



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/Issue 19 (Aralık/December 2024), s. 173-188.

Geliş Tarihi-Received: 12.11.2024

Kabul Tarihi-Accepted: 30.12.2024

Araştırma Makalesi-Research Article

ISSN: 2687-5675

DOI: 10.51531/korkutataturkiyat.251

Millî Sinemada Oto-Oryantalist Tavrılar: *Oğlum Osman*'ın Kimlik Arayışı

Auto-Orientalist Attitudes in National Cinema: My Son Osman's Search for Identity

Emre ERTÜRK*

Öz

Millî sinema, Türk sinemasının kimlik kazanma serüveninde atılan adımlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Millî Türk Talebe Birliği (MTTB) bünyesinde kurulan Sinema Kulübü, sinemanın gücüne vurgu yaparak Batı karşısında kültürel değerlerin korunması mücadelesini ön plana çıkarmış, Millî sinemayı Batılılaşmanın olumsuz etkileriyle yüzleşen bireylerin içsel dönüşüm süreçlerini anlatan bir araç olarak görmüş ve Türk-İslam kültürünü temel yol haritası olarak benimsemiştir. Bu bağlamda, Yücel Çakmaklı tarafından çekilen 1973 yapımı *Oğlum Osman* filmi, Millî sinemanın karakteristik özelliklerini taşımakla birlikte, Osman'ın idealize ettiği sosyal statü uğruna değerlerinden uzaklaşmasını, Batılılaşmanın olumsuz etkileriyle yüzleşmesini ve nihayetinde İslamî değerlere dönerek kimlik bunalımından kurtulmasını anlatmaktadır. Bu durum oto-oryantalist bir tutumdur ve oryantalizm de Batı'nın Orta Doğu ve İslam dünyasına yönelik stereotipik ve dışlayıcı bakış açısını içselleştiren ve bu kimliklere dönük eleştirilerde bulunan bir yaklaşımı ifade etmektedir. Bu bağlamda çalışmada *Oğlum Osman* filmi, ideolojik bir film çözümlemesiyle ele alınmış, filmin içerdiği ideolojik mesajlar ve bu mesajların izleyiciye nasıl aktarıldığı, oryantalizmin nasıl içselleştirildiği incelenmiştir. Analiz sonucunda elde edilen veriler, *Oğlum Osman* filminin, ideolojik filmlere dair sınıflandırmada gerçek sinema (*cinéma vérité*) anlayışını benimseyen, yer yer belgesel nitelikler taşıyan altıncı gruba ait olduğunu ortaya çıkarmıştır.

Anahtar kelimeler: Kimlik, millî sinema, ideolojik film çözümlemesi, oto-oryantalizm.

Abstract

National cinema stands out as one of the steps taken in the identity-building adventure of Turkish cinema. The Cinema Club, established within the National Turkish Student Union (MTTB), emphasized the power of cinema and brought the struggle to protect cultural values against the West to the forefront, saw national cinema as a tool that described the internal transformation processes of individuals facing the negative effects of Westernization, and adopted Turkish-Islamic culture as the basic roadmap. In this context, the 1973 film *Oğlum Osman*, directed by Yücel Çakmaklı, bears the characteristic features of national cinema, but also tells the story of Osman moving away from his values for the sake of his idealized social status, facing the negative effects of Westernization, and ultimately getting rid of his identity

* Dr. Öğr. Gör., Kastamonu Üniversitesi, e-posta: emreerturk@kastamonu.edu.tr, ORCID: 0009-0007-7397-7102.

crisis by returning to Islamic values. This situation is an auto-orientalist attitude and orientalism expresses an approach that internalizes the stereotypical and exclusionary perspective of the West towards the Middle East and the Islamic world and criticizes these identities. In this context, the film Oğlum Osman was examined with an ideological film analysis, and the ideological messages contained in the film and how these messages were conveyed to the audience and how orientalism was internalized were examined. The data obtained as a result of the analysis revealed that the film Oğlum Osman belongs to the sixth group, which adopts the concept of real cinema (cinéma vérité) in the classification of ideological films and occasionally has documentary qualities.

Keywords: Identity, national cinema, ideological film analysis, auto-orientalism.

Giriş

Sinema, teknolojik gelişmelerle sürekli olarak dönüşen ve yenilenen bir sanat dünyasının ötesinde, aynı zamanda toplumsal ve ideolojik anlam taşıyan güçlü bir ifade aracıdır. Bu özellikleriyle sanat ve toplumsal yapı arasında etkileşimli bir ilişki meydana gelmiştir. Sinemanın hem göze hem de kulağa hitap eden atmosferi onun diğer sanat dallarından ayrı bir yere konumlandırılmasında etkili olmuştur. Yaşama dair her anı ve anıyı filmlerde bulabilen bireyler sinemanın sunduğu imkânlarla, sahip olmak istedikleri ve diğer arzularına dair izleri yıllardır beyaz perdede aramaktadır. Bu açıdan bakıldığında yeni bir sanat formu olarak kabul gören sinema; fotoğraf, resim, heykel ve vb. dallarından etkileşimiyle "biricik" bir yer edinmeyi başarmıştır. Bu bağlamda sinemaya olan bu ilgi onun anlatsal özellikleri kadar teknolojik gelişimini de hızlandırmıştır.

Sinema sanatının teknolojik ilerlemesi kadar, yönetmenlerin sinemaya olan bakış açıları, anlatım tarzları ve sinemayı bir "amaç" ya da "araç" olarak görme yaklaşımları da sinemanın gelişim sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Yönetmenler, filmlerinde kendi bakış açılarını yansıtırken, toplumsal gerçeklikleri, ideolojileri ve bireysel yorumlarını da izleyicilere aktarmışlardır. Özellikle kitlelerin üzerindeki etkisi fark edildikçe, bu sanat dalı yalnızca bir eğlence ve estetik tatmin aracı olmaktan çıkmış, ideolojik anlamda bir "düşünce aracı" olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Sinema, gerçekliği yeniden üretebilme ve toplumsal olayları, dönemleri ve ideolojik yaklaşımları görsel anlatım yoluyla kitlelere sunabilme kapasitesiyle, ideolojilerin kitlelere ulaştırılmasında etkili bir kanal hâline getirilmiştir. Genel olarak bakıldığında sadece sinema sanatına has olmayan bu durum diğer sanat dallarında görülmektedir ancak sinemanın yapısal olarak elverişli olması onu diğerlerinden ayıran bir husustur.

Türk sineması da gelişim sürecinde birçok adımı içeren sinema düşüncelerine ev sahipliği yapmıştır. Bu düşünceler, Türk toplumsal yapısının kozmopolit özelliklerini içeren ve bu çerçevede yapılandırılmış politik ortamla da sıkı bir ilişki içindedir. Bu bağlamda siyasi konjonktürün getirdiği atmosfere olan refleksler filmlerin yapısal özelliklerinde tezahür etmeye başlamıştır. Genel olarak bakıldığında sinemayı toplumun aynası gibi görüp var olan sorunları ve sorun potansiyeli taşıyan olguları işlemeyi amaç edinen yönetmenlerin ekonomi, göç, toplumsal cinsiyet ve özgürlük gibi hususları kendi perspektiflerinden ele aldıkları görülmektedir. Hem bir yönetmen hem de bir vatandaş olarak yönetmenler, sahip oldukları vizörü görmek istedikleri yere çevirebilme özgürlüğüne sahip oldukları kadar, izleyiciye göstermek istedikleri çerçeveyi de aynı özgürlükle belirlemektedir. Kimi zaman "sanatsal kaygı" olarak nitelendirilen bu tutum bazen de "bireysel kaygı"nın toplumsal bir sorumluluğa dönüşümünü içermektedir. Yaşadığı topluma dair görev ve sorumluluk bilinci taşıdığını vurgulayan yönetmenlerin, dönem dönem "uyarıcı" filmlerle beyaz perdede yer edinme çabası dikkat çekmektedir.

