla şekillenen yeni toplumda modernleşme devleti kurtaracak bir araç olmaktan çıkıp, Batı'daki aydınlanma sürecinin Türkiye'de bir projeye dönüştürülmesi hedefiyle gerçekleştirilmiştir (Kadıoğlu, 1999, s. 27). Türkiye'nin topyekûn bir Batılılaşma ile modernleştirilebileceğine inanılmaktadır. Bu durum Cumhuriyet dönemini, Tanzimat ve diğer dönemlerden ayıran en temel özelliklerden biri olmuştur (1999, s. 27). Ortaya çıkan zorunluluk neticesinde Türkiye'de modernleşme, "modernleştirici bir elit tarafından (sivil-asker seçkinler), arzuladıkları toplumsal ve zihinsel değişimi sağlamak için yukarıdan aşağıya doğru şekillendirilmiştir" (Tazegül, 2005, s. 99). Seçkinciler modernleşmeyi hayati bir sorun olarak algılarken, toplum modernleşme sürecinde bir duyarsızlık içinde olmuş, devrimleri kabul etmesi kolay olmamış dolayısıyla "seçkinler (modernleştiriciler), halkın (modernleştirilenler) modernleşme gibi bir talebinin olmadığını bilmektedir. Tepeden bir etkiyle toplumsal dönüşümü sağlamak bu bakımdan zorunludur" (Tazegül, 2005, s. 99). Bu bağlamda yeni ideolojinin topluma benimsetilmesi noktasında modernleşme Batı'da olduğu gibi aşağıdan yukarıya doğru bir hareket olmamış, aksine yukarıdan aşağıya doğru şekillendirilmiştir (2005, s. 112).

Tarık Zafer Tunaya (1960, s. 151-208), Cumhuriyet döneminde modernleşmeye dair düşünsel tavırları ve bu fikirlerin temsilcilerini, 'bütüncüler' ve 'kısmiciler' şeklinde iki kategoriye ayırarak ele almıştır. Böylece modernleşme fikirlerinin gelişimini tespit etmeye çalışmıştır. Bütüncüler'e göre, "Batı medeniyeti bir bütündür. Ancak bütünlüğü ile alınabilir, bu kesin bir karardır (…) Türkiye'nin Doğu medeniyeti alanından Batı medeniyeti alanına geçmesi zaruridir (…) Batı bir zihniyettir, bir ruhtur, bir 'kafa'dır (…) Doğu insanları köleleştiren, aklın yaratıcılığını ezen bir hüviyete sahiptir" (Tunaya, 1960, s. 151-153). Bütüncüler arasında birbirinden farklılaşan görüşleri ise Hümanizmacılar, Sentezciler, Forumcular, Gelenekçiler

şeklinde alt başlıklara ayırmıştır. Kısmiciler'e göre ise, Batı'nın tamamen alınamayacağı, kısmen yahut belli özelliklerinin alınabileceği ve bunun da öncelikle teknik/teknoloji alanında olduğunu savunmaktadırlar (1960, s. 174). Tunaya (s. 174), birbirine zıt iki akımın temsilcilerini; Batılılaşma konusunu sosyalist açıdan yorumlayan Kadrocular'ı ve konuyu dini açıdan niteleyen İslamcılar'ı (dini gelenekçiler) 'kısmici' olarak değerlendirmiştir.

Tazegül (2005, s. 139), Cumhuriyet döneminin 1923-1938 tarihsel aralığında gerçekleştirilen demokratikleşme girişimlerinin çok yüzeysel kaldığını belirtmiştir. Halk "sorumluluklarını yerine getirmesi gerekenler" şeklinde tasarlanarak yeni ulus-devletin bireyleri olmaya zorlanmışlardır. Bu nedenle toplumun yararı Cumhuriyet'in belirgin bir ideolojisi olmuştur. Temel hak ve özgürlükler de ortak çıkarlar doğrultusunda düzenlenmiştir. Tazegül'e göre, yeni bir toplum ve devlet oluşturma düşüncesiyle yola çıkan Türk devrimi kimi zaman otoriter yöntemler kullansa da asıl amacı itibariyle modernleşme hedefine bağlı kalmayı sürdürmüştür (2005, s. 140). Çünkü toplumu dinsel ideolojinin etkilerinden kurtararak ulusal bir toplum haline getirmek ve bu çerçevede, demokratikleşerek laik bir devlet ve toplum içinde milletin egemenliğini kalıcı hale getirmek devrimlerin esas meselesini oluşturmuştur (2005, s. 140). Özetlemek gerekirse, Birinci Dünya Savaşı'nda alınan yenilgiler, Osmanlı Devleti'nin çöküşünü hızlandırmış ve modernleşme çabaları, Cumhuriyet dönemi reformlarına zemin hazırlamıştır. Bu modernleşme süreci, Cumhuriyet'in ilanı (1923) ile hız kazanmış ve Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik alanlarda köklü değişimler gerçekleştirilmiştir. Cumhuriyet dönemi modernleşme süreci, Batılı değerlerin benimsenmesi, laikliğin yerleşmesi, kadın haklarının genişletilmesi, ekonomik kalkınmanın hızlandırılması ve toplumun her alanında yenilikler yapılması ile karakterize edilmiştir. Çağdaş uygarlık düzeyine ulaşma hedefiyle çağdaşlaşma, kalkınma ve ulusal birliğe dayalı bir model esas alınmıştır. Laikleşme ve ulusal kimliğin inşasına yönelik faaliyetler, modern devlet ve toplum olmanın temeli sayılmıştır. Bu çerçevede radikal reformlar yapılmıştır. Bu reformlar, Türkiye'yi modern, laik ve demokratik bir ülke haline getirme hedefi doğrultusunda atılan adımlar olmuştur. Mustafa Kemal Atatürk tarafından gerçekleştirilen bu reformlar, Türkiye'nin hızla modernleşmesini amaçlamış ve bu süreç Batılılaşma ile eşanlamlı hale gelmiştir. Ancak modernleşme süreci, aynı

zamanda geleneksel değerler ile modernleşme arasındaki çatışmalarda da şekillenmiş ve Türkiye'nin toplumsal dinamiklerinde derin etkiler bırakmıştır.

4. MUHSİN ERTUĞRUL'UN MODERNLEŞME ANLAYIŞI

Bu kısımda Muhsin Ertuğrul'un modernleşmeyle bağlantılı temalar arasından kadın, eğitim, bireyselleşme, modernlik, demokratikleşme ve birey-toplum üzerine düşüncelerine yer verilmiştir.

4.1 Modernleşme

Muhsin Ertuğrul 9 Eylül 1918 tarihli "Bizde ve Garpte Tiyatroculuk" başlıklı makalesinde toplumun yüksek kademesinde olan kişilerinin bile tiyatroyu bir eğlence olarak tanımlaması karşısında bu kişilerin modernliğin temel esaslarının bilincinde olamadıklarını ifade ederek sert bir dille eleştirmiştir (1987, s. 85-87):

> Yirminci asırın hem de en şık elbisesini taşımaya heveskârız da omuzlarımızın üzerinde bir saat rakkası gibi sallanarak, akıl, dirayet, basiret saçıyor tahmin ettiğimiz kafaların bir çoğunda, belki de bahsetmek istediğim meselede, hepsinde milad-ı İsâ'dan evvelki zamanlara ait, sulanmış, kokmuş muhakemesiz beyin var…. Cemiyetler fertten teşekkül eder. En yüksek kısmına mensup ferdinde bu zihniyet olduktan sonra, biz kâfi değilmiş gibi nasıl olur da diğerlerini fedaya insan razı olur…. Sonra yukarıda şıklıklarını ve boş kafalılıklarını saydığım zevat: Memlekette sanatkâr yetişmiyor derler… Balkabağı değildir ki ekerseniz çıksın! Sanatkâr sizin mantıktan uzak kafanızın yetiştireceği şey değildir, o doğar, istidadını gösterir, himaye edecek bir muhit bulursa orada büyür…. Sanatkâr kelimesinin ihtiva ettiği büyüklüğü bizde hiç ve hiç kimse anlamamıştır. Onlara bunu anlatabilmek oldukça güçtür. Bizde tiyatroyu kurtaracağız diye uğraşanlar bile- ki memleketin yüksek sınıfına mensup geçinenler- bir memurla sanatkârın arasındaki farkı temyizden acizdirler.

Muhsin Ertuğrul 1919'da *Temâşâ* dergisinde "Hemen Vazife Başına" başlıklı yazısıyla her alanda aydınların ve yurt severlerin birlik olmasını istemekte, hangi koşullarda olunursa olunsun herkesin kendi alanında gayretle çalışması ve birleşmesiyle ülkenin içinde bulunduğu durumdan kurtarılmasına çağrıda bulunmaktadır (Ertuğrul, 1987, s. 138). Ertuğrul daima modernleşmenin esaslarını kabule iştirak etmiştir.

> Aşırı düşkünlükle bedbahtlık el ele vermişler, bizi uçurumun tâ dibine kadar yıldırım süratiyle indiriyorlar. Hepimiz bunun için işe koyulmalı, çareler araştırmalı, gelişen uygarlığın kabul ettiği ilkeleri mevki-i tatbike koymalı, yanlış düşüncelerimizi kovmalı, bütün esasât-ı medeniye ve terakkiyi alarak çalışmalı, çabalamalı, bütün uygarlıktaki gelişmeleri tahlil edecek vaktimiz olmadığı için olduğu gibi aramıza almalı, tâ ki bu bedbaht iklim, bu bedbaht ulus kurtulsun… Nuru, ilmi, irfanı müsrif bir çocuk gibi bu toprağa dağıtalım… Asırlardan beri birçok toplumsallığın ve uygarlığın ilkelerine karşı kapalı duran pencerelerimizi bu sefer artık açalım, kafeslerini kaldıralım, bir parça hava,

> bir parça hürriyet; bir parça ziyâ alalım… Artık sâf, artık hür, artık münevver oluruz (Ertuğrul, 1987, s. 144-145).

Ertuğrul'a göre (1987, s. 89) "Birçok küflenmiş zehapları; telâkkileri def etmeli, yerine yeni esasları, aklın, mantığın ve medeniyetin kabul ettiği yeni esasları yerleştirmelidir".

Ertuğrul, Rusya'yı " buralarda tek tarla yoktu ki ekilmemiş, biçilmemiş olsun", "gıda ve nimet veren mümbit toprak" diye tanımlarken, Türkiye'ye için "buraları gördüğüm zaman bizim hırçın kayalıklara ve başları yukarıda mağrur, sarp dağlarımıza karşı kinim bütün bütün arttı" yargısında bulunmaktadır (2023[1925], s. 49).

Muhsin Ertuğrul 5 Eylül 1925'te Rusya'da bulunduğu tarihte Moskova Maarif komiserliğinin gösterişsizliğini, Osmanlı'nın gösteriş abidesi olmasıyla karşılaştırmaktadır. Rusya'yı "halk hükümeti" olarak görürken Osmanlı Devleti'ni tam karşıtı olarak konumlandırmaktadır (2023[1925], s. 50). Ertuğrul ülkeler arasında karşılaştırmada bulunarak modernleşme anlayışının ülkelerde ne şekilde ele alındığını ortaya koymaya çalışmıştır.

1925'te Rusya'nın Odessa kentinde Kumandan Kotovsky'in cenaze alayının kalabalığı, sadeliği ve intizamlığı Ertuğrul'a Ziya Gökalp'in cenazesini hatırlatmaktadır. "Büyük ölülerine hürmetlerini bu derin sükûtlarıyla ne beliğ, ne derin fakat ne kadar alayişsiz, gösterişsiz ifade ettiler. Burada üstat Ziya Gökalp'in cenazesinde daima en önde bağıran ve ruhunu tazib eden nevha-ger yalancı pehlivanı hatırladım" (2023[1925], s. 48).

Tiyatro mensubu olmanın zorluğu ve aşamasından bahseden Ertuğrul, Türkiye'de tiyatro için gerekli olan koşulların sağlanamamasından yakınmaktadır. Batı uluslarına yetişmek, sanat ve bilgi arayışında onlardan geri kalmamak için başka ülkelerin tiyatrolarının örmek alınması gerektiğini vurgulamaktadır.

> …Tiyatronun kurulduğu temeller yabancı yapıtlara dayanır ve bu yabancı yapıtlar ne yazık ki bugün bile dilimize çevrilmemiştir. Bir tiyatro adamı önce Aischylos, Sophocles, Euripides, Aristophanes gibi Yunan yazarlarını, sonra Seneca, Plautus gibi Latin yazarlarını, daha sonra da Shakespeare, Molière, Racine, Corneille gibi tiyatro analarını tanımak zorunluluğundadır.... Bundan ötürü Türk tiyatrocusu Paris'i görmek, Berlin'i tanımak, Viyana'ya gitmek zorundadır. Bundan başka hem o ülkelerin yeni yazarlarını

> okumak, hem de tiyatro sanatçılarını sahne üzerinde görmek gerektir.... İşte burada bulunmamın, sıfırın altında on sekiz derece soğukla boğuşmamın amacı budur (Ertuğrul, 1975, s. 28) .

4.1.1 Pozitivizm

Muhsin Ertuğrul'un, *Darülbedayi* 1 Mart 1932 tarihli *"Onlar Nerde Biz Nerde"* isimli yazısı modernleşmenin esaslarından olan pozitivizmle bağlantılı düşünceler içermektedir.

> Biz çok geri kalmış bir milletiz. Bunun milyonlarca başka sebeplerinden vazgeçip de en hakiki saikini ararsak bir din olarak 'Bilgi'ye tapınmadığımızda buluruz. Dünyada bir tek din vardır, o da 'Bilgi'. Bu bilgiye erişmek için çalışmak en büyük sevap ve ibadettir. Dünyada bir tek mukaddes şey vardır, o da öğreten 'Kitap'. İnsanların bir tane silâhı olmalıdır, o da: Kalem. Beşer bu büyük gayeye eriştiği gün dünya bir cennettir, insanlar birer dindardırlar, kütüphaneler birer cami, kilise, havra olur, bıçak ancak kalem yontmak için kullanılır (Ertuğrul, 1969, s. 34-35).

4.2 Demokratikleşme

Muhsin Ertuğrul ülkesinde sanat alanının gelişimi yönünde vodvilleri değil, halkı eğitici temsilleri savunmuştur:

> Eski tiyatro mahdut bir sınıfın rağbet ettiği, umumi hayattan gayri numuneler aksettiren, yorgun kimseleri eğlendiren, ninni söyleyen köhne bir yer olmaya başlamıştı. Bugün Avrupa'da olduğu gibi, seyircilere bizzat içinde kendi cemiyetlerini ve kendilerini gösterdiğiniz bir ayna gibi hakiki hayat eserlerini temsil ederseniz tiyatrodan kaçıyor ve güldüren, eğlendiren yerlere koşuyorlardı. Herkesin hayatta bir vazifesi, cemiyete karşı bir borcu olduğunu kabul eden yeni insaniyet, sanatkâr kuvvetlerinin böyle bir eğlenceye, bir hiçe sarf edilmesini pek tabii ki kabul edemezdi. Bunun içindir ki inkılap tiyatroyu halk kitlesinin yükselmesine, manevi irfanının çoğalmasına hasretti, daha doğru söylemek lazım gelirse asıl vazifesi başına çağırdı (Ertuğrul, 2023[1925], s. 84-85).

Ertuğrul tiyatroyu "mabet, mektep" benzetmesiyle kullanmıştır. Onun için tiyatro modernliğin taassuba karşı kullanacağı bir araç ve yenileşmenin simgelerindendir.

Muhsin Ertuğrul 1913 yılında ikinci kez gittiği Paris'te, uygar toplumlarda tiyatroya verilen önemin bizim ülkemizde hak ettiği yeri bulamamasından yakınmıştır. Ülkemizde tiyatronun ruhsal doyuma ulaşmadaki katkısının göz ardı edildiğini belirten Ertuğrul'un şu ifadeleri ülkenin o dönem içinde bulunmuş olduğu tiyatro sanatına dair genel bakış açısını bizlere sunmaktadır:" Biz tiyatroyu bir eğitim okulu değil, aşağı bir oyun yeri sandığımız için bugün yurdumuzda tiyatro adına birkaç salaştan başka bir şeye sahip değiliz" (Ertuğrul, 1975, s. 10). Ertuğrul'un görüşünde yüksek bir sanatı

temsil eden tiyatroya, ruhsal doyum sağlama ve eğitim aracı olma noktasında ülkemizde gereken önem atfedilmemiştir.

Muhsin Ertuğrul 15 Aralık 1934 *Darülbedayi* yazısında sinema ve tiyatroyu halkın geniş kesimine seslenebilecek iki en önemli sanat kolu olarak nitelendirmiştir. Sinema ve kitleler arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir.

> Herhangi bir inkılabın şümullü ve devamlı olabilmesi için o cemiyet içindeki her şubenin aynı hız, aynı gayeyle kendi bünyesinde inkılap yapması zaruridir... Bu şubeler içinde güzel sanatlar, güzel sanatlar içinde de tiyatro en ön sırada gelir. Çünkü geniş halk tabakasıyla en yakından temas eden sanat hiç şüphesiz ki evvela sinema, sonra tiyatrodur (Ertuğrul, 2023 [1934], s. 171).

Muhsin Ertuğrul Bölge Tiyatroları üzerine Strazburg ve Rennes'de incelemelerde bulunurken tiyatro severler tarafından kurulu," seyirci derneklerinin" ülkede sanat ve eğitimi teşvik edici girişimlerde önemli bir araç olduğunu fark etmiştir:

> Tiyatrosuz ölü kentlerde, mutsuzluğun karanlığında yaşayan kişiler tarafından bu oyun geceleri birer bayram gibi kutlanıyordu. Gemilere yamanmak isteyen, kıyıların yurtsuz fareleri gibi nice seyirci bu ışık çektirisinin limanlarına sık sık demirlemesini dört gözle bekliyorlardı. Ve o tek gecenin üç saatlik sözü kaç günün ve gecenin bitmeyen konusu oluyordu, da bütün o aşağılık siyasal dedikodular ve o acı sosyal sorunlar unutuluyordu. Kentin ortak ruhu, sanatın enginliğinde sonsuz bir yaşama zevki buluyor; arınıyor; her seyirci kendi payına bin beslenme noktası tadıyordu. Bu bir gecelik tiyatro; adamların asık suratlarını güldürüyor, sessiz karanlık sokakların kaldırımları, tiyatrodan dönen birine kenetlenmiş mutlu çiftlerin ökçeleri altında eziliyordu ama ölü asfalt yine de ılık yaşantıyı duyuyordu (Ertuğrul, 1975, s. 98).

Ertuğrul Halkın Tiyatrosu hakkında şunlara değinmektedir: " İstenen şey bir arada toplanmamız, birbirimize yakınlaşmamız, ortak bir konuyla bağlanmamız. Halkın tiyatrosu, bizi birbirimizden ayıran kopuk bağı kenetleyecek. Bizi kardeşçe bir araya toplayacak!" (1975, s. 103). Ertuğrul sözleriyle sanatın barışçıl ve birleştirici gücüne işaret etmiştir. Onun düşüncesine göre halk sanatla bir araya gelebilecektir.

Ertuğrul'a göre tiyatro " halk eğitiminde okul gibi ön plânda gelen bir kültür kaynağı" dır (1975, s. 103). Almanya, İngiltere, Hollanda ve Japonya gibi ülkelerin ilerlemesini tiyatroya verdikleri ehemmiyette bulan Ertuğrul için Türkiye'deki bu açık büyüktür ve bu açıklığın gecikmeden kapatılması gereklidir. Ertuğrul çağdaş ulusların tiyatrodaki ilerleyişi karşısında "biz bu yolda üç yüz yıl geriyiz" demektedir (1975, s. 104).

Sanatı, insanı insan yapacak etkin bir güç olarak benimsemiştir. Ertuğrul tiyatro sanatını halkı yükseltecek yegâne bir sanat kolu olarak görmektedir:

> Tiyatronun iktisadi temeli üzerine kurulan kâşaneler olduğunu farzetmek çok yanlış, çok geri düşünmektir…. Yemek yemek iyi bir şeydir, fakat hayvanlarla beraber yaptığımız şeydir. Onlardan farkımız olması için ekmekten ve karnımızdan başka ruhen yükselmeyi de düşünmemiz lâzımdır. Çünkü insanların ilerlemesi ancak ruhlarının ilerlemesi ile kabildir. Ben kafaların yalnız dışlarını değil aynı zamanda içlerini de kökünden değiştirmek taraftarıyım. Ve bunda tiyatroyu yegâne vasıta görüyorum (1987, s. 225-226).

Muhsin Ertuğrul tiyatroyu, toplumun kültür seviyesini yükselten, eğitici bir sanat alanı kabul etmiştir. Günümüzde "topla tüfek, mevkiini artık ilm-ü fikre terk ettiği için yeni devirde tiyatronun büyük, hem pek büyük vazifesi vardır" (Ertuğrul, 1987, s. 141) derken, " biz tiyatroyu hâlâ bir ihtiyaç diye değil, bir eğlence diye telakki ediyoruz" (1987, s. 142) sözleriyle Darülbedayi (İstanbul Şehir Tiyatrosu) kurumunu eleştirir ve Avrupa ülkelerinde tiyatronun "bizimki gibi gülmek, zevk-i hayvânisini tatmin için dalaklara mahsus değil, bir parça da dimağla, zevkle alâkadardır" (1987, s. 142) diyerek ülkesiyle karşılaştırmada bulunur. Yazılarında tiyatronun bir eğitim kurumu olduğunu vurgulamaktadır.

Muhsin Ertuğrul toplumun kültür seviyesini yükseltecek yapıtlara el atmıştır. Ona göre halkı güldürmek değil, halkı yükseltmek öncelikli amaçtır. "Ben hiç bir zaman Darülbedayi'nin yaptığı gibi halkı güldürerek tiyatroyu sevdirme gülünçlüğünde bulunmadım, sanatın müfid olması için halka inmek, onu gıdıklamak değil, yavaş yavaş onu yüksek eserlere doğru yükseltmek lâzımdır" (Ertuğrul, 1987, s. 93). Muhsin Ertuğrul seyahat ettiği ülkelerde gözlemlediklerini aktardığı anı ağırlıklı makalelerinde daima kendi ülkesiyle karşılaştırma yapmakta ve bu edindiği bilgileri ülkesinde de öğretme amacı gütmektedir.

Muhsin Ertuğrul sanat hayatında William Shakespeare (1564-1616) ve *Hamlet*'in büyük etkisinde kalmıştır. 1913 yılında Paris'ten gönderdiği neşredilen ilk yazısında Batı sanatı ve tiyatrosu hakkında bilgiler aktarmıştır. *Şehbal* dergisine yazdığı bu ilk makalesinde okurlarına Shakespeare ve *Hamlet*'i tanıtırken, Hamlet rolünü oynayan sanatçı Suzanne Desprès'i (1875-1951) "20.yüzyıl insanlarından ayrımsız bir Hamlet" olarak yorumlamıştır (Ertuğrul, 1987, s. 37). Ayrıca *Şehbal*'de yayınlanan bu ilk yazısında tiyatroyu "adi bir mel'abe" değil bir "mekteb-i edeb" kabul etmiştir

(Ertuğrul, 1987, s. 29). Ertuğrul bu düşüncesiyle tiyatronun değersiz, halkı eğlendirmeye yarayan boş bir faaliyet olduğunu savunan yaygın görüşe karşı çıkmıştır.

