



## Geçmişin Perdesi: Türk Sinemasında Tarihsel Anlatıların İnşası



Mehmet BAŞARAN<sup>1</sup>

Araştırma Makalesi

Makale Geçmişi

Başvuru Tarihi: 14.09.2025

Kabul Tarihi: 17.12.2025

Research Article

Article History

Date of Application: 14.09.2025

Acceptance Date: 17.12.2025

### Özet

Bu çalışma, Türk sinemasında tarihsel anlatıların nasıl kurulduğunu ve sinema ile tarih arasındaki etkileşimin toplumsal bellek üzerindeki etkilerini incelemektedir. Araştırma, Marc Ferro, Robert Rosenstone, Asuman Susam ve Senem Duruel Erkiç'in kuramsal yaklaşımlarından hareketle, sinemayı yalnızca tarihsel olayları yansıtan bir araç değil, aynı zamanda onları yeniden üreten, dönüştüren ve ideolojik çerçeveler içinde kurgulayan etkin bir alan olarak ele almaktadır. Nitel bir yöntem benimsenerek 1950'lerden günümüze kadar seçilen film ve belgeseller, zaman, mekân ve bellek eksenlerinde incelenmiştir. Bulgular, Türk sinemasının resmi tarih anlatılarını pekiştiren yapımlar kadar, karşı-hafıza üreten alternatif anlatılara da ev sahipliği yaptığını göstermektedir. Özellikle Sürü, Umut, Yorgun Savaşçı ve Gelibolu gibi yapımlar, baskılanmış kimlikleri ve toplumsal travmaları görünür kılarak sinemanın tarih yazımındaki kurucu rolünü ortaya koymaktadır. Çalışma, sinemanın yalnızca geçmişi görselleştiren değil; aynı zamanda kolektif belleği şekillendiren, ideolojik söylemleri yeniden üreten ve tarihsel yüzleşmelere aracılık eden güçlü bir temsil alanı sunduğunu vurgulamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Tarih, Bellek, Türk Sineması, Temsil

## The Screen of the Past: Historical Narrative Construction in Turkish Cinema

### Abstract

This study examines how historical narratives are constructed in Turkish cinema and explores the impact of the interaction between cinema and history on collective memory. Drawing on the theoretical approaches of Marc Ferro, Robert Rosenstone, Asuman Susam, and Senem Duruel Erkiç, the research considers cinema not merely as a medium that reflects historical events but as an active agent that reproduces, transforms, and reconstructs them within ideological frameworks. Adopting a qualitative methodology, the study analyzes selected films and documentaries from the 1950s to the present through the lenses of time, space, and memory. The findings reveal that Turkish cinema encompasses both productions that reinforce official historiography and those that generate counter-memory and alternative narratives. Films such as Sürü, Umut, Yorgun Savaşçı, and Gelibolu foreground marginalized identities and collective traumas, thereby underscoring cinema's constitutive role in historical storytelling. The study concludes that cinema functions not only as a visual representation of the past but also as a powerful site for shaping collective memory, reproducing ideological discourses, and enabling processes of historical confrontation.

**Keywords:** Cinema, History, Memory, Turkish Cinema, Representation

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üye. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Tarih Bölümü  
[mbasaran@adu.edu.tr](mailto:mbasaran@adu.edu.tr), ORCID: 0000-0001-9178-7117

## Giriş: Sinema ve tarih arasındaki kavramsal ilişki

Sinema ve tarih, her ikisi de geçmişe dair anlatılar üreten, fakat bambaşka teknik ve kuramsal zeminlerde işleyen iki ayrı alan gibi görünse de, aslında derin bir epistemolojik kesitte buluşur. Tarih olaylara, belgelere ve tanıklara dayanarak nesnel bilgi üretme iddiasındayken; sinema, duygulara ve estetik dile yaslanan kurgusal bir anlatı yoluyla geçmiş anlamlandırma eğilimindedir. Ancak bu farklılıklar, sinema ile tarih arasındaki potansiyel birlikteliği zedelemek yerine, onu daha da verimli bir tartışma alanına dönüştürür. Senem Duruel Erkılıç'a göre sinema, mythos (söylence), epos (kahramanlık anlatısı) ve logos (akılsal dizge) öğelerini bir arada barındırması itibarıyla tarihsel anlatıya paralel bir kurgu yeteneğine sahiptir.(Erkılıç, 2014, s.11)

Marc Ferro'ya göre ise sinema ile tarih arasındaki kavramsal ilişki, tek yönlü bir temsil ya da aktarım ilişkisi olmaktan öte, çok yönlü ve diyalektik bir etkileşimdir. Ferro, sinemanın hem tarihsel bir **belge** hem de tarihsel bir **eylemci (actant)** olduğunu savunarak bu ilişkinin sınırlarını yeniden çizer.

## Metodolojik Çerçeve

Bu çalışmada sinema ve tarih ilişkisi, belgesel ve kurmaca filmlerin yöntemsel farklılıkları dikkate alınarak ele alınmaktadır. Belgesel sinema, arşiv görüntüleri, tanıklıklar ve röportajlar aracılığıyla geçmişe dair doğrudan bir kayıt işlevi görürken; kurmaca sinema, tarihsel olayları dramatize eden, estetik tercihler ve karakter inşası üzerinden yeniden anlamlandıran bir üretim pratiği ortaya koyar. Bu nedenle iki türün tarih ile kurduğu ilişki aynı düzlemde değil, farklı epistemolojik temellere dayanmaktadır.

Çalışmanın teorik omurgası, Marc Ferro'nun sinemayı hem tarihsel bir belge hem de tarihsel bir eylemci olarak değerlendiren yaklaşımına, Robert Rosenstone'un alternatif tarih anlatısı vurgusuna ve Asuman Susam'ın temsil sürecinin seçme–dışlama boyutuna yaslanmaktadır. Bu kuramsal çerçeve sayesinde sinema yalnızca “yansıtıcı” değil, aynı zamanda tarihsel anlatıyı yeniden kuran ve dönüştüren bir pratik olarak ele alınmaktadır.