Millî Sinema hareketi de Türk sinemasında ideolojik ve kültürel değerler merkeze alan bir akım olarak ön plana çıkmaktadır. Bu akım, Türkiye'deki siyasi ve toplumsal dönüşümlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Türk sinemasında Yücel Çakmaklı'nın önderliğinde Millî sinema hareketi, sinemanın millî bir kimlik inşa etme aracı olarak hedeflenmiştir. Bu hareket, Türkiye'nin üzerindeki kültür tehditlerin etkilerinin azaltılması ve millî değerlerinin korunmasına dayanmaktadır. Onlara göre Hollywood ve Avrupa menşeli filmlerin yarattığı tahribat ancak millî içeriklerle bezenmiş bir sinema ile giderilebilecektir.

Tarihsel olarak bakıldığında Türk sinemasında gelişim adına önem arz eden düşünce ve hareketlerin sadece ulusal ve yerel unsurlar tarafından şekillendirilmediği de açıktır. Bu bağlamda dünya sinemasında etki alanını genişletmiş hareketler, fikir akımlarını temel alan sinema yaklaşımları Türk yönetmenler tarafından da takip edilmiştir. Bu çalışma kapsamında Türk sinemasının kilometre taşlarından olan Millî sinema ve öncüsü Yücel Çakmaklı'nın Batıyı konumlandırışı, bir Türk genci tasavvuru olarak Osman'ın dönüşüm ve değişimi iddia olarak sunulan tehditler üzerinden ele alınmaktadır.

1. Türk Sineması ve Millî Sinema

Türkiye'de sinema serüveninin başlangıcı, 1896 yılında Yıldız Sarayı'nda gerçekleştirilen ilk gösterimle belgelenmiştir. Bu önemli adımın ardından, Fransız film şirketi temsilcisi Sigmund Weinberg, Beyoğlu'ndaki Sponeck Birahanesi'nde ve sonrasında Şehzadebaşı'ndaki Feyziye Kiraathanesi'nde film gösterimlerini devam ettirmiştir. Başlangıçta belirli mekânlarla sınırlı kalan bu gösterimler, zamanla gezici sinema gösterimleri aracılığıyla halka ulaştırılmıştır (Gökmen, 1989, s. 55).

Özgüç'e göre, Türk sinemasının ilk adımları 1914 yılında Yeşilköy'deki Ayastefanos Rus Anıtı'nın görüntülerinin kaydedildiği belgesel filmle atılmıştır. Türk sinemasının öncülerinden biri olan Fuat Uzkınay, o dönemde bir Osmanlı subayı olarak görev yapmaktadır. Uzkınay, 1914'te çektiği *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* adlı belgesel filmle Türk sinemasının ilk filmine imza atmıştır. Bu film, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde çekilen ve dönemin atmosferini yansıtan önemli bir belgesel olarak tarihe geçmiştir. Fuat Uzkınay, sadece bu ilk filmle kalmayıp Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemleri ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarındaki savaş atmosferini de belgeselleriyle aktarmıştır. Uzkınay'ın bu belgeselleri, dönemin sosyal, politik ve askeri olaylarını belgeleyerek, Türk sinemasının belgesel alanındaki temellerini atmıştır. Uzkınay'ın çalışmaları, Türk sinemasının gelişiminde kritik bir rol oynamış ve sinemanın bir sanat dalı olarak kabul görmesine önemli katkılar sağlamıştır. Bu kurumsallaşma ve öykülü film denemeleri süreci, Türk sinemasının ilerleyen yıllarda daha profesyonel ve sistematik bir şekilde gelişmesine zemin hazırlamıştır. Türk sinemasında kurumsallaşmaya dair en önemli adımlarından biri, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin (MOSD) kurulmasıdır. Bu kurum, sinema alanında sistematik ve organize bir yaklaşımın başlangıcını temsil etmektedir. Türk sineması, senaryosuz filmlerle başlayan serüvenini, öykülü film denemeleri ile geliştirmiştir. Bu bağlamda, *Mürebbiye* ve *Binnaz* filmleri, öykülü film denemeleri olarak öne çıkmaktadır (Tice, 2012, s. 285). Bunu takip eden yıllarda, 1916'da *Himmet Ağa'nın İzdivacı* ve *Leblebici Horhor Ağa* filmleri çekilmiştir. 1917 yılına gelindiğinde ise, üç filmin daha çekildiği bilgiler arasındadır (Özgüç, 1993, s. 9).

MTTB Sinema Kulübü, genç sinemacılara yönelik çeşitli etkinlikler düzenleyerek, Türk sinemasında millî ve yerli değerleri ön plana çıkaran bir sinema anlayışının geliştirilmesine öncülük etmiştir. Bu etkinlikler arasında film gösterimleri, paneller,

seminerler ve atölye çalışmaları yer almaktadır. Kulübün bu çalışmaları, millî değerleri ve kültürel mirası sinema yoluyla koruma ve tanıtma amacını taşımaktaydı. MTTB Sinema Kulübü, genç sinemacıları destekleyerek, onların millî konuları işleyen filmler üretmelerine teşvik etmiş ve böylece Millî Sinema akımının kök salmasına olanak tanımıştır (Duman ve Yorgancılar, 2008, s. 241).

MTTB Sinema Kulübü de benzer bir şekilde, Millî Sinema akımının gelişmesinde önemli bir platform işlevi görmüştür. Ancak MTTB'nin vurgusu, daha çok millî ve kültürel değerlerin korunması ve yaygınlaştırılması üzerine olmuştur. MTTB Sinema Kulübü, millî kimliği ve kültürel mirası sinema yoluyla yansıtmayı amaçlayan bir sinema anlayışının geliştirilmesine katkıda bulunmuştur. Bu çerçevede, MTTB, Millî Sinema akımını destekleyen birçok yönetmen ve yapımcının yetişmesine olanak sağlamış, Türk sinemasının kendi özgün kimliğini bulmasına ve bu kimliği filmler aracılığıyla ifade etmesine yardımcı olmuştur.

Millî sinema, ilk başta çağımız Türk insanının dünya görüşünü yansıtan bir sinema olmak zorundadır. Bu elbette ki tarihimizden, dinimizden, geleneklerimizden, -bir tarih sırası içinde- insanımızın sürekli yaşadığı birçok olayın birikimi sonucunda oluşmuş bir dünya görüşüdür. Bugün bu dünya görüşüne kapı aralamak için başvurulacak sayısız imkânlar vardır. Her şeyden önce zengin sanat ve kültürümüz vardır. Gerçi Karagöz, Orta Oyunu, Halk şiiri, Minyatür vs. gibi eski sanatlarımız, artık bugünün sanat çalışmalarına aynen uygulanamasa da bunların içinde taşıdıkları ana düşünce, bunları var eden, kendi çağı içinde ortaya koyan dünya görüşünden elbette faydalanmak mümkündür. Bu dünya görüşü de kısaca doğu ile batı, madde ile mana çatışmasından kuvvet bulan bir görüştür (MTTB, 1973, s. 175).

Millî sinema anlayışının açıkça propaganda olarak yorumlanma girişimi, ilk kez 1970'li yılların ortalarında kendini göstermiştir. Bu dönemde, kendilerini *Akın Grup* olarak adlandıran dokuz genç tarafından yayımlanan bir sinema bildirisi bu anlayışı dile getirmiştir. Akın Grup, dönemin sosyal ve politik dinamiklerinden etkilenmiş ve bu çerçevede sinemanın ideolojik bir araç olarak kullanılabilmesi düşüncesini benimsemiş ve millî değerleri pekiştirme ve yaygınlaştırabilme gücüne sahip bir propaganda aracı olarak görmüşlerdir. Bu bağlamda, Millî sinemanın amacının, İslami ve millî değerlerin sinema yoluyla topluma aktarılması ve bu değerlerin toplumun geniş kesimlerinde benimsenmesinin sağlanması olduğu savunulmuştur. Akın Grup'un bildirisinde, sinemanın toplumsal değişim ve bilinçlenme üzerindeki etkisi vurgulanmış, millî ve dini değerlere dayalı bir dünya görüşünün sinema yoluyla aktarılması suretiyle gerçekleştirilebileceği ifade edilmiştir. Bu çerçevede, Millî sinemanın, Türk toplumunun tarihsel ve kültürel birikimlerini yansıtarak, izleyicilere millî ve dini bir bilinç kazandırmayı hedeflemesi gerektiği savunulmuştur (Uçakan, 1977, s. 185). Akın Grup'un bu yaklaşımı, dönemin sinema anlayışında önemli bir tartışma konusu olmuş ve sinemanın ideolojik bir araç olarak kullanımı üzerine yeni bir perspektif sunmuştur. Bu dönemde yayımlanan bildiri, Millî sinemanın ideolojik temellerini ve bu temellerin nasıl sinemaya yansıtılabileceğini ortaya koyarak, Türk sinemasında önemli bir dönüm noktasını temsil etmiştir.