Odessa'dan gönderdiği 30 Ağustos 1925 tarihli *Vakit* yazısında dönemin İstanbul Belediye Başkanı Emin Erkul'a (1881-1964) eleştiride bulunur. Tiyatro sanatını "beden-ruh" karşıtlığı içerisinde temellendirir. Ertuğrul, tiyatroyu "beşerin yeni mabedi ve mektebi", "ruhlarımızın tedavihanesi", "bizi hayvanlardan ayıracak" bir kurum olarak betimlemektedir (2023[1925], s. 45-46). Muhsin Ertuğrul ülkenin içinde bulunduğu cehalet ve bağnazlıktan halâ muzdarip olduğunu, Yeni Türkiye'nin oluşumu noktasında eğitimin maddi ihtiyaçlardan daha fazla gerekli olduğuna vurgu yapmaktadır: "Yeter artık mezbahanızın kokusu, buz fabrikalarınızın gürültüsü, Büyükada'nızın imarı! Yeni Türkiye'ye mektep ve tiyatro, fırınlarınızdan ve çeşmelerinizden daha ziyade lazım. Unutmamalısınız ki aç ölür, cahil öldürür!" (2023[1925], s. 46). Bu cümleler Ertuğrul'un eğitime bakışı açısından önemlidir. Ertuğrul'a göre eğitim ve tiyatro insanları cehaletten aydınlığa ulaştıracak en önemli araçlardır.

Ertuğrul, tiyatro sanatını herkesin faydalanmasını istediği bir "kültür nimeti", "kültür yayma kolu", "ruhları yükseltme" olarak görmektedir (1993, s. 68-70).

> Biz bir "ilköğretim davası" tutturmuş gidiyoruz. Sanıyoruz ki, millet okursa memleket kurtulacak. Bunu sananlar gazetelerin suçlar sahifesini okumuyorlar…. O memlekette eksik olan "okuma-yazma-para" değil, "kültür" dediğimiz ahlak, insaf, sevgi, terbiye, saygı, hak noksanıdır…. Eğer insandan başka hiçbir yaratığın kendi eşine kıyamadığı korkunç saldırışlar bizden çıkıyorsa, ruhlarımız, kalplerimiz, kafalarımız "kültür" kollarıyla beslenmemiştir de ondan! İnsanlığımız eksik, onun için! (1993, s. 71).

Ertuğrul'un fikrinde "tiyatro insan yetiştirir; hem de sağlam kafalı üstün insan" (1993, s. 46) görüşü hâkimdir. Bir kültürlenme kolu olan tiyatronun halk için okuldan daha uyarıcı, aydınlatıcı varlığına dikkat çekmiştir. Sanat yoluyla büyük halk kitlelerine kültürü aşılamanın daha kolay olacağına inanmaktadır. Onun görüşüne göre, "Tiyatrosu olan ülkede çoban da aynıdır. Kültür tekelde toplanmaz, bir zümreye sınırlanmaz. Toplumun arasına girer. Tiyatro, kentin, kasabanın sinemalarına, köylerin meydanlarına girmedikçe ne yaparsak yapalım, ne açarsak açalım, genel kültür çizgisini yükseltmeye, uygar bir yaşayış sürmeye olanak yoktur" (Ertuğrul, 1975, s. 76). Ertuğrul için tiyatro bir eğitim aracı olarak halkın kültür seviyesini yükselten,

çağdaş düzeyde bir yaşam standardı meydana getirecek kültür mekanizması olarak belirtilmiştir.

Muhsin Ertuğrul Odessa'da vapurla seyahat ettiği esnada genç bir kişinin altmış beş yaşlarında bir adama okuma-yazma öğretmesi karşısında duygulanmıştır. 1925 yılında Rusya'da bu manzarayla karşılaşmak Ertuğrul için büyük bir mutlulukken aynı zamanda bir hüzündür. Ertuğrul, bu manzara karşısında duygularını şu cümlelerle aktarmaktadır: "İçimden acı bir sızı geçti… Gözlerimin dalgınlığı, başımın hafif hafif sallanası muhakkak 'darısı başımıza' demekti" (Ertuğrul, 2023[1925], s. 44).

Muhsin Ertuğrul *Perde ve Sahne* dergisine 1942'de kaleme aldığı "Hatıralar" başlığı altında, ülkede yönetimde bulunan partinin koruması altına girerek onların lehine sanatın propaganda amaçlı kullanılması taraftarı olmadığını dile getirmektedir. Tiyatronun propagandasını bu anlamda almadığını aksine "Biz, tiyatronun öz kendisini bir ince sanat ve kültür işi ve toplu yaşayışın alfabesi olarak alıyoruz" sözleriyle sürdürmektedir (1969, s. 136). Ertuğrul, sanatı ülkenin bütününe yayma amacı gütmektedir: "(…) Bu yeniçağın şenlik ve aydınlık katarı o kasaba da işini gördükten sonra, kalkıp başka şehre veya kasabaya doğru yola düzülecek"(s.36).

Muhsin Ertuğrul "60.Sanat Yılında Bir Konuşma" Haldun Taner ve Şakir Eczacıbaşı ile yapmış olduğu söyleşide oyun yazma konusunda hangi temalara özellikle yer verirsiniz sorusu karşısında, halkı uyaracak sanat konularına ağırlık verilmesi gerektiği noktasında eserler yapmak istediğine dikkat çekmiştir.

> Vicdanları aldatılan saf halkı ve çıkarları için 'Din-İman' diye diye masum kitleleri sömüren yobaz, bağnaz, cahil, iki yüzlüleri sahneye çıkarırdım(….) Tam üçyüz yıl önce 'Tartüffe'ü yazarken Molière de o konuyu işlemişti. Yüz yıl önce İbrahim Şinasi de Türkçe bir piyes yazmak istediği zaman 'Şair Evlenmesi'nde mürai yobazı ele almıştı. Nihayet kırk yıl önce, Reşat Nuri Güntekin'de 'Hülleci' de yine o kalleş sarıklıyı kulağından tutup halka sergilemişti. Fakat konu ne kadar eski olursa olsun, toplum böylesine cahil bırakıldıkça, yeniden uyarmaktan kendini alamıyor insan! (Ertuğrul, 1969, s. 46).

Muhsin Ertuğrul modernleşmenin ayırt edici özelliklerinden biri olan demokratikleşme sürecinde Türk kadınını sahneye çıkarmak için büyük çabalar sarf etmiştir. Ertuğrul, dönemin içinde bulunduğu koşulları şu şekilde aktarmaktadır:

> Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Osmanlı İmparatorluğu çökmüş, bütün ülkeyi yabancı güçler paylaşmıştı. İstanbul'da çıkarcı çevreler, işbirlikçiler başa geçmişti. Kukla hükümet dar boğazlara dayanınca, halkı oyalamak için, her zaman, her yerde olduğu gibi, din, iman, vicdan sömürülerine girişirdi. 1918, işte böyle bir dönemdi. Bağnazlık hortlamış, kol geziyordu. Yaşıyanları bırakın, çoktan göçen büyük ozan Tevfik Fikret'i bile neredeyse, sırtlan ağılından fırlamış gibi, mezarından çıkarıp sorguya sürükleyecekti. Öyle inanılmaz bir saldırı dönemine girilmişti. İşte ilk Türk kadınının sahneye çıkarılması böylesine kara, böylesine mutsuz günlere rastlamıştı. Biricik güven dayanağı gizlilikteydi. Kimseye haber vermeden, çomarları uyandırmadan bir oldu bittiye getirmek gerekti. Nitekim Darülbedayi de böyle yaptı. 1920'nin 9 eylül perşembe akşamı, Kadıköy kışlık Apollon Tiyatrosunda Hüseyin Suat Yalçın'ın 'Yamalar' piyesinde Jale takma adıyle Afife'yi sahneye çıkarmıştı. Böylelikle ilk Türk kadını tiyatro tarihimize ayak basmış oluyordu (Ertuğrul, 1975, s. 112-113).

İlk Türk kadınının sahneye çıkışı çeşitli engellerle karşı karşıya kalmıştır. Dönemin yönetimi çeşitli zorluklar yaratarak Afife Jale'yi (1902-1941) sahneden uzaklaştırmıştır:

> Kadıköy başkomiseri, bağnaz bir göreneğin etkisinde, Afife'nin ilk sanat adımını köstekleyemişti. Ona bunu yaptıran geri bırakılmış toplumdu. Böylece kızın yaşam kaynağını, sanata bağlı narin köklerini kurutmuştuk.... Afife'nin kahramanlığı, belleklerde altından bir anıt, ama tiyatro çevresinde ocak kurumuyle örtülü bir anı gibi kaldı (Ertuğrul, 1975, s. 114).

Bağnaz çevrelerin baskıları tarafından, kadınların sahneye çıkamaması geri kalmışlığın en temel göstergelerinden birini oluşturmaktadır.

Ülkemizde Müslüman Türk kadınının sahnede yerini alması çeşitli zorluklarla karşılaşmıştır. Sahnede Türk kadınının yokluğu Muhsin Ertuğrul için en büyük eksikliktir. "Epeyce uzun müddetten beri oyun oynamıyorum, bunun için yegâne mani Türk aktristi yok. Türk hanımlarından biri ibraz-ı cesaret edip de benimle oynayıncaya kadar da oynamayacağım" cümleleriyle konuya dikkat çekmeye çalışmıştır (Ertuğrul, 1987, s. 79). Ertuğrul, "Örf: O Her Makûl Şeyi Yutan Ejder!" ve "Mösyö Segen'in Keçisi" makalelerinde Türk kadın oyuncu sorununu ele almıştır (1987, s. 54-79). Ertuğrul bu sorunu toplumdaki cehalet, taassub, gelenek ve göreneklere bağlayarak eleştirmiştir:

> …Örf hayat- ı ictimaiyyemizin terakki ve medeniyete temas eden nekâtında pek kahhâr ve pek zalimdir. Diğer taraftan onu kahhâr ve zâlim bir şekle ifra eden sahte mutaassıblar, her türlü himayeden mahrum, yalnız biri dini, diğeri ictimaî olmak üzere iki boyunduruk altında kıvranan kadınımızın çantasında, bir lokma ekmeğe nefsini satmak için hastalıktan salime olduğunu ispat etmek üzere bir fuhuş vesikası olduğunu muhakemeye ihtiyaç görmezler. Kadın sanata, ticarete, mesleğe çalışmaya heves ettiği her zaman karşısında abûs kimseleri görmüştür… Bunun içindir ki cehalet artık uzun müddetten beri işgal ettiği mevkiini terk ederek aklın, basiretin hüküm sürmesine müsaade etmelidir.

Medeniyetin ve insaniyetin aramıza girebilmesi için evvelâ bunlardan temizlenmeliyiz. Zaman bunu icap eder (1987, s. 56-57).

Kadınsızlıktan tiyatromuz yok, ve yine kadınsızlıktan tiyatro eserimiz yok… Fakat ne olur bu ebedi uykuya zannolunan afif Türk kadınlığı arasından büyük ruhlu biri çıksa da tiyatroya intisab ile kökleşmiş iki taassubu defaten parçalasa!... Hayatta yegâne temennim budur: Bu memlekette taassubun sabun köpüğü gibi sönüp gittiğini görmek ve bu suretle kocalarıyla ve kardeşleriyle gelmiş Türk hanımlarıyla dolu olan bir izleyici topluluğu önünde yine Türk hanımlarının o kulağa pek âhenk-dâr akseden Türkçeleriyle temsil yapmak… O zaman diyeceğim ki: Zayıfın kırılması; bâtılın sönmesi, kavî'nin galebe çalması kadar haklı olduğu için sahte taassub keçisini; iyi bir didişmeden sonra; terakki kurdu yedi! (1987, s. 80-81)

5. MUHSİN ERTUĞRUL FİLMLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Bu kısımda Muhsin Ertuğrul'un filmografisinden *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1935), *Şehvet Kurbanı* (1940) ve *Halıcı Kız* (1953) filmlerinde anlatı yapısı ve sinematografik ögelere bakılarak modernleşmenin temsili incelenmiştir. Sosyolojik analiz tekniği ve mizansen eleştirisi (sinematografik çözümleme) kullanılarak filmler çözümlenmiştir. Sosyolojik film eleştirisi, filmleri bir sanatçının öznel dışavurumu koşullarında ya da estetik özellikleri açısından incelemek yerine; filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da filmsel anlatı içinde ele alınan dönemin sosyal koşullarının incelenmesini öne çıkarmaktadır (Özden, 2004, s. 154). Sosyolojik yaklaşımda, filmin çekildiği tarihsel dönemin sosyolojik ortamı ve koşulları göz önüne alınır. Bu durumda filmler, "sosyolojik veriler sağlayan bir belge" yahut "toplumun değer yargılarını, normlarını, ideallerini, dünya görüşünü yansıtan birer kültür ürünü" olarak ele alınmaktadır (Özden, 2004, s. 154). Bu yaklaşımda, "filmin kültürel ve ulusal niteliği nedir?", "film üretildiği ülkenin kültürüne dair ne söylemektedir?" sorularına yanıt aranır; ülkeden ülkeye ve kültürden kültüre değişim gösteren temel kodlar irdelenir (Kabadayı, 2018, s. 54). Bir diğer film analiz yöntemi olan mizansen eleştirisi ise yönetmenin sinematografik unsurlar üzerinden neyi nasıl anlattığı üzerine önemli veriler sunar. Kabadayı'ya göre (2018, s. 116) mizansen eleştirisi ile "yönetmenin sekans içeriklerinde kullandığı çekim ölçeklerine yönelik tercihlerin, filmin müzik kullanımının örneğin popüler kültür içinde yer alıp almamasının, karakter seçimlerinin ve bunların hareketlerinin, sahne aydınlatmasının, kamerada optik hareketler kullanılıp kullanılmamasının ve kurgunun özelliklerinin" irdelenmesiyle beraber genel olarak filme yönelik tüm tercihlerin ortaya konması ve anlaşılması olanaklı olmaktadır. Bir film, teknik ve anlamın birlikteliğinden meydana gelmektedir. Sinema yönetmenleri set kurulumu, kameranın belirli konumlara yerleştirilmesi, oyunculara uygun rol dağılımı, kamera hareketleri ve çekim tekniklerini tutarlı bir anlatı oluşturacak biçimde bir araya getirmekle hem öykü hem de anlamı yaratırlar (Ryan ve Lenos, 2012, s. 1). Çalışmada film incelemelerinde kronolojik sıra gözetilmiştir. Analizlerde filmlerin tüm sahneleri çözümlemeye dâhil edilmemiştir. Bilhassa olay örgüsündeki/anlatıdaki önemli kısımlar ve modernleşme temsiliyle ilgili olarak seçilen sahneler analiz edilmiştir. Film çözümlemelerine

geçmeden önce sinema evrenini oluşturan, anlatı yapısı ve sinematografik ögeler hakkında filmlerin analizi için açıklayıcı bilgiler vermek gerekmektedir.

Sinema sanatında anlatım olanakları tarihsel süreç boyunca bir süreklilik içinde gelişim ve değişim göstermiştir. Zamanla bu değişimler sinemanın kendine özgü bir dil ortaya koymasını sağlamıştır. Anlatı (*narrative*) kavramı en öz ifadeyle 'olayın yeniden sunumu' diğer bir deyişle, bir öykü veya hikâyenin nasıl sunulup anlatıldığı ile ilişkilendirilmektedir (Uçar ve Taşkıran, 2022, s. 186). "Belli bir şekilde anlatılan bir hikâye" (Barnwell, 2015, s. 33), "film öyküsünün anlatılma yolu" (Ryan ve Lenos, 2012, s. 25) olarak tanımlanan anlatı, "bir hikâyenin inşası için verilen bir dizi ipucunun düzenlenmesinden" oluşmaktadır (Chandler ve Munday, 2018, s. 28). Öte yandan anlatı, "bir öykü ya da filmdeki olayların gerçek yaşamı çağrıştıracak biçimde düzenlenmesi" olarak tanımlanırken, bazı yönlerden ise anlatının perspektif içinden de çıktığı söylenebilir "Dünyayı belirli bir perspektiften görmek ve o dünyaya ait öyküyü belirli bir yolla anlatmak demektir" (Ryan, 2012, s. 25). Anlatı; yaşamı, insanları, ilişkileri, aşkı vb. anlamanın ve açıklamanın bir yoludur. Bu nedenle mitlerden masallara kadar uzanan anlatılar, kültürel yaşamın yapı taşlarını oluşturmuştur (Abisel, 1994, s. 125). Bunun yanı sıra, "gerçek işte burada temsil edildiği gibidir" veya "doğal olan budur" demenin bir aracıdır, bu sebeple "anlatı özünde ideolojiktir" (Abisel, 1994, s. 125). Anlatılar, genel olarak öykü ve olay örgüsü üzerinden temellendirilen iki bileşene sahiptir (Güngör, 2022, s. 13). Öykü, izleyiciye sunulan ya da çıkarsadığımız olayların bütünüyken, olay örgüsü ise olayların belirli bir sıra/düzen ve yapı içerisinde inşa edilmesidir (Corrigan, 2015, s. 70). Nilgün Abisel'in deyişiyle (1994, s. 188), filmsel anlatı esas olarak öykü ve söylem olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır. Öykü, olaylar, eylemler zinciri, karakterleri ve çevresel özellikleri kapsarken, söylem ise "içeriğin iletildiği araçlar, ifade ediş" biçimidir. Diğer bir deyişle, "öykü bir anlatıda tarif edilenin ne olduğu" söylem ise "bunun nasıl yapıldığıdır". Öykü, karakterleri ve onların yaşadığı olayları kronolojik bir şekilde mekânların özellikleriyle beraber gösterir. Klasik anlatıda öykü temelde kapalı (kesin çözüme ulaşarak sonuçlanan) bir yapıya sahip olmasından dolayı nedensellik üzerine kuruludur. Dolayısıyla her eylem bir başkasını meydana getirir; her olay bir sonrakinin nedeni olur. Anlatının sonuçlanması öykünün temasını belirginleştirir; sonucu hazırlayan gelişmeler ve tema her ikisi birlikte, "anlatı metninin ideolojik çerçevesini

inşa eder" (Abisel, 1994, s. 189). Söylem ise, "anlatının dinamiğini, kurmaca dünyanın mantığını oluşturan olay örgüsünü, zaman ve mekân kullanımını, eksiltileri, anlatan ağızları kapsamanın ötesinde tüm sinematografik tekniklerin kullanış tarzını da-aydınlatmadan çekim ölçeklerine, oyunculuktan müziğe-içermektedir" (Abisel, 1994, s. 189). Anlatının ideolojik inşası bakımından her iki kısım birbirine eklemlenir ve tercih edilen okumanın gerçekleşmesi adına söylemin öyküyü etkili bir şekilde ifade etmesi gerekir (1994, s. 189).

Bir anlatı türü olarak sinema, süreç içerisinde birbirinden farklı anlatı evreleri kurmuştur. Sinemaya egemen olan anlatı yapısı genel olarak klasik anlatı olmuştur. Ancak sinema dilinin gelişimi ile beraber klasik anlatı yapısından farklılaşan, alternatif anlatı biçimleri de ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda klasik anlatı yapısının karşısında modernist anlatı sineması (çağdaş/minimalist anlatı) yerini almıştır (Göker ve Göker, 2022, s. 5). Her iki anlatı biçimi arasındaki temel fark, yalnızca öykü anlatıcılığı ekseninde ortaya çıkmamıştır. Klasik anlatı ile modern anlatı, işledikleri konular, biçimsel ve tematik özellikler, izleyiciyle kurulan ilişki ve ideolojik bakış açıları çerçevesinde de faklı sinemasal anlatıları temsil etmektedirler (2022, s. 5).

Anlatılar 'klasik' ve 'modern' olmak üzere iki şekilde incelenebilmektedir. Hollywood kökenli 'klasik/geleneksel anlatının' özellikleri şu şekilde ifade edilebilir (Corrigan, 2015, s. 72-75; Barnwell, 2015, s.33-35; Abisel, 1994, s.191-196):

1. Bir olayla diğeri arasındaki mantıksal ilişkiye dayanan bir olay örgüsü (nedensellik ilişkisi, neden-sonuç ilişkisine dayalı)

2. Belirli bir çatışma ekseninde kurulan öyküler

3. Eylemlerin bütünlüklü ve güçlü bir tarzda düzenlenişi

4. Öyle ya da böyle nesnel olmaya çalışan bir anlatı stili

5. Karakterlere odaklanan öyküler/ Karakter merkezli bir anlatım

6. Filmin sonunda bir kapanışın var olması (mutlu, mutsuz, trajik gibi), gelişen olayların kesin bir çözüme bağlanması ve bütün açık noktaların kapatılması

7. Seyirciyi izleme sürecinden koparmayacak bir anlatım modeli benimsenmesi

8. Filmin sonunda izleyiciye bir rahatlama ve arınma (katharsis) yaşatma

9. Filmde ortaya çıkan gerilim ile izleyicinin filme katılımını ve özdeşleşmesini sağlayan bir izleme süreci sunması

10. Bir giriş, gelişme, çatışma ve sonuç bölümlerine sahip dramatik yapı (serim, düğüm, çözüm)

Klasik anlatı yapısı, izleyiciyi baştan sona sürükleyerek ilgisini ayakta tutmayı hedefler, bunun yanı sıra film boyunca karşılaşılan sorunlar ve bunların çözümleri, sürekli olarak sonucun ne olacağına dair tahmin yürütmeyi sağlar (Barnwell, 2015, s. 33). Klasik anlatılar genel olarak, karakterlerle özdeşleşme, yabancılaştırmama, arınma (catharsis), seyirciyi izleme sürecine katma ve dolayısıyla mevcut sistemin devamlılığını sağlama temelinde ilerlerken; bu anlatı sinemasının aksine modern anlatı ise özdeşleşmeyi kıran, izleyiciyi düşünsel bir katılıma davet eden ve sistemin dayattığı klasik bakışı reddeden özelliklere sahiptir (Topçu, 2004, s. 59-60). Avrupa kökenli 'modern/çağdaş anlatının' temel özellikleri şu şekilde ifade edilebilir (2004, s. 60-63):

1. Olay örgüsünün neden-sonuç ilişkisi düzleminde ilerlememesi

2. Filmin sonunun açık- uçlu bırakılması, belirli bir sonun olmaması; düşünmeye dayalı bir süreç sunması (Sonuç izleyicinin hayal gücüne bırakılır)

3. Karakterin düşsel, zihinsel, eylemsel durumlarından çevresi ile olan etkileşiminden doğan bir anlatı stili

4. Kahramanın, soyut bir sorunu temsil etmek üzere bir sorun olarak yer alması

Bu tez çalışmasında inceleme konusu edilen filmler, çoğunlukla klasik anlatı yapısının özelliklerini taşımakla birlikte, modern anlatı olarak değerlendirilebilecek nitelikleri de içlerinde barındırmaktadırlar. Film analizinde incelenen sinematografik özellikler, " kurgu, mekân, ses, kamera hareketleri ve çekim açıları, çerçeveleme/mizansen, oyunculuk, makyaj ve aksesuarlar, aydınlatma ve kostüm" gibi unsurlardan oluşmaktadır (Butler, 2011, s. 27-36).

5.1 "Bir Millet Uyanıyor" Filminde Modernleşmenin Temsili (1932)

Kurtuluş Savaşı'nın (1919-1922) tazeliğini koruduğu yılların milli mücadele ruhunu yansıtan *Bir Millet Uyanıyor* filmi, Kuva-yı Milliyeci Yüzbaşı Davut (Ercüment Behzat Lav), onun emir eri Çavuş Tilki (Naşit Özcan) ve Yahya Kaptan'ın (Atıf Terzioğlu) İstanbul'un işgali sırasında İngilizlerle işbirliği yapan Sait Molla (Mahmut Moralı) ve Padişah'ın yaveri Feridun'a (Ferdi Tayfur) karşı verdikleri kahramanlık mücadelesini konu edinmektedir. Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'na ait senaryo ile çekilen filmde ülkenin işgali gerçek kahramanların isimleri ve hikâyeleri kullanılarak işlenmiştir. Milli Mücadele hareketinin nasıl başladığını, işgallere karşı gösterilen direnişi ve sonrasında düzenli orduların kuruluşu safhalarını içermektedir. Film belirli karakterlere odaklanan, karakter merkezli bir anlatıyla ilerlemektedir. Ana karakter toplum üzerinden resmedilmiştir. Yabancı güçler tarafından işgal altında olan ülkenin, birlik ve beraberlik temelinde kurtarılması toplumun ortak bir arzusudur. Bu bağlamda filmde bütün toplumun işgallere ve vatan düşmanlarına karşı ayaklanarak, bağımsızlık mücadelesi vermesi anlatının merkezinde yer alır. İşlenen ana tema filmin adından da okunduğu üzere bir milletin uyanışıdır.