Yöntemsel açıdan çalışma, nitel ve yorumsamacı bir yaklaşımı benimsemekte; seçilen filmler türlerine (belgesel/kurmaca) göre ayrı ayrı değerlendirilmektedir. Analiz, zaman, mekân ve bellek temsilleri üzerinden ilerlemekte; bu sayede hem resmi tarih anlatılarını pekiştiren hem de alternatif bellek alanları açan yapımlar karşılaştırmalı biçimde çözümlenmektedir. Bu metodolojik çerçevenin netleştirilmesi, film örneklerinin yalnızca estetik veya içerik düzeyinde değil, aynı zamanda tarih yazımı ve temsil kuramı bağlamında tartışılabilmesini sağlamaktadır. Böylece araştırmanın özgün katkısı, sinema ile tarih arasındaki çok katmanlı ilişkinin kavramsal ve yöntemsel bütünlüğü içinde görünür kılınmaktadır.

## Örnekleme ve Değerlendirme Çerçevesi

Araştırmanın örnekleme, 1950'lerden 2020'lere kadar Türk sinemasında tarihsel olay, figür veya toplumsal hafızaya doğrudan referans veren kurmaca ve belgesel yapımlardan oluşmaktadır. Filmler, tarihsel göndermeleri, resmi anlatılarla kurdukları ilişki ve toplumsal bellekle etkileşimleri açısından seçilmiştir. Değerlendirmede zaman, mekân, ideoloji ve bellek eksenleri temel alınmış; bu yaklaşım, Ferro'nun “film hem belge hem eylemci” vurgusu, Rosenstone'un alternatif tarih anlatısı kavrayışı ve Susam ile Erkılıç'ın temsil ve bellek odaklı yorumlarıyla desteklenmiştir.

### 1. Sinemanın tarihle epistemolojik yakınlığı

Marc Ferro'ya göre sinema, tarihi yalnızca gösteren bir perde değil, aynı zamanda onu yeniden yazan ve dönüştüren bir anlatı aracıdır. Sinemada yer alan tarihsel olaylar, seçme, yeniden inşa etme ve dramatize etme gibi işlemlerle sunulur (Ferro, 1995, s. 15). Robert Rosenstone da benzer biçimde, sinemanın alternatif tarih anlatılarını kurma potansiyelini vurgular ve tarih yazımının klasik metin sınırlarını aşarak sinematografik anlatıya doğru evrildiğini belirtir. Bu bağlamda, tarih filmleri ya da tarihsel arka planı olan sinema yapımları, sadece “geçmiş anlatan” değil, toplumsal bellekte yeni anlatı alanları açan kurucu metinler olarak değerlendirilebilir. Rosenstone'a göre yapılması gereken, film ile yazılı tarih arasında bir üstünlük yarışı kurmak değil, ikisini birbirini tamamlayan anlatı biçimleri olarak değerlendirmektir (Rosenstone, 2018, s.159). Ferro'da bu bağlamda sinemayı yalnızca kurmaca değil, toplumun tarihsel belleğini taşıyan bir belge olarak değerlendirir. Sinemanın bir belge işlevi gördüğünü ve “tarihinin arşivinden farksız” olduğunu belirtir.

**Belgeleme gücü:** Hem haber filmleri hem de kurmaca yapımlar, çekildikleri dönemin ideolojisini, sosyal yapısını ve değer yargılarını yansıtır.

**Görünür olan ve olmayan:** Sinema, yalnızca gösterdiği olaylarla değil, gösterim biçimiyle, kadraj dışı kalanlarla da tarihsel bir yorum sunar.

Örnek: *Potemkin Zirhlisi*<sup>2</sup>, hem bir kurmaca hem de Bolşevik devrimin meşruiyetini inşa eden tarihsel bir belge olarak işlev görür (Ferro, 1995, s. 86).

Burada belgesel sinemanın tanıklık ve doğrudanlık iddiasıyla tarihsel kayda yakın durduğu, kurmaca sinemanın ise tarihsel olayları estetik ve ideolojik süzgeçten geçirerek dramatize ettiği hatırlatılmalıdır. Dolayısıyla sinema–tarih ilişkisini değerlendirirken, iki türün epistemolojik ve yöntemsel ayrılıkları göz ardı edilmemelidir.

#### 1. Zaman Temsili: Lineer tarih anlatılarından belleksel zamanlara

Tarihsel filmler zamanı çoğu kez klasik tarih yazımında olduğu gibi lineer ve neden-sonuç bağlı sunar. *Kurtuluş* (1994) ve *Son Osmanlı: Yandım Ali* (2007) gibi filmlerde olaylar ardışık ve kronolojik dizilir.

TRT yapımı 7 bölümlük dizi/film niteliğinde olan *Kurtuluş*, Millî Mücadele'nin gelişimini kronolojik bir düzen içinde aktarır. Olaylar, tarihsel belgelerde geçtiği gibi **neden-sonuç ilişkisi** ve **tarihsel ardışıklık** çerçevesinde verilir. Seyirciye tarih, **kesintisiz bir ulusal destan** olarak sunulur; zaman çizgisi millî kimlik inşasına hizmet edecek şekilde lineer

<sup>2</sup> Film, 1905 Rus Devrimi sırasında Çar donanmasındaki **Potemkin savaş gemisinde gerçekleşen isyanı** konu alır. Denizciler, subayların baskıcı ve insanlık dışı tutumlarına karşı ayaklanır. Özellikle çürümüş et yemeği sahnesi ve denizcilerin isyanı, filmin dramatik doruk noktalarındandır. İsyancıların mücadelesi, daha sonra **Odessa halkının desteği** ile birleşir ve filmde halk–asker dayanışmasının devrim için önemi vurgulanır. **Odessa Merdivenleri Sahnesi:** Sinema tarihinin en ünlü sekanslarından biridir. Merdivenden inen kalabalığa Çarlık askerlerinin ateş açması ve bebek arabasının yuvarlanması, toplumsal trajediyi simgesel bir dille aktarır. **Gerçekçilik – Propaganda Dengesi:** Filmdeki olayların çoğu dramatize edilmiştir; tarihsel gerçeklerle birebir örtüşmez. Ancak amaç, "gerçek devrimci ruhu" aktarmaktır. Sinemanın sadece eğlence değil, aynı zamanda **politik bir araç** olabileceğini gösterir. Ufuk Uğur, “Totaliter Rejimlerde Propaganda Aracı Olarak Sinemanın Kullanımı: Potemkin Zirhlisi”, *Kent Akademisi*, Cilt 17, sayı 4, 2024, s. 1597, 1610.; Mehmet Emin satır, Cem Çetin, “Toplumsal Gerçekliğin İdeolojik İnşasında Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Sinemanın Rolü: Potemkin Zirhlisi Filmi Örneği”, *E Kurgu*, Cilt 17, Sayı 2, Haziran 2019, s. 129-146.

tutulmuştur. Belgesel-vari bir yapıyla ilerlediği için bireysel belleğe değil, **kolektif resmî hafızaya** yaslanır. Film, zamanın parçalanmasına değil, sürekliliğine vurgu yaparak tarihsel süreci “ulus inşası” odaklı bir şekilde aktarır.