2. Oryantalizm

Latince *Oriens* ve Batı'da *Orient* (güneşin doğduğu yer) kökenli olan oryantalizm, Türkçe kullanımı olarak; Doğu Bilim veya Şarkiyatçılık olarak ifade edilmektedir. Oryantalizm genellikle Doğu hakkında bilgi edinme çabası olarak değerlendirilse de aslında Doğu'nun sistematik bir şekilde araştırılması, öğrenilmesi ve elde edilen bilgilerin uygulamaya dökülmesi sürecini kapsayan süreç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Oryantalizmin tarihsel kökenlerine bakıldığında, bu anlayışın temellerinin Antik çağlara kadar uzandığı görülmektedir. Antik Yunan ve Roma dönemlerinde, Batı medeniyeti ile Doğu arasındaki etkileşim ve ilgi, ticaret yolları ve kültürel değişimlerle başlamıştır. Özellikle Helenistik Dönem 'de Yunan düşünürleri ve tarihçileri, Doğu uygarlıkları hakkında merak uyandıran çalışmalar yapmışlardır. Bu dönemdeki Yunan tarihçileri ve coğrafyacılar, Pers İmparatorluğu ve diğer Doğu medeniyetleri hakkında detaylı raporlar hazırlamışlardır ancak, oryantizmin modern formu, özellikle Avrupa'nın Rönesans ve Aydınlanma dönemlerinde şekillenmeye başlamıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda, Avrupa'da büyük keşiflerin ve sömürgecilik faaliyetlerinin artmasıyla birlikte, Doğu'ya olan ilgi ve merak da artmıştır. Bu dönemde, Batılı gezginler, kâşifler ve bilim insanları, Doğu'nun egzotik ve gizemli dünyasını keşfetmeye başlamışlardır. Özellikle Doğu'nun zengin kültürel mirası, dinî ritüelleri ve egzotik yaşam tarzları, Avrupalıların ilgisini çekmiş ve Doğu'ya yönelik romantik bir hayranlık oluşturmuştur. Oryantalizmin modern anlamda şekillenmesinde, 18. ve 19. yüzyılların Avrupa entelektüel ortamı büyük etkiye sahiptir. Bu dönemde, Doğu'ya dair edinilen bilgilerin derlenmesi ve sistematik bir şekilde incelenmesi başlamıştır. Özellikle, Avrupa üniversitelerinde kurulan şarkiyat enstitüleri ve Doğu ile ilgili akademik çalışmalar, oryantizmin disiplinlerarası bir alanda gelişmesine katkı sağlamıştır. Bu süreçte, Doğu'nun dilleri, tarihi, kültürü ve dinleri hakkında pek çok eser kaleme alınmış ve Batı'da Doğu'ya dair geniş bir bilgi birikimi oluşturulmuştur ancak bu süreçte oryantizmin eleştirel bir bakış açısıyla incelenmesi ve Batı'nın Doğu'ya yönelik bakışının sorgulanması da zamanla önem kazanmıştır. Özellikle Edward Said'in 1978'de yayımladığı *Orientalism* adlı eseri, oryantizmin ideolojik ve politik boyutunu detaylı bir şekilde ele almış ve Batı'nın Doğu'ya yönelik bilgi üretme ve temsil etme pratiklerini eleştirmiştir (Said, 1998, s. 69).

Oryantalizm çalışmalarını anlamak için Avrupa'nın Orta Doğu ve Asya'ya yayılma tarihini göz ardı etmemek gerekmektedir. Vasco de Gama'nın 1498 yılında Ümit Burnu'nu geçerek Asya'ya gidiş yolunu keşfetmesiyle oryantizmin çapının büyük oranda genişlediği görülmektedir. Bu keşfin, Avrupa'nın Doğu ile olan ilişkilerini ve Doğu'nun Batı'da nasıl algılandığını derinden etkilediğini görmek gerekmektedir. Dolayısıyla, oryantizim çalışmalarını yapmak, Avrupa'nın bu genişleme sürecini ve tarihsel bağlamını dikkate alarak değerlendirmekle mümkündür (Turner, 2003, s. 68).

Genel olarak bakıldığında oryantizmin, Doğu'ya yönelik ilgi ve bilgisi, temelde Batı'nın kendi üstünlüğünü ve ilerlemesini vurgulamak için kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda, Batı genellikle olumlu niteliklerle ilişkilendirilirken, Doğu ise olumsuzluklarla özdeşleştirilmiştir. Batı'nın modernleşme ve ilerleme süreçlerini simgelerken, Doğu ise gerilik ve geri kalmışlıkla ilişkilendirilmiştir. Ancak, bu karşıtlığa rağmen, Batı'nın kendi kimliğini ve varlığını sürdürmek için Doğu'ya daima bir bağımlılığı olmuştur. Bu bağlamda, Batı'nın kendisini tanımlama ve yüceltme süreci, genellikle Doğu'nun zıddı üzerinden gerçekleştirilmiştir. Oryantalizmin akademik boyutunda, Batılı bilim insanları ve araştırmacılar genellikle Doğu'nun kültürü, dili, dinleri ve toplumsal yapıları üzerine çalışmalar yapmışlardır. Ancak, bu çalışmalar genellikle Batı'nın siyasi ve ekonomik çıkarları doğrultusunda şekillenmiştir. Batılı akademisyenler genellikle Doğu'yu objektif olmayan bir şekilde ele almışlar ve Doğu'yu kendi bakış açılarına göre yorumlamışlardır. Bu durum, oryantizmin Doğu'yu sadece Batı'nın bakış açısıyla anlamaya ve tanımlamaya çalışması olarak değerlendirilmiştir (Yardım, 2018, s. 11).

Oryantalizm, 1978 yılında ABD'de, Batı'yı eleştiren bir araştırmacı olan Edward Said tarafından detaylı bir şekilde incelenmiştir. Said (1998, s. 26); oryantizmi Batı'nın

eylemlerini haklı çıkarma ve kendi egemenliğini sürdürme yolunun kültürel ve ideolojik bir aracı olarak açıklamaktadır. Said'in bu savını ü şu şekilde ifade etmiştir:

Oryantalizm estetik, ekonomik, sosyolojik, tarihi ve filolojik metinler aracılığı ile aktarılmaya çalışılan bir cins jeo-ekonomik görüşler bütünüdür. Oryantalizm temel bir coğrafi ayırım değil, bir seri çıkarlar toplamıdır. Bu çıkarlar bilimsel keşif, filolojik çalışmalar, psikolojik analizler, coğrafi görünüm ve sosyolojik açıklamalarla yaratılıp muhafaza edilen bir dizi menfaatin ayrıntılı ifadesidir. Bu sistem açıkça ayrı bir dünyanın yönlendirilmesi, kullanılması ve hatta eritilmesi için gösterilen gayretlerin tamamını kapsar.

Oryantalistlerin en büyük ilgisini çeken konuların başında İslamiyet ve Arap edebiyatı gelmiştir. Özellikle 19. yüzyıldan bu yana, Batı'da İslam'ın ve Arap kültürünün derinlemesine incelenmesi ve anlaşılması, oryantalist araştırmaların merkezinde yer almıştır. Bunun temel sebeplerinden biri, İslam'ın tarih boyunca Batı toplumları üzerindeki etkisi ve Arap edebiyatının Batı edebiyatıyla olan ilişkisi olmuştur. Ancak, Batı sömürgeciliğinin Doğu'da gelişmesiyle birlikte, Oryantalizm kapsamı genişlemiş ve artık bütün Doğu dilleri, gelenekler, medeniyetler ve coğrafyalarıyla ilgilenmeye başlamıştır. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Avrupalı akademisyenler ve araştırmacılar, Doğu ülkelerinin kültürlerini, geleneklerini, yaşam tarzlarını ve dil yapılarını detaylı bir şekilde incelemeye başlamışlardır. Bu dönemde, şarkiyat enstitüleri ve Doğu araştırmaları merkezleri kurulmuş ve Doğu'nun her yönüyle araştırılması teşvik edilmiştir. Oryantalizmin bu evrimi, Batı'nın Doğu'ya olan ilgisinin ve etkileşiminin derinleşmesini yansıtmaktadır ancak bu süreçte, oryantalist araştırmaların Batı'nın egemenlik ve sömürgecilik politikalarını meşrulaştırmak amacıyla kullanıldığı da göz ardı edilmemelidir. Oryantalist araştırmalar, sadece Doğu kültürlerini anlamak ve değerlendirmek için yapılmamış, aynı zamanda Batı'nın Doğu toplumları üzerindeki hakimiyetini pekiştirmek ve yönetimlerini kolaylaştırmak için de kullanılmıştır (Sibai, 1993, s. 37).