Filmin geçtiği zaman diliminden sekiz yıl sonra (10 Nisan 1928) anayasa değişikliği ile devletin dininin İslam olduğu ibaresi anayasadan çıkarılmıştır. Filmin gösterim tarihinden (7 Aralık 1932) beş yıl sonra ise laiklik ilkesi 1937 yılında anayasaya girmiştir.

Filmde, Lâpseki kumandanı Hamdi Bey (Emin Beliğ Belli) komutasındaki Kuva-yı milliye taraftarı bir müfreze alayı Akbaş cephaneliğini (Çanakkale) basarak burada bulunan silah ve mühimmatı ele geçirir. Baskın sırasında önemli bir rol oynayan

Yüzbaşı Davut ve Tilki, Hamdi Bey tarafından İstanbul'da görevlendirilir. İkili işgal altında bulunan şehirde istihbarat toplar. Daha sonrasında işgalcilerle işbirliği yapan yaver Feridun'un adamları tarafından esir alınırlar. Durumu öğrenen Yahya Kaptan Adapazarı'nda bulunan adamlarıyla harekete geçerek Yüzbaşı Davut'u kurtarır. Bu sırada yaver Feridun öğretmen Nesrin'i (Emel Rıza) sevmektedir fakat Nesrin ise Yüzbaşı Davut'u sever. Yüzbaşı Davut'un İstanbul'da kaldığı ev tesadüf eseri yıllardır görmediği annesinin evidir. Nesrin'de annesiyle beraber kalan uzun yıllar görmediği teyzesinin kızıdır. Nesrin'in Yüzbaşı Davut'u sevdiğini öğrenen Feridun onu Davut'u öldürmekle tehdit eder. İstanbul Hükümeti Kuva-yı Milliyecilerin faaliyetlerinden rahatsızlık duyar ve Yahya Kaptan'ı ortadan kaldırmak için plan yapılır. Kuva-yı İnzibatiyeciler tarafından Yüzbaşı Davut, Yahya Kaptan ve Tilki'nin Adapazarı'nda sığındıkları köye baskın yapılır. Çatışma sırasında Yüzbaşı Davut ve Yahya Kaptan esir düşerken, Tilki kaçmayı başarır. Yahya Kaptan kumpasla çeşme başında su içtiği sırada öldürülür. Yüzbaşı Davut ise kurşuna dizileceği sırada, müfreze ateş etmekten vazgeçer ve Davut ölümden kurtulur. Akabinde Türk ordusu İzmir'e girer. İstanbul'un işgalden kurtulduğu gün öğretmen Nesrin ve Yüzbaşı Davut birbirine kavuşur ve film üst ses eşliğinde, savaş dönemine ait gerçek görüntüler ve belgesellerden parçalarla sonlanır.

Bir Millet Uyanıyor'un anlatı yapısı genel olarak modern anlatı tarzına uygun düşmektedir. Filmin başından sonuna kadar sahneler arasında anlatım bütünlüğü tam olarak sağlanamamıştır. Olay örgüsündeki nedensellik zinciri mantıksal bir düzlemde ilerlememektedir. Açık uçlu bir son ile film bitirilmiştir. Milli mücadelenin parçalı bir yapıya sahip olması ve belgesel görüntülerle toplumun dönüşümünün yansıtılması, filmde de olayların akışında bütünlüğün sağlanamamasına yol açmıştır. Bu durum seyircilerin tek bir karaktere odaklanarak onunla özdeşlemesini kırmıştır. Dolayısıyla izleyiciyi izleme sürecinden koparmayacak bir anlatım modeli tercih edilmeyerek, film boyunca özdeşleşmenin önüne geçilerek, izleyiciyi aktif bir izleme sürecine dâhil eden bir anlatım sergilenmiştir. Bu doğrultuda filmde kullanılan sinematografik teknikler ve öykü anlatım tarzı, klasik sinemanın hâkim anlatım biçimini kıran bir yapıya sahiptir. Anlatıda temel karşıtlıklar vatan kurtarıcıları-vatan hainleri, iyi-kötü üzerine kurulmuştur.

Filmin giriş sahnesi uzak çekimde iki atlıyla açılır. Ağaç görüntüsüyle siluet aydınlatma (ışık-gölge aydınlatması) başlar. Arka fon aydınlık (gökyüzü) , konu ise karanlıkta siluet (ağaç, atlı bir asker) olarak belirir. Deniz kıyısında uzak planda, yanan ateşin arkasında siluet aydınlatma ile bir asker, ardından üçlü planda bel çekimde arkaları dönük üç asker kadraja girer ve yüzleri gösterilmez. Kamera sağa pan yaparak alanın bir savaş mekânı olduğu izlenimini seyirciye verir. Ekranda beliren tabelada 'Akbaş Cephaneliği' yazısı ile olayın geçtiği yer belirtilir. Kuva-yı Milliyeci üç asker Lâpseki kumsalına karşı nöbet tutan askeri yakalar, kamera boy çekimde alt açıyla askerleri görüntüler. Akabinde Kuva-yı Milliyecilerin yabancı işgal kuvvetlerinin askerlerini tutukladıkları görüntüler sıralanır ve Akbaş cephaneliğinde bulunan silah ve mühimmat Kuva-yı Milliyeciler tarafından gemiye taşınır. Gemiye bindikleri esnada siluet aydınlatma eşliğinde kamera önce uzak çekimde sonra yakın planda askerlerin yüzlerine geçiş yapar.

Filmin açılışı, klasik anlatıdaki serimleme aşamasına uygun şekilde olanı göstererek ilerler. Olayın geçtiği çevre, zaman ve mekân tanıtılır. Ülkenin yabancı güçler tarafından işgal altında bulunduğu ve ana çatışmanın bununla ilgili olduğu bilgisi verilir. Film karakterleri çok fazla ön plana çıkartılmazken, Tilki karakteri, "ker köseyi kör gözeyi anlarsın sen şimdi" cümlesiyle, komedi unsuru taşıyan bir portreyle izleyiciye tanıtılır. Diğer sahnelerde öne çıkacak olan Yüzbaşı Davut karakteri hakkında bir fikir verilmez. Filmde ana karakter esasen toplumdur. İşgal altındaki bütün toplumun bağımsızlık mücadelesi vermesi anlatının merkezindedir. Askerlerin gemiye bindikleri sırada uzak plandan, yakın plana geçilmesi devamlılık kurgusu açısından klasik anlatıya uygun düşmektedir.

Açılış sekansının ardından Yüzbaşı Davut ve Tilki gizli bir görevle İstanbul'a gelir. İstanbul'a giriş sahnesinde siluet aydınlatma ile gösterilen bir asker savaş gemilerini yönlendirir ve arka fonda işgal gemileri önce uzak planda daha sonra yakın planda çerçeveyi kaplar. Ardından omuz çekimde sigara içen genç bir adam çerçeveye girer. Sola pan yapılarak liman (boş, sisli, kasvetli) gösterilir ve tekrar türkü söyleyen genç adamın siluetiyle beraber arka planda İstanbul panoramik bir çekimle resmedilir. İstanbul'un puslu/sisli olan havasına dalgalı deniz, geçen gemiler/mavnalar, köprü ve cami eşlik eder. Bu sırada bir mavna ile Yüzbaşı Davut ve Tilki limana ayak basar.

Düşman gemisinin geldiğini görerek saklanırlar. İşgalci askerin genç adama dayak atmasına ve onu öldürmesine tanıklık ederler. Genç adamın ve işgalci askerin öldürülme anı yönetmenin kurgu yaklaşımını göstermesi bakımından dikkate değerdir. Teller hafif alt açıyla, sert bir ışıkla (ışık-gölge) aydınlatılarak daha korkunç, tedirgin edici bir görüntü sunar ve buna arka fonda müzikle birlikte, vapur sesi/efekti eşlik eder. Vapur sesi gerilimi ve etkiyi arttırıcı bir titreşimde verilir, bu ses ile vapurun gelişi ya da kalkışı hatırlatılmaz. Böylece sahnede gerçekleşecek olaylar (işgalci asker ve genç adamın ölümü) için uygun bir atmosfer yaratılır. 1- İşgalci asker silahla tetiği çeker 2- Teller arkasında genç adam yakın planda görülür 3- Silah sesi duyulur 4- Acı bir bağırışla genç adam denize düşer. Bu ölümün akabinde işgalci askerin ölümü gerçekleşir; 1- Elinde silah bulunan gizemli bir insan gölgesi verilir 2- Yakın planda silahlı bir el belirir 3- Silahın ateş sesi işitilir 4- İşgalci asker yere yığılır 4- Kim olduğu anlaşılmayan gölgeli insan silueti çerçeveden çıkar. Yönetmen bu görüntüleri arka arkaya sıralayarak zaman ve mekân bütünlüğünü bölmüştür. Klasik anlatıya dayalı devamlılık kurgusu parçalanmıştır. 'Öldü kavramı' izleyicinin zihninde yaratılıp, onun tarafından anlamlandırılmasına bırakılmıştır. Bu açıdan sahne teatral olmayan sinematografik bir anlatıma sahiptir. İzleyicinin kendi yorumunu katmasına, görüntüleri birleştirerek anlamı düşünce dünyasında keşfetmesine olanak tanıyan 'kavramsal kurgu' kullanılmıştır. Kurgu yaklaşımı açısından yönetmeni Sovyet montajına yaklaştıran sahnelerden biridir.

Filmin ilerleyen aşamasında, öğrencilerin okuldan (İstanbul/Erenköy, İstiklâl Ana Okulu) çıktığı sahnede ilk olarak genel plan çekimle karanlık bir okul kapısı belirir ve arka planda çocuk sesleri görüntüye eşlik eder. Okul kapısının kasvetli ve karanlık bir atmosfer yaratmasına karşın öğretmen Nesrin ve öğrencileri boy çekimde, neşeyle okul kapısından çıkarlar. Sahnenin doğal gün ışığında çekilmesinden kaynaklı Nesrin ve öğrencilerinin arkasına düşen gölgeler belirgindir ve özel bir ışıklandırma kullanılmamıştır. Kız ve erkek çocuklarının birlikte eğitim aldığı vurgulanır ancak bu durum dönemin gerçekliğini yansıtmamaktadır. Filmin geçtiği dönem itibariyle henüz karma eğitim sistemine geçilmemiştir. Öğretmenin kadın olması ve kız öğrencilerin varlığı, kadınların topluma sosyal olarak kazandırılması bağlamında okunabilir. Okul kapısı önünde, Nesrin öğretmenin etrafında eşit bir şekilde iki kız ve iki erkek öğrenci yer alır. Kız çocukları dönemin gerçekliğiyle uyuşmayan bir şekilde diz üstü, kısa

kollu elbiselerle modern bir görünüm içerisinde resmedilirken, öğretmen ise dönemin gerçekliğine uygun biçimde çarşaflıdır. Vedalaşma esnasında söylenen "Allah'a ısmarladık hoca hanım", "Güle güle çocuklarım" diyaloğunun, öğrencilerin öğretmene sevgi ve saygınlığını, öğretmenin de öğrencilere karşı şefkatli ve güler yüzlü tavrını göstermesi bağlamında, filmin anlatısı içindeki dönemi yansıttığı söylenebilir. Vedalaşma sonrasında kız çocuklarının tek ayak üzerinde, erkek çocuklarının ellerini tutarak çerçeveden çıkmaları dikkat çekicidir. Bu durumun, eğitimde eşitsizliğin varlığına işaret ettiği düşünülebilir. Bütün bir sahne modernleşme açısından ilerici, laikçi ve eşitlikçi bir çerçeve sunmamaktadır. Kız öğrencilerin dördünün siyah, düz bir elbise giyerken, iki kız öğrencinin ise renkli ve beyaz bir elbise giydiği görülür. Erkek öğrencilerde de bu durum mevcuttur. Okulun bir devlet okulu olması ve eğitimde tek tip kıyafet uygulamasının olmaması, iki kız çocuğun tek ayak üzerinde hareket etmesi bu sahnede ön plana çıkartılır. Bir devlet okulunda dönemle tezatlık oluşturan modern kıyafetli kız öğrenciler ve okul kapısından çıkan öğrencilerin karanlıktan aydınlığa çıkışları verilen eğitimin sorunlarına işaret etmesi bakımından, Ertuğrul'un modernleşme temsiline dair ipucu vermektedir.

Filmin ortalarına doğru Sait Molla ve Papaz Frew sahnesine geçilir. Tarihte Sait Molla, İngiliz Muhipleri Cemiyeti'nin (1919) kurucuları arasında yer alan bir kişidir. Osmanlı devletinin son dönemleri ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerinde bazı dini liderler veya bu görünüm altında olan kişiler, insanların dini duygularını istismar etmeyi kendi gayeleri adına amaç edinmişlerdir. Filmde dini kimliği ön planda olan Sait Molla, İngiliz casusu Papaz Frew ile sürekli irtibat halindedir. Sait Molla menfaatleri uğruna para karşılığında milli mücadele aleyhine İngilizlere önemli bilgiler (Yüzbaşı Davut'un İstanbul'a gelişi) sızdırır. Papaz Frew'e "İltifat ediyorsunuz efendim. Bilmem ki laik miyim bu iltifatınıza. Siz para vermekten çekinmedikçe biz de size hizmet etmekten çekinmeyiz tabii" der, anlatıya dair olarak Sait Molla'nın 'düşman güçlerle işbirlikçi', 'vatan haini', 'menfaat/para düşkünü' karakter portresi izleyiciye verilir. Sahnenin sinematografisi bu anlatıyı destekler niteliktedir. Sait Molla orta planda çerçevenin altında, başı yere bakar pozisyonda sağ köşeye sıkıştırılırken, Papaz Frew ise çerçevenin daha üst kısmında yukarda konumlandırılır. Sait Molla'yı düşük seviyede/küçük düşürecek bir çerçeveleme seçilirken, Papaz Frew ise diz üstü çekimde daha baskın ve daha fazla güce sahip bir

karakter izlenimi verir. İlk dönem modernleşmesinde asker ve din adamı arasındaki çatışma belirgindir. Nitekim bu sahneyle din adamı olumsuz/kötü temsil edilmiştir. Din adamı temsili, Cumhuriyet'in erken dönem modernleşme ve laikleşme politikalarının bir yansımasıdır. Cumhuriyet ideolojisinin toplumsal dönüşüm sürecinde din adamının rolüne dair bir eleştiri içerir.

Yüzbaşı Davut'un tesadüf eseri yıllar sonra kendi evinde bulunduğu sahnede, Davut çiçekler içinde uyanır, duvarda asılı tablolara bakar. Birbirine uzak konumda duvarda asılı duran iki tablo üzerinde, yakın çekimle fotoğraflar bindirme tekniği kullanılarak gösterilir. Davut kendi evi olduğunu anlar. Tilki'nin elindeki kahvaltı tepsisi yere düşer. Davut annesine sarılır, sağa pan yapılarak Tilki'nin baş planına geçilir ardından ayrıntı planla yere dağılmış kahvaltı tepsisi gösterilir. Kurguya dayanan bu sahnede, kesme ve birçok plan bir araya getirilmiştir. Zaman ve mekân birliği parçalanmıştır. Bu aşamada karakterin geçmişine dair bilgiler (normal bir aile) öğrenilir ve karakter anlatının atmosferi içindeki dış dünyadan, işgalden güvenli bir yere gelir. Aile sıcaklığı çiçek ve kahvaltı tepsisi (ekmek, kesme şeker, çay) ile hissettirilir. Annesi ve teyzesinin kızı Nesrin izleyiciye tanıtılır.

Davut'un evinde uyandığı sahnenin ardından, Padişah'ın yaveri Feridun boy çekimde çerçeveyi kaplayan ayna içerisinden gösterilir. Feridun aynaya doğru yakınlaşarak kıyafetini ve saçlarını düzeltir. Karakterin aynadan kendisini seyretmesi onun narsisizmine dair bilgi sunar. Feridun'un Nesrin öğretmeni taciz ettiği sırada yönetmen sinematografik bir teknik kullanır ve eğik açıyla (eğimlendirme) aynadan çekim yapılır. Feridun "benim olacaksın" der ve tecavüzün arasına oyun kartları girer. Kapı açılır ve çarşaflı bir kadın elinde silahla kim olduğu bilgisi verilmeden gösterilir. Silah sesi duyulur ve Feridun yere yığılır. Yönetmen sahnenin başında gösterdiği ayna ile bir şey olacağına dair ipucu verir ve tecavüz sahnesini buradan yansıtır. Feridun'u öldüren kişinin kim olduğu bilgisi verilmeyerek gizem yaratılır. Oyun kartları anlatıyla alakasız olarak araya sıkıştırılır. Tüm bunlar sinematografik bir anlatım oluşturmuştur. Kavramsal kurgu tekniği kullanılarak, izleyicinin düşünsel bir sürece katılımı sağlanmıştır. Bu bağlamda sahnenin sinematografisi ve anlatısının modernist (minimalist anlatı) bir yaklaşıma sahip olduğu düşünülebilir.

Yaver Feridun'u öldürmek amacıyla Ragıp Paşa Köşküne gelen Yahya Kaptan, yerde Feridun'un ölüsünü bulur. Bu sahne, filmin anlatısında ön plana çıkarılan Yahya Kaptan'ın tanıtılması açısından önemlidir. Mustafa Kemal Atatürk tarafından "fedakâr bir vatansever" olarak nitelendirilen Yahya Kaptan ülkenin verdiği bağımsızlık savaşında, işgal kuvvetlerine karşı direniş gösteren, Milli Mücadele'nin sembol isimlerinden biri olmuştur. Milli Mücadele tarihi açısından Türk halkının en çok bağrına bastığı kişilerdendir. *Bir Millet Uyanıyor*'un senaryosunu yazan Nizamettin Nazif (1932, s. 71), Yahya Kaptan'ı "temiz ve namuslu bir vatandaştı, haydut değildi, mert bir Milli Mücadele neferiydi" sözleriyle tanımlamıştır. Filmde Yahya Kaptan cesur, fedakâr, cesaretli, vatansever, Milli Mücadele yolunda olumlu faaliyetlerde bulunan, işgalcilere ve vatan düşmanlarına karşı ayaklanan, düzenli bir yapıya sahip olmayan Kuva-yı Milliye oluşumunun başında olan bir karakterdir. Yahya Kaptan yönetmen tarafından romantik bir anlayışla resmedilir ve yüceltilir. Karakter metonomik anlatı (soğuk açılış, parçadan bütüne, karaktere dair bilginin sonradan verilmesi) ile tanıtılır ve karakterin bu anlatımına etkileyiciliği arttıran, onu diğerlerinden ayıran bir ses (gizem/ürperti/tehlike) eşlik eder. Yahya Kaptan filmsel anlatıda doğrudan anlatılmayarak parçadan bütüne doğru giden bir anlatımla izleyiciye gösterilir. Bu beklentiyi artırarak karakteri daha güçlü ve gizemli kılar. Klasik anlatının dışında olan bu yaklaşım izleyicinin hayal gücünü ve duygusal yoğunluğu harekete geçirerek, anlatıya daha fazla derinlik katar. Yönetmeni modernist anlatıya yaklaştıran bir anlatımdır; nitekim modern bir sanat olan sinemanın temel özelliği de metonomik bir anlatıyla parçadan-bütüne gitmesi ve parçaların izleyicinin zihninde birleşimini sağlamasıdır. Karakterin yüzü filmin ortalarına doğru görülür; ilk olarak ışık-gölge aydınlatması ile silueti ardından gerçekleştirdiği olumlu eylemler gösterilir. Birçok sahnede gölgeli ve parçalı bir şekilde (Kızlara taciz eden işgalci askerleri öldürmesi, simit satan kişiye zarf içinde bilgi vermesi, İstanbul limanında işgalci zabiti öldürmesi) görülen karakter, Feridun'un öldürüldüğü sahnede bütün olarak ilk kez izleyiciyle tanıştırılır. Yahya Kaptan soğuk açılış ile önce sırtı dönük/arkadan boy çekimde çerçeveye girer, yüzü gösterilmez. Yüzünü döndüğü esnada kamera yerde yatan Feridun'a döner, sağa pan ile Yahya Kaptan'ın bacakları parçalı, sonrasında yukarı tilt ile bacaklardan yüze doğru karakterin bütünü gösterilir. Yahya Kaptan "deri çizmeler, kalpak, silah ve mühimmat" ile hayal kırıklığı yaratmayacak şekilde "kararlı, etkileyici ve güçlü" resmedilmiştir.

Yahya Kaptan'ın adamlarından (22 numara) biri baskın haberini Kaptan'a vermeye geldiği Tavşancıl köyü sahnesinde, genel planda köyün sokağı ve en arkada dönen yel değirmeni çerçeveye girer. Kuva-yı İnzibatiyecilerle çatışma sonrasında köyden ayrılırken de sokak ile beraber dönen yel değirmeni ikinci kez çerçevede yer alır ve sahnenin güneş ışığında (dış çekim) çekilmesinden kaynaklı dönen yel değirmeni ve askerlerin gölgeleri görülür. Yönetmen bu sahnede derin odaklı çekim (derinlemesine fotoğraflama, kameranın bakış açısına giren her şeyin net olması) yaparak, hem arka planı hem de ön planı aynı anda odak içine alarak daha fazla alan derinliği sağlamıştır.

Yahya Kaptan'ın Kuva-yı İnzibatiyeciler tarafından çeşme başında öldürülme sahnesinde, yönetmen diyalog kullanmadan sinematografi ile anlamı oluşturur. Genel planda Yahya Kaptan ve iki asker boy çekimde görülür. Kaptan "su içmeye müsaade var mı?" der ve çeşme başına geçer. İki asker birbiri arasında gizlice konuşur, izleyici konuşulanları duymaz. Üst açıdan Kaptan'ın su içişi verilir, ardından çeşmeden akan suya yakın plan yapılır ve bu esnada akan suya siyah bir el gölgesi (kapalı olan el parmakları giderek açılır, tabanca taşıyan bir el değildir) düşer. Kaptan çeşme başında ayağa kalktığı sırada silah sesi işitilir ve kaptan vurulur. Sonrasında çeşmenin arkasında eli silahlı pusuya yatan asker görüntüsünden "kahpeler" diyen Yahya Kaptan'ın yakın planına (yüz çekim) geçiş yapılarak, karakterin duygusu izleyiciye aktarılır ve Kaptan çeşme başında ölür. Sahne ilk izlenimde Yahya Kaptan'ın tuzağa düşürüleceğini sezdirmez. Yönetmen bilinçli bir şekilde kurduğu çerçeveleme ile öncesinde Yahya Kaptan'ın öldürüleceğine dair ipucu oluşturmuştur; Yahya Kaptan'ın çerçevenin sağ köşesine sıkıştırılması (köşeye sıkışmışlık hali, kıstırma), üst açı çekimi (yenilmişlik hissi, güçsüzlük) ve suya yansıyan siyah el gölgesi (tehlikeyi sezdirme). Yahya Kaptan film boyunca alt açıyla yüceltilen bir karakterken, bu sahnede üst açı çekimiyle güçsüzlüğü ve kıstırılma hali çekim açısıyla verilmiştir. Bu bakımdan sinematografi Yahya Kaptan'ın tuzağa düşürüleceğine ve öldürüleceğine işaret etmiştir. Yönetmen sinemasal teknikleri kullanarak belirli anlamlar yaratmıştır. Yahya Kaptan Milli Mücadele'nin sembol isimlerinden biri olmuştur. Bağımsızlık ve Milli Mücadele yolunda ölen bir karakterdir. Bu uğurda verdiği mücadele ile filmde idealize edilmiştir.

