

MUHSİN ERTUĞRUL SİNEMASININ KURAMSAL AÇIDAN ANALİZİ

Gözde SUNAL

İstanbul Ticaret Üniversitesi, Türkiye

gsunal@ticaret.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-9535-5714>

<i>Atıf</i>	Sunal, G. (2022). MUHSİN ERTUĞRUL SİNEMASININ KURAMSAL AÇIDAN ANALİZİ. İletişim Çalışmaları Dergisi, 8 (3), 317-332
-------------	---

Geliş tarihi / Received: 01.08.2022

Kabul tarihi / Accepted: 15.08.2022

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v08i3003

ÖZ

Sinema, başlangıcından günümüze hem bir sanat hem bir sanayi hem de bir kitle iletişim aracı olarak birçok önemli işlev görmüş ve dünyanın birçok alanda değişimine ön ayak olmuştur. Bu kadar önemli bir sanat ve kitle iletişim aracı olmasının altında, sinemanın yıldan yıla kendini geliştirmesi, yenilemesi, içinde bulunduğu siyasal, kültürel ve sanatsal değişimlere uyum sağlayabilmesi yatmaktadır. Toplumların bir yansıması olarak ortaya çıkan sinema ekonomik ve sosyal koşullardan beslenmiştir. Sosyo-kültürel ve siyasi yaşamların perdeye aktarıldığı bir sanat dalı olan sinema insanlık tarihini gözler önüne sermektedir. Türk sinemasını on yedi yıl tekelinde tutan Muhsin Ertuğrul, sinema anlatımı yerine tiyatro anlatımını daha aktif kullanarak bu noktada doğru olmayan bir geleneği başlatması bakımından Türk sinemasında sürekli konuşulan bir isim olmuştur. Muhsin Ertuğrul, Türkiye’de ilk defa gerçek bir film stüdyosunun kurulmasını sağlamış, sinema teknolojisinin getirdiği imkânları ülkemize sokmuştur. Gerek sinema gerekse tiyatroyu disiplinli ve ciddi bir ortam haline getirmiş en önemli sanatçılarımızdandır. Çoğunlukla sahne oyunlarından aktardığı filmlerle Türk ve Dünya tiyatrosunun önemli eserlerini sinema seyircisine tanıtmıştır. Bir oyuncu ve yönetmen oluşunun yanında, çevirileriyle, uyarlamalarıyla, ülkemizde ilklere imzasını atmıştır. Diğer yandan şehir tiyatrolarının himayesine giren Türk sineması, devletleştirme kapsamına girmiştir. Tiyatrocular dönemi diye adlandırılan bu dönemde özel yapım şirketleri kurulmuştur. Filmlerin üretilmesine

katılan bu yapım evleri işin ticaretiyle daha çok ilgilenmeye başlamışlardır. Yönetmen olarak da Muhsin Ertuğrul'un hakim olduğu bu dönemde filmlerin niteliklerini asıl belirleyen kendisiydi. Çalışmanın odağında yer alan Türk sinemasının ilk dönemi olarak adlandırılan "Tiyatrocular Dönemi" sinema tarihi açısından büyük tartışmalara yol açmıştır. Bu noktadan hareketle, literatür ve film taramasına dayanarak oluşturulan bu çalışmada, Muhsin Ertuğrul'un daha çok hakim olduğu kronolojik bir sıralamadan daha çok 1920'li ve 1930'lu yıllarda Muhsin Ertuğrul sinemasının anlatım yapısı ve bu dönemlerde geçirdiği evrimler dokümantasyon tarama yöntemiyle Türk ve Dünya sinemasının anlatım yapıları arasındaki farklılıklar üzerinde durulması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Muhsin Ertuğrul, Tiyatrocular Dönemi, Kuram, Eleştiri

THEORETICAL ANALYSIS OF MUHSİN ERTUĞRUL CINEMA

ABSTRACT

Cinema has performed many important functions both as an art, as an industry and as a mass media since its inception and has been a pioneer in the change of the world in many fields. At the heart of such an important art and mass media is the fact that cinema develops, renews itself from year to year, adapts to the political, cultural and artistic changes in which it is located. Cinema, which emerged as a reflection of societies, was fed by economic and social conditions. Cinema, which is an art branch in which socio-cultural and political lives are transferred to the screen, reveals the history of mankind.