Oryantalist sinema, tıpkı resim ve fotoğraf gibi Batı'nın Doğu'ya yönelik algısını ve bu algının şekillendirdiği temsilleri derinlemesine yansıtmaktadır. Sinema sanatına olan bu yaklaşım, Batılı toplumların Doğu'yu egzotik, gizemli ve çoğu zaman tehlikeli bir yer olarak tasvir etme eğiliminde olduğunu göstermektedir. Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında, 1911-1962 yılları arasında, Kuzey Afrika'da çekilen toplam 210 film bu eğilimi pekiştirmiştir. Bu dönemde çekilen filmler arasında, *Şeyh'in Ođlu* ve *Allah'ın Bahçesi* gibi yapımlar dikkat çekmektedir. Bu filmler, aslında Kuzey Afrika'yı konu edinmesine rağmen Arizona çöllerinde çekilmiş, böylece egzotik Doğu imgesini Batı'nın kendi coğrafyasında yeniden yaratmıştır. Bu durum, Batılı yapımcıların Doğu'yu nasıl algıladıklarını ve bu algıyı izleyicilere nasıl aktardıklarını gösteren önemli bir örnektir. Diğer yandan, *Allah'ın Kanı*, *Yasmina*, *Beyaz Köle*, *Arzu*, *Harem'in Karanlığında* gibi filmler, cesur ve kahraman Fransız karakterlerin hareme sızarak güzel bir Avrupa veya Arap prensesini kurtardığı temalar etrafında şekillenmiştir. Bu filmlerde, Doğu'nun tehlikeli ve barbar olarak resmedilen yöneticileri, genellikle şeyhler, Batılı kahramanlar tarafından alt edilir (Kömeçođlu, 2011, s. 47).

Bu anlatılar, sadece Batı'nın Doğu'yu nasıl görmek istediğini değil, aynı zamanda Batı'nın üstünlüğünü ve kurtarıcı rolünü vurgulayan bir ideolojiyi de yansıtmaktadır. Bu filmler, oryantalist söylemler ve egzotik Doğu'nun Batı tarafından romantize edilmesi bağlamında incelendiğinde, Batı'nın Doğu'yu nasıl egzotize ettiği ve bu egzotizmin Batı'nın kültürel, politik ve sosyal üstünlüğünü pekiştirmeye nasıl hizmet ettiği açıkça görülür. Oryantalist sinema, Doğu'yu sadece bir arka plan veya dekor olarak kullanmaz; aynı zamanda Doğu'nun kültürel ve sosyal dinamiklerini basit ve indirgemeci bir şekilde

temsil etme görevini üstlenmektedir. Bu nedenle, oryantalist sinema çalışmaları, Batı'nın Doğu üzerindeki hegemonik söylemlerini anlamak ve eleştirmek için önemli bir alan sunmaktadır. Oryantalizmden uzun uzadıya bahsediliyor ama oto-oryantalizm ne olduğu ifade edilmiyor.

3. Oğlum Osman Filminin İdeolojik Olarak Çözümlemesi

Sinema, kültürel yapının bir parçası olarak, toplumsal normlar, değerler ve ideolojiler içinde şekillenmekte ve aynı zamanda bu unsurları yeniden üretmektedir. Bu çerçevede sinema, ideolojik bir doğası olan ve aynı zamanda ideolojiyi pekiştiren bir araç olarak işlev görmeye başlamaktadır. Bu bağlamda egemen güçler, toplumsal düzeni koruma ve istikrarı sağlama amacına yönelik olarak sinemayı kullanarak ideolojik kontrol mekanizmalarını güçlendirmeye çalışmaktadırlar. Bu açıdan bakıldığında ticari sinema, genellikle mevcut toplumsal düzeni onaylayan ve var olan sorunları bu düzen içinde çözüme kavuşturan anlatılar üretmektedir. Bu tür filmler, geniş izleyici kitlelerine hitap ederek egemen ideolojiyi yeniden üretmektedir. Örneğin, popüler Hollywood filmleri, sıklıkla bireysel başarı ve tüketim kültürünü yücelten temaları işlemektedir. Bununla birlikte, sinema yalnızca egemen ideolojiyi yeniden üreten bir araç da değildir. Eleştirel sinema da izleyiciyi mevcut toplumsal, siyasal ve ekonomik yapıların sorgulanmasına teşvik etmektedir. Bu filmler, toplumsal yaşamın politikleşmesine paralel olarak, seyircinin bilinçlenmesini ve mevcut düzenin eleştirisini hedeflemektedir. Eleştirel sinemanın örnekleri arasında, toplumsal eşitsizlikleri, sınıf mücadelesini, cinsiyet ayrımcılığını ve çevresel sorunları ele alan yapımlar bulunmaktadır. Bu filmler, sadece birer sanat eseri olmanın ötesinde, toplumsal değişim için birer araç olarak da işlev görmektedir. Örneğin, *İtalyan Yeni Gerçekçiliği*, toplumsal sorunları ve yoksulluğu realist bir yaklaşımla ele alarak izleyiciyi düşünmeye ve harekete geçmeye sevk etmiştir. (Yılmaz, 2008: 79-80). "Filmler gibi kültürel formlar, içinde bulunduğu toplumsal çevreyi aydınlatan 'diyalektik imgeler' sağlayabilir. Film yüce bir kültür biçimi değildir belki, ama estetik olan güzellik ve aşkınlık uğraktan, modernist olan tarz, yenilik, mücadele veya direniş uğrakları vardır" (Kellner, 2011, s. 410).

Sinema ve ideoloji arasındaki ilişkiyi sağlıklı anlamlandırma adına ilk olarak ideoloji kavramı detaylı şekilde irdelenmek gerekmektedir. Bu kavram ilk kez filozof Destutt de Tracy vasıtasıyla "fikirlere bilimi" şeklinde kullanılmaya başlanmıştır. Bu ilk kullanımdan sonra, ideoloji kavramı çeşitli düşünür ve filozof tarafından ele alınmış ve farklı anlamlar yüklenmiştir. Zaman içinde ideoloji kavramının anlamı genişlemiş, çeşitlenmiş ve karmaşık bir yapı kazanmıştır. Bu kavramın tarihsel süreçte geçirdiği dönüşümü ve farklı anlam katmanlarını anlamak için önemli referanslardan biri Terry Eagleton'ın *İdeoloji* adlı eseridir. Eagleton, ideolojinin farklı tanımlamalarını ve kategorilerini ayrıntılı bir şekilde inceleyerek, bu kavramın günümüzde nasıl kullanıldığını ve ne anlama geldiğini açıklamaktadır. Günümüzde ideoloji kavramının bazı tanımları şunlardır:

- Toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci.
- Belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi.
- Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler.
- Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler.
- Sistematik şekilde çarpıtılan iletişim.
- Özneye belirli bir konum sunan şey.
- Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri.
- Özdeşlik düşüncesi.
- Toplumsal olarak zorunlu yanılısama.

- Söylem ve iktidar konjonktürü.
- Bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam
- Eylem amaçlı inançlar kümesi. m. Dilsel ve olgusal gerçekliğin birbirine karıştırılması.
- Anlamsal (semiotic) kapanım.
- İçinde, bireylerin toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları vazgeçilmez ortam.
- Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç (Eagleton, 2015, s. 18).