Yahya Kaptan'ın ölümünün akabinde genel planda ormanda türkü (Drama Köprüsü Bre Hasan) söyleyen Recep çetesi çerçeveye girer, kamera sola pan yaparak at ile kaçan Tilki'ye geçer, ardından Recep çetesi onu takip eder. Tilki "alın bu da benden" der, 'büyük bir patlama görülür ve yerde dağılmış askerler, atlar' izleyici her iki görüntüyü zihninde bir araya getirerek anlamı inşa eder. Olayın nasıl olduğu tam olarak gösterilmez; klasik anlatıda olayın nasıl olduğu gösterilirken, bu sahnede devamlılık klasik anlamda sağlanmamıştır. Olayın nasıl gerçekleştiği izleyicinin anlamlandırılmasına bırakılır, bir nevi Kuleşov etkisi (iki farklı resmin anlamının bir araya geldikleri zaman değişmesi) olarak da okunabilir.

Kuva-yı Milliyecilerin kurşuna dizilme sekansında, askeri müfrezeyle beraber Kuva-yı Milliyeciler gözleri bağlı şekilde karanlık bir pasajdan gün ışığına çıkar. Atların ayakları parçalı gösterilir ve tekrar askerler kadraja girer. Bu aşamada üst açıyla simetrik olmayan bir çerçeveleme kullanılır. Genel planda askerler atış düzenini alır ve ateş emri verilir. Kuva-yı Milliyeciler diz planda, arkasından yakın çekimde silahlı asker belirir. Gözü bağlı Kuva-yı Milliyeci ile silahlı bir asker görüntüsü üzerine bindirme yapılır. Ardından eğik açıyla tekrar askerler çerçeveye girer ve Yüzbaşı Davut "hey arkadaşlar, kardeşler, Yaşasın İstiklal" der ve Kuva-yı Milliyeciler hep bir ağızdan "Yaşasın İstiklal" diye bağırır. Ateş emri verilir ancak askeri müfreze ateş etmeyerek kameraya doğru koşarak dağılır. Sahne planlara bölünerek çekilmiştir. Filmin anlatısını ilerleten temel olaylardan biri olmuştur; bu sahneden sonra birlik ve beraberlik ruhuyla bir araya gelinmiştir. Bir milletin uyanışının başlangıcıdır. Bu sekansın dikkat çeken unsurlarından biri de İspanyol ressam Francisco de Goya'nın '*3 Mayıs 1808'* (*El tres de mayo de 1808*) tablosuyla benzerlikler taşımasıdır. Filmde olduğu gibi, resimde de askerler tüfeklerini uzatmış ve karşıda Napolyon'un işgaline karşı duran kişiler vardır. Yönetmenin sanatsal yaklaşımını göstermesi bakımından okunabilir.

Filmin son sekansına üst ses eşliğinde, belgesel görüntüler eşlik etmektedir. Üst anlatıyla beraber, Kurtuluş Savaşı (savaşılan cepheler, Türk askerleri, işgal fotoğrafları), Zaferin kazanılışı, Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamalarına ait gerçek görüntülere yer verilmiştir. Farklı zaman dilimleri bu şekilde bir araya (üst ses ve bindirme) getirilmiştir. Sahne yakın planda onuncu yıl kutlamalarına katılmak için

‘çarığını’ bağlayan bir askerin annesiyle vedalaşması (annenin elinin öpülmesi, eşarplı olması, giydikleri kıyafetler döneme uygun) ile açılır. Daha sonra asker tepede uzak çekimde, alt açıyla (yüceltme duygusu) ‘Zeynep’im türküsünü’ (kültürü yansıtan) seslendirir. Öküzleriyle birlikte tarlayı süren yaşlı bir adama “Selamünaleyküm Baba” der ve üst ses “her yol Ankara’ya gider” diyerek, modernleşmenin sembolü olan Ankara’yı vurgular ve romantikleştirir. Çarık, halktan insanların Cumhuriyet’in onuncu yıl kutlamalarına katılması, tarlayı süren yaşlı köylü, verilen milli mücadelenin bir nevi göstergeleridir. Film temelde Türkiye Cumhuriyeti’nin ulus-devlet inşası sürecinde verdiği mücadeleleri, zorlukları gözler önüne sermektedir. Filmin asıl söylemi “ulus-devletin nasıl inşa edildiğidir”. Ulusun askerler üzerinden kurulduğu ve bunun halkı da birleştiren bir oluşum olduğu vurgulanır.

Son sekansta, çavuş Tilki çalan gramofon (modern bir müzik aleti) başındadır. Yüzbaşı Davut ve Nesrin’in açık havada öpüştükleri gösterilir ardından üst ses eşliğinde belgesel görüntülere tekrar geçilir. Modernleşmenin iyi yüzleri olan asker ve öğretmen bir araya getirilmiştir. Bu kişiler toplumun gelişimi, modernleşmesi ve ilerlemesi açısından da öncü kimselerdir. Nesrin öğretmen filmin başlarında çarşaflıyken, bu sahnede kısa kollu elbisesiyle, açık saçlarıyla ve öpüşmesiyle bir dönüşüm geçirmiştir.

Belgesel görüntüler gelişigüzel bir şekilde bir araya getirilmemiştir. Ertuğrul “Bindirme” (*matte*) ve “Sovyet montaj kuramını” belgesel görüntüler arasına eklemeler yaparak kullanmıştır. Yönetmenin kontrolünün devam ettiğini ve kendince bir görsellik oluşturduğu görülür; “gazete sayfası, alevler, duman ve kameraya koşan atlılar” bindirme tekniği ile öte yandan “yüzü kanlar içinde yerde ölü yatan adamın üzerine basılması” Sovyet montajıyla son olarak da “ Türk bayrağı ve Atatürk resminin” bindirmeyle belgesel görüntüler arasına konulmuştur. Kapanışın Türk bayrağı ve Mustafa Kemal Atatürk’ün resmiyle yapılması modernleşme ve milliyetçilik açısından dikkate değerdir. Ülkeyi temsil eden, birlik ve beraberlik altında milleti birleştiren iki temel simgedir. Atatürk asker kökenlidir ve ulus-devlet olma yolunda modernleşmenin öncüsüdür. Bu bakımdan filmde askerlerin alt açıyla yüceltilmesi sıkça kullanılmıştır. Kuva-yı Milliye ruhu idealize edilmiş ve romantikleştirilmiştir. Film düzensiz birliklerden, ulus-devletin askerlerine (düzenli ordu) geçiş görüntüleriyle devam eder, açık bir anlatıyla kapanır. Filmde esasen

Türklük ön plana çıkartılmış ve milli kimlik inşasında ordunun önemine dikkat çekilmiştir.

Bir Millet Uyanıyor filminin son sahnesinde, üst ses Türklüğün yok edilemeyeceğine, ulusal birlik ve beraberliğin önemine vurgu yapmaktadır:

> Tarihten Türkleri silmenin kabil olmadığını anlayan, Türksüz bir dünyanın olamayacağını kabul eden düşman kuvvetleri, İstanbul'u da asil sahiplerine teslim ederek gidiyorlar. Bu gidiş geldikleri kadar azametli değil. Biraz itiraz etmeye kalksalar, Anadolu'da düşman bağrında bilenmiş Mehmetçiğin süngüsünün kendi göğüslerinde şifa bulmaz yaralar açacağını biliyorlar. Büyük kumandanın [Mustafa Kemal Atatürk], kahraman Türk ordularına başka hedefler vermesinden korkuyorlar. Güle güle gidin. Bir daha mukaddes topraklarımıza düşmanca ayak basmayın. Unutmayın, 'Türkiye Türklerindir'.

Sonuç olarak, *Bir Millet Uyanıyor* filminde "Kuva-yı Milliye, asker, öğretmen" çerçevesinde modernleşme temsil edilmiştir. İlk dönem modernleşmesinde öğretmen ve asker modernleşmenin iyi yüzleri olarak toplumsal dönüşümün simgelerinden olmuştur. Kuva-yı Milliye ise Kurtuluş Savaşı'nın başlangıcında Anadolu halkının işgal güçlerine karşı direnişinin simgesi olmuş ve yerel direniş güçlerinden ulusal bir mücadeleye dönüşerek modern Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına giden süreçte etkin bir rol üstlenmiştir. Bilhassa toplumsal dayanışma ve halkın mücadelede yer alması açısından modernleşme sürecini desteklemiştir. Filmin sonunda klasik bir kapanış yapılmamıştır. Milleti oluşturan unsurlar "asker, öğretmen" parçalı bir şekilde gösterilmiştir. Sovyet montaj kuramı kullanılmış, anlatı parçalı sunularak izleyicinin zihninde oluşumuna bırakılmıştır. Olay örgüsü neden-sonuç zinciriyle karakter merkezli olarak ilerlememiştir. Dolayısıyla parçalı sunulan karakterlerle özdeşleşme yaşanmamıştır. Filmde modernist anlatı özellikleri daha ağır basmaktadır.

5.2 "Aysel, Bataklı Damın Kızı" Filminde Modernleşmenin Temsili (1935)

Aysel, Bataklı Damın Kızı filminde başına gelen olaylara rağmen, hakkını arayan, ayakta durmaya çalışan Aysel'in (Cahide Sonku) yaşadıkları anlatılmaktadır. Filme adını veren ana karakter Aysel, Anadolu'nun bir köyünde yaşamaktadır. Fakir bir kız olan Aysel, kasabada yanlarında çalıştığı varlıklı toprak sahibi Satılmışzadeler'in oğlu tarafından iğfal edilmiş ve evlilik dışı bir çocuğu olmuştur. Köy halkı tarafından sürekli dışlanan Aysel, mahkemede sergilediği davranışlarından ötürü sempati kazanır. Bir diğer karakter olan Ali (Talat Artemel) ise komşu köyde yatalak annesiyle

beraber yaşamaktadır. Köyün varlıklı ailelerinden birinin kızı olan Gülsüm ile nişanlıdır. Aysel'in mahkemede sergilediği onurlu tavırdan ötürü Ali'nin annesi onu yanında işe alır. Ancak Ali, Aysel'e rahatsızlık vermeye devam eden Satılmışzadeler'in oğlu ile bir çatışma içine girer. Yaşanan bu durumdan dolayı Gülsüm (Feriha Tevfik), Aysel'in varlığından rahatsız olur. Ali ve ailesi bir seçim yapmak zorunda bırakılır ve Aysel'i istemeyerek de olsa evden uzaklaştırırlar. Ali bir gece kasabadaki meyhanede Satılmışzadeler'in oğlu ile karşılaşır ve kavgaya tutuşur fakat çok sarhoş olduğu için aralarında geçen tatsız durumu tam olarak hatırlayamaz. Gazete haberlerinden Satılmışzadeler'in oğlunun faili meçhul bir cinayete kurban gittiğini öğrenir. Karasızlık içinde olan Ali düğün günü ailesine ve Gülsüm'e katilin kendisi olabileceği ihtimalini açıklar. Bunun üzerine Gülsüm ile düğünü iptal edilir. Süreç içerisinde Ali, Aysel'i sevdiğini fark eder. Aysel'de Ali'yi sevmektedir. Nihayet Ali'nin suçsuz olduğu anlaşılınca Gülsüm, Ali'ye tekrar dönmek ister. Ali buna yanaşmayarak, Aysel ile birlikte mutlu bir yuva kurar.

Film giriş, çatışma, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan klasik anlatı yapısından meydana gelmiştir. Olay örgüsü Ali ve Aysel üzerinden karakter merkezli ilerlemiştir. Filmin başında karakterlerle ilgili tüm bilgiler verilmeye çalışılmıştır. Anlatıda neden-sonuç ilişkisi birbirini takip etmiştir. Açıkta bırakılan bir olaya yer verilmemiş, anlatıda devamlılık sağlanmıştır. Kapalı bir son ile film bitirilmiştir. Doğruluk, dürüstlük ve fedakârlık üzerine etik mesajlar verilmiştir. Film beklenilen bir kapanışla izleyicide bir arınma duygusu (katharsis) yaşatmıştır. Genel olarak klasik anlatı sinemasının özelliklerine uygun düşmekle birlikte, modernist anlatı yapısının niteliklerini de taşıdığı (sinematografik açıdan bindirme ve Sovyet montaj tekniği kullanımı) söylenebilir.

İlk köy filmlerinden olan *Aysel, Bataklı Damın Kızı*'nda taşra (Bursa, Çalıköy) Cumhuriyet elitlerinin/aydınlarının, "köylüyü köyünde tutma" ideolojisi üzerinden ilerlemekte ve köy yaşanılacak bir yer olarak temsil edilmektedir. Cumhuriyet rejimi kentlerin gelişmişlik düzeylerini köy alanlarına da aktarmak istemiştir. Köyün kalkındırılması gayesiyle, "köylü milletin efendisidir" söylemiyle hareket eden devrim ideolojisi, kentlerde var olan modernlik sembollerini köylere de taşımayı bir görev bilmiştir (Tazegül, 2005, s. 184). Bu bağlamda köyün çevresel koşulları, kültürel ve

ekonomik faaliyetleri sıkça filmde gösterilmektedir. Filmin başından sonuna kadar köye ve köylülere dair vurgu yapılmaktadır.

Filmin ilk açılış sahnesinde köy uzak plan çekim, daha sonra genel plan çekimlerle sokak ve ev manzaralarıyla panoramik bir şekilde gösterilir. Dağlık ve ağaçlık alanlar, ahşap çatılı evler, klasik köy çeşmesi, cami minaresi (siluet aydınlatmayla), çamurlu, taşlı ve dar sokaklarıyla, köyü sembolize eden bu görünümler, normal bir Anadolu köyü manzarası sunmaktadır. Klasik anlatının serimleme aşamasına uygun şekilde köy tanıtılmıştır. Film görüntülerinde köyün zenginliği, verimli topraklar, yemyeşil meyve ağaçları, çift süren ve ekin biçen insanlar, çalışkan köy halkı, hayvan sürüleri, bahçe ve evlerin görünümleri, güdülen ve sağılan büyükbaş hayvanlar, tarlada çalışan işçiler sıklıkla uzun süre kadraja alınmaktadır. Bilhassa filmin senaryosunu yazan Nâzım Hikmet bu görüntülere dayanarak, 'kara toprağın' başrolü oynadığını hatta yıldızlaştığını belirtmiştir (Hikmet, 1976, s. 99). Filmin çekildiği dönem itibariyle, normal bir köy manzarasının ötesinde bu görüntüler birçok anlamı da içinde barındırmaktadır. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti her alanda reformlar yapmakta ve tarım alanında da üretimi ve verimi arttırma gayesiyle hareket etmektedir. Dolayısıyla bu görüntülerle Cumhuriyet'in modernleşme sürecinde 'muasır medeniyet' seviyesine ulaşmak için "Anadolu'nun cefakâr ve çalışkan Türk köylüsü" vurgusuyla, kalkınacak bir millet tahayyülü gösterilmektedir. Öte yandan filmde modern tarım araçlarının yokluğu ve köylünün iptidai yöntemlerle (tarımsal el aletleri; çapa, tırmık, orak, kazma, kürek, saban gibi) tarımsal faaliyetlerde bulunması dönemin tarımsal koşulları itibariyle, Türkiye'de izlenen modernleşme sürecinin göstergelerindendir. Kurtuluş savaşı sonrasında azalan emek gücünü telafi etmek amacıyla, Cumhuriyet rejimi tarafından tarımda makineleşme teşvik edilmiştir. Fakat 1929'da gerçekleşen ekonomik buhran akabinde benzin fiyatlarının artışı ve tarım ürünü fazlasından kaynaklı ekonomi büyük darbe almıştır. Ekonomik kriz modern tarım araçlarının kullanımını azaltmış ve makinelerin kullanımı devre dışı bırakılmıştır. Atın kullanımı teşvik edilmiştir. Anadolu'da genellikle varlıklı kişilerde bulunan atın sıkça kullanıldığı görülmektedir. Bu durum Türkiye açısından filmde de uygulandığı üzere dengeli ve etkin bir modernleşmenin tezahürüdür. Nitekim iptidai olarak algılanmaya müsait olan tarımsal görüntüler aslında modernliği simgelemektedir. Bu bağlamda filmin Cumhuriyet döneminin tarımsal politikalarını

destekleyici bir görev yüklendiği belirtilebilir. Özellikle binek tipi at arabası filmde en fazla kullanılan ulaşım araçlarındandır. Çamlıbel köyünde çok fakir olanlar dışında Ali (Talat Artemel) ve ailesinde bunun yanı sıra nişanlısı Gülsüm'ün (Feriha Tevfik) ailesinde, Satılmışzadeler'in oğlunda, özellikle at ve at arabasının kullanıldığı görülmektedir. Fakat ana karakterlerden Aysel'in ne bir keçisi ne de bir atı vardır. Filmde köylülerin tarlaya giderken ve gelirken bugün iptidai olarak görünen tarımsal el aletleriyle sıkça gösterilmeleri, "Cumhuriyet köyü ve köylüsünün" eskiye nazaran modernliğini temsil etmektedir.

Filmin başlangıcındaki panoramik köy manzarasından sonra gelen sahne, ana karakterlerin (Ali, Aysel, Gülsüm) izleyiciyle ilk kez tanıştırıldığı sahne olması bakımından önemlidir. Anlatıya dair karakterler hakkında tüm bilgiler verilmeye çalışılır. Yukarıdan çekim ile mızıka çalan genç bir erkek çerçeveye girer. Ali karakterinin "bırak şu zırıltıyı aptal" demesiyle mızıka sesi kesilir. Baba ve Ali'ye yakın çekim yapılır ve babası kasabaya giden Ali'ye nişanlısını ziyaret etmesini söyler. Ali ise yolu düşerse uğrayacağını belirtir. "Sana Madenli'nin en güzel, en zengin kızını alıyorum. Üstüne naz ediyorsun" diyen Baba'ya karşı Ali'nin cevabı "naz ettiğim falan yok, yalnız benim gibi kaba saba bir köylü Gülsüm gibi İstanbul'da okumuş, oranın adetlerine alışmış bir genç kızla nasıl uyuşacak bilmem" , "sen daha paranın tadını almadın öyle bir uyuşursun ki" diye babası cümlesini sürdürür. Ardından derin odaklı çekim yapılır, Ali ve bir köylüyle beraber dar sokak, arka plandaki evler ve cami minaresi aynı anda çerçeve içinde konumlandırılır. Bu sahneyle geleneksel ve modern arasındaki ikircikli durum Ali üzerinden temsil edilir. Ali'nin kurduğu cümleler içinde yaşadığı modernlik çatışmasını (eğitimsiz-köylü, modern-eğitimli) yansıtır. İlerleyen dakikalarda diğer iki ana karakter Gülsüm ve Aysel tanıtılır.

Filmde modernleşme süreci özellikle kadınlar üzerinden ortaya konulmuştur. Başkarakter Aysel insan ayrımı yapmadan, iyi-kötü karşıtlığını kırarak çevresindekilere daima fedakârlıklar (Ali'nin yatalak annesine bakması, kendisini iğfal eden adama karşı davasını geri çekmesi, Gülsüm'ü Ali ile barıştırmaya çalışması, köylü kadınların kışkırtıcı sözlerini alttan alması) yapmaktadır. Nitekim 1926 yılında Medeni Kanunun kabulü ve anayasadaki değişikliklerle kadınlara verilen haklar, onları erkeklerle eşit koşullara sahip Cumhuriyet'in bir vatandaşı konumuna taşımıştır

(Tazegül, 2005, s. 208). Aysel'in mahkemede hakkını araması buna örnek verilebilir. Bunun yanında Gülsüm ve Ali'nin belediyede nikâh kıydıracaklarının belirtilmesi yine kadın haklarına yapılan bir göndermedir. Bir diğer kadın karakter Gülsüm ise Aysel'in tam zıttı özellikleri kişiliğinde barındırsa da Cumhuriyet döneminin yaratmaya çalıştığı modern Türk kadınının farklı bir yüzünü temsil etmektedir. Türkiye'de Batı evrenselciliğini benimseyen Cumhuriyet seçkinlerinin modernleşme düşüncesinde, kadın merkezi bir konuma yerleştirilmiştir. Dolayısıyla kadın, Cumhuriyet'in Kemalist medeniyet projesinin ve toplumsal dönüşümün başrolünde yer almıştır. Filmde Gülsüm Cumhuriyet'in eğitimli ve modern kentli kadın imajını yansıtmaktadır. Nişanlısının evinde ona sorulan "o kadar okudun, niye İstanbul'da yaşamıyorsun" sorusu karşısında Gülsüm, "Madenli'nin (köy) bir çınar dibini İstanbul'un saray bahçelerine değişmem. Burada doğdum burada öleceğim" der. Gülsüm köylülüğü yüceltirken, ironik bir şekilde köylü gibi giyinmeyi de tercih etmemektedir. Eğitimli ve modern görünümüyle Gülsüm, Cumhuriyet kadınının bir yüzünü temsil ederken, diğer yüzü ise Aysel gibi 'çalışkan, dürüst, fedakâr köylüler" aracılığıyla tamamlanacaktır. Ayrıca filmde Gülsüm modern eğitim almasına rağmen köye karşı ılımlı bir tavır içerisindedir, aslında kültürel açıdan köylü özelliklerini de barındırmaktadır. Bu arada kalmışlık halinden kaynaklı olarak onu tam bir kentli, seçkin ve köylü kadın olarak tanımlamak güçtür. Bir diğer karakter Ali ise nişanlısı Gülsüm'den kültürel ve sınıfsal açıdan farklı bir şekilde temsil edilmektedir. Filmde ikili arasındaki bu nüanslar (zengin kız-fakir oğlan, eğitimli-eğitimsiz, modern-geleneksel) sıkça hissettirilmektedir. Filmde Gülsüm karakteri özünü dışlamadan (İstanbul'da kalmayıp köyüne geri dönmesi, köyü yüceltmesi, kendini köye ait görmesi), biçim (dış görünüş) ve eğitim aracılığıyla modernleştirilen bir kadın olarak tasarlanmıştır. Gülsüm filmde izleyicinin özdeşlik kurabileceği bir karakter olarak betimlenmemiştir. Film söyleminde Aysel karakteri millet ve medeniyet arasında köprü kuran, Cumhuriyet reformlarının "köylü milletin efendisidir" temeline oturtulan bir Anadolu kadını olarak karakterize edilmektedir. Filmin anlatısını inşa ettiği diğer unsurlar, köylülerin İstanbul Türkçesiyle konuşması, takılan kravat ve şapka, giyilen takım elbise; öte yandan bunlar bir yanda kostümler modern ve geleneksel olmak üzere iç içe geçmiştir.

Filmde ana karakterlerin ailelerinin 'modern-geleneksel' ayrımı bağlamında filmde farklı temsil edildiği görülmektedir. Gülsüm'ün babası takım elbiseli ve şapkasıyla, annesi de eşarp bağlayışı (yarı açık saçlar) ve elbiseleriyle; Ali'nin annesi açık saçlarıyla (eşarp takmaz), babası takım elbise, kravat ve modern şapkasıyla köy yaşamının gerçekliğini tam olarak yansıtmazken; Aysel'in annesi eşarplı ve tesettürlü kıyafetleriyle (eşarp altından saç gözükmez), babası ise geleneksel kıyafetlerle köyün atmosferine ve gerçekliğine yakın resmedilmişlerdir.