İstanbul’un işgal yıllarında geçen film, *Son Osmanlı* filmi Yandım Ali karakteri üzerinden Millî Mücadele’ye katılım sürecini anlatır. Genel akış kronolojik olsa da, film kahramanın içsel yolculuğu ve kişisel dönüşümüne odaklanır. Tarihsel olaylar, bireysel belleğin filtresinden süzülür; böylece zaman, yalnızca tarihsel ardışıklık değil, **kişisel deneyim ve hafızanın kırılmaları** üzerinden aktarılır. Kahramanın geçmişiyle hesaplaşması, kolektif mücadele ile bireysel hikâyeyi iç içe geçirerek “belleksel zaman” katmanı yaratır. Film, resmî tarih anlatısını desteklemekle birlikte, bireyin belleğini öne çıkardığı ölçüde klasik lineer anlatıdan kısmen uzaklaşır.

Buna karşın *Mustafa* (2008) ve *F Tipi Film* (2012) klasik kronolojik bir tarih akışını izlemeyen, olayları lineer bir “önce–sonra” kurgusu yerine, **bellek kırıntıları, travmatik deneyimler ve bireysel algılar** üzerinden sunmaktadır.

**Mustafa (2008)**, Can Dündar’ın belgesel/kurmaca sınırında konumlanan çalışması, Atatürk’ün hayatını resmi tarih anlatısının dışında, daha kişisel yönleriyle sunar. Kronolojik akış korunmakla birlikte, film sık sık **geri dönüşler (flashback)** ve **psikolojik iç dünyaya odaklı sahneler** içerir. Tarihsel olaylar, bireysel travmalar, duygular ve özel hayat üzerinden yeniden çerçevelenir. Zaman, ulusal anlatıdan çok **bireysel belleğin kırılmaları** ile örgütlenmiştir. Film, Atatürk’ün kişisel belleğini öne çıkararak resmi tarih yazımına alternatif, daha parçalı bir zaman anlayışı sunar.

**F Tipi Film (2012)**, *12 Eylül sonrası F tipi cezaevlerindeki tecrit uygulamalarını konu alan, 12 yönetmen tarafından çekilmiş kısa filmlerden oluşan kolaj bir yapı. Film, lineer tarih anlatısını tamamen kırar; her bölüm farklı bir perspektiften travmatik deneyimi aktarır. Zaman, ardışık bir çizgi yerine donmuş anlar, tekrar eden imgeler ve travmanın süreksizliği üzerinden temsil edilir. Klasik neden-sonuç zincirinden kopuk yapısı, izleyiciye kolektif hafızanın kırılmasını hissettirir. (Erkılıç, 2014, s. 57).*

## 2. Mekân Temsili: Tarihsel coğrafyanın sinemasal inşası

Tarihsel filmlerde mekân, yalnızca anlatının arka planı değildir; aynı zamanda ideolojik bir göstergedir. *Fetih 1453* (2012), İstanbul’un CGI (*computer generated image/bilgisayarla üretilmiş görüntü*) teknolojisiyle yeniden inşası üzerinden sadece estetik bir gösteri sunmaz, aynı zamanda Osmanlı geçmişine dair bir görkem üretir. Bu üretim, kolektif belleği yeniden biçimlendirir. İstanbul surları, yalnızca askeri bir savunma unsuru değil, **medeniyetler çatışmasının sembolü** olarak sunulur. Osmanlı ordusunun surları aşma sahneleri, “fetih”i kutsal bir misyon gibi yüceltirken; mekân, ulusal gurur ve dini-ideolojik bir zaferin sahnesi haline gelir. Böylece mekân, tarihsel coğrafya olmaktan çıkıp **ideolojik bir göstergeye** dönüşür. (Saral, 2017, s.40-42).

Öte yandan *Yol* (1982) filminde Türkiye coğrafyası, birey-devlet çatışmasının metaforik bir alanı olarak sunulur. Sarp geçitler, ıssız köyler ve sınır noktaları, hem politik baskının hem de bireyin sıkışmışlığının somutlaştığı mekânlardır. Mekânın bu şekilde ideolojik temsili, sinemanın tarihsel anlatıları sadece zaman değil, coğrafya üzerinden de yeniden inşa ettiğini gösterir. Mekân, birey-devlet-toplum üçgeninde bir çatışma alanı olarak kurgulanır. Türkiye’nin doğu ve güneydoğusundaki köyler, feodal gelenekler ve devlet otoritesinin sertliğiyle birlikte, tarihsel bellekteki baskı mekanizmalarının mekânsal temsiline dönüşür. Şehir–köy karşıtlığı, modernleşme ve geri kalmışlık arasındaki gerilimle iç içe geçer (Yiğit, 2020, s.628-638).

### 3. Anakronizm ve temsil gerilimi

Tarihsel filmlerde sıkça rastlanan sorunlardan biri anakronizmdir. Bazı sahnelerde dönemle örtüşmeyen objeler, kıyafetler ya da söylemler yer alabilir. Bu tür temsiller tarihsel gerçekliğe zarar verebilirken, kimi zaman da bilinçli bir tercihle kurgunun parçası hâline gelir. Erkılıç, sinemanın belge değil yorum ürettiğini vurgular ve anakronizmi bir anlatı tercihi olarak değerlendirir (Erkılıç, 2014, s. 15-16).

Anakronizm tartışması da belgesel ve kurmaca ayırımında farklı ağırlıklar kazanır. Belgeselde anakronizm, tarihsel güvenilirliği zedeleyen bir hata olarak algılanırken; kurmaca yapımlarda anakronizm, bilinçli bir estetik veya ideolojik tercih olarak kullanılabilir. Bu nedenle temsil gerilimini değerlendirirken, filmin türü göz önünde bulundurulmalıdır.