Zaman içindeki gelişimi ve kullanım alanları münasebetiyle otoritelerin ideolojik bir araç olarak gördüğü sinemayı siyasi atmosferden ve onların meşrulaştırma politikalarından bağımsız düşünmek imkânsızdır. Bu açıdan bakıldığında ideolojileri sadece metin özelinde değil, aynı zamanda sinematografik özellikler aracılığıyla da kanıksatmanın mümkün olabileceği görülmektedir. Bu bağlamda, ABD'nin tahakküm uygulama potansiyeli olan ülkelere düzenlendiği operasyonları tarihsel zemininden ayırarak ABD'yi aklayan ve haklı gösteren kampanyaların yaygınlığı dikkat çekmektedir. Örneğin, *Yeşil Bölge* (Paul Greengrass, 2010) filmi, Irak Savaşı'nı ele alırken, *Rambo: İlk Kan* (Ted Kotcheff, 1982) ile başlayan Rambo serisi Vietnam, Afganistan ve Myanmar askeri çıkarma operasyonlarını meşrulaştırmak amacıyla kullanılmıştır. Bu filmler, muhafazakâr söylemlerin yoğun olduğu Hollywood sinemasında milliyetçiliği ön plana çıkarmakla birlikte ABD'nin geleceğine dair ihtimallerin (olumlu-olumsuz) tüm dünyayı ilgilendirdiğinin altını çizmektedir. Bu doğrultuda, ABD'nin güçlü ve kudretli tavrıyla bir "kahraman" olduğu düşüncesini zihinlere yerleştirmek amaçlanmaktadır (Ryan & Kellner, 2016, s. 328). Bu çerçevede Hollywood filmlerinin, toplumsal rızayı üreterek sistemin devamlılığı adına çaba harcadığı bir gerçektir. ABD'nin kapitalist politikalarını gerçekleştirmek adına Hollywood, bir endüstri görevi üstlenmiştir. Bu endüstride filmler, Amerika'nın askeri ve siyasi müdahalelerini haklı göstermek ve izleyiciyi bu müdahalelerin gerekliliğine ikna etmek amacıyla üretilmektedir ve kahraman Amerikan askerlerinin fedakârlıklarını ve üstünlüklerini yücelterek, izleyiciyi Amerika'nın dünya üzerindeki egemenliğinin doğal ve kaçınılmaz olduğuna inandırmaya çalışmaktadır. Bu şekilde, Amerika'nın küresel politikalarını ve askeri müdahalelerini meşrulaştırmak için sinemayı kullanmak, ideolojik bir araç olarak sinemanın gücünü ortaya koymaktadır. "Seçimini belli bir doğrultuda hızlandıracak bir 'şok' yaratmayı amaçlayan bir sinemadır bu" (Dorsay, 1998, s. 32).

Bu açıdan bakıldığında bir filmi ideolojik açıdan eleştirmek, o filmde yansıtılan dünya görüşlerini, değer yargılarını ve toplumsal dinamikleri anlamak için kritik bir yöntem sunmaktadır. Egemen ideolojinin sinema aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini ve kitlelere nasıl aktarıldığını analiz etmek, izleyicinin bilinçlenmesini ve eleştirel düşünme yetisinin gelişmesini sağlamak açısından büyük önem taşımaktadır. "Film ideolojisi, eşitsiz bir düzeni tehdit eden, bu düzeni aksatma potansiyeli taşıyan yapısal gerilimlere tepki göstererek bir anlamda onları görünmez kılmaya yeltenirken, aynı zamanda onları sergilemek zorunluluğunu duyar -tıpkı aşırı ölçüde el yıkamaya merak salmanın gizli suçluluk duygularına ya da fazlasıyla artan akyuvarların hastalığa delalet etmesi gibi." (Ryan ve Kellner, 2016, s. 37). Ayrıca, filmlerin sunduğu ideolojik temsillerin çözümlemesini yapmak, toplumda hangi grupların ve hangi söylemlerin baskın olduğunu, hangi ideolojik pozisyonların meşru görüldüğünü ve hangilerinin marjinalleştirildiğini anlamak için de elverişli bir zemin oluşturmaktadır. Bu süreçte, filmlerin anlatı yapısını, karakterlerin temsil biçimini, kullanılan sembolleri ve görsel-işitsel unsurları dikkate almak gerekmektedir. Böylece, bir filmin ideolojik eleştirisini yapmak, sadece yüzeyde görünen mesajları değil, aynı zamanda alt metinde yatan daha

derin ideolojik yapı ve süreçleri de açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. “Politik filmlerin çoğu kitlelerin sözcülüğünü üstlenmişlerdir. Kitlelerin acıları, isyanları, talepleri politik tepkiler olduklarından sinemada da muhalif bir tavırla karşılığını bulmuştur.” (Tırpan, 2004, s. 55).

Film eleştiri sürecine yapısalcı özellikler üzerinden yaklaşan Comolli ve Narboni, ideolojik kaygılar ve veriler taşıyan filmleri yedi gruba ayırmıştır. Filmlerin özellikleri ve ideolojik yoğunluklarına göre yapılan bu gruplandırmanın ideolojik tahlil sürecinin daha sağlıklı ilerlemesi adına faydalı olacağı da açıktır. Bu bağlamda gruplandırma şu şekildedir:

- Birinci grup; “Kendilerini üreten ideolojinin bilinçsiz taşıyıcısı olan” filmler,
- İkinci grup; “İdeolojik asimilasyona “gösterenler” ve “gösterilenler” düzeyinde karşı çıkan ve ideolojiye doğrudan saldıran” filmler,
- Üçüncü grup; “İçerikleri açık bir biçimde politik olmayan ama “filmin grenine karşı okuma” sonucunda aynı işlevi gördükleri açık hale gelen” filmler,
- Dördüncü grup; “Sahip oldukları politik içeriğe karşın dilini ve imajlarını aynen uyarladığı için ideolojik sisteme etkili bir eleştiri getiremeyen” filmler,
- Beşinci grup; “İlk bakışta ideolojiye kuvvetle bağlı ve onun hükmünde görünen ama bunu belirsiz bir yordamla yapan” filmler,
- Altıncı grup; “Gerçek sinemanın (cinema verite) filmlerinden oluşan ve sahip oldukları belgesel nitelikler nedeniyle anlatı geleneklerinin ideolojik filtresini kıran ve politik konulardan, sosyal olaylar ve tepkilerden yola çıkan” filmler,
- Yedinci grup; “Gerçek sinemanın (cinema verite) bir başka biçimi olarak görülebilecek olan ve yönetmenin “görünümler aracılığıyla görme” fikrinden tatmin olmayarak filmsel tasvir sorununa, filmin somut malzemesine aktif rol vererek saldırdığı” filmlerdir (Comolli & Narboni, 2019, s. 95).

Politik sinema denilince ilk akla gelen filmler *Potemkin Zırhlısı*, *Çöl Kraliçesi* gibi filmlerdir.

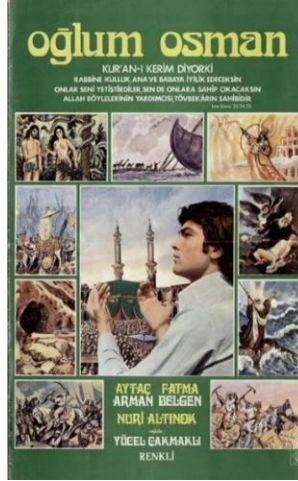
Bu çalışma kapsamında yapılan irdelemenin yol haritası ve temel stratejisi de yukarıda bahsi geçen şekilde yapılandırılmıştır. İlk olarak filmin başat izleği ve bakış açısı ayrıntılı olarak irdelenmiştir. Analiz edilen her sahnenin, filmin ana temasına ve genel yapısına nasıl hizmet ettiğine odaklanılmıştır. Bu yaklaşım, filmin bütünlüğünü daha derinlemesine anlamamıza olanak tanımıştır. Sahne sahne yapılan analiz, yönetmenin vermek istediği mesajların daha net ortaya çıkmasını sağlamış ve izleyicilere sunulan eleştirilerin çok boyutlu bir bakış açısıyla değerlendirilmesini mümkün kılmıştır. Filmdeki çeşitli temaları ve alt metinleri ortaya çıkarmak için detaylı bir inceleme yapılmış; karakter gelişimi ve aralarındaki ilişkilerin toplumsal yapılarla bağlantıları titizlikle analiz edilmiştir. Bu analizler sayesinde film hakkında daha geniş kapsamlı iç görüşler elde edilmiş ve bu iç görüşlerin film eleştirisi bağlamındaki anlamları tartışılmıştır. Sonuç olarak, filmin ana izleği ve perspektifi ile içerdiği unsurlar arasındaki ilişkiler kapsamlı bir şekilde değerlendirilmiş ve filme dair derinlemesine bir çözümleme sunulmuştur.