Açılış sekansının arkasından gelen mahkeme sahnesi, sinematografi ve anlatı açısından dikkate değerdir. Yakın çekimde yaylı teraziden (terazinin bir tarafı doluyken diğer tarafı boştur) hemen sonra 'Asliye Mahkemesi' yazısı belirir. Ardından omuz çekimde hâkim ve onun başının üstünde Mustafa Kemal Atatürk'ün tablosu birlikte çerçeveye girer. Aşağı tilt ile beraber mahkeme salonundaki köylüler gösterilir. Hâkim' in yemine yönelttiği Satılmışzade, Aysel'i taciz etmediğini inkâr edip yemin edeceği sırada Aysel "o bu yemini etmesin, davamı geri alıyorum, onu yalan yere yemine zorlamak istemem; davamı geri alıyorum, nafaka istemem o çocuğumun babasıdır" demesiyle dava düşer ve hâkim Aysel'e "hadi git kızım insanların görebileceği davan kalmadı" cümlesiyle mahkeme duruşması biter. Aysel'in mahkeme çıkışı salondan ağlayarak, üzgün bir şekilde çıkması beklenirken tam aksine o güçlü bir kadın duruşu sergilemiştir. Bağıntılı kurgu (birbiriyle benzeşen çekimlerin bir araya getirilişi) tekniğiyle terazi ve adaletin temsilcisi hâkim birbiriyle ilişkilendirilir. Yaylı terazi adaleti temsil eden simgelerden biri olmasına rağmen sahnenin başında eşitsizliğe bir göndermede bulunur. Duruşmanın adaletsiz bir şekilde sonuçlanacağı bir nevi öncesinde teraziyle sezdirilir. Atatürk tablosu ve hâkim modernleşmenin bileşenlerindendir. Sahnede ülkenin temsilcisi Mustafa Kemal Atatürk ve adaletin simgesi olan hâkim alt açıyla çekilmiş, onlara bir yüceltme, değer ve üstünlük atfedilmiştir. Aysel'in hakkını mahkemede araması, o dönem için bir köylü kadın açısından dikkate değerdir. Kadınların toplumsal hayata kazandırılması ve haklarını savunabilmesi açısından modernleşme sürecinin olumlu bir yansımasıdır. Öte yandan duruşmayı izleyenler arasında gerçek köylüler/amatör oyuncuların var olması sahneye daha gerçekçi bir izlenim katmıştır. Ancak salonda duruşmayı izleyenler arasında kadınlara yer verilmemesi modernleşme bakımından tam eşitlikçi bir yaklaşım sunmamaktadır.

Sinematografik açıdan görüntüleri üst üste bindirme tekniği ve Sovyet montajı filmde belirli sahnelerde başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Bu sahnelerde zaman ve mekân bütünlüğünün kırılması, yönetmenin modernist anlatıya yaklaştığının göstergeleridir. Ali'nin kasabada meyhanede çıkan kavgayı hatırlayamaması üzerine, bu sahnede flasback (geriye dönüş, geçmişi gösterme) tekniği kullanılmış ve o gece meyhanede yaşananlar geçmişe dönülerek anlatılmaya çalışılmış; ekranda hem Ali hem de meyhanede kavga ettiği görüntüler ekran ikiye bölünerek verilmiştir. Yönetmenin meyhanede kavgayı o esnada seyirciye göstermeyip, Ali ile birlikte hatırlatma ile sonrasında vermesi anlatım açısından önemlidir. Ali'nin babasının gazeteden Satılmışzade'nin cinayete kurban gittiğini öğrendiği sahnede, ekranda üst üste bindirme tekniği ile gazetede yer alan cinayet haberinin harflerinin akışı altında izleyiciye öncesinde görmediği cinayet ile ilgili bilgiler (askerlerin cinayet mahallinde olması, Satılmışzade'nin bedenini yerden kaldırmaları) geçmişe dönüş ile verilir. Gülsüm'ün Ali'ye "davarları aşağıdaki bayıra alırız" dediği sahnede üst üste bindirme tekniği ile Ali ve Gülsüm'ün görüntüsü altında koyunlar görüntüye eşlik etmiştir, iki görüntü aynı anda ekranda belirmiştir. Mahkeme duruşması sahnesinde, yaylı teraziden hemen sonra Asliye Mahkemesi yazısının belirlemesi, filmin ortalarına doğru koyun ve inek sürülerinin parçalı bacak görüntülerinin ardından işçilerin ayaklarının gösterimi yahut sürülerin ahıra girdiği görüntünün ardından işçilerin de evlerine girmesi bunların yanı sıra filmde sıkça Aysel karakterinin ayaklarının parçalı gösterilmesi sonrasında atların ayaklarının parçalı görüntüsünün verilmesi ardından parçadan bütününe geçilmesi Sovyet kurgu tekniğinin kullanıldığına işaret etmektedir. Gülsüm'ün Ali'ye Aysel'i evde istememesini söylediği sahnede Ali'nin pencereden dışarıya bakmasıyla, Ali'nin öznel bakış açısından dışarıdaki manzara genel çekim ile gösterilir. Aysel'in mahkeme duruşmasından sonra evlerinin ahırında ağladığı sahnede, Ali'nin Aysel'e "beni kimse artık yanına çalıştırmak için almaz, benim için gidecek tek bir yer var bataklık" demesiyle bataklık görüntüsüne geçilir.

Filmin kapanış sahnesinde Ali ve Aysel bel çekimde alt açıdan, siluet aydınlatma kullanılarak çekilir ve karakterler açık alanda öpüşür ardından tarlayı ekip sürdükleri (Aysel, Ali ve kardeşi, öküz kullanarak) görüntülerle film sonlanır. Karakterlerin dudaktan öpüşmesi, Ali'nin modern şapkası ve Aysel'in sarı saçlı, modern desenli eşarbı, bağlayış şekli filmin çekildiği dönem bağlamında pek de köy gerçeğini

yansıtmamaktadır. Bunun yanı sıra tarlanın ekilip biçilmesi, kırsal alanlarda tarımın teşviki modernleşme sürecinde köyün kalkındırılması açısından teşvik edilen uygulamalardandır. Muhsin Ertuğrul'un tahayyülünde köy gelenekselin ve modernin karışımı olarak resmedilmiştir. Ancak yönetmen bu durumu filmde bir çatışma unsuru olarak sunmamıştır.

Sonuç olarak filmde, Sovyet kurgu tekniğinin, siluet aydınlatmanın (ışık-gölge aydınlatması, Ertuğrul'un hatıratında bahsettiği estetik yaklaşımını yansıtır), üst üste bindirme tekniği, halktan/gerçek köylülerden oyuncuların varlığı, flashback anlatı (olayların kronolojik sırasında geçmişe dönüş), yakın çekim ve tepeden çekimin kullanıldığı görülmektedir. Bunlar hem anlatıda hem de sinematografide teatralliği kıran unsurlar olarak düşünülebilir.

5.3 "Şehvet Kurbanı" Filminde Modernleşmenin Temsili (1940)

Şehvet Kurbanı filminde, oldukça düzenli bir yaşama sahip, disiplinli, plan ve tertip dâhilinde hareket eden, bütün eylemlerini matematiksel hesaplamalar üzerinden kuran, sorumluluk sahibi bir aile babası olan ve Karaköy'de Dış Tecim Bankası'nda baş veznedar konumunda çalışan Ahmet Barksever'in (Muhsin Ertuğrul) banka tarafından verilen bir görev gezisi esnasında seyahat ettiği tren kompartımanında tanıştığı bir bar kadınının ve onun arkadaşlarından oluşan çetenin kurduğu tuzağa düşmesinin akabinde hayatının altüst oluşu anlatılmaktadır. Filmin başında dengede giden hayatı sarsıntıya uğrayarak (fettan kadın-yoldan çıkarıcı), karakteri çıkmaz felaketler eşiğine sürükleyecektir. Filmin ana kahramanı Ahmet Barksever işini ciddiyetle yapan, sorumluluk almaktan kaçınmayan, özel yaşamında da ciddiyet ve prensip sahibi, ailesiyle beraber mutlu bir hayat süren ve çocuklarına da düzen aşılayan bir karakterdir.

Filmde bir gün bankanın şube müdürü, güven verici bulduğu Barksever'i tahsilat yapması için Adana'ya gönderir. Trende seyahat ettiği sırada genç ve alımlı bir kadın (Cahide Sonku) aynı kompartımana gelir; sonrasında kadın gözlemlediği veznedarın varlıklı olabileceği düşüncesiyle hareket ederek, onunla iletişim kurmaya çalışır ve göreviyle ilgili detayları öğrenir. Kadın Adana'ya ulaştığında arkadaşlık kurduğu bar

sahibi ve ortağına veznedarın para tahsilatı yapacağından söz açar. Bunun üzerine kurdukları planı devreye sokmaya çalışırlar. Veznedar parayı tahsil ettikten sonra kadın rastlantıymışçasına veznedarın karşısına tekrar çıkar ve onu ısrarla bara davet eder. Veznedar istemeden de olsa ikna olup bara gider. Veznedar burada kadın ve barı işleten kişiler tarafından hoş bir şekilde ağırlanarak, sarhoş edilir. Gece kaldığı otele giderken, planlandığı gibi kafasına bir demir çubuk vurulmasıyla beraber baygın yere düşer. Para çantası çalınır. Veznedar tren rayları üzerinde ölüme terk edilmek üzere baygın yatarken aniden uyanır ve kendisini soymakta olan serseriyle boğuşmak zorunda kalır. Bu boğuşma sırasında üzerlerine gelen trenden veznedar kurtulurken, saldırgan da trenin altında kalır. Kadının şehvetine kapılarak ahlaki olmayan bir şey yapması ve bankanın parasını çaldırmış olmanın verdiği utançla İstanbul'a geri dönemeyen veznedar, trenin altında kalan saldırganın üzerinden çıkan kimlik hüviyetinin kendisine ait olması nedeniyle ölen kişinin kendisi olduğunun sanıldığını öğrendikten sonra dönmekten tamamen vazgeçer. Barksever kendisine kurulan tuzaktan habersiz bara gider ve kadından yardım ister. Çete ona barda basit bir iş ve yatacak yer sunar. Parasız ve ezik bir duruma düşen veznedar bar kadını tarafından artık görülmez ve bir kenara itilir. Alkol bağımlısı olan veznedar, kendisi gibi tuzağa düşürülmek istenen yeni avları görür ve kendisine yapılanları iyice kavradıktan sonra tekrar İstanbul'a gelir. Oğlu Nuri (Suavi Tedü) ünlü bir keman virtüözü olmuştur. Oğlunun konserine gider. Dış görünüşü tamamen değişmiş olan Barksever, konser çıkışı ailesi tarafından tanınmaz. Yine yıllar sonra tekrar evinin yakınına gider ve oğlu tarafından sıcak yuvalarına davet edilir. Ailesi onun kurduğu düzeni devam ettirmektedir. Ahmet Barksever ailesine kimliğini açıklayamaz ve evden ayrılarak karlı, rüzgârlı gecenin karanlığında kaybolur.

Film giriş, gelişme ve sonuç bölümlerini içeren klasik anlatı sinemasının özelliklerini barındırmaktadır. Olay örgüsü belirli bir neden-sonuç zinciriyle doğrusal bir şekilde ilerlemektedir. Filmin ana karakteri Ahmet Barksever'in dönüşümü ekseninde olay örgüsü temellendirilmiştir. Film adından da anlaşılacağı üzere sonu başından belli olan döngüsel ve kapalı bir anlatı yapısı taşımaktadır. Film kapalı bir anlatıyla (trajik son) bitirilmiştir. İzleyiciyi düşündürecek açık bir kapı bırakılmamıştır. Bu bakımdan klasik anlatı yapısının özellikleri daha ağır basmaktadır.

İki şehir (İstanbul-Adana) arasında yaratılan modernlik karşıtlığı ekseninde film ilerlemektedir. Filmin ilk açılış sahnesinde modernleşmenin yapı taşlarından "mekanik saat/zaman, banka/para ekonomisi, metropol/kentleşme" olan üç parametre çerçevesinde modernlik tezahür edilmiştir. Modernleşmenin sembolü olan banka (Dış Tecim Bankası) kapısı önünde veznedar, banka personelinin izin istemesi üzerine; sürekli izin istediğini ve sabahları işe geç kaldığını belirterek, vazifenin ihmale gelmeyeceğinin altını çizer. Banka çalışanının "vapuru kaçıracaksınız efendim" demesinin akabinde, veznedar cep saatine bakarak dakika hesaplama işine girişir; "kaçırmam daha on dakika var, buradan köprü altı dakika, iki dakika bilet almak, daha iki dakika da artıyor" sözleriyle modernliğin getirmiş olduğu dakikliğe vurgu yapılır ve hayatının düzeninden ödün vermeyen ana karakterin portresi izleyicinin zihnine yerleştirilir. Modern birey olmanın ve kentli bir yaşam tarzının göstergesi "papyon, fötr şapka, takım elbise" bu sahnede banka personelleri ve veznedar aracılığıyla temsil edilir. Bu kıyafetler/aksesuarlar, bilhassa Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte, "çağdaş uygarlık seviyesine ulaşma" hedefinin bir parçası olarak algılanmış ve toplumsal dönüşümün en görünür simgeleri arasında yer almıştır.

Filmin başında, genel planda Taksim meydanı ve hareket eden tramvaylar, Galata köprüsü ve vapur kalkışı ile İstanbul'a dair panoramik manzaralar sunulur. Filmin ana mekânlarından biri olan İstanbul, modern görünümlü kadın ve erkeklerle, geniş ve temiz caddeleriyle, ulaşım araçlarıyla (tramvay, vapur, araba, tren) birlikte modern bir kent görünümüyle resmedilmiştir. Özellikle filmde sıkça üzerinde durulan tren metaforu modernleşmenin temel simgelerindendir. Türkiye'nin modernleşme sürecinde önemli bir rol oynamıştır. "Erken Cumhuriyet dönemiyle özdeşleştirilen en önemli devlet teşebbüslerinden biri olan demiryollarının, Kemalist inkılabı ülkenin her köşesine taşıyan yollar olarak özellikle simgesel bir statüleri vardı (Bozdoğan, 2002, s. 137). Nitekim filmin çekim tarihi itibariyle bu dönüşüm *Şehvet Kurbanı*'nda ön plana çıkmaktadır. Diğer yandan filmde kullanılan modern enstrümanlar (piyano, keman) ve modernist-romantik tarzda olan bestecilerin müzikleri (Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin 'Canzonetta/Violin Concerto', Dino Olivieri'nin 'J'attendrai/Tornerai', Franz Schubert'in 'Notturno') dikkat çeken unsurlardır.

İstanbul'un Karaköy semtinde Dış Tecim Bankası'nda veznedar olan Ahmet Barksever'in (Muhsin Ertuğrul) hayatı özellikle düzen, dakiklik, disiplin, kesinlik; bunların yanı sıra matematiksel hesap, vazifeşinaslık, zaman, tertip ve plan çerçevesinde temellendirilmiştir. "Hesap, nizam ve intizamın temelidir" ülküsünü benimseyen ve kendisini tıpkı bir tren gibi sağlam raylar üzerinde ilerleyen bir tür makineye benzemektedir. Barksever'in benimsediği bu ilkeler ev hayatında da sürdürülmektedir. Ailesi onun kapıdan gireceği anı dahi ezberlemiştir. Saat altıyı gösterdiği andan itibaren Barksever'in oğlu Nuri (Suavi Tedü), "Saat altı, öyleyse babamın vapuru iskeleye yanaştı… Eğer babam hayatının nizamını, intizamını bozmadıysa ve saat de çalışıyorsa, şimdi on saniye sonra kapı çalınacak" diyerek bu tahminlerinde bir yanılgıya düşmez. Dediği gibi babası tam vaktinde çıkagelir. Dolayısıyla veznedar ve ailesi için zaman kavramı son derece hassas ve standardize edilmiştir. Bilhassa filmde görüntü (dış dünya ve ev içi) ve diyaloglarda sıkça saat ve dakiklik ön plana çıkartılmaktadır. Barksever'in bankadaki mesai arkadaşları kendisine 'hesap makinesi' lakabını takmışlardır. Gerçekten de filmin ilk açılış sahnesinde, iş çıkışı banka çalışanlarından birinin vapuru kaçıracaksınız ifadesi karşısında onu düzelterek kendisinin hangi dakikada, hangi semtte ve vasıtada olacağını, eve kaçta varacağını kesin/kararlı bir dille ifade eder. Kentte mevcut olan saatlerin zamanı sürekli hatırlattığı, konserlerin tam vaktinde başladığı, vapur ve tramvayların kalkış saatlerinin bilindiği, iş çıkışında cep saatine bakılan, eve varış ve çıkış saatleri belli olan insanların yer aldığı düzenli ve modern bir kent temsili filmde kendini göstermektedir. Georg Simmel de "mekân, toplumun ve kentlerin süregelen yeniden üretimlerine gömülmüş, nüfuz edici bir varlık olarak gösterilir" (Borden, 2011, s. 155). Ayrıca Simmel'in "*Metropol ve Zihinsel Hayat* (1903)" isimli çalışmasında yer alan metropole özgü dakiklik, kesinlik, hesaplanabilirlik, bireysellik ve ekonomik iş bölümü gibi modern kentlerin olumlu özellikleri, kent kültürünün ayrılmaz parçaları olarak *Şehvet Kurbanı*'nda vuku bulmaktadır (Simmel, 2020, s. 317-324). Veznedarın 'düzen ve dakikliği' aile kurumunda/evinde de işlemektedir. Her şeyin yerli yerinde durduğu, duvarlarında çerçevelerin asılı olduğu, yemeklerin masada yenildiği Cumhuriyet'in önerdiği modern, Batı tipi bir mekândır ikamet ettikleri ev. Modern görünümlü eşi, keman çalan oğlu ve okul elbiseleriyle küçük kızı Cumhuriyet'in oluşturmaya çalıştığı modern çekirdek aile profiline uygun düşmektedir. Cumhuriyet modernleşmesinde kadın ve aile, modern toplumun

inşasında temel birer yapı taşı olmuştur. Barksever'in nizam ve intizam dersleri evde devam ederken, küçük kızına şöyle seslenmektedir: "Bu dünyadaki her saadet yanılmayan hesapların üstüne dayanır". Veznedar aile üyelerine de düzeni aşılamaya çalışmaktadır.

Filmin ikinci yarısından itibaren, Barksever'in görev amaçlı Adana'ya gitmesiyle hayatı sarsıntıya uğramıştır. Anlatının ve karakterin dönüşümü açısından önemli bir kırılma noktasıdır. Tren kompartımanında tanıştığı kötü kadın yahut baştan çıkarıcı/fettan kadın Barksever'in modernlik algısını tamamen yıkıma uğratmıştır. İntizamın ve nizamın sağlam kalesi, kadının şehvetine yenik düşmüştür. Veznedar'ın kentte yaşadığı, modernlik ilkeleri üzerine inşa ettiği düzenli, akılcı, hesaplı hayatının tam tersi bir temsil taşrada cereyan edecektir. Adana'ya gidişiyle modernlik kalıplarının dışına çıkmıştır. Zaman, veznedar için kesinlik ve dakiklik içermeyen anlamsız bir hale bürünmüştür. Gece gündüz birbirine karışmış, aylar ve yıllar birbiri içine girmiştir. Raydan çıkan Barksever için zaman kavramı ehemmiyetini tamamen kaybetmiştir. Modern bir insan yaşayışından, sefil ve düzensiz bir hayata geçmiştir. Kendi hayatının planlı hesabını yaparken, trenin rayda giden görüntüsü eşliğinde, "insan nasıl bir mahlûk ki benim gibi sağlam raylar üzerinden giden hesaplı birisi bile yoldan çıkıyor" sözlerinin modernliğin kırılgan yapısına işaret ettiği düşünülebilir. 'Sağlam raylar üzerinde ilerleme' cümlesini kadının çekiciliğine her düştüğü vakit yinelemiştir. Adana'ya gideceği gün tren hareketi esnasında çocuklarına, "sakın programınızı bozmayın" diye tembihte bulunurken, aksine kendisi kapıldığı kadının program ve planına alet olmuş, nizam ve intizamını kırarak raydan çıkmıştır. Akılcı yaşam anlayışının dışına çıkmanın cezasını ağır bir şekilde ödemiştir.

Filmin final sahnesinde, on altı yıllık zaman zarfı sonrasında Barksever İstanbul'a ailesini görmeye gelmiştir. Barksever'in inşa ettiği dakik ve ölçülü düzen, ailesi tarafından aynen sürdürülmektedir. Yemek yine aynı saatte yenilmekte ve aynı saatte oğlu keman çalmaktadır. Öte yandan oğlu başarılı bir keman virtüözü olmuş ve tıpkı babası gibi dakiklik ilkesiyle konserine tam vaktinde başlamaktadır. Evde tek değişen şey kahve içilmesi olmuştur. Modernliğin yaşam felsefesinden ayrılan, duygularına yenik düşen Barksever, mutlu yuvasını kaybetmesi karşısında üzgün ve buruk olsa da yine bir nebze mutludur çünkü ailesi kurduğu düzeni devam ettirmektedir. Nitekim

veznedar için hakiki mutluluk İstanbul'da kurduğu düzenin devam ettirilmesinde yatmaktadır.

Sonuç olarak *Şehvet Kurbanı*'nda modern kent ve modern yaşam biçimi Barksever'in anlayışında da belirginleştiği üzere, insana mutluluk vadedecek olan ve problemlere mahal vermeyecek bir çerçevede temsil edilmiştir.

5.4 "Halıcı Kız" Filminde Modernleşmenin Temsili (1953)

Film Isparta'da halı dokuma atölyesinde dokumacı olarak çalışan Gül (Heyecan Başaran) adındaki genç bir kızın, annesinin ölümünün akabinde İstanbul'a gelmesi ve hayata tutunma çabalarını konu edinmektedir. Isparta'da halı dokuma fabrikasında çalışan işini sevgiyle yapan Gül, güzel ve çalışkan bir kızdır. Gül'ün güzelliği bütün kadınlar ve erkekler tarafından kıskanılır. Çalıştığı halı dokuma fabrikasının sahibinin oğlu Hasan (Asuman Korad) İstanbul'dan gelir ve Gül ile aralarında birbirlerine karşı ilgi başlar. Halı dokuma fabrikasının patronu, oğlunu varlıklı bir aile kızı ile evlendirme kararı alır. Gül ile Hasan arasında oluşan yakınlaşmayı fark eden Hasan'ın babası oğlunu Gül'den uzaklaştırmak gayesiyle, Gül'ün evinden çalışmasını ister ve Gül artık dokuma tahtasıyla çalışmasını evden sürdürür. Hasan'ın babası Gül'e sırnaşmak ister fakat kızdan karşılık alamayınca dokuma tezgâhını alarak Gül'ü işsiz bırakır. Gül'ün annesi olanlar karşısında dayanamayarak üzüntüden ölür. Bunun üzerine Gül hem annesinin ölümü hem de taşradaki erkeklerin tacizlerine dayanamayıp, komşusu Sezai teyze (Handan Uran) aracılığıyla İstanbul'a gelir. Gül İstanbul'da çalıştığı evlerde hem kadınlar tarafından kıskanılır hem de erkekler tarafından tacize uğrar. Her seferinde işsiz kalır. Daha sonra Bursa'da bir çiftlikte çalışan Gül, burada mutluluğu yakaladığını düşünürken yine kadınlar tarafından güzelliği sebebiyle işinden edilir. Çalıştığı çiftlikten ayrılırken yolda bir dağ başında insanlardan izole olmuş bir adama (Agâh Hün) rastlar. Bu adam Gül'e hiç beklemediği bir sevecenlikle yaklaşır, ilgi gösterir. Gül kendi kaderine benzer bir yazgıya sahip olan ve ona diğer erkekler gibi cinsel bir obje olarak bakmayan bu adamdan hoşlanmaya başlar. Gül ayrılmak zorunda olduklarını düşünürken; hatasını anlayıp sevdiği kızı almaya gelen patronun oğlu Hasan'ın gözleri önünde ikisi de birbirlerinin kollarına atılır ve birlikte İstanbul'a giderek insanların arasına karışırlar.

Halıcı Kız filmi giriş, gelişme ve sonuç bölümlerini içeren bir anlatıya sahiptir. Olay örgüsü mantıksal bir düzlemde, nedensellik zinciriyle birbirine bağlı olarak ilerlemektedir. Gül'ün dağ başındaki adamla tanışmasıyla beraber karakterin hayatı dönüşüme uğrar, izleyici bu aşamada karakterle özdeşleşmeye başlar ve izleyiciye belirli bir rahatlama ve arınma yaşatılır. Filmde olay örgüsü Gül üzerinden karakter merkezli kurulmuştur. Kapalı bir sonla (mutlu son) film bitirilmiştir. İzleyiciyi düşünmeye sevk edecek bir sonla kapanış yapılmamıştır.