Muhsin Ertuğrul, who has held the monopoly of Turkish cinema for seventeen years, has been a constantly spoken name in Turkish cinema in terms of starting a tradition that is not true at this point by using theatrical expression more actively instead of cinema expression. Muhsin Ertuğrul has established a real film studio in Turkey for the first time and introduced the opportunities brought by cinema technology to our country. He is one of our most important artists who has made both cinema and theater a disciplined and serious environment. He introduced important works of Turkish and World theater to the cinema audience with films that he mostly transferred from stage plays. Besides being an actor and director, he has achieved firsts in our country with his translations and adaptations. On the other hand, Turkish cinema has become a kind of patronage of City Theaters. On the other hand, Turkish cinema, which has come under the auspices of city

theaters, has been included in the scope of nationalization. During this period, which is called the period of theatergoers, private production companies were established. These production houses participating in the production of films have become more interested in the business trade. It was he who actually determined the qualities of the films during this period, when Muhsin Ertugrul dominated as a director. The “Period of Theatergoers”, called the First period of Turkish cinema, which is the focus of the study, has caused great controversy in terms of the history of cinema. From this point, based on literature and film scans generated in this study, Muhsin Ertuğrul dominated the 1920s and 1930s more than a chronological list of the more narrative structure and the evolution of cinema in this period of time spent scanning the documentation of the method is intended to focus on the differences between the narrative structures of Turkish and world cinema.

Keywords: *Cinema, Muhsin Ertugrul, The Era of Theatergoers, Theory, Critism*

GİRİŞ

Sinemada anlatım dili, sinemanın ilk icadından kısa bir süre sonra oluşmaya başlamış, sonrasında sinemayı sanat olarak benimseyen yönetmenlerin dışında teknolojik olanaklar, ülkelerin siyasal yapıları, kültürleri ve estetik anlayışlarıyla kimi zaman akımlar kimi zamanda ticari hedefler doğrultusunda gelişerek bugünüme kadar gelmiştir.

Sinemada anlam yaratmak için kullanılan birçok yöntem vardır. Ancak bazı olmazsa olmaz öğeler, bu yöntemlerin kullanılabilmesi için tek yoldur. Anlatım dili oluşturulurken bu öğeler ve yöntemler önem sıralarına göre sıralanabilir ve bu önem sırası tercih edilen anlatım yapısına göre değişebilir. Anlatımı oluşturabilmek için gereken en önemli araç bir alıcının ve bir ışık kaynağının olmasıdır. Kameranın olmadığı bir film düşünülemez. Kameranın, karşısındaki görüntüyü kaydedebilmesi için de bir ışık kaynağının olması gerekir. Belirlenmiş bir kadraj (çerçeveleme), kamera hareketleri, kamera açıları, aydınlatma, kurgu, senaryo, zaman-mekan kullanımı, renk, ses, müzik, efekt, oyunculuk, dekor, kostüm gibi birçok araç ve yöntem filmin anlamlı bir görüntüler bütününe dönüşmesi için kullanılabilir. Bahsi geçen bu araç ve yöntemler, sinema tarihinin çeşitli dönemlerinde hem keşfedilerek hem de teknolojik buluşlar sayesinde sinema anlatım sürecine dahil edilmiştir. Hangi araç ve yöntemin kullanılacağı yönetmenden yönetmene ve o dönemki sinema anlayışına göre değişkenlik gösterir.

Anlatım dilinin oluşmasında teknik araç ve yöntemlerin dışında toplumsal, siyasal, ekonomik, teknolojik, kültürel, estetik ve kuramsal altyapılar önemli bir

yer tutmaktadır. Bu yüzden, salt bir teknik anlatımın varlığından söz edilemez. Tekniklerin ve araçların kullanımı saydığımız altyapıların etkisiyle birlikte büyük farklılıklar göstermektedir.

Sinema bir sanat olarak kabul edilmeden önce, sadece bir eğlence veya bir belgeleme aracı olarak sinemasal anlatımdan yoksun görüntülerin perdeye yansıtılmasından ibaret olan bir gösteri türüydü. Sinemanın sanatsal bir ifade biçimi olarak ele alınması, sinemanın anlatım olanaklarının bir öyküyü veya gerçek bir durumu sinemaya özgü estetik bir dille ifade etme yeteneğinin keşfedilmesiyle mümkün olmuştur. Kameranın konumu, çekim ölçekleri, senaryo, kurgu gibi araç ve yöntemlerin bilinçli kullanımıyla bir dil oluşturulabileceği anlaşıldıktan sonra sinema yeni bir sanat olarak kabul edilerek çeşitli yönelimlerin örnekleri perdeye aktarılmaya başlanmıştır.