4. Oğlum Osman'ı İdeolojik Perspektiften Okumak

“Sizlere saygım büyük ama dünyalarımız ayrı artık.” (Oğlum Osman, 1973)

Yönetmenler ideolojilerini, kaygılarını, tepkilerini kısacası vermek istediği mesajları kitlelere filmleriyle aktarmaktadır. Türk sinemasında millî ve manevi kaygılarla hareket eden Millî sinemanın kurucusu olarak bilinen Yücel Çakmaklı da 1973 yılında

çekmiş olduğu *Oğlum Osman* ile dönemin Türk toplumuna kültürel yozlaşma savıyla eleştiri getirmektedir.



Fotoğraf 1: *Oğlum Osman* Film Afışı

Filmlerinde genel olarak toplumsal refaha ve bu anlamdaki kazanımların sürdürülebilir olmasına atıfta bulunan Çakmaklı, didaktik anlatım tarzıyla dikkat çekmektedir. *Birleşen Yollar*, *Zehra* ve çalışmanın da örneğini oluşturan *Oğlum Osman* gibi filmleriyle özellikle Türk Gençliği üzerine odaklanmıştır. Çakmaklı'ya göre sinema bir silahtır ve Batı sineması Türk kültürünü hedef almış durumdadır. *Oğlum Osman* genç Osman karakteri üzerinden Türk gençliğine hitap etmektedir. Filmde Osman, millî ve manevi değerlere bağlı, ahlaki normlara uygun bir yaşam sürmeye çalışmaktadır. Ancak, modern dünyanın tehditleri ve Batı etkileri karşısında zorlanmaktadır. Film, bu zorluklar karşısında Osman'ın mücadelesini ve direnişini anlatırken, Türk gençliğine örnek teşkil edecek bir profil çizmeyi hedeflemektedir. Filmde, İslami değerler ve yaşam biçimi belirgin bir şekilde vurgulanmaktadır. Osman, günlük hayatında İslami prensiplere uygun hareket etmekte, ibadetlerini aksatmamakta ve ahlaki değerleri ön planda tutmaktadır. Bu bağlamda, filmde verilen telkinler İslam'ın ahlaki ve sosyal öğretileriyle örtüşmektedir. Filmin ideolojik yapısı, seyirciye ideal bir Müslüman gencin nasıl olması gerektiğini göstermeyi amaçlamaktadır.



Fotoğraf 2: Annesi Osman'ın Odasına Kur'an-ı Kerim Yerleştirir

Osman, Batı'da eğitim alırken Batı'nın modern ve seküler yaşam tarzına, kültürel normlarına ve düşünce sistemlerine maruz kalmaktadır. Bu süreç, Osman'ın kişisel ve toplumsal kimliğinde belirgin değişikliklere yol açmaktadır. Batı'nın seküler ve modern yaşam tarzı, Osman'ın millî ve dini değerleriyle çatışma yaratmaktadır. Batı'da tahsil gören Osman, burada bireyselliğin, özgürlüğün ve sekülerizmin ön planda olduğu bir ortamda bulunmaktadır. Bu ortam, Osman'ın geleneksel Türk aile yapısı ve toplumsal değerleriyle çelişmektedir.



Fotoğraf 3: Osman Annesine Yaşadığı Değişimi Anlatır

Bu çatışma, Osman'ın kimlik ve değerler sisteminde belirgin bir etkiye neden olmaktadır. Bir yandan modern Batı kültürüne adapte olmaya çalışan Osman, diğer yandan millî ve dini değerlerini koruma mücadelesi vermektedir. Bu süreç, Osman'ın içsel bir çatışma yaşamasına yol açmaktadır. Batı'da alınan eğitim, Osman'ın düşünce yapısını ve dünya görüşünü de etkilemektedir. Modern bilimler ve Batı felsefesiyle tanışan Osman, bu yeni bilgiler ışığında kendi değer sistemini sorgulamaya başlamaktadır. Bu durum, Osman'ın kendi kimliğini yeniden inşa etme sürecini tetiklemektedir. Osman, Batı kültüründen edindiği yeni değerler ve yaşam biçimleriyle, Türk toplumunun geleneksel değerleri arasında bir denge kurmaya çalışmaktadır. Ancak bu dengeyi sağlamak, Osman için oldukça zor bir süreçtir. Osman'ın Batı'dan getirdiği modern ve seküler değerler, ailesi ve toplumu tarafından kabul görmemektedir.

Çakmaklı'nın bir Türk genci olarak Osman tasarısı oto-oryantalist özellikler taşımaktadır. Bu bağlamda, Millî sinemanın temel gayesi olan yanlış Batılılaşmayla mücadele bu karakterin dönüşümü ve hidayeti üzerinden gerçekleşmektedir. Millî sinema çerçevesinde oluşturulmuş filmlerin genel bir özelliği olarak yanlış/günaha giriş, farkındalık/mucize ve hidayet/kurtuluş süreci *Oğlum Osman* filminde de yer almaktadır.

Genel olarak bakıldığında bir melodrama ait özellikleriyle *Oğlum Osman*, Yeşilçam'ın klasik kalıpları ve anlatılarına da selam vermektedir. Çakmaklı'nın diğer filmleri gibi, zengin kız- fakir erkek, güzel-çirkin gibi karşıtlıklarla bezeli olan Yeşilçam filmlerine benzer özellikler taşımaktadır. "Yücel Çakmaklı'nın *Birleşen Yollar* ve sonraki filmlerinin çoğunda ticari sinemanın kalıplarına ve senaryo/öykü anlayışına bağlı kalmıştır; şu farkla ki manevi değerler Yücel Çakmaklı'nın başlıca endişesi" (Scognamillo, 2010, s. 348).



Fotoğraf 4: Muhafazakâr-Türk Kadını-Avrupai Kadın Temsilleri

Filmde kadın imgesi, Millî sinemanın sıklıkla kullandığı karşıtlıklar ve iyi-kötü örnekler üzerinden yapılandırılmıştır. Osman'ın Avrupa'da yaşadığı dönüşümün ardından, Türkiye'deki sözlüsü Fatma, onun için uygun bir eş adayı olmaktan çıkmıştır. Bu bağlamda idealize edilen kadın karakterlerin davranışları, giyimi ve yaşam tarzı, İslami ideolojinin öngördüğü şekilde şekillendirilmektedir. Bu karakter, ahlaki değerlere bağlılığı, aile yapısına önem vermesi ve toplumsal normlara uygun hareket etmesiyle dikkat çekmektedir. Film, bu özellikleri ideal olarak sunmakta ve izleyicilere

benimsetmek istemektedir. Öte yandan, filmde yer alan ve karşıt olan diğer kadın karakterler, modern ve Batılı yaşam tarzlarını benimsemekte ve bu yaşam tarzlarının yanlışlığı üzerinde durulmaktadır. Bu karakterler, daha serbest ve Batılı bir yaşam tarzını tercih etmekte ve bu tercihleri dolayısıyla eleştirilmektedir. Bu durum, İslami ideoloji ile modern Batılı değerler arasındaki çatışmayı gözler önüne sermektedir. Osman'ın hayatındaki doğru ve yanlış arasındaki çizgi, kadın karakterler üzerinden belirginleştirilmektedir. Osman'ın ideal eş olarak kabul edeceği kadın, İslami değerleri benimsemek ve yaşamak zorundadır. Bu ideolojik yaklaşım, film boyunca vurgulanmakta ve izleyiciye bir ideal olarak aktarılmak istenmektedir.