Halıcı Kız Türkiye'de yaşanan toplumsal değişimi (modern kadın olgusu, kentleşme) gözler önüne sermesi bakımından önemli unsurlar barındırmaktadır. Türkiye haritası görüntüsüyle açılan filmde anlatıcı, hikâyenin başladığı taşrayı (Isparta) tanıtırken, "etrafı çepeçevre gül bahçeleriyle çevrili, evlerinde dokunan halılar; bahçelerindeki gülden çıkarılan yağlarla, burası bütün dünyaca tanınmış bir şehrimizdir, işte romanımız Anadolu'nun bu küçük şehrinde başlar" cümleleriyle şehre, insanlarına ve ekonomisine yönelik olumlu vurgular yapar. Üst ses üzerine bindirilen görüntüde, kamera Türkiye haritasından Isparta'ya geçerek genel çekim ile yana doğru çevrinerek (sağa pan) Isparta'daki evleri ve ara sokakları izleyiciye sunar. Dokuma tezgâhlarında çalışan kızlar, erkek ve kız çocukları görüntüleriyle devam eden filmde, ilk başta taşraya karşı olumlu ve iyimser bir portre çizilir. Filmin Türkiye haritası üzerinde çizilen Misak-ı Milli sınırları ile açılması, ulus-devlet söyleminin film anlatısında işleneceğinin bir göstergesi olarak okunabilir. Anadolu'nun bu şehri esasen Tanzimat dönemi ile başlayan modernleşme hareketinin getirmiş olduğu ve Türk aydınının Anadolu'ya olan romantik ve nostaljik bir bakışı olarak sunulmaktadır. Nitekim taşraya yapılan olumlu vurgulama sadece Gül (Heyecan Başaran) karakteri üzerinden olacaktır. Filmin merkezinde yer alan Gül cefakâr, çalışkan, iyiliksever, namuslu Anadolu kadını olarak temsil edilmektedir. Gül'ün "ben namuslu ve dürüst bir erkekle evlenmek istiyorum" yahut intihar eden Erol'un sevgilisinin, eski nişanlısına yönelik söylediği "yaşlıydı ama namusluydu, dürüsttü" ifadeleri ve Gül'ün film boyunca namusunu koruma mücadelesi Cumhuriyet ile birlikte oluşturulan "namuslu ve fedakâr" kadın imgesini yansıtmaktadır. Gül'ün yaşadığı yer (Isparta) tecavüz, dedikodu, kıskanılma, barınamama, istenmeme gibi olumsuz özellikleriyle Gül için yaşanılacak bir alan olarak sunulmamaktadır. Güzelliğiyle dikkatleri üzerine çeken Gül taşradaki bütün erkeklerin (Hasan, İbrahim Efendi, Hasan'ın babası, Çukur,

kasabanın kahvehanesindeki erkekler) tacizine uğrarken, kadınlar arasında da güzelliği kıskanılma ve nefrete dönüşür. Erkeklerin isteklerine cevap vermediğinde ise sahip olduğu şeylerden (iş, kamusal alandaki görünürlük) mahrum bırakılır. Geçmişini geride bırakarak kente (İstanbul) göç eden Gül, Cumhuriyet'in yaratmaya çalıştığı kadın profiline burada ulaşabileceğini düşünürken, taşrada olduğu gibi burada da kadınlar ve erkekler tarafından kıskanılır ve tacize uğrar. Bir erkeğe muhtaç olmadığını her fırsatta gösteren Gül, erkeklerin haz odaklı bakış açısından kaçabilmek adına kendini dağlara, ormanlara atan bir anlatı içine yerleştirilir.

Gül'ün yaşadığı Taşra, birey-toplum açısından taşıdığı olumsuz özelliklerinin yanı sıra modernleşmeye dönük olumlu özellikleri de içinde barındırmaktadır. Tarım alanları, dokuma atölyeleri, traktör, kamyon, araba ve tren gibi ulaşım araçlarıyla; öte yandan erkeklerin kıyafetleriyle şapka, kravat, gömlek ve ceket ile modern bir görünüm yaratılmaya çalışılmıştır. Türkiye'de modernleşme ile beraber özellikle taşra ve köy alanları ekonomi ve ulaşım yönünden kalkındırılmak istenen başlıca yerler olmuştur. Taşrada sınıf farkı da belirgin olarak gösterilmektedir. Hasan (Asuman Korad), İstanbul'da modern eğitim almasına rağmen doğduğu yer taşrayı tercih etmiştir (*Aysel Bataklı Damın Kızı* filminde Gülsüm karakteri ile benzerlik taşır). Gül'ü severken başka bir kızla flört etmektedir. Cumhuriyet'in modernleşme projesinde, dış görünüşüyle modern kıyafetler ve modern eğitim alması yeterli değildir, biçimsel değişim kadar kişilik özelliklerinin de dürüst ve iffetli olması gerekmektedir. Bu açıdan Gül karakteri eğitim almamış olmasına rağmen Cumhuriyet'in kurmaya çalıştığı kişilik özelliklerini taşımaktadır. *Halıcı Kız*, Cumhuriyet dönemi Türk aydınındaki "modern olan iyidir, geleneksel olan kötüdür" anlayışını aşan ve kadına yaklaşım noktasında bütün topluma eleştiri getirmeye çalışan bir bakış sunmaktadır. Güzelliğinin bir cinsel obje olarak görülmediği, insan olarak yaşayacağı ve namusuyla ekmek parasını kazanabilmek Gül'ün arayışıdır. Annesinin ölümünün verdiği üzüntü ve erkeklerin tacizlerine dayanamayan Gül şehri terk ederek kurtuluşu İstanbul'da arayacaktır.

Gül'ün evden çalıştığı sahnede, annesinin "seni evlendirmeden ölürsem gözlerim açık gidecek, sözümü dinleseydin çoktan hanım olup köşeye kurulmuştun; bari bir kusuru olsa adamın (İbrahim Efendi) aslan gibi erkek, dayalı döşeli bir ev, koskoca arazi,

traktörler ve kamyonlar bütün bunlara sahip olacaksın evininin hanımı olacaksın; boynunda istediğin kadar beşibirlikler, kollarında bilezikler" gibi söylemleri Anadolu'da bir annenin kızı için istediği en büyük arzusudur. Gül ise "istemem, eksik olsun evleneceğim adamı sevmek istiyorum" sözleriyle toplumun ona dayattığı geleneksel kadınlık rolünü reddederek, modern bir birey olmanın özelliğini yansıtan kendi kararlarını ve seçimlerini kendisi veren, ona dayatılan algıyı kıran bir anlatıyla resmedilir. Gül'ün onu isteyen kişilerle değil, bir birey olarak kendi fikirlerine ve kişilik özelliklerine (namuslu, dürüst, fedakâr) uygun düşen biriyle evlenmek istemesi buna örnektir. Bu sahnede ayrıca sinematografik açıdan sözler ve görüntüler birbiriyle eşleşir. Görüntüler sözleri destekler ve anlatı güçlendirilir. "Aslan gibi erkek" sözüyle beraber İbrahim Efendi yakın çekimde çerçeveye girer. Ardından Gül'ün baş çekimine geçilir. "Dayalı döşeli bir ev" ile birlikte Anadolu kasabasına uygun düşen bir ev alt açıyla gösterişli bir şekilde belirir. "Koskoca arazi, traktörler" ifadesine traktörle İbrahim Efendinin tarlayı sürme görüntüsü eşlik eder. "Kamyonlar" ile beraber ekrana sıra sıra kamyonlar yansıtılır. Zaman ve mekân algısı bölünür, şimdi ve gelecek (farklı zaman dilimleri) arasında zamansal bir birliktelik inşa edilir. Bunun yanı sıra aynı sahnede Gül'ün annesinin" evden çalışmak nereden çıktı" sorusuna karşılık anlatıda öncesinde verilmeyen (eksiltili anlatı) bilgiler geçmişe dönülerek (flashback, geriye dönüş) izleyiciye aktarılır. Gül'ün bakış açısıyla geçmişe dair yaşanılan durumla ilgili bilgiler verilir.

Kahvehane sahnesinde işsizlikten yakınarak tavla oynayan iki kişi arasında geçen "bir halıcı kızla evlen o çalışsın sen ye", "iş yok hepsinin de bir yavuklusu var", "seninkini hala kandıramadın mı", "ne gezer" şeklinde ilerleyen karşılıklı konuşma erkek ve kadın arasındaki gerilimi (erkeklerin kadınlara muhtaç ve bağımlı olması) yansıtmaktadır. Takım elbiseleriyle, kravat, gömlek ve fötr şapkalarıyla modernleşmenin görünen yüzü olan erkeklerin eksiklikleri (işsizlik, parasızlık) kadınlar üzerinden yansıtılarak modernleşmenin sorunlarına işaret edilir. Filmde kadınların emeğinin erkekler tarafından yenilmek istenmesi, toplumda kadınlara bakışın olumsuz bir göstergesidir.

Filmin ortalarına doğru annesini kaybeden Gül'ü Isparta'ya bağlayan bir şey kalmaz ve Gül İstanbul'a gitme kararı alır. Tren kompartımanında annesinin söylediklerini

hatırlayan (iç ses, anlatıcı sesi) Gül, “annemin sözünü dinleyip namuslu bir adamla evlenseydim, şimdi benim de bir yuvam olacaktı. Kader beni böyle memleketimin bağrından koparıp alamayacaktı. Böylece dünya üzerinde kimsesiz yapayalnız kalmayacaktım” diyerek geleneksel kodları tekrar üretir ve evlilik kurumunu yüceltir. Gül’ün içinde bulunduğu ruhsal durum ve filmdeki diğer karakterler tarafından duyulmayan düşünceleri, öznel bir nitelik taşıyan iç ses (monolog konuşma) kullanımı ile aktarılır. Bu sahneyi önemli kılan bir diğer unsur, Cumhuriyet’in ve modernleşme sürecinin simgesi olan trene (demiryolları) yapılan vurgudur. Modernleşmenin metaforu olan demiryolları taşrayı merkeze (Isparta-İstanbul) bağlayan geçişin simgesidir. Vagonun içinden başlayan detay çekimleri, treni ve garı da içine alan, farlı genel çekimlerle tekrarlanır; alt açıyla çekilen planlarda ise tren ve demiryolları güçlü ve görkemli bir şekilde resmedilir. Bu durum ülkenin modernleşmesi ve devletin güçlü yapısının yeniden inşa edilmesi açısından okunabilir.

İstanbul’a giriş sahnesi Türk bayrağı, deniz ve vapur ile açılır. Genel çekimle beraber çevrinme (sola pan) yapılarak İstanbul’un panoramik (Galata köprüsü, Boğaziçi, camiler) görüntüsü sunulur. Bu panoramik manzaraya, filmin ritmik müziğinin yanı sıra taşıtların korna sesi, vapur ve denizin doğal sesi eşlik eder. Gül ve Sezai teyze kalabalık arasından vapurdan iner. Galata Köprüsü üstten çekimle, insan kalabalığı ve yoğun taşıt trafiğiyle çerçeveye girer. Saat gibi tıkır tıkır işleyen bir kent manzarası hâkimdir. Galata köprüsü üzerinde genel plan çekimle Gül ve Sezai teyze görülür. İstanbul’u temsil eden camiler alt açıyla, yukarı tilt yapılarak sıkça çerçeveye konulur. Modern kıyafetli insanlarla (şapka, takım elbise, kısa kollu ve diz üstü kıyafetler) geniş cadde ve sokaklarıyla, yoğun kalabalığıyla, modern yapılarıyla ve ulaşım ağıyla (vapur, sandal, tramvay, otobüs, araba) İstanbul modern bir kent görünümündedir. Modernleşme süreci, hızlı bir kentleşme sürecini de beraberinde getirmektedir. Modernleşmenin bileşenlerinden olan kentleşmenin vurgusu İstanbul ile yapılmıştır. Gül İstanbul’a gelmesiyle başörtüsünü çıkarır ve modern elbiseler giyer. Geleneksel kıyafetlerini taşrada bırakmıştır. Anadolu kültürünün bir uzantısı olan başörtü dinsel bağlamından kopartılır. Gül’ün geleneksel kıyafetleri ve eşarbı simgesel bir anlam kazanarak, geleneksel kültürün bir uzantısı ve taşraya ait bir motif olarak sunulur. Bu değişimler, Cumhuriyet rejiminin resmi söyleminin yansıması olarak Gül de belirmektedir. Modern kent beraberinde modern kıyafetleri ve modern bireyi de

getirmekte algısı yaratılmaya çalışılmıştır. Gelenekseli temsilen taşrada takılan eşarbın ve elbisenin kent yaşamında yeri yoktur. Kadının görüntüsü ve özgürleştirilmesi (Gül kiminle evleneceğine kendi karar vermekte ve toplumsal değerlere boyun eğmemekte) Türkiye'de modernleşme hareketlerinde merkezi önem taşımaktadır.

İstanbul'a vardıkları sahnede, Sezai teyzenin akrabalarının dükkânında Gül yine erkeklerin eril bakışının öznesi konumuna yerleştirilir. Erkeklerin bakış ve tavırlarından rahatsızlık duyduğunu "şu adamın bakışları beni ne kadar rahatsız ediyor bir bilse, şu erkekler ne zaman onlarla eşit bir insan olduğumu kabul edecekler, niçin bende yalnız dişiliği görüyorlar, benim de kendileri gibi derdi, kederi, üzüntüsü olan bir insan olduğumu anlamıyorlar" gibi diyaloglarla (iç ses kullanımı) belirten Gül, Cumhuriyet modernleşmesinin kadınlara eşitlik, özgürlük ve adalet temelinde tanıdığı Medeni haklar kazanımına atıfta bulunur. Toplumsal eşitlik fikri ve kadının kamusal alanda 'dişiliği' dışında var olabileceğini anlatının merkezine yerleştiren yönetmen, kadın ve erkeğin vatandaşlık ve haklar bağlamında eşit olduğunu bu diyaloglar aracılığıyla izleyiciye hatırlatır. Sinematografik açıdan kameranın konumlandırdığı erkek bakışının genel ve yakın çekimlerle çerçevelendiği sahnede, Gül karakteri üst açı çekimiyle çerçevenin en altında zayıf ve güçsüz bir izlenimle köşeye sıkıştırılırken, erkek bel çekimde ön pozisyonda daha baskın ve güçlü temsil edilir. İtici bakışlar altında elinde tespih bıyıklarını kıvıran erkek "ah seni bir ele geçirsem, seni çıtır çıtır bir yesem" sözleriyle (iç ses) baskınlığını pekiştirir. Gül erkeklerin olumsuz bakışlarından modern kent yaşamında da kurtulamamıştır.

Muhsin Ertuğrul'un idealizmi çerçevesinde *Halıcı Kız* filminde modernleşmenin sembolü olan kadınlar ön planda yer almıştır. İstanbul'da orta sınıf bir ailenin yanında bakıcı olarak çalışan Gül, evin hasta olan kız çocuğu Ayşe'yi hava alması için dışarı çıkartmak istediğinde ilk gittikleri yer sergi salonu olmuştur. Gül ve Ayşe'nin modern görünümlerine; modern, kültürel ve sanatsal bir mekân olan sergi salonu eşlik eder. Modern kent kültürel ve sanatsal faaliyetleri de beraberinde getirmiştir. Cumhuriyet'in kadın için oluşturmaya çalıştığı kültürel düzeye İstanbul'a gelir gelmez sahip olan Gül, yetiştirdiği kız çocuğuna da bu kültürel aktarımı sağlamaya çalışır. Modernleşme süreciyle değişim geçiren kadınlar, kendi milli değerlerini modern dünyanın ürünü olan fikirlerle donatırlar. Bu bağlamda yönetmen bu sahnede modernleşmeyi üç

parametre çerçevesinde “Türk kadını ve münevver kız çocuğu”, “Sergi salonu ve modern sanatı simgeleyen heykel”, “Türk bayrakları” ile temsil eder. Üç düzlemde oluşturulan bu mizansen yapısı ilk olarak alt açıyla modern heykel, sonrasında boy çekimde modern kısa kollu elbiselerle Gül ve Ayşe, sonrasında 1952 İstanbul Sergisi ve dalgalanan Türk bayraklarına yapılan tilt hareketiyle sağlanır. Alan derinliğinin sağlandığı ve düzlemler arasında kamera hareketleri ve ölçeklerinin kullanıldığı sahnede, Cumhuriyet’in kadın temelli ideal ulus anlatısının, kullanılan imge ve sembollerle oldukça etkili ve güçlü bir şekilde bir araya getirildiği söylenebilir.

Akabinde filmin ana karakteri Gül, kurtuluşu modern kentte de bulamamıştır. Kent ve taşra ikircikli bir yapıda sunulmaktadır. Ancak filmin sonunda yönetmen kurtuluşu ve mutluluğu modern kentte (İstanbul) bulduğunu ifade etmektedir. Filmin çekim tarihi itibariyle 1950’ler kentleşme sürecinin hızlandığı yıllara denk gelmektedir. Güzelliğiyle başı dertte olan Gül ne taşrada ne de kentte tutunabilmiştir. Kentte zengin ve modern bir ailenin yanında çalışan Gül, evin aşırı Batılı, zengin şımarık çocuğu, Erol’un tacizine uğrar. Her fırsatta Gül’ün güzelliğine yönelik yorumlarda bulunan Erol, eve sarhoş geldiği bir sabah Gül’e tacize yeltenir. Gül İstanbul’da ikince kez travma yaşar “yapmayın ben namuslu bir kızım, siz erkekler, köylünüz de şehirliniz de, okumuşunuz da, cahiliniz de kadında dişiden başka bir şey görmez misiniz? Bir kadın namusuyla aile içinde çalışamayacak mı? Dağa çıkıp hayvanlarla mı yaşamalı?” şeklindeki sözlerinde ifadesini bulur. Yönetmen Cumhuriyet kadınının sahip olduğu değerleri ve haklarını, kamusal alandaki konumunu diyaloglar aracılığıyla tekrar vurgular. Erol’un Gül’e olan yaklaşımı, taşradaki diğer erkeklerden farklı değildir. Kadına bakış toplumun tüm kesimlerinde (eğitimli/eğitimsiz, modern/geleneksel, zengin/fakir) aynıdır, Gül karakteri film boyunca tüm erkekler tarafından cinsellikten ibaretmiş gibi gösterilmektedir. Kentte modernleşmiş ama yozlaşmamış kentliler de bulunmaktadır. Gül’e tecavüze yeltenen Erol’un annesi dönemin elitleri arasında nitelendirilebilecek modern giyimli, ‘Cumhuriyet’ gazetesi okuyan, eğitimli, kültürlü, aydın, kibar ve bakımlı bir görünüme sahiptir. Oğlunun alkol içmesini ve ahlaksız davranışlarını tasvip etmeyen, olumlu değerlerle dolu modern bir anne temsilidir. Cumhuriyet ideolojisinin belirlediği roller ve kültürel görünümler (roman/gazete okuması, çocuğuna ve ailesine zaman ayırması) içerisinde yer aldığı söylenebilir. Bunun yanı sıra nişanlısının aldatması sonucu, kenti terk ederek taşrada bir dağ

kulübesinde izole yaşayan erkek ise namuslu, dürüst, ahlaklı, güvenilir ve yozlaşmamış özellikleriyle doğru modernleşmenin bir örneği olarak sunulur.

Halıcı Kız filminin son sahnesinde, bilge biriymiş gibi izlenim veren bir çoban, insanlardan yalnız kötülük gördüklerini dile getiren Gül ve sevdiği adama, "Siz neden sürüden ayrı yaşıyorsunuz(…) Çeşit çeşit insan var ama bazıları kötü diye herkese küsmemek lazım(…) İnsan gerçek insan Tanrı'nın işte bu adamdır diye damgaladığı insan kötülük etmez. Hadi kente, dağ başı sürülerin" diye seslenmektedir. Bunun üzerine son planda, Gül ve sevdiği adamın İstanbul'a döndüğünü görürüz, vapur ve Türk bayrağı görüntüsü eşliğinde modernleşmenin simgesi olan kent onları karşılamaktadır. Muhsin Ertuğrul filmde ikircikli duran kent ve taşra ayrımının ötesinde daha dayanışmacı ve kapsayıcı bir ülke ve geleceğe dair umut taşıyan bir modern Türkiye ortaya koymaya çalışmıştır.

6. SONUÇ

Yapılan bu çalışmada, Muhsin Ertuğrul'un ele alınan dört filminde modernleşmenin temsiline, anlatı yapısı ve sinematografik ögeler üzerinden bakılmıştır. Filmlerde modernleşmenin nasıl temsil edildiği sorusundan hareketle, anlatı bağlamında karakterler, tema, olay örgüsü, diyalog, filmin kapanışı (açık yahut kapalı bir son) klasik ve modern anlatı nitelikleri; sinematografik özellikler bağlamında ise çerçeveleme, kamera hareketleri ve çekim açıları, aydınlatma, ses ve kurgu kullanımının analiz edilmesiyle modernleşmenin temsili incelenmiştir. Türk sinema tarihinde Muhsin Ertuğrul ve sinemasına ilişkin düşüncelere yer verilmiş, Ertuğrul'un anı, hatırat ve söyleşilerinde kendi yazdıklarından yola çıkılarak modernleşme ve modernlik üzerine düşünceleri tespit edilmiştir.

19. yüzyılın sonunda modernleşme ile beraber kitle toplumları ortaya çıkmış, ulus-devlet oluşumu ve kapitalist üretim ilişkilerine geçilmiştir. Bu yaşanan toplumsal süreç her ülke yahut her toplum yapısının özelliklerine göre değişim göstermiştir. Modern dönemin icatlarından biri olan sinema da modernleşme döneminin sanatı ve kitle kültürünün taşıyıcısı konumunda olmuştur. Ayrıca sinema belirli bir örgütlenme ve üretim ilişkilerinin şekillenmesi ile ortaya çıkmıştır. Bunun sonucunda sinemanın bir ekip işi ve örgütlenme işi olması, yönetmen kavramının ortaya çıkışını da beraberinde getirmiştir. Modernleşme süreci diğer bir yandan birey kavramını ortaya çıkarmış ve yaşanan bu sürecin her toplumda farklı şekilde yaşanmasına bağlı olarak birey ve toplum ilişkilerinin değiştiği bir toplumsal değişme yaşanmıştır. Dolayısıyla Muhsin Ertuğrul, Türkiye'de modernleşme süreçlerinin yaşanmasıyla, bu süreçlerin şekillendirdiği bir kültürel figürü temsil etmektedir. Tarihsel perspektifle bakıldığında, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş döneminde yaşaması ve bunun neticesinde meydana gelen toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel ve sanatsal dönüşüm, doğal olarak Ertuğrul'un düşünsel etkinliklerinde de değişim meydana getirmiştir. Modernleşme sürecinin hayatın her alanında köklü dönüşümler yaşayan modern bir halk kitlesini, ani ve trajik bir şekilde ortaya çıkardığını belirten Marshall Berman'a göre insanların yaşadığı, "bu içsel ikilik aynı anda iki ayrı dünyada yaşıyor olma hissini, modernleşme ve modernizm düşüncelerini doğurur ve kökleştirir" (2017,

s. 29). Berman'ın işaret ettiği bu içsel ikiliğin Ertuğrul'un düşüncelerinde de mevcut olduğu, bunu filmlerinde (geleneksel ve modern arasında kurduğu ilişki) yansıttığı ifade edilebilir. Ertuğrul Türk sinemasının temel taşlarını oluşturarak, modernleşme sürecinde aktif bir rol oynamıştır. Türk sinemasında ulusal değerleri ve kültürü yansıtmayı öncelikli görmüş; fakat bu değerleri Batı sinemasının modern teknikleriyle birleştirerek evrensel bir anlatım dili oluşturmayı hedeflemiştir. Türk halkının yaşamını, geleneklerini ve kültürel zenginliklerini sinemada işleyerek, yerel hikâyeleri evrensel bir perspektifle (geleneksel olanın yerini evrensel olanın alması) sunmaya çalışmıştır.