Bu yönelimler sonucu sinemanın sessiz döneminde sinemasal anlatım ile ilgili çeşitli kuramlar, denemeler gerçekleştirilmiştir. Bu uğraşlar sinemanın estetik temellerini atmış ve sinemayı sanatsal bir zemine oturtmuştur. Sesli döneme geçildiğindeyse farklı yönelimler ortaya çıkmış, sinemasal anlatım, sesle birlikte köklü değişikliklere uğramıştır. Bu açıdan bakıldığında, günümüz sinemasına da etki eden sessiz sinemanın son dönemi ve sesli sinemanın ilk dönemi dünya sinema tarihi açısından analiz edilmesi gereken çok önemli iki dönemdir.

Bu süreç içinde, Türk sineması ilk örneklerini verirken, dünya sinemasındaki gelişmelerle belli şekillerde etkileşime girmiştir. Bu çalışmada, dünya sinemasında 1920'lere kadar etkileri görülen ve 1930'lu yıllarda sesin sinemaya gelmesiyle öne çıkan çeşitli oluşumların Türk sinemasının o dönemlerdeki tek yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul'un dönemindeki sinema anlayışına yansımaları irdelenecektir.

1920'LI VE 1930'LU YILLARDA SİNEMA KURAMLARI VE ÖNE ÇIKAN OLUŞUMLAR

'Kuram' kelimesi, Türkçe'de kurmak kökünden türetilmiştir. Bu kelime bilimden sanata kadar birçok kuralı oluşturmak ve açıklamak için sistematik çalışmalar bütünüdür. Bu çalışmalar ile gözlemler sonucunda bazı önermelerde bulunulur. Sinema ve kuram arasındaki bağlantıyı J. Dudley Andrew (2010: 45) şöyle açıklar: "Sinema kuramı bilimin bir başka kulvarıdır, bu nedenle tikel olandan çok genel olanla ilgilenir. Kuram, temelinde ve asıl kaygı olarak önceliği tek tek filmlere ve tekniklere vermez, bunun yerine sinemasal yapabilirlik (sinemanın yapabilecekleri) olarak adlandırılan bir alan üzerinde yoğunlaşır". Üretilen her film aslında kendi içinde bir anlama ulaşmayı amaçlar ve bu anlamı oluştururken teknik ve estetik yönelimler bir filmin vermek istediği sosyolojik, tarihsel ve felsefi süreçlerin, birikimlerin ifade edilmesine katkıda bulunurlar. Dolayısıyla

sinema kuramı anlatımın olanaklarına odaklanır ve anlamlandırma zemininde hareket eder. Bir filmin, belli bir kuramdan bağımsız şekilde çekildiği söylene de üretilen her film belli kurallara göre çekilir. Bu noktadan hareketle Sinema kuramı yapılmış olanı anlamlandırarak diğer disiplinlerle bağlantılar kurar, yapılacak olana da bilinç aşılar.

Sinema tarihi içinde oluşan film kuramları çeşitlilik arz etmektedir. Bu çalışmada üzerinde durulacak olan, teknik ve biçimsel anlatım üzerine inşa edilmiş oluşumlardır. Bu oluşumların erken dönem Türk sinemasında ne derece yer aldığı veya almadığı, bu oluşumların tarihsel süreçleri içinde ele alınmasıyla mümkündür. Sessiz sinemanın son yıllarıyla sesli sinemanın ilk yılları, sinema tarihinde çok önemli bir yere sahiptir. Sessiz sinema döneminde, bir hikayeyi veya durumu görüntülerle anlatma zorunluluğu, sinemacıları görsel temellere dayanan teknik ve estetik anlatım uygulamalarına yönlendirmiştir. Bu dönemde tekniğin ve estetik anlayışın filmde biçimsel olarak hayat bulması, sinemanın sanat olarak kabul görmesinde merkezi bir öneme sahiptir.

Film d'art

Sinemanın ilk yılları film dilinin tam olarak keşfedilip bilinçli bir şekilde uygulanmadığı bir dönemdir. İlk sinema alıcılarının mucitleri şöyle bir yol izledi: Araçlarını açık havada