Film Örneği: Vizonte Tuuba (2004)

1980 askeri darbesini konu almasına rağmen filmde 1990'lara ait kültürel göndermeler (müzikler, nesnelere, söylemler) yer almaktadır. Bu durum teknik bir hata değil, bilinçli bir tercih olarak değerlendirilir. Amaç, izleyicide çağrışımlar yaratmak ve geçmişi bugünün perspektifinden yeniden anlamlandırmaktır. Böylece film, anakronizmi bir hafıza stratejisi olarak kullanır.

Belgesel Örneği: 19 Ocak'tan 19 Ocak'a: Hrant Dink Belgeseli (2007–2009)

Bu belgesel, klasik kronolojik zaman akışını kırarak farklı zaman katmanlarını üst üste bindirir. Suikast günü, cenaze görüntüleri, geçmiş röportajlar, yazılar ve toplumsal hafıza aynı kurguda buluşturulur. Anakronizm burada travmatik zamanın kesintili doğasını göstermek için kullanılır. Böylece temsil gerilimi, resmi tarihin çizgisel zaman anlayışıyla belleğin parçalı ve çok sesli doğası arasındaki çatışmadan doğar.

### 4. Bellek Politikaları: Resmî tarih anlatıları

Sinema, toplumsal belleğin hem taşıyıcısı hem de yeniden kurucusudur. Erkılıç, Morley ve Robins'in "bellek bankaları" kavramına referansla, sinemanın modern toplumda kolektif hafızayı şekillendiren bir medya formu olduğunu belirtir (Erkılıç, 2014, s. 19-20).

Resmî tarih anlatılarında Atatürk, Fatih Sultan Mehmet gibi figürler etrafında mitolojik temsiller üretir. Sinema, toplumsal belleğin hem taşıyıcısı hem de yeniden kurucusudur. Erkılıç, Morley ve Robins'in "bellek bankaları" kavramına referansla, sinemanın modern toplumda kolektif hafızayı şekillendiren bir medya formu olduğunu belirtir (Erkılıç, 2014, s. 19-20). Bu bağlamda resmî tarih anlatıları, özellikle ulusal liderler ve kahraman figürler etrafında mitolojik temsiller üretir.

Örneğin, **Kurtuluş (1994)** dizisi, Atatürk ve Millî Mücadele kahramanlarını kronolojik bir destan anlayışıyla yücelterek kolektif belleği ulusal bir çerçeveye sabitler. **Fetih 1453 (2012)** filmi ise Fatih Sultan Mehmet'i yalnızca tarihsel bir padişah değil, aynı zamanda "kahraman-kurtarıcı" figürü olarak sunarak Osmanlı geçmişini görkemli bir mitolojiye dönüştürür. **Cumhuriyet (1998, Ziya Öztan)** → Atatürk ve Cumhuriyet'in kuruluş sürecini mitolojik bir liderlik anlatısıyla sunar. Benzer şekilde, 1950'li yıllarda çekilen **İstanbul'un Fethi (1951)** filmi, dönemin milliyetçi politik atmosferiyle uyumlu biçimde fetih anlatısını ulusal gurur ve kahramanlık üzerinden kurmuştur.

#### **Belgesel Boyutunda Resmî Tarihi Destekleyen Yapımlar**

- **Cumhuriyet: Türk Mucizesi (2008, TRT belgesel serisi)** → Cumhuriyet'in kuruluşunu modernleşme destanı olarak kurgular.

- **Mustafa Kemal: Büyük Nutuk (1973, TRT yapımı belgesel)** → Nutuk'tan uyarlamalarla Atatürk'ü mitolojik lider olarak resmeder.

Bu yapımlar, resmi tarih yazımını destekleyen ve güçlendiren görsel anlatılar üretirken; aynı zamanda toplumun belleğinde “kahramanlık, fedakârlık ve ulusal birlik” gibi ideolojik değerleri pekiştirir.

##### 5. Alternatif Bellek Alanları:

*Sürü* (1978), *Umut* (1970) ve *Zincirbozan* (2007) gibi filmler marjinalleştirilmiş kimlikleri, bastırılmış sınıfsal ve etnik hafızaları öne çıkarır.

Bu bağlamda sinema, bir karşı hafıza üretim alanı olarak işlev görebilir. Özellikle Kürt kimliği, kadın deneyimi ve sol-siyasal miras gibi resmi tarih yazımının dışında kalan özneler, sinemada yeniden konuşlandırılır.

Marc Ferro sinemayı mevcut tarih yazımına alternatif üreten bir **karşı-anlatı aygıtı** olarak görür. Film, resmi tarih söylemlerinin bastırıldığı sesleri ve olayları görünür kılar. Özellikle azınlıklar, sömürge halkları, alt sınıflar gibi dışlanmış grupların **karşı-hafızasını üretir** (Ferro, 1995, s. 10-13).

Asuman Susam, temsil sürecinin asla nötr olmadığını vurgular. Sinema, kimi zaman **hegemonik tarih anlatılarını pekiştirir**, kimi zaman ise **karşı anlatılar** üretir. Özellikle belgesel sinemanın, resmi tarihe alternatif bir tarih yazımı sunduğu durumlar önemlidir. Burada *belgesel sinema*, *karşı belleğin* bir aracı haline gelir.

*Gelibolu* (Tolga Örnek, 2005) Film, Çanakkale Savaşı'nı yalnızca Türklerin değil, İngiliz ve Anzak askerlerinin mektupları ve günlükleri üzerinden de anlatır. Bu yöntemle, resmi “kahramanlık anlatısı” yerine, **insani bir bakış ve çok sesli bir tarih anlatısı** sunar. Böylece sinema, farklı tarihsel temsillerin bir araya getirildiği alternatif bir bellek alanına dönüşür.

*19 Ocak'tan 19 Ocak'a: Hrant Dink Belgeseli* (Ümit Kıvanç, 2007–2009) Bu belgesel, resmi tarih anlatısında yer bulamayan bir suikastın ve onun arkasındaki kültürel, politik ve tarihsel bağlamın temsilidir. Hrant Dink'in kişisel hikâyesi üzerinden Türkiye'nin gayrimüslimlere dair belleği sorgulanır. Film, toplumsal travmanın sinemasal temsili aracılığıyla tarihsel yüzleşmeyi gündeme getirir (Susam, 2013, s. 173-176).