Ertuğrul'un modernleşme anlayışında batıl fikirlerin yerini, medeniyetin kabul ettiği yeni esasları teşkil eden akıl ve mantık almalıdır. Gezi yazılarında Batı uluslarına yetişmenin, sanat ve bilgi arayışında onlardan geri kalınmamasını istemekte, modernliği kültüre yönelik bir tehdit olarak algılamamaktadır. Türkiye'nin demokratikleşme sürecinde sanatın eğitici yönünü vurgulayarak, bağnazlığa karşı Türk kadınının sahnede yerini alması konularında etkin bir görev üstlenmiştir. Sanatı bir aydınlanma aracı olarak gördüğü için, toplumun dönüşümü ve modernleşmesinde kadınların aktif bir rol oynamasını istemiştir. Bu yaklaşımı filmlerinde belirir ve ana karakterlerin çoğunlukla kadın (modern kadın olgusu) olduğu görülür. Ertuğrul'un kadın üzerine modernleşme düşünceleri, sanatı kadınların toplumdaki yerini güçlendirmek ve eşitlikçi bir yapı inşa etmek için bir araç olarak görmesiyle şekillenmiştir. Kadınların sahneye çıkması ve profesyonel sanatçı kimliği kazanması, onun hem sanatta hem de toplumsal yaşamda modernleşme çabalarının somut bir örneğidir. Ertuğrul'un özgürlük anlayışında bir tür din gibi ilahi bir anlam yüklediği sanat yer almaktadır. Öte yandan Ertuğrul'un farklı bir pozitivist modernleşme düşüncesine sahip olduğu söylenebilir. Nitekim Ertuğrul için dünyanın tek dini 'bilgi', tek kutsal olan şey öğreten 'kitap' ve tüm bunların silahı 'kalem' olarak kabul edilmiştir. Bir yönüyle modern ve kentli olan Ertuğrul, Türkiye'nin kapitalistleşmesinde geri planda kalarak, kendi modernliğini tiyatro ve sinema sanatı ile ifade etmeye çalışmıştır. Ertuğrul'un modernleşme düşüncesi; demokratikleşme, modern insan, sanatla eğitim, birey olma, özgürlük arayışı, bürokrasi karşıtlığı, bilgiye tapınma gibi parametreler çerçevesinde şekillenmiştir. Berman'ın düşüncesine göre modernleşme süreci, "insanları modernleşmenin nesnesi olduğu kadar özneleri de

yapmayı, onlara kendilerini değiştiren dünyayı değiştirmek için güç vermeyi, onları girdaptan çıkartıp kendilerine mal ettirmeyi amaçlayan" farklı çeşitlilikteki görüş ve fikirleri beslediğine dair düşüncelerinin, Ertuğrul'un modernleşme anlayışında da belirginleştiği öne sürülebilir.

Çalışmada elde edilen veriler doğrultusunda, Muhsin Ertuğrul ve sinemasına yönelik düşüncelerin geleneksel/erken tarihli çalışmalarda belirli/ortak yargılar çerçevesinde yinelendiği ve bu spesifik anlatı inşasının yakın tarihli çalışmalarda da devam ettirildiği saptanmıştır. Türk sinema tarihlerinde Muhsin Ertuğrul "Tekelci, Batıcı, Cumhuriyet idealisti" kalıpları içerisine yerleştirilmiştir. Ertuğrul filmleri ise "teatral bir anlayış, uyarlama/adaptasyon (edebiyat, tiyatro piyesleri, yabancı eserler), gişe geliri sağlayacak ticari/popüler konular eksenli yapıtlar, teatral/gerçekçi olmayan oyunculuk anlayışı; sabit oyuncu kadrosu (Şehir Tiyatrosu oyuncuları), hareketsiz kamera kullanımı, sinemasal dilden uzaklık" ekseninde temellendirilmiştir. Muhsin Ertuğrul'un Türk sineması içindeki yerini tarif ederken, sinema tarihçileri çok küçük farklar dışında neredeyse aynı fikirleri savunmuşlardır. Geleneksel anlatıyı kaynak alan yakın tarihli araştırmalarda da Ertuğrul ve filmlerine ilişkin kanonik argüman (birbirinin tekrarı, betimleyici düzeyde kalan bilgiler) kendisini yeniden üretmiştir. İncelenen çalışmalarda; 1. Cumhuriyet ideallerini körü körüne yansıtan filmler yapma, 2.Tek parti döneminin (1923-1950) ideolojik karakterini çizme, 3. Batı kalıplarına aşırı bağlı kalma, 4. On yedi yıllık baskın hâkimiyet/tekelcilik, 4. Kendine özgü belirli bir sinema üslubu oluşturamama, 5. Sinemayı ikinci sınıf bir sanat olarak görme, 5. Tiyatro dilini sinema perdesine taşıma, 6. Gişe başarısı/kâr sağlayacak sansasyonel filmler üretme, 7. Sabit/hazır oyuncu kadrosu ile çalışma (Darülbedayi-Şehir Tiyatrosu oyuncuları), 8. Türkiye'de sinema sanatının gelişimini engelleme, 9. Sinemayı bir ek iş/ek görev sayma, 10. Tiyatro piyesleri, Türk edebiyatı ve yabancı filmlerden uyarlama yapma, 11. Türk toplumuna yabancı kalacak filmler çekme, 12. Vodvil, komedi, operet ve melodram tarzı filmleri kadraja alma, 13. Teatral/melodramatik oyuncu yönetimi, 14. *Zafer Yollarında* filminin yönetmenliğini yapmadığı ve filmin belgesel/aktüel/dokümanter bir film olduğu, birbirini tekrar eden ortak yargılardır. Bunların yanı sıra çalışmalarda olumlu ortak eleştiriler ise; 1. Türk sinemasında pek çok ilki gerçekleştiren bir öncü sinemacı olması, 2. Kültür ve sanat adamı, 3. İlklerin ve türlerin sinemacısı, 4. Tiyatro ve sinema âlemine damga vurmuş bir şahsiyet, 5.

Tiyatro adamı, 7. Öncü yönetmen, gibi düşünceler çerçevesinde şekillendirilmiştir. Muhsin Ertuğrul ve sineması üzerine yapılan çalışmalarda ortak bir söylemin hâkim olduğu anlaşılmaktadır. Ertuğrul söyleşilerinde herhangi bir Kemal iddiasının olmadığının altını çizmektedir, bu bağlamda filmlerinde Cumhuriyet ideallerini körü körüne yansıtan filmler yaptığına dair eleştiri sorunludur. Nitekim incelenen filmlerde Cumhuriyet ilkelerine tamamen bağlı kaldığı ve bir kurumsallaşma içerisine girdiği söylenememekle birlikte, bunların dışına da çıkmaktadır. Yönetmenlerin varlığına işaret edenlerden hareketle, sinemada bir tekel kurmadığı da anlaşılmıştır. Çalışmada analiz edilen filmlerinden yola çıkılarak bir sinema dili oluşturduğu, teatral kalıplara tamamen bağlı kalmadığı tespit edilmiştir.

Muhsin Ertuğrul'un ele alınan dört filminde, modernleşmenin nasıl temsil edildiği sorusundan hareketle; çalışmanın sonucunda, yönetmenin filmsel anlatıyı inşa ederken üst üste bindirme tekniğini ve Sovyet montaj kurgusunu, flashback anlatısını, ışık gölge aydınlatmasını, kamera hareketlerini (pan, tilt, zoom) ve çekim açılarını (üst, alt eğik, tepeden ve derin odaklı çekim), atmosfer yaratmada sesi kullandığı ve tüm bunlarla anlamı oluşturduğu, kendine özgü bir sinema dili kurmaya çalıştığı ortaya konulmuştur. *Bir Millet Uyanıyor* (1932) filminde Kuva-yı Milliye, öğretmen, asker", *Aysel, Bataklı Damın Kızı*'nda (1935) "köy yaşamı, kadın olgusu", *Şehvet Kurbanı*'nda (1940) "modern kent, erkek-kadın ilişkisi", *Halıcı Kız* (1953) filminde ise "modern kadın olgusu, kentleşme, toplum-birey ilişkisi" çerçevesinde modernleşme temsil edilmiştir. *Bir Millet Uyanıyor* "ulusal bilinç, milli birlik ve beraberlik" teması etrafında karakter merkezli ilerlemezken, *Şehvet Kurbanı* filminde ana karakter Ahmet Barksever'in dönüşümü ekseninde karakter merkezli bir anlatı sürdürülmüştür. Diğer iki filmde ise ana karakter olan kadınlar (Gül, Aysel) üzerinden anlatı inşa edilmiştir. *Bir Millet Uyanıyor* filmi modernist anlatı sinemasının özelliklerine uygun düşerken, diğer filmlerde klasik anlatı ve modernist anlatı niteliklerinin iç içe geçtiği saptanmıştır. *Aysel, Bataklı Damın Kızı, Şehvet Kurbanı, Halıcı Kız* filmleri kapalı bir sonla bitirilirken, *Bir Millet Uyanıyor*'da açık bir anlatıyla film bitirilmiştir. İncelenen filmlerin tümünde Ertuğrul bilinçli bir çerçeveleme ile anlatı ve sinematografi üzerinden modernleşme temsiline dair anlamı oluşturmaya çalışmıştır. Hasan ve Gülsüm karakterinin İstanbul'da modern eğitim almalarına rağmen doğdukları yere tekrar dönmeleri, Gül ve Aysel karakterinin çalışkan, fedakâr,

kendi kararlarını veren güçlü kadın portreleri, öğretmen Nesrin ve Gül karakterinin namus ve iffetini koruma mücadelesi filmlerde öne çıkan benzer yönlerdir. Yönetmen *Halıcı Kız* ve *Aysel, Bataklı Damın Kızı*'nda kadın karakterler üzerinden modernleşme sürecini ele almıştır. Bütün filmlerde İstanbul modern kent görünümüyle modernleşmenin görünür yüzü olarak resmedilmiş; modern ve geleneksel kıyafetler filmlerde iç içe geçmiştir. Muhsin Ertuğrul filmlerde modernleşme sürecinin olumlu yönlerine vurgu yaparak, geleneksel-modern arasında bir çatışma unsuru yaratmamıştır. Modernleşmenin toplumsal, kültürel ve sanatsal kodlarına işaret etmiştir.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar.* Ankara: İmge Kitabevi.

Ahmad, F. (2022). *Modern Türkiye'nin Oluşumu* (20 b.). (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Kaynak Yayınları.

Akad, L. Ö. (1986-1988). Ertuğrul Muhsin ve İpekçiler. *Türk Sinema Tarihi Belgeseli 5. Bölüm*. (S. Şekeroğlu, Dü.) İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sinema TV Merkezi.

Akçura, G. (1992). *Doğumunun Yüzüncü Yılına Armağan: Muhsin Ertuğrul* . İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı Yayınları.

Akçura, G. (2004). *Aile Boyu Sinema: Ivır Zıvır Tarihi-7*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Akçura, G. (2023). Muhsin Ertuğrul: İpek Film Yönetmeni Olarak. G. Akçura içinde, *Muhsin Ertuğrul* (s. 643-689). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Akın, İ. F. (1976). *Türk Devrimi Tarihi.* İstanbul: Fakülteler Matbaası.

Aksakal, H. (2015). *Politik Romantizm ve Modernite Eleştirileri.* İstanbul: Alfa Yayınları.

Aktaş, C. (2024). Türk ve İran Sinemaları: Başlangıçlar, Buluşmalar, Ayrışmalar. K. Kayalı, & H. Bildirici (Dü) içinde, *Hece Türk Sineması Özel Sayısı-48 330/331/332* (Cilt 1, s. 104-133). Ankara: Hece Yayınları.

Alpargu, M., Özçelik, İ., & Yavuz, N. (2003). *Atatürk İlkeleri ve Türk İnkılâp Tarihi* (2 b.). Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.

Altun, F. (2002). *Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir Giriş.* İstanbul: Yöneliş Yayıncılık.

And, M. (1969). 60. Sanat Yılı İçin Yazılanlar. M. And içinde, *60. Sanat Yılında Muhsin Ertuğrul'a Saygı* (s. 57-60). İstanbul: Çeltüt Basımevi.

Arakon, İ. (1986-1988). Ertuğrul Muhsin. *Türk Sinema Tarihi Belgeseli 4. Bölüm*. (S. Şekeroğlu, Dü.) İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sinema TV Merkezi.

Aron, R. (1978). *Sanayi Toplumu.* (E. Gürsoy, Çev.) İstanbul: Dergâh Yayınları.

Arpad, B. (1984). Muhsin Ertuğrul Filmleri. *Taha Toros Arşivi (No.580585)* .

Arslan, F. (2024). "Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi" Marshall Berman'ın Kült Eseri Üzerine Eleştirel Bir İnceleme. *The Journal of Academic Social Science Studies, 17*(100), 423-432. doi:https://orcid.org/0000-0003-3435-5320

Arslan, S. (2022). *Türkiye'de Sinemanın Tarihi Başlangıcından Günümüze.* (R. Özçöllü, Çev.) İstanbul: Kronik Kitap.

Asılyazıcı, H. (1984). "Türk Tiyatrosunda Muhsin Ertuğrul Olgusu". *Ölümünün 5. Yılında Muhsin Ertuğrul Semineri Bildirileri.* İzmir: Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi.

Atam, Z. (2002). Sosyolojik Yaklaşım ya da Sinemamızın Kentsel Kültür Dönemi. *Tarih ve Toplum Dergisi, 38*(227), 58-64.

Ayça, E. (1992). Türk Sineması Seyirci İlişkileri. *Kurgu Dergisi*(11), 117-133.

Ayça, E. (2015). Yeşilçam Halkın, Ulusun, Genelin Bizzat Kendisiydi. F. Koray (Dü.) içinde, *Sinema Söyleşileri 2014* (s. 70-104). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Aydın, M. (2017). *Moderniteye Dışarıdan Bakmak* (3 b.). İstanbul: Açılım Kitap.

Ayvaz, H. (1943). *Sanatkârlarımız: Rejisör Muhsin Ertuğrul Hayatı ve Eserleri.* İstanbul: Kültür Matbaası.

Ayvazoğlu, B. (1997). *Geleneğin Direnişi.* İstanbul: Ötüken Neşriyat Yayınları.

Bağce, H. E. (2004). Modernliğin Temelleri ve İkircikli Serüveni. G. Erdumlu içinde, *Modernlik ve Modernleşme Sürecinde Türkiye* (s. 3-59). Ankara: Babil Yayınları.

Bahtiyar, O. (2021). *Muhsin, Sahnede Işıltılı Bir İz.* İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Bakacak, A. (2011). XX. Yüzyıl Başlarında Osmanlı Devleti. T. F. Ertan içinde, *Başlangıcından Günümüze Türkiye Cumhuriyeti Tarihi* (s. 47-72). Ankara: Siyasal Kitabevi.

Baker, U. (2011). *Beyin Ekran.* (E. Berensel, Dü.) İstanbul: Birikim Yayınları.

Baritci, F. (2023). *Türk Modernleşmesi Bağlamında Tüketim Kültürü ve Reklam.* İstanbul: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Barnwell, J. (2015). *Film Yapımının Temelleri.* (G. Altıntaş, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.

Başak, O. (1969). Çağdaş Türk Tiyatrosunun Yaratıcısı: Muhsin Ertuğrul. *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi Dün, Bugün, Yarın*(27), 12-21.

Bauman, Z. (2019). *Akışkan Modernite.* İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Berk, N. İ. (1949). *Muhsin Ertuğrul: 40. Sanat Yılı.* İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

Berkes, N. (2021). *Türkiye'de Çağdaşlaşma* (32 b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berktaş, E. (2010). *1940'lı Yılların Türk Sineması.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Berman, M. (2017). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (19 b.). (Ü. Altuğ, & B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Borden, L. (2011). Mekânın Ötesi: Georg Simmel'in Yazılarında Mekânsallık ve Kent . J. Ö. Dirlikyapan içinde, *Georg Simmel, Sosyolog, Sanatçı, Düşünür* (L. Ö. Dirlikyapan, Çev., s. 155-184). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bozdoğan, S. (2002). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür.* İstanbul: Metis Yayınları.

Braun, V., & Clarke , V. (2019). Psikolojide Tematik Analizin Kullanımı. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi-Journal of Qualitative Research in Education, 7(2),* 873-898. (S. N. Şad, N. Özer , & A. Atli, Çev.)

Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları.* (A. Toprak, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Cerrahoğlu, Z. (2019). Sinemada Temsil Kurmak: Mustang (2015) Filmi Üzerine Bir İnceleme. *Sinefilozofi*, 518-535.

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü* (3 b.). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Cevizci, A. (2016). *Felsefenin Kısa Tarihi* (4 b.). İstanbul: Say Yayınları.

Chandler, D., & Munday, R. (2018). *Medya ve İletişim Sözlüğü.* (B. Taşdemir, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Corrigan, T. (2015). *Film Eleştirisi Elkitabı* (4 b.). (A. Gürata, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.

Çelik, A. (2013). *Ölmeyi Bilen Adam Muhsin Ertuğrul.* İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Çokyiğit, Ç. (2014). Asırlık Yol Arkadaşlığı: Edebiyatımız ve Sinemamız . A. Çelik içinde, *Sinemada Bir Asır: Türk Sineması'nın 100. Yılına Armağan* (s. 85-101). Ankara: Hazırlık ve Tasarım Orient Basım Yayın.

Dalgın, M. Y. (2011). 1896-1950 Yılları Arasında Türkiye'de Film ve Film Müziği Üretimi. *[Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demirhan, A. (2004). *Modernlik.* İstanbul : İnsan Yayınları.

Doğan, E. (2010). Nijat Özön ve Türk Sinema Tarihyazıcılığı. *Folklor/Edebiyat, 16*(61), 193-211.

Dormen, H. (2007). "Bence İnsan Bir Şey Olmak İstiyorsa, Olmak Zorunda". *Sinema Söyleşileri 2006,* 318-340. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Dorsay, A. (1984). *Sinema ve Çağımız-1.* İstanbul: Hil Yayınları.

Durmuşoğlu, A. (2012). *Öteki Modernlik.* Ankara: Vadi Yayınları.

Ediz, H. Â. (1969). 60. Sanat Yılı İçin Yazılanlar. M. And içinde, *60. Sanat Yılında Muhsin Ertuğrul'a Saygı* (s. 66-70). İstanbul: Çeltüt Basımevi.

Eisenstadt, S. (2014). *Modernleşme Başkaldırı ve Değişim* (2 b.). (U. Çoşkun, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Emre, K. B. (2007). Ayşecik Filmlerinde Çocukluğun Temsili. *[Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ercan, F. (2018). *Modernizm, Kapitalizm ve Azgelişmişlik* (7 b.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Erdem, B. K. (2019). Obskürantizm Bağlamında Türk Modernleşmesini Yeniden Okumak: Hayat Mecmuası Örneği. U. Gündüz içinde, *Türkiye'de Basından Medyaya Değişim, Dönüşüm ve Modernleşme* (s. 269-304). Konya: Çizgi Kitabevi.

Erdur, O. (2019). Türk- Sovyet Kültürel İlişkilerinde Muhsin Ertuğrul. *Karadeniz Araştırmaları Dergisi, 16*(61), 66-77.

Ertan, S. (2022). Muhsin Ertuğrul ve Lütfi Ömer Akad Sinemasında Teatral ve Gerçekçi Etkinin İncelenmesi. *[Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ertuğrul, M. (1969). Muhsin Ertuğrul Yazıları. M. And içinde, *60. Sanat Yılında Muhsin Ertuğrul'a Saygı* (s. 29-44). İstanbul: Çeltüt Basımevi.

Ertuğrul, M. (1975). *İnsan Ve Tiyatro Üzerine Gördüklerim.* İstanbul: Yankı Yayınları.

Ertuğrul, M. (1987). Ertuğrul Muhsin Makaleleri. E. Sevinçli içinde, *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul* (s. 100- 371). İstanbul: Broy Yayınları.

Ertuğrul, M. (1989). *Benden Sonra Tufan Olmasın! Anılar.* İstanbul: Dr.Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, Toplumsal Belgeler Dizisi.

Ertuğrul, M. (1990). Muhsin Ertuğrul İmzalı Makaleler. E. Sevinçli içinde, *Görüşleriyle, Uygulamalarıyla Bir Tiyatro Adamı Olarak Muhsin Ertuğrul* (s. 100-200). İstanbul: Yeni Zamanlar Sahaf Yayıncılık.

Ertuğrul, M. (1993). *Geçeklerin Düşleri: Tiyatro Düşünceleri.* İstanbul: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, Toplumsal Belgeler Dizisi.

Ertuğrul, M. (2023 [1934]). Moskova Notları VI. Kamerni Tiyatrosu Yirmi Yaşında II. T. Birkan içinde, *Moskova Notları* (s. 169-172). İstanbul: Can Yayınları.

Ertuğrul, M. (2023[1925]). Maarif Komiseri Bir Tiyatro Muharriridir. T. Birkan, & T. Birkan (Dü.) içinde, *Moskova Notları* (s. 47-52). İstanbul: Can Yayınları.

Ertuğrul, M. (2023[1925]). Tiyatronun En Ziyade Terakki Ettiği Yer. T. Birkan içinde, *Moskova Notları* (s. 41-46). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Ertuğrul, M. (2023[1925]). Tiyatroya Yeni Bir Çığır Açan Adam. T. Birkan içinde, *Moskova Notları* (s. 83-87). İstanbul: Can Yayınları.

Ertuğrul, M. (2023[1934]). Moskova Notları II. T. Birkan içinde, *Moskova Notları* (s. 145-150). İstanbul: Can Yayınları.

Ertürk, N. (2023). Türkiye ve Rusya Hattında Muhsin Ertuğrul . T. Birkan içinde, *Moskova Notları* (s. 13-37). İstanbul: Can Yayınları.

Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları: Dönemler ve Yönetmenler* (2 b.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Esen, Ş. K. (2014). "Yeşilçam" Bahçesinin Hazırlandığı Yıllar: "Geçiş Dönemi". A. Çelik içinde, *Sinemada Bir Asır: Türk Sineması'nın 100. Yılına Armağan* (s. 47-52). Ankara: Hazırlık ve Tasarım Orient Basım Yayın.

Evren, B. (1983). *Türk Sinema Sanatçıları Ansiklopedisi.* İstanbul: Film-San Vakfı Yayınları.

Evren, B. (2005). *Türk Sineması.* İstanbul: 42. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları.

Evren, B. (2023). Sinemamızda İlklerin Yönetmeni: Muhsin Ertuğrul. G. Akçura içinde, *Muhsin Ertuğrul* (s. 447-475). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Evren, B. (tarih yok). Muhsin Ertuğrul Belgeseli. *Atadeniz Film*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü.

Fuat, M. (1997). *Gölgede Kalan Yıllar* (2 b.). İstanbul: Adam Yayınları.

Gelenbevi, B. (1984). "Muhsin Ertuğrul ve Sinema". *Ölümünün 5.Yılında Muhsin Ertuğrul Semineri Bildirileri.* İzmir: Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi.

Gencoğlu, A., & Öztürk, E. (2023). Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Sinemasının Serüveni: Miras ve Devamlılık. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*(65), 223-238.

Giddens, A. (2010). *Modernite ve Bireysel-Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum.* (Ü. Tatlıcan, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Giddens, A. (2016). *Modernliğin Sonuçları* (7 b.). (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Glesne, C. (2013). *Nitel Araştırmaya Giriş* (2 b.). (A. Ersoy, & P. Yalçınoğlu, Çev.) Ankara: Anı Yayıncılık.

Göç, G. N. (2021). *Türk Sinema Tarihi ve Kemal Film.* Ankara: Biyografi Net Yayıncılık.

Göker, N., & Göker, G. (2022). *Sinemada Anlatı İncelemeleri.* Konya: Literatürk Academia Yayınları.

Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları.* İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.

Göle, N. (2016). *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme* (13 b.). İstanbul: Metis Yayınları.

Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması.* Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Güleryüz, B. (2010). Muhsin Ertuğrul'un Köy Filmleri ve Cumhuriyet Aydınının İkilemi. Z. T. Süalp, & A. Güneş içinde, *Taşrada Var Bir Zaman* (s. 211-232). İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Gündüz, U. (2018). *Osmanlı'dan Günümüze Basın ve Modernleşme.* Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Gündüz, U. (2019). Giriş. U. Gündüz içinde, *Türkiye'de Basından Medyaya Değişim, Dönüşüm ve Modernleşme* (s. 13-15). Konya: Çizgi Kitabevi.

Güngör, A. C. (2022). *Filmde Anlatı Yapısı.* İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Yayınları.

Güvemli, Z. (1960). *Sinema Tarihi Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması.* İstanbul: Varlık Yayınları.

Hakan, F. (2008). *Türk Sinema Tarihi.* İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Hall, S. (2017). Temsil İşi. S. Hall içinde, *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (İ. Dündar, Çev., s. 21-98). İstanbul: Pinhan Yayıncılık Kültürel Araştırmalar .

Hikmet, N. (1976). *Nâzım Hikmet'in Düzyazıları.* İstanbul: Koza Yayınları.

Hikmet, N. (2010). *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hızal, G. S. (2013). *Cumhuriyetin İlanı: Türkiye'de Modernleşmeyi Reklam Metinlerinden Okumak 1928-1950.* Ankara: Bilgesu Yayınları.

İnalcık, H. (2014). *Rönesans Avrupası: Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci* (6 b.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İnceoğlu, M. Ç. (2008). Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme. *[Yayımlanmamış Doktora Tezi]*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Jeanniere, A. (2011). Modernite Nedir? M. Küçük içinde, *Modernite versus Postmodernite* (N. Tutal, Çev., s. 111-124). İstanbul: Say Yayınları.

Kabadayı, L. (2018). *Film Eleştirisi, Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler* (3 b.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kabil, İ. (2024). Türk Sineması Düşüncesine Bir Değini. K. Kayalı, & H. Bildirici (Dü) içinde, *Hece Türk Sineması Özel Sayısı-48 330/331/332* (Cilt 1, s. 172-174). Ankara: Hece Yayınları.

Kadıoğlu, A. (1999). *Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi.* İstanbul: Metis Yayınları.

Kalın, İ. (2018). *Barbar, Modern, Medenî: Medeniyet Üzerine Notlar* (1 b.). İstanbul: İnsan Yayınları.

Kansu, A. (1995). *1908 Devrimi.* (A. Erbal, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Karadoğan, A. (2018). *Modernist Estetik Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000).* Ankara: De Ki Basım Yayım.

Karpat, K. H. (2020). *Kısa Türkiye Tarihi 1800-2012* (10 b.). İstanbul: Timaş Yayınları.

Kayalı, K. (2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi.* Ankara: Deniz Kitabevi.

Kayalı, K. (2022). *Türk Sineması İliklerimize İşlemiş, Ruhumuza Sinmiş Bir Sanat Pratiği.* İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları.

Kayalı, K. (2024). Türk Sinemasının Dinamikleri. K. Kayalı, & H. Bildirici (Dü) içinde, *Hece Türk Sineması Özel Sayısı-48 330/331/332* (Cilt 1, s. 11-22). Ankara: Hece Yayınları.

Kaynakçı, E. R. (2023). Muhsin Ertuğrul İle Alman Sinemasında İmkânsız Bir Yolculuk . G. Akçura içinde, *Muhsin Ertuğrul* (s. 521-543). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Keskin, Y. (1979). Muhsin Ertuğrul'u Düşünürken. *Türk Dili Aylık Dil Ve Yayın Dergisi, 30*(334), 6-10.

Kili, S. (2006). *Atatürk Devrimi Bir Çağdaşlaşma Modeli* (10 b.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kırık, H. (2020). *Türk Siyasal Modernleşmesi: Cumhuriyet'in Demokratik Kökenleri.* İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Koloğlu, O. (2013). *Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi.* İstanbul: Pozitif Yayınları.

Kona, G. G. (1997). *Batı'da Aydınlanma Doğu'da Batılılaşma* (1 b.). Ankara: Yansıma Yayınları.

Köker, L. (2013). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi* (13 b.). İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Kurdakul, Ş. (1984). "II. Meşrutiyet Dönemi ve Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Muhsin Ertuğrul'un Tiyatromuza Katkısını Çağdaşları Nasıl Değerlendirdiler". *Ölümünün 5. Yılında Muhsin Ertuğrul Semineri Bildirileri.* İzmir: Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi.

Küçük, S. (1984). "Muhsin Ertuğrul: Anılarla Sanatı Kişiliği". *Ölümünün 5. Yılında Muhsin Ertuğrul Semineri Bildirileri.* İzmir: Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi.

Küçükalp, K., & Cevizci, A. (2019). *Batı Düşüncesi* (6 b.). İstanbul: İsam Yayınları.

Lash, S. (2011). Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi. M. Küçük içinde, *Modernite versus Postmodernite* (M. Küçük, Çev., s. 153-186). İstanbul: Say Yayınları.

Makal, O. (1984). "Muhsin Ertuğrul Sineması Üzerine Bir Değerlendirme". *Ölümünün 5. Yılında Muhsin Ertuğrul Semineri Bildirileri.* İzmir: Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi.

Makal, O. (1991). *Türk Sineması Tarihi.* İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

Maktav, H. (2002). Cumhuriyet'in Sinemacısı: Muhsin Ertuğrul. *Tarih ve Toplum Dergisi, 38*(227), 49-55.

Mardin, Ş. (2021). *Türk Modernleşmesi: Makaleler 4* (28 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü.* (O. Akınhay, & D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Matadyan, A. (2022). *Sahnemizin Değerleri.* İstanbul: Aras Yayıncılık .

Moore, W. E. (2006). İşlevselcilik. T. Bottomore, R. Nisbet, M. Tuncay, & A. Uğur (Dü) içinde, *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi-1* (Ş. Tekeli, Çev., s. 465-525). İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Mutlu, İ. (2020). Sinema Tarihi Yazınımızın Üvey Çocuğu: 1950'ler ve Yeşilçam'ın Doğuşu. *SEKANS Sinema Kültürü Dergisi*(15), 106-129.

Nayır, Y. N. (1933). Ertuğrul Muhsin'le Bir Saat: Türk Tiyatrosu, Opereti ve Sineması Hakkında. *Yeni Türk Mecmuası*(7), 591-598.

Neuman, W. L. (2022). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar* (2 b., Cilt 1). (Ö. Akkaya, Çev.) Ankara: Siyasal Kitabevi.

Nureddin, V. (2018). *Bu Dünyadan Nâzım Geçti.* İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Nutku, Ö. (1992). Muhsin Ertuğrul Olgusu. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*(136), 48-51.

Odabaş, B. (2006). Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü, Belge(sel) Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(24), 205-212.

Odabaşı, İ. A. (2015). *II. Meşrutiyet Basınında Halkçılık Köycülük Sosyalizm.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Odabaşı, İ. A. (2017). *Milli Sinema Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Odabaşı, İ. A. (2021). *Osmanlı Matbuat Kapitalizmi ve Milliyetçilik (1913-1914).* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Odabaşı, İ. A. (2023a). Bir İstiklal Savaşı Filmi (Zafer Yollarında) Anlatısının Geleneksel Sinema Historiyografisinde İnşası ve Tarihî Hakikatler. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 25*(100. Yılında Cumhuriyet Özel Sayısı), 284-301.

Odabaşı, İ. A. (2023b). Millî Mücadelenin Sinematografik Görünümleri: Edebiyattan Sinemaya Ateşten Gömlek. *Edebiyat ve Millî Mücadele Sempozyumu.* İstanbul: Zeytinburnu Kültür Sanat Merkezi.

Odabaşı, İ. A. (2023c). Nur Baba Romanının Sinema Uyarlaması: Boğaziçi Esrarı. D. A. Büyükarman, & S. Şahin içinde, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* (s. 273-304). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Odabaşı, İ. A. (2024). Cumhuriyet'in İlk Sinema Dergisi Sinema Postası/Le Courrier du Cinêma (1923) ve Dönemin Sinema Hayatı Üzerine Bazı Gözlemler. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi, 11*(1), 149-184.

Ofluoğlu, M. (1969). 60. Sanat Yılı İçin Yazılanlar. M. And içinde, *60. Sanat Yılında Muhsin Ertuğrul'a Saygı* (s. 84-86). İstanbul: Çeltüt Basımevi.

Onaran, Â. Ş. (1979). "Muhsin Ertuğrul, Türk Sinemasına Otuz Yıl Emek Vermiş Bu Alanda da Yapıtlarıyla Öncü Olmuştu". *Milliyet Sanat Dergisi*(324), 22-25.

Onaran, Â. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Onaran, Â. Ş. (1999). *Türk Sineması* (2 b., Cilt 1). Ankara: Kitle Yayınları.

Onaran, Â. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş* (2 b.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Orçan, M. (2004). *Osmanlı'dan Günümüze Modern Türk Tüketim Kültürü.* Ankara: Kadim Yayınları.

Ortaklan, O. K. (2023). Muhsin Ertuğrul Almanya'da: Sinemada İlk Adımlar. G. Akçura içinde, *Muhsin Ertuğrul* (s. 477-518). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Ve Sanat Yayınları.

Öngören, M. T. (1984). "Türk Sinemasının Sorunları". *Ölümünün 5. Yılında Muhsin Ertuğrul Semineri Bildirileri.* İzmir: Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi* (2 b.). Ankara: İmge Kitabevi.

Özen, E. (2015). Sinemamızın Şahsiyet Azabı: Ellili Yıllarda Yerli Film/Türk Filmi Ayrımı Üzerine Bir Değerlendirme. M. K. Kaynar içinde, *Türkiye'nin 1950'li Yılları* (s. 485-503). İstanbul: İletişim Yayınları.

Özen, E. (2022). Biz O İşi Selaniklilere Bıraktık! Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Devletin Sinemaya Bakışı. N. Ulusoy, U. Arslan, A. Karadoğan, & P. Behçetoğulları içinde, *Başka Bir Dünyadan Şarkılar: Sinema ve Türkiye Sosyolojisi* (s. 183-241). Ankara: Dipnot Yayınları.

Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler.* İstanbul: Yılmaz Yayınları.

Özgüç, A. (1995). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü.* İstanbul: Afa Yayıncılık.

Özgüç, A. (1998). *Türk Filmleri Sözlüğü 1914-1973* (Cilt 1). İstanbul: Sesam Yayınları.

Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması Dönemler, Modalar, Tiplemeler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.

Özkiraz, A. (2007). *Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum* (2 b.). Konya: Çizgi Kitabevi.

Özön, N. (1964). *Sinema El Kitabı.* İstanbul: Elif Yayınları.

Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966).* Ankara: Bilgi Yayınları.

Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi.* İstanbul: Hil Yayınları.

Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları* (Cilt 1). Ankara: Kitle Yayınları.

Özön, N. (2003). *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960.* Ankara: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayınları.

Özön, N. (2013). *Türk Sineması Tarihi* (4 b.). İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Öztürk, S. (2009). 'Kültür Emperyalizmi' ve 'Modernleşme' Kuramları Açısından Türkiye'de Sinema Üzerine Notlar (1896-1939). *Kebikeç*(27), 157-181.

Öztürk, S. (2022). *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset.* İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Özuyar, A. (2004). *Babıâli'de Sinema.* İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Özuyar, A. (2008). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni.* Ankara: De Ki Basım Yayım.

Özuyar, A. (2011). *Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema (1939-1945).* İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Özuyar, A. (2013). *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar (1896-1945).* Ankara: Phoenix Yayınevi.

Özuyar, A. (2015). *Sessiz Dönem Türk Sinema Antolojisi (1895-1928).* İstanbul: Küre Yayınları.

Özuyar, A. (2017). *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922).* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özuyar, A. (2019). *Hariciye Koridorlarında Sinema: Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Sinemanın Politik Gücü.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özuyar, A. (2021). *Gazi'nin Sineması.* İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Özuyar, A. (2023a). *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi-2 (1923-1931).* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özuyar, A. (2023b). Muhsin Ertuğrul'un Sovyet Rusya'daki Çalışmaları ve Moskova Ziyaretleri. G. Akçura içinde, *Muhsin Ertuğrul* (s. 545-575). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Paker, Ö. (1984). "Muhsin Ertuğrul'un Bağnazlıklarla Savaşımı". *Ölümünün 5. Yılında Muhsin Ertuğrul Semineri Bildirileri.* İzmir: Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi.

Refiğ, H. (1979). Muhsin Ertuğrul'un Önemi ve Değeri. *Taha Toros Arşivi (No.99)*.

Ryan, M. (2012). *Eleştiriye Giriş: Edebiyat, Sinema, Kültür.* (E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.

Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (2 b.). (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ryan, M., & Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş: Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam.* (E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.

Sayar, V. (1980). "Sinemacı Nazım Hikmet". *Yeni Sinema*(32), 9-13.

Saydam, B. (2020). Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 18*(36), 401-424.

Saydam, B. (2022). *Türkiye'de Sanat Sineması.* İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Scognamillo, G. (2014). *Türk Sinema Tarihi.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Sekmeç, A. C. (2007). İstanbul Belediyesi Film Deposu Yangını (20 Temmuz 1959). *Altyazı*, 60-65.

Sekmeç, A. C. (2023). Kemal Film ve Ertuğrul Muhsin Bey. G. Akçura içinde, *Muhsin Ertuğrul* (s. 577-641). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Sevil, M. (2005). *Türkiye'de Modernleşme ve Modernleştiriciler* (2 b.). Ankara: Vadi Yayınları.

Sevim, S. (2016). Muhsin Ertuğrul: Türk Sinemasının Kurucusu mu Yoksa Günah Keçisi mi? *İnsan ve İnsan Dergisi, 3*(10), 64-83.

Sevinçli, E. (1984). "Muhsin Ertuğrul'un Tiyatro ve Sinema Yazıları (1913-1928)". *Ölümünün 5. Yılında Muhsin Ertuğrul Semineri Bildirileri.* İzmir: Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi.

Sevinçli, E. (1987). *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul.* İstanbul: Broy Yayınları.

Sevinçli, E. (1989). Tiyatro Görüşleriyle, Uygulamalarıyla Bir Tiyatro Adamı Olarak Muhsin Ertuğrul. *[Yayımlanmış Doktora Tezi]*. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi.

Sevinçli, E. (1992). Sanata Adanmış Bir Hayat. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*(137), 4-10.

Simmel, G. (2020). Metropol ve Zihinsel Hayat. G. Simmel içinde, *Bireysellik ve Kültür* (T. Birkan, Çev., s. 317-329). İstanbul: Metis Yayınları.

Sırmalı, Ş. (1986-1988). Ertuğrul Muhsin ve Geçiş Dönemi. *Türk Sinema Tarihi Belgeseli 6. Bölüm*. (S. Şekeroğlu, Dü.) İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sinema TV Merkezi.

Smith, A. D. (1966). *Toplumsal Değişme Anlayışı.* (Ü. Oskay, Çev.) Ankara: Gündoğan Yayınları.

Sunal, G. (2022). Muhsin Ertuğrul Sinemasının Kuramsal Açıdan Analizi. *İletişim Çalışmaları Dergisi, 8*(3), 317-332.

Şahin, H. Z. (1984). Muhsin Ertuğrul ve Eleştiri. *Çağdaş Eleştiri: Edebiyat, Sanat, Sorunlar ve Kuramlar Dergisi*(3), 14-15.

Şahin, H. Z. (2023). Anılarda Muhsin Ertuğrul. G. Akçura içinde, *Muhsin Ertuğrul* (s. 367-409). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Şaylan, G. (2020). *Postmodernizm* (6 b.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Şener, E. (1970a). *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız.* İstanbul: Osman Yüksel ve Ahmet Sarı Matbaaları.

Şener, E. (1970b). *Yeşilçam ve Türk Sineması.* İstanbul: Kamera Yayınları.

Şener, E. (1976). *Sinema Seyircisinin El Kitabı.* İstanbul: Özden Kardeşler Matbaası.

Şeyben, B. Y. (2014). Muhsin Ertuğrul'un Sinemacılığı. Ş. A. Çelik içinde, *Sinemada Bir Asır: Türk Sineması'nın 100. Yılına Armağan* (s. 29-35). Ankara: Hazırlık ve Tasarım Orient Basım Yayın.

Taner, H. (1984). Toplumu Çağımıza Çekmek. *Taha Toros Arşivi (No.580502)*.

Tazegül, M. (2005). *Modernleşme Sürecinde Türkiye.* İstanbul: Babil Yayınları.

Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması.* İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Tepedelenlioğlu, N. N. (1932). *Bir Millet Uyanıyor.* İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.

Tepedelenlioğlu, N. N. (1939, Mayıs 6). Atatürk Film Çeviriyor. *Yeni Gün Dergisi*(9).

Tilgen, N. (2009). Bugüne Kadar Filmciliğimiz. *Kebikeç, 28*, 113-133.

Topçu, A. D. (2004). Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zaman Kullanımı ve Anlatısal Yapı İle İlişkileri. F. D. Küçükkurt, & A. Gürata içinde, *Sinemada Anlatı ve Türler* (s. 49-95). Ankara: Vadi Yayınları.

Topçu, A. D. (2006). Türk Sineması'nda Sınıfların Temsili: Dönemsel Bir İnceleme. *2. Sınıf Çalışmaları Sempozyumu: Türkiye'yi Sınıf Gerçeğiyle Anlamak* (s. 118-125). içinde İstanbul: Ezgi Matbaası.

Toprak, Z. (2013). *Türkiye'de Popülizm 1908-1923.* İstanbul: Doğan Kitap.

Topuz, H. (2016). *II. Mahmut'tan Holdinglere Türk Basın Tarihi* (7 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Torun, F. K. (2023). Erken Cumhuriyet Dönemi Kırsal Yerleşimlerdeki Yaşam Mekanlarının Film Üzerinden İncelenmesi: "Aysel Bataklı Damın Kızı". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 11*(145), 211-224.

Tosun, N. (1995). 'Karagözden Sinemaya' ya da Kırk Yıl Sinemaya Çarpık Bakmak. *Dergâh, 6*(67), s. 22.

Touraine, A. (2023). *Modernliğin Eleştirisi* (12 b.). (H. U. Tanrıöver, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tunaya, T. Z. (1960). *Türkiye'nin Siyasî Hayatında Batılılaşma Hareketleri.* İstanbul: Yedigün Matbaası.

Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005).* İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Turner, B. S. (2020). *Sosyoloji Sözlüğü.* (K. Akbaş, & A. Beyaz, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü. (2024). *Modernite*. Erişim adresi: https://sozluk.gov.tr

Türkoğlu, N. (2014). Türk Sineması'nda Geçiş Dönemi: 1939-1950 Yılları Arasında Neler Değişti? A. Çelik içinde, *Sinemada Bir Asır: Türk Sineması'nın 100. Yılına Armağan* (s. 55-58). Ankara: Hazırlık ve Tasarım Orient Basım Yayın.

Uçar, L., & Taşkıran, M. N. (2022). Propp'un 31 İşlev Teorisi Çerçevesinde Yeşilçam Filmlerinin Anlatı Yapısına Biçimsel Bir Bakış. N. Göker, & G. Göker içinde, *Sinemada Anlatı İncelemeleri* (s. 185-223). Konya: Literatürk Academia Yayınları.

Ulusoy, M. F. (2018). Türk Sinemasında Osmanlı Algısı (1923-1960). *[Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]*. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ülken, H. Z. (1969). *Sosyoloji Sözlüğü.* İstanbul: Talim ve Terbiye Dairesi Yayınları, Milli Eğitim Basımevi.

Ülken, H. Z. (2020). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi* (18 b.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ün, M. (2006). "Yapımcılığım, Yönetmenliğimi Törpüledi". *Sinema Söyleşileri 2004,* 3-28. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Ünser, O. (2014). Geçiş Dönemi Yönetmenleri. A. Çelik içinde, *Sinemada Bir Asır: Türk Sineması'nın 100. Yılına Armağan* (s. 61-66). Ankara: Hazırlık ve Tasarım Orient Basım Yayın.

Vardar, B. (2014). Türkiye'de Sinemanın Teknolojik Evrimi. A. Çelik içinde, *Sinemada Bir Asır: Türk Sineması'nın 100. Yılına Armağan* (s. 191-207). Ankara: Hazırlık ve Tasarım Orient Basım Yayın.

Wagner, P. (2005). *Modernliğin Sosyolojisi.* (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yıldırım, A., & Şimşek , H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (6 b.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldırım, T. (2016). *Türk Sinemasının Estetik Tarihi: Standart Türlere Giriş (1948-1959).* İstanbul: Es Yayınları.

Yılmaz, E. (2014). Türkiye Sineması'nda Politik Filmler Sorunu. A. Çelik içinde, *Sinemada Bir Asır: Türk Sineması'nın 100. Yılına Armağan* (s. 113-121). Ankara: Hazırlık ve Tasarım Orient Basım Yayın.

Yurtsever, M. (2024). Türk Sinemasında Tipler. K. Kayalı, & H. Bildirici (Dü) içinde, *Hece Türk Sineması Özel Sayısı-48 330/331/332* (Cilt 1, s. 355-361). Ankara: Hece Yayınları.

Yücekök, A. (1984). *100 Soruda Türk Devrim Tarihi.* İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Zürcher, E. J. (2014). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (29 b.). (Y. Saner, Çev.) İstanbul: İletişim Yayıncılık.

EKLER

EK A Çalışmada İncelenen Filmlerin Künyesi

Kronolojik sıraya göre;

1) Bir Millet Uyanıyor

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Senaryo: Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu

Kurgu: Muhsin Ertuğrul

Görüntü Yönetmeni: Cezmi Ar

Yapımevi ve Yapım Yılı: İpek Film, 1932

Oyuncular: Ercüment Behzat Lav, Emel Rıza, Emin Beliğ Belli, Naşit Özcan, Ferdi Tayfur, Mahmut Moralı, Atıf Terzioğlu, Sait Köknar, Hadi Hün, Muammer Gözalan,

2) Aysel, Bataklı Damın Kızı

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Senaryo: Mümtaz Osman takma adıyla Nâzım Hikmet Ran

Görüntü Yönetmeni: Cezmi Ar, Remzi Ar

Yapımevi ve Yapım Yılı: İpek Film, 1935

Oyuncular: Cahide Sonku, Talat Artemel, Feriha Tevfik, Sait Köknar, Behzat Butak, Mahmut Moralı, İsmail Galip Arcan, Nafia Arcan, Müfit Kiper, Hadi Hün, Hazım Körmükçü, Sami Ayanoğlu, Ergun Köknar

EK A'nın devamı

3) Şehvet Kurbanı

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Senaryo: Mümtaz Osman takma adıyla Nâzım Hikmet Ran

Kurgu: Muhsin Ertuğrul

Görüntü Yönetmeni: Cezmi Ar

Yapımevi ve Yapım Yılı: İpek Film, 1940

Oyuncular: Muhsin Ertuğrul, Cahide Sonku, Ferdi Tayfur, Nevin Akkaya, Suavi Tedü, Necla Sertel, Gülseren Sadak, Kadri Ögelman, Emin Beliğ Belli, Hadi Hün, Neşet Berküren, Reşit Baran, Hakkı Necip Ağrıman, Muhip Arcıman, Necdet Mahfi Ayral, Cahit Saffet Irgat, Müfit Kiper, Kâni Kıpçak, Mehdi Yeşildeniz, Faik Çoşkun, Ferih Egemen, Mümtaz Ener, Kenan Çakar, Necmi Oy

4) Halıcı Kız

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Senaryo: Mebrure Sami Alevok

Kurgu: Muhsin Ertuğrul

Görüntü Yönetmeni: Cezmi Ar

Yapımevi ve Yapım Yılı: Doğan Kardeş Yayınları Kurumu, 1953

Oyuncular: Heyecan Başaran, Asuman Korad, Müfit Kiper, Agah Hün, Handan Uran, İbrahim Delideniz, Mehdi Yeşildeniz, Kamuran Yüce