Fotoğraf 5: Muhafazakâr-Türk Aile ve Avrupalı Aile Temsilleri

Filmde, yalnızca kadın karakterlerin yaşam tarzları üzerinden değil, aynı zamanda aile kavramı üzerinden de geleneksel ve İslami değerler ele alınmaktadır. Filmde Osman, geleneksel değerleri benimsemiş ve İslami yaşam tarzına uygun bir aileye mensup ancak zamanla kültürel yozlaşma yaşamış bir birey olarak ele alınmaktadır. Osman, yaşadığı dönüşüm neticesinde ailesiyle olan bağlarını ve paylaşımlarını sorgulamaya başlamıştır. Bu çerçevede, ailesi tarafından onun için ideal eş adayı olarak gösterilen kadın karakter, İslami değerlere sıkı sıkıya bağlı olmasıyla öne çıkmaktadır. Film, bu karakteri, İslami ideoloji unsurlarını yaşamak ve yaşatmak amacıyla tasarlamakta ve izleyiciye sunmaktadır.

Filmde aile kavramı, İslami ve geleneksel değerlerle sıkı sıkıya ilişkilendirilmekte ve ideal aile yapısı bu değerler çerçevesinde tanımlanmaktadır. Osman'ın ailesi, toplumsal ve dini normlara uygun olarak yaşayan, geleneksel aile yapısının temsilcisi olarak sunulmaktadır. Bu aile yapısında, aile bireyleri arasındaki saygı, sevgi ve bağlılık ön planda tutulmaktadır. Osman'ın yaşadığı dönüşüm onun "oto-oryantalist" tutumunu desteklemektedir. Aile içi ilişkilerde, İslami ahlak ve değerlerin önemi vurgulanmakta ve bu değerlerin aileyi ayakta tutan temel unsurlar olduğu gösterilmektedir. Osman'ın yaşamış olduğu değişimin onda yarattığı kayıplar karşıtlıklar üzerinden izleyiciye aktarılmaktadır. Bu bağlamda Osman'ın aradığı ideal eş, bu aile yapısına uygun olarak tasvir edilmektedir. İslami değerlere bağlı, ahlaklı, iffetli ve aile kavramına önem veren bir kadın olarak sunulan bu karakter, Osman'ın kurmak istediği ailenin temel taşı olarak gösterilmektedir. Film, bu karakter aracılığıyla, İslami ideolojiye uygun bir aile yapısının nasıl olması gerektiğini izleyiciye aktarmaktadır.

Aile kavramı, filmde sadece bireylerin birbirleriyle olan ilişkileriyle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda toplumun temeli olarak ele alınmaktadır. İdeal aile yapısı, toplumsal düzenin korunması ve İslami değerlerin gelecek nesillere aktarılması açısından büyük bir önem taşımaktadır. Osman'ın ailesi, bu değerleri yaşamak ve yaşatmak adına, modern ve Batılı yaşam tarzlarını benimseyen diğer aile yapılarından ayrılmaktadır. Filmdeki diğer kadın karakterlerin aile yapıları ve yaşam tarzları, modern ve Batılı değerlerle şekillenmekte ve bu yaşam tarzlarının aile içi bağları zayıflattığı ve toplumsal değerleri aşındırdığı ima edilmektedir. Bu zıtlık, geleneksel ve modern değerler

arasındaki çatışmayı derinleştirerek, İslami ve geleneksel aile yapısının üstünlüğünü vurgulamaktadır.



Fotoğraf 6: Kuran-Kerim'deki Kıssaların Görselleştirilmesi

Oğlum Osman filmi, sadece geleneksel ve İslami değerleri işlememekle kalmayıp, aynı zamanda Kur'an-ı Kerim'de yer alan kıssalara ve İslam tarihine de referanslar yaparak bu değerleri daha da derinleştirmektedir. Filmde Hz. Osman, Hz. Musa ve diğer Kur'an-ı Kerim kıssalarının yer alması, İslami ideolojinin filmde nasıl merkezde tutulduğunu açıkça göstermektedir. Filmde Hz. Osman'a yapılan atıflar, Osman karakterinin İslami değerleri temsil eden bir figür olarak konumlandırılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Hz. Osman, İslam tarihinde dürüstlüğü, adaleti ve ahlaklı yaşamı ile tanınan bir halifedir. Filmdeki Osman karakteri, bu nitelikleri kendine rehber edinmekte ve aynı ahlaki standartlara ulaşmayı amaçlamaktadır. Hz. Osman'ın hayatı ve değerleri, Osman'ın davranışları ve kararları üzerinde doğrudan bir etkiye sahip olmakta ve izleyiciye ideal İslami yaşam tarzını sunmaktadır. Filmde, alıntı yapılan kıssalar belgesel filmlerden alınan alıntı sahnelerle güçlendirilmektedir. Bu durumun Comolli ve Narboni'nin (2019, s. 95) altıncı grup ideolojik film sınıflandırmasına dahil olan *cinema verite* anlayışına dayandığını göstermektedir. "Gerçek" olana yapılan atıf, anlatımı ve ideolojiyi güçlendirmeyi amaçlamaktadır.

Filmde Hz. Musa kıssasına yapılan referanslar, ilahi adalet ve mücadele ruhunu vurgulamak için kullanılmaktadır. Hz. Musa, Firavun'a karşı verdiği mücadele ve halkını özgürlüğe kavuşturma çabası ile tanınır. Bu kıssa, Osman karakterinin karşılaştığı zorluklarla başa çıkma ve doğru yolu takip etme konusunda bir ilham kaynağı olarak kullanılmaktadır. Hz. Musa'nın kıssası, adaletin er ya da geç tecelli edeceği ve doğru yoldan sapmamamanın önemini vurgulamaktadır. Filmde Kur'an-ı Kerim'de yer alan diğer kıssalar da karakterlerin ahlaki ve manevi rehberliği için bir temel teşkil etmektedir. Bu kıssalar, film boyunca farklı sahnelerde ve diyaloglarda yer almakta ve karakterlerin davranışlarını şekillendirmektedir. Örneğin, Yusuf kıssası, sabır ve sadakat gibi değerleri öne çıkarmakta, Nuh kıssası ise iman ve teslimiyetin önemini vurgulamaktadır. Bu kıssalar, izleyiciye İslami değerlerin günlük hayatta nasıl uygulanabileceğini göstermekte ve karakterlerin bu değerler ışığında nasıl hareket ettiklerini gözler önüne sermektedir. Filmdeki bu dini referanslar, sadece karakter gelişimini değil, aynı zamanda izleyicinin zihninde İslami ideallerin pekiştirilmesini de sağlamaktadır. Kur'an-ı Kerim kıssaları ve İslam tarihinden alınan örnekler, izleyiciye ahlaki dersler vermekte ve İslami yaşam tarzının neden tercih edilmesi gerektiğini anlatmaktadır. Bu, filmi sadece bir dramatik anlatıdan ibaret olmaktan çıkarıp, aynı zamanda didaktik bir araç haline getirmektedir.



Fotoğraf 7: Osman Gördüğü Rüya Sonrası Değişimler Yaşar

Osman'ın rüyasında Hz. Osman ve Fatih Sultan Mehmet'i görmesi, filmin dönüm noktalarından biridir. Bu sahne, Osman'ın hatalarını fark etmesi ve içsel dönüşümünün başlamasını simgelemektedir. Rüyada, Hz. Osman ve Fatih Sultan Mehmet, Osman'a doğru yolu göstermekte ve onu İslami değerlere dönmeye teşvik etmektedir. Bu sahne, millî sinemanın mucizevi farkındalık temasını vurgulamaktadır. Osman'ın yaşadığı bu derin manevi deneyim, onun hayatındaki köklü değişimin başlangıcını temsil etmektedir. Rüya sahnesi, Osman'ın zihninde ve kalbinde derin bir etki bırakmıştır. Hz. Osman, İslam'ın ilk yıllarından itibaren geleneksel değerlerin ve ahlakın önemini vurgularken, Fatih Sultan Mehmet, Osmanlı İmparatorluğu'nun zaferleri ve İslami liderliğinin sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki büyük şahsiyetin rüyada belirmesi, Osman'ın manevi arayışının ve içsel dönüşümünün derinliğini simgelemektedir.