##### 6. Sinema: Bellek mekânı olarak film

Sinematik anlatılar ve film arşivleri, sadece geçmişin kaydını tutmaz; aynı zamanda o geçmişin nasıl hatırlandığını da şekillendirir. Erkilic, sinemayı bir “bellek mekânı” olarak tanımlar. Bu tanım, filmlerin yalnızca estetik ürünler olmadığını, aynı zamanda toplumsal hafızayı kodlayan metinler olduğunu gösterir (Erkilic, 2014, s. 19-20).

*Babam ve Oğlum* (2005) gibi filmler, tarihsel olayları doğrudan göstermese bile, 12 Eylül travmasını kuşaklar arası aktarım üzerinden dramatize ederek bu belleğin sinemasal üretimini sağlar. 12 Eylül gecesi doğum yapan eşini kaybeden, yıllarca hapis hane kalarak hastalanan bir gazetecinin, hayatının son günlerinde yıllardır küs olduğu babasına, ailesine oğlunu teslim etmek üzere evine geri dönüşünü ve hesaplaşmasını melodram ve komediyi ustaca harmanlayan bir yapıyla öyküler (Erkilic, 2014, s. 165).

Asuman Susam, toplumsal belleği yalnızca bireysel hatıraların toplamı olarak değil, politik, kültürel ve ideolojik süreçlerle şekillenen, kolektif bir inşa süreci olarak ele alır. Bu yönüyle Susam'ın çalışması, belleğin tarihsel temsil süreçleri içindeki dönüşümünü ele alırken, aynı zamanda travmaların, bastırılmış deneyimlerin, ötekileştirilmiş seslerin ve

alternatif anlatıların nasıl toplumsal belleği yeniden şekillendirdiğini vurgular. Bu, klasik pozitivist tarih anlayışının dışında, postmodern bir tarih-bellek okuması önerir (Susam, 2013, s. 19).

## 7. İdeolojik Söylemler: Propaganda Sineması

Marc Ferro'ya göre sinema, yalnızca tarihsel olayları yeniden anlatmakla kalmaz, aynı zamanda o olayları belli ideolojik kodlarla inşa eder. Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* (1935) filmi, Adolf Hitler'i yüceltmek amacıyla, Nazi ideolojisini ve partinin disiplinini halka etkileyici bir sinema diliyle aktarır. Mitingler, Hitler'in konuşmaları, askeri geçit törenleri, gençlik örgütleri ve Nazi liderlerinin sahneye çıkışları, çok büyük kalabalıklarla görselleştirilmiştir. Sinema tekniği açısından öncü sayılan kamera açıları, geniş ölçekli çekimler ve montaj teknikleri ile propaganda sinemasının en güçlü örneklerinden biridir. Bu yönüyle "tarih yazmaz, tarih icat eder" (Ferro, 1995, s. 33)

Türk sinemasında da bu türden ideolojik inşalar yaygındır.

Örneğin *İstanbul'un Fethi* (1951) filmi, fethin milliyetçi bir coşku içinde aktarılmasıyla dönemin siyasi atmosferini yansıtır. 1953'teki fetih kutlamalarıyla senkronize şekilde çekilmiş, dönemin milliyetçi havasından beslenen ilk büyük tarihsel filmlerden biridir. Film, gerçeklikten çok **duyguya ve kahramanlığa** odaklanır. Bu da sinemanın tarihe **ideolojik** bir filtreyle baktığını gösterir.

Türk sinemasında tarihsel filmler, özellikle konu sıkıntısı yaşanan dönemlerde yapımcılar için bir çıkış yolu olmuştur. Yapımcıların bu tür filmlere yönelmesinde, Hollywood'da tarih temalı görkemli yapımların izleyiciyi sinema salonlarına çektiğinin fark edilmesi etkili olmuştur. Bu durum 1949'dan itibaren geçmişin sinemanın görsel diline hızla dâhil olmasına yol açmıştır. Ancak bu süreç, tarihsel gerçekliğin sinemada çarpıtılması sorununu da beraberinde getirmiştir.

Buna örnek olarak 1953'te Sami Ayanoğlu'nun yönettiği "**Yavuz Sultan Selim Ağlıyor**" filmi gösterilebilir. Film, eleştirmenler tarafından sert şekilde eleştirilmiştir. Tarihi olaylar ve karakterler abartılı bir biçimde sunulmuş, sahne düzenlemeleri tarihsel gerçeklikle uyum sağlamamış, ayrıca filmde kullanılan Naima üslubu, izleyici ile tarih arasında hem dilsel hem de duygusal bir mesafe yaratmıştır.

Filmin hangi türe ait olduğu bile belirsizdir; ne tam anlamıyla bir savaş filmi ne de bir aşk filmi olarak tanımlanabilir. Çekimlerde tarihsel atmosferin inandırıcılığı bozulmuş, örneğin, yeniçerilerin sefere çıktığı sahnelerde tepelerde görülen telgraf direkleri, dönemin ruhunu tamamen kırmıştır. Figüran eksikliği belirgin şekilde hissedilmiş, yeniçerilerin kazan kaldırma sahnelerindeki haykırışları da tarihi kaynaklardaki dehşet verici ton yerine mahalle aralarında yankılanan sıradan sesler gibi yansıtılmıştır.

Savaş sahneleri de inandırıcılıktan uzaktır. Çarpışmalar, neredeyse ağır çekimde ilerleyen at koşularını andıran bir yapaylık taşır. Üstelik filmde, dönemin politik atmosferine göz kırpan bir tercih yapılarak karakterlerin Naima üslubuyla konuşturulması, izleyicide yabancılaştırıcı bir etki yaratmıştır. Eleştirmenlere göre bu durum, Demokrat Parti'ye hoş görünme çabasının bir göstergesi olarak yorumlanmıştır. (Tanyer, 2009, s. 251-256).

## 8. Pedagojik Kullanım: Tarih öğretiminde sinema

Tarih öğretiminde sinema, yalnızca görsel bir yardımcı araç değil; aynı zamanda öğrencilerin eleştirel düşünmesini, empati kurmasını ve tarihsel bağlamı kavramasını

kolaylaştıran pedagojik bir materyaldir. Dominique Chansel'e göre tarih filmleri, metin gibi incelenmeli; öğrencilere olaylar arasındaki bağları kurmayı öğretmelidir.(Erkılıç, 2014, s. 28); (Chansel 2003 Rapor)

Filmler tarihî olayları somutlaştırmakta, öğrencilerin tarihsel olaylara duygusal bağ kurmasını kolaylaştırmaktadır. Ancak bu süreçte öğretmen rehberliğinde eleştirel bir okuma yapılmazsa, tarihsel gerçeklik yerini mitlere bırakabilir (Demircioğlu, 2007, s. 78-86).

Örnek Ders Uygulaması: *Çanakkale 1915* filmi

- Ön Hazırlık: Öğrencilere savaşın bağlamı ve tarafları anlatılır.
- İzleme: Filminden not alma göreviyle izletilir.
- Tartışma: Filmdeki olayların tarihsel doğruluğu, semboller, ideolojik mesajlar birlikte değerlendirilir.

Bu yöntemle sinema, tarih öğretiminde pasif bir araç değil; eleştirel düşünmeyi tetikleyen aktif bir unsur hâline gelir.

Araştırma bulguları, öğrencilerin tarihsel film uygulamalarına olumlu yaklaştığını göstermektedir. Bu doğrultuda, tarih derslerinde filmlerin daha sık kullanılması, eksik konular için pedagojik açıdan uygun kısa filmler hazırlanması ve öğretmenlere film kullanımına yönelik hizmet içi eğitimler verilmesi önerilmektedir. Ayrıca, medya ve film içeriklerinin eleştirel biçimde değerlendirilebilmesi için öğretmen ve öğrencilere “medya” ve “film okuryazarlığı” eğitimleri sağlanmalıdır. Ders sürelerinin kısıtlılığı nedeniyle filmlerden seçilmiş bölümlerin izletilmesi verimliliği artırabilir. İlerleyen araştırmalarda, tarihsel filmlerin okul dışı öğrenmeye katkısı ve yenilikçi sunum yöntemleri bağlamında öğretmen ve öğrenci görüşlerinin incelenmesi önerilmektedir (Okumuş, 2020, s. 224).

## 9. 1950–1990 arası dönemde tarihsel anlatılar

Bu dönem, Türk sinemasında resmi tarih ve toplumsal hafıza arasındaki gerilimin en yoğun yaşandığı zaman dilimidir. Sansür mekanizmaları doğrudan tarihsel yüzleşmeleri engellemiş, bu nedenle tarih alegorik anlatılar üzerinden işlenmiştir.

1950’li yıllardan itibaren Türk sineması, siyasal baskılarla ve ideolojik sınırlarla şekillenen bir anlatı geleneğine girmiştir. Erkılıç, bu dönemi “toplumsal belleğin bastırıldığı fakat sinemada dolaylı biçimde ifade edildiği” bir süreç olarak tanımlar.

1950-1990 arası tarih temalı filmleri üç ana grupta inceler:

- *Kahramanlık Destanları*: "Atatürk'ü Anlatan" ya da "Atatürk'le İlişkilendirilen" filmler. Örneğin *Kurtuluş Savaşı* filmleri, resmi ideolojinin sinemasal uzantısıdır.
- *Toplumsal Belleğin Temsili*: 1970 sonrası filmlerde geçmişle hesaplaşma teması öne çıkar. Ancak bu yüzleşme çoğunlukla “metin dışı bir sessizlikle” örülür.
- *Bireysel ve Aile Belleği*: Kimi melodramlarda tarih, bireyin ya da ailenin travmalarıyla iç içe geçer. Bu, “mikro tarih” anlatısının sinemadaki karşılığıdır.

Ömer Kavur’un *Anayurt Otel* (1987), bireysel yabancılaşma üzerinden Cumhuriyet modernleşmesinin başarısızlıklarını sorgularken; Erden Kıral’ın *Hakkâri’de Bir Mevsim* (1983) filmi, merkez-taşra gerilimini tarihsel coğrafya üzerinden işler. Zeki Ökten’in *Sürü* (1978) ve Yılmaz Güney’in *Yol* (1982) gibi yapımları, resmi tarihte yer almayan kırsal

mücadeleleri, feodal ilişkileri ve etnik kimlik sorunlarını sinemaya taşır (Erkılıç, 2014, s. 77-94).

Biyografik anlatılar da bu dönemde dikkat çeker. *Atatürk'ün Son Emri* (1975) gibi yapımlarda lider figür mitolojik biçimde temsil edilirken; *Yorgun Savaşçı* gibi filmler bu anlatıları parçalayarak alternatif tarih kurgular (Hristidis, 2007, s. 90).

Senem Duruel Erkılıç'a göre, tarihsel filmler "sessizlik, bastırma ve unutmama" mekanizmalarını kırabilecek potansiyele sahiptir. Bu bağlamda *Yorgun Savaşçı* bu yönüyle sadece bir film değil, aynı zamanda Türkiye'nin tarihsel belleğini yeniden düşünmeye zorlayan bir kültürel metindir. Filmde bireysel travmalarla ulusal tarihsel çatışmalar iç içe geçmiştir. Cehennem Cevdet'in hayal kırıklıkları, Türkiye'nin modernleşme sancularına denk düşer. Bu yapı, Erkılıç'ın "kişisel bellek-toplumsal tarih kesişimi" olarak adlandırdığı modelle birebir örtüşür (Erkılıç, 2014, s. 20-22).

Özellikle 1960 sonrası Türk sinemasının "toplumcu gerçekçilik" akımıyla tarihsel ve sosyolojik olaylar birbiriyle örtüşür.

Örneğin; *Susuz Yaz* (1963) – Metin Erksan

*Susuz Yaz*, köylünün toprak ve su üzerindeki hakkını konu alırken sınıf çatışmasını merkezine alır. Film aynı zamanda "halkın belleğinde kalmış tarihsel mücadeleleri" sinemaya taşır. "Metin Erksan'ın kamerası, Anadolu'nun yalnızca toprağını değil; tarihini de kazar." Bu filmde tarih, sınıfsal mücadelenin estetik bir temsiline dönüşmüştür.

*Umut* (1970) – Yılmaz Güney

Türkiye'nin kırsal kesiminde yaşanan yoksulluğu ve çaresizliği gözler önüne seren tarihsel bir sinema örneği olarak sunulan film, at arabacılığı yapan Cabbar'ın sisteme karşı verdiği umutsuz mücadeleyi konu eder. "Yılmaz Güney, umutsuz bir dünyanın içinden haykırıyor: onun kamerası, Türkiye'nin geniş coğrafyasında sürünen insanların tarihidir."