**Fotoğraf 8: Osman'ın Yaşadığı Büyük Değişimi Ailesi Memnuniyetle Karşılar**

Osman'ın yaşadığı büyük değişim, ailesi tarafından memnuniyetle karşılanır. Ailesi, Osman'ın manevi dönüşümünü ve doğru yola yönelmesini destekler. Bu sahneler, ailenin toplumsal ve ahlaki değerlerin korunmasındaki rolünü vurgulamaktadır. Osman'ın ailesiyle olan ilişkisi, millî sinemanın aile bağlarının önemini ve toplumun temel yapı taşı olarak ailenin rolünü ön plana çıkarmaktadır. Ailesinin memnuniyeti ve desteği, Osman'ın dönüşüm sürecini daha da güçlendirir ve toplumsal kabulünü artıran bir özellik taşımaktadır.

Sonuç

Millî sinema, Türk sinema tarihinde önemli bir yer tutan ve toplumsal, kültürel ve ahlaki değerleri ön planda tutan bir akım olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu akımın temel gayesi, yanlış Batılılaşma ve buna bağlı olarak ortaya çıkan kültürel yozlaşmayla mücadele etmektir. Millî sinemanın bu misyonu, karakterlerin dönüşümü ve hidayeti üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bu bağlamda *Oğlum Osman* filmi, ana karakterin yanlış yola sapmasıyla başlar ve Osman, hayallerinin peşinden koşarken maddi kazanç ve sosyal statü uğruna değerlerinden uzaklaşır. Bu süreçte, Batılılaşmanın getirdiği yozlaşmış ve yüzeysel değerlere kapılır. Osman'ın bu yanlış yola sapışı, millî sinemanın Batılılaşma eleştirisini somutlaştırır. Genel olarak bakıldığında Osman'ın kendi kültürüne, değerlerine ve ailesine olan yaklaşımı tıpkı bir Batılı gibidir yani oryantalizm perspektifinden bir tavır takınmaktadır. Osman, eğitim almak için gittiği Avrupa'da hoşnutsuzluğuna dair bir "farkındalık" yaşamıştır. Kökleri artık onun isteklerine uzak ve uyumsuzdur. Yapmış olduğu eleştiriler ve tutumu mensup olduğu aileyi reddeden bir konumdadır. Filmde, Osman'ın yanlış yolda olduğunu fark etmesi ve yaşadığı bir dizi olay sonrasında içsel bir dönüşüm yaşaması, mucizevi bir farkındalık anı olarak sunulur. Bu süreç, millî sinemanın karakterlerin dönüşümünü vurgulayan önemli bir unsurdur. Osman'ın farkındalık anı, ahlaki değerlerin ve toplumsal sorumluluğun yeniden keşfedilmesini simgelemektedir. Çakmaklı'nın diğer filmlerinde olduğu gibi *Oğlum Osman*'da da Türk-İslam kültürü temel yol haritası niteliğindedir. Yeşilçam anlatısına benzer özellikler taşıyan film, içerdiği karşıtlıklar ve yapısal özellikleriyle klasik Millî

sinema anlatısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde idealize edilen sadece bir genç değil aynı zamanda aile yapısı, kadınının toplumsal rolü ve görevleri ve kültürel bağlamda birçok “olması gereken”dir.

İdeolojik film çözümlemesi yönteminin temel parametrelerine dayanarak incelenen film, Comolli ve Narboni'nin (2019, s. 95) geliştirdiği yaklaşımlar ışığında, altıncı grup olarak sınıflandırdığı filmler kategorisinde yer almaktadır. Bu gruba dâhil edilen filmlerin, gerçek sinema (*cinéma vérité*) anlayışını benimsemek, belgesel nitelikler taşımak ve anlatı geleneklerinin ideolojik filtresini kırmak gibi belirgin özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Politik meseleleri, sosyal olayları ve bu olaylara karşı gelişen toplumsal tepkileri konu almak, bu tür filmleri yalnızca bir anlatı unsuru olarak değil, aynı zamanda bir toplumsal eleştiri aracı olarak değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır. Bu filmleri analiz etmek, onların belgesel yaklaşımıyla toplumsal gerçekliği ele alma biçimlerini ve geleneksel anlatı kalıplarını sorgulama kapasitelerini anlamak açısından önem taşımaktadır. Gerçeklik algısını artırmak için belgesel tarzını kullanmak, izleyicinin hikâye ile daha güçlü bir bağ kurmasını sağlamakta ve onları pasif bir izleyici olmaktan çıkararak eleştirel bir bakış açısı geliştirmeye teşvik etmektedir. Filmde yer alan gerçek belgesel sahne alıntıları bu anlamda önem arz etmektedir. Bu bağlamda, anlatıdaki ideolojik filtreyi kırmak, yalnızca hikâyenin içeriğiyle sınırlı kalmamakta; aynı zamanda kullanılan görsel dilin, karakter kurgusunun ve olay örgüsünün de toplumsal eleştiriye uygun bir şekilde yapılandırılmasını içermektedir. Comolli ve Narboni'nin tanımladığı altıncı grup filmler, geleneksel sinema anlayışını yeniden üretmek yerine sorgulamak ve dönüştürmek amacı taşımaktadır. Toplumsal ve politik gerçeklikleri ele almak, bu filmlerin ideolojik bir duruş sergilemesini sağlamakta ve sinemayı estetik bir ifade biçiminin ötesine taşıyarak politik bir müdahale aracına dönüştürmektedir. Bu filmleri çözümlemek, toplumsal yapılar, güç ilişkileri ve bu ilişkilerin bireyler üzerindeki etkilerini daha iyi anlamaya olanak tanımaktadır.

Sonuç olarak, bu tür filmleri analiz etmek, yalnızca estetik bir değerlendirme yapmakla sınırlı kalmamakta; aynı zamanda sinemanın toplumsal eleştiri ve farkındalık yaratma konusundaki potansiyelini ortaya koymak açısından da değer taşımaktadır. Bu, filmleri izleme eyleminin ötesine taşıyarak, izleyiciyi aktif bir düşünsel katılıma davet etmekte ve ideolojik çözümleme yönteminin sinema sanatına sağladığı katkıyı daha derinlemesine anlamayı mümkün kılmaktadır. Filmlerindeki didaktik unsurları, İslami referanslarla besleyen, sinemayı güçlü bir araç olarak kabul eden ve onu kültürel yozlaşma karşısında hem zehir hem de ilaç olarak konumlandıran Çakmaklı'nın Osman'ı, tarih ve dönemden bağımsız olarak Türk genci tahayyülünü gözler önüne sermektedir.

Kaynakça

- Comolli, J., & Narboni, J. (2019). Sinema, ideoloji, eleştiri. S. Büker, & Y. Topçu içinde, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (M. Temiztaş, Çev., s. 88-119). İstanbul: İthaki.
- Dorsay, A. (1998). *Sinema ve çağımız*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Duman, D., & Yorgancılar, S. (2008). *Türkçülükten İslamcılığa milli Türk talebe birliği*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Eagleton, T. (2015). *Postmodernizmin yanılsamaları*. (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye kadar Türk sinema tarihi ve eski İstanbul sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.

- Kellner, D. (2011). *Toplumsal teori olarak postmodernizm: Bazı meydan okumalar ve sorunla, modernite versus*. (M. Küçük, Dü., & M. Küçük, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Kömeçođlu, U. (2011). Oryantalizm, belirsizlik, tahayyül, 11 Eylül. *Doğu-Batı*, 21(2), 33-51.
- MTTB. (1973). MTTB milli sinema açikoturumu. *Milli Sinema-Açık Oturum* (s. 175-176). İstanbul: MTTB Sinema Kulübü Yayınları.
- Özgüç, A. (1993). *100 filmde başlangıctan günümüze Türk sineması*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2016). *Politik kamera*. (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Said, E. (1998). *Oryantalizm. Nezh Uzel*. (N. Uzel, Çev.) İstanbul: İrfan Yayınevi.
- Sıbai, M. (1993). *Oryantalizm ve oryantalistler, Mücteba*. (M. Uđur, Çev.) İstanbul: Beyan Yayınları.
- Tice, E. (2012). Türk sinemasının ilk yılları ve Fuat Uzkınay. *Hayalperdesi Sinema*, 285-286.
- Turner, B. (2003). *Oryantalizm, postmodernizm ve globalizm*. İstanbul: Anka Yayınları.
- Uçakan, M. (1977). *Türk sinemasında ideoloji*. İstanbul: Düşünce Yayınları.
- Yardım, M. (2018). *Doğu, batı ve ötekilik*. Konya: Çizgi Kitabevi.