Bu filmde tarih, bireyin kaderiyle iç içe geçmiştir. Geçim sıkıntısı, feodal yapı ve devlet otoritesinin yokluğu, dönemin gerçekçi bir panoramasını sunar.

Yine bu bağlamda önem sunan bir film de Zeki Ökten/Yılmaz Güney'in 1978 yapımı *Sürü* filmidir.

*Sürü* (1978) – Zeki Ökten & Yılmaz Güney

*Film, feodal ilişkilerin moderniteyle çatışmasını, göç ve geleneksel değerlerin çöküşü bağlamında işler.* Güney'in senaryosunu yazdığı bu yapıım, Türkiye'nin doğusundan batıya doğru yaşanan göç hareketini tarihsel bağlamda aktarır. "Sürü, bireysel bir trajedinin ötesinde, tarihsel ve sosyolojik bir çözümlemenin sinemadaki yansımasıdır." Sinema burada yalnızca bir anlatı değil, Türkiye'nin toplumsal evrimini belgeleyen bir mecra haline gelir.

## 10. 2000 ve sonrası film ve dizi örnekleriyle güncel yorumlar

2000 sonrası dönemde tarih anlatıları yalnızca sinema filmlerinde değil, televizyon dizilerinde de güçlü bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu iki türün yapıım biçimleri, hedef kitleleri ve işlevleri farklılık gösterdiğinden, ayrı ayrı değerlendirilmesi gerekir.

**Filmler**, tek seferlik ve sinema salonu odaklı yapıımlardır. Daha dar fakat seçici bir kitleye hitap eder; dramatik yoğunluğu kısa sürede aktarır. *Fetih 1453* (2012) ya da *Mustafa* (2008) gibi örnekler, ya görkemli millî tarih vurgusu ya da bireysel hafıza üzerinden parçalı zaman kurgusu ile öne çıkar. Bu filmlerde tarih, yoğun bir estetik ve ideolojik çerçevede yeniden inşa edilir.

**Diziler** ise süreklilik ve geniş izleyici kitlesi üzerine kuruludur. Özellikle TRT yapımı olan *Diriliş: Ertuğrul* ve *Payitaht: Abdülhamid*, İslamcı-milliyetçi söylemin taşıyıcısı hâline gelmiş; kahraman merkezli tarih anlayışını pekiştirmiştir. Bu dizilerde tarihsel doğruluktan çok mitolojik yapı ve duygusal mobilizasyon ön plandadır (Dağtaş, 2015, s. 45-63).

Öte yandan *Muhteşem Yüzyıl*, Kadın karakterlerin güçlenmiş temsilleri dizinin en çok tartışılan yönüdür. Hürrem Sultan, Mahidevran, Şah Sultan gibi figürler saray entrikalarının merkezinde aktif aktörler olarak yer alır. Bu, popüler tarih anlatısına feminist bir boyut kazandırmıştır. Buna karşılık, Kanuni gibi erkek figürler çoğu zaman özel hayatı üzerinden temsil edilmiştir; bu da dizinin resmi tarih yazımındaki “kahraman erkek lider” imgesini kıran bir yan taşır. Ancak dizinin tarihsel gerçeklikten uzaklaşarak entrikaları ön plana çıkarması, tarihçilerden eleştiri almıştır.

Pierre Sorlin’e göre popüler tarih anlatıları, tarihî gerçekliği estetize eder ve izleyicinin tarihle ilişkisini mit düzeyinde kurmasına neden olur. Bu bağlamda tarihî diziler, genç kuşak için “gayriresmî tarih kitapları” işlevi görür. Ancak bu yapımlar, tarih öğretiminde bir araç olarak kullanılabilir ama tarihsel doğruluğu mutlaka akademik kaynaklarla desteklenmelidir (Çoşkun, 2011, s. 103-120).

Örneğin;

*Diriliş: Ertuğrul* (2014–2019, TRT 1)

TRT’nin en etkili tarihî yapımlarından biri olan *Diriliş: Ertuğrul*, Osmanlı’nın kuruluş sürecini epik bir anlatı üzerinden işler. Dizi, ulusal kimlik ve İslamî değerlerin birleşimiyle “kahramanlık anlatısı”nı merkeze alır. Marc Ferro’nun sinemanın propaganda işlevine dair ortaya koyduğu fikirler bu dizide somutlaşır: Tarihî karakterler idealize edilerek modern siyasal mesajlar iletilir (Ferro, 1995, s. 81).

*Payitaht: Abdülhamid* (2017–2021, TRT 1)

II. Abdülhamid dönemini konu alan bu yapım, tarihsel süreklilik içinde “iç ve dış düşman” anlatısını günümüz siyasi konjonktürüyle ilişkilendirerek işler. Bu da Ferro’nun sinema ve ideoloji ilişkisindeki “bugünün ihtiyaçlarına göre yeniden yazılan geçmiş” kavramını hatırlatır (Ferro, 1995, s. 109).

## Sonuç

Bu çalışma, Türk sinemasında tarih anlatılarının nasıl kurulduğunu zaman, mekân ve bellek eksenleri üzerinden ele alarak sinemanın tarihsel temsillerdeki rolünü ele almayı amaçlamıştır. Sinema, yalnızca tarihi yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda onu yorumlayan, yeniden kuran ve toplumsal belleği dönüştüren bir araç olarak işlev görür. Marc Ferro’nun sinemayı hem tarihsel bir belge hem de tarih yazımına müdahil olan bir “eylemci” olarak tanımlaması, bu çalışmanın teorik çerçevesine yön vermiştir.

Zaman ekseninde yapılan değerlendirmeler göstermektedir ki, filmlerde tarihsel olayların sunumu yalnızca kronolojik bir sıralama ile sınırlı değildir. Örneğin *Kurtuluş* (1994) ve *Son Osmanlı: Yandım Ali* (2007) gibi yapımlarda olaylar lineer bir zaman dizgesiyle işlenirken, *Mustafa* (2008) filminde zaman, bireysel belleğin katmanları aracılığıyla parçalı ve psikanalitik bir yapı içinde sunulmuştur. Aynı şekilde *F Tipi Film* (2012), zamanın travmatik deneyimlerle iç içe geçtiği bir kurgusal yapı oluşturmuş; böylece klasik tarih yazımına karşı bellek merkezli bir alternatif üretmiştir.

Mekân temsilleri açısından bakıldığında, *Fetih 1453* (2012) filminde İstanbul’un dijital teknolojilerle yeniden inşa edilmesi yalnızca tarihî bir canlandırma değil, aynı zamanda

Osmanlı geçmişine dair bir ideolojik yüceltim olarak okunmuştur. Buna karşın Yol (1982) filminde Türkiye coğrafyası, birey-devlet çatışmasının simgesel bir mekânı hâline gelmiş; sınırlar, geçitler ve ıssız köyler, politik baskının ve bireysel sıkışmışlığın sahnesi olarak işlev görmüştür.

Toplumsal belleğin sinemasal temsili bağlamında, çalışmada yer verilen Sürü (1978), Umut (1970) ve Zincirbozan (2007) gibi filmler, resmi tarihin dışladığı sınıfsal, etnik ve siyasal kimliklerin görünür kılındığı örnekler olarak öne çıkmaktadır. Gelibolu (2005) ve 19 Ocak'tan 19 Ocak'a: Hrant Dink Belgeseli (2007–2009) gibi belgesel yapımlar ise, resmi anlatının dışında kalan seslere odaklanarak çok sesli ve insani tarih anlatıları oluşturmuşlardır. Bu filmler, sinemanın sadece geçmişi anlatmadığını; aynı zamanda geçmişle yüzleşme süreçlerine aracılık eden bir bellek alanı oluşturduğunu göstermektedir.

Anakronizm, sinemanın tarihsel temsildeki bilinçli ya da bilinçsiz tercihlerinden biri olarak ele alınmıştır. Örneğin Vizonte Tuuba (2004), 1980 askeri darbesini işlerken 1990'lara ait kültürel kodları da kullanarak izleyicide çağrışım yaratmayı hedeflemiş, böylece geçmişin bugünün bakışıyla yeniden anlamlandırıldığı hibrit bir anlatı oluşturmuştur.

Ayrıca Yavuz Sultan Selim Ağlıyor (1953) ve İstanbul'un Fethi (1951) gibi yapımlarda görülen tarihsel sapmalar ve gerçeklikten uzak temsil biçimleri, sinemanın zaman zaman resmi ideolojiyi pekiştirmek amacıyla tarihi yeniden kurguladığını ortaya koymaktadır. Buna karşılık Yorgun Savaşçı (1979) gibi filmler, resmi tarih anlatılarına karşı duruşlarıyla, sinemanın ideolojik mücadele alanına dönüşebileceğini somut şekilde ortaya koymuştur. Filmin yasaklanması ve kopyalarının imha edilmesi, sinemanın tarih üzerindeki etkisinin yalnızca estetik değil, siyasal sonuçlar da doğurabileceğini göstermektedir.

Türk sinemasında tarih anlatıları, yalnızca geçmişi belgelemek değil, aynı zamanda o geçmişe dair kolektif ve bireysel anlamlar üretmek, alternatif sesleri görünür kılmak ve ideolojik söylemleri yeniden kurmak gibi işlevler üstlenmektedir. Sinema, resmi tarih yazımının ötesine geçen bir temsil gücüyle, toplumsal belleğin dönüşümüne katkı sağlayan güçlü bir anlatı alanı sunar. Bu bağlamda, sinema ile tarih arasındaki ilişkiyi salt bir aktarım ya da yansıtma ilişkisi olarak değil; temsil, yorum ve yeniden inşa süreçlerini içeren dinamik ve çok katmanlı bir etkileşim olarak değerlendirmek gerekir.

Belgesel ve kurmaca filmler tarihsel temsilin iki farklı boyutunu açığa çıkarır. Belgeseller, geçmişin belgelenmesi ve çok sesli tanıklıkların görünür kılınması açısından önem taşırken; kurmaca yapımlar, tarihsel olayları dramatize ederek ideolojik, estetik ve politik yeni anlam katmanları üretir. Bu nedenle sinema ile tarih ilişkisini tartışırken, her iki türün yönetsel farklarının açık biçimde ayrıştırılması, örneklemin doğruluğu ve tartışmanın kavramsal tutarlılığı için zorunludur.

### **Kaynakça**

- Chansel, D. (2003). *20. yüzyılda Avrupa tarihini öğrenmek ve öğretmek* [Avrupa Konseyi Raporu].
- Coşkun, N. Ç. (2011). "Tarihin Görselleşmesi: Televizyon Dizileri Ve Tarih Eğitimi", *Milli Eğitim Dergisi*, (191).
- Dağtaş, D. (2015). "Tarihî Dizilerde İdeoloji Ve Kimlik", *Moment Dergisi*, 2 (1).
- Demircioğlu, İ. H. (2007). "Tarih Öğretiminde Filmlerin Yeri Ve Önemi", *Bilig*, 42.
- Erkılıç, S. D. (2014). *Türk Sinemasında Tarih Ve Bellek*. Bağlam Yayınları.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih*. İstanbul.

- Hristidis, Ş. K. (2007). *Sinemada Ulusal Tavrı: Halit Refiğ Kitabı*. İstanbul.
- Okumuş, O. (2020). “Tarih Derslerinde Tarihsel Film Uygulaması Hakkında Öğrenci Düşünceleri”. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 39 (1).
- Rosenstone, R. A. (2018). “Gerçek Tarih Olarak Tarihsel Film” (Y. Lüleci, Çev.). *SineCine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 9 (1).
- Saral, N. N. (2017). “Sinemada Görsel Efektlerle Mekânın Ve Tarihin Yeniden Üretilmesi: Fetih 1453 Filmi”, (Yüksek Lisans Tezi). *Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı*, İstanbul.
- Susam, A. (2013). “2000 Sonrası Türk Belgesellerinde Toplumsal Bellek Ve Gerçeğin Temsili”, (Yüksek Lisans Tezi). *Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı*, İzmir.
- Tanyer, T. (2009). “Türk sinemasında Tarihi Filmler”. *Kebikeç*, (27).
- Yiğit, O. (2020). Film Kartografisi: Sinemasal Mekâna Dair Felsefi Düşünceler, *SineFilozofi Dergisi*, Özel Sayı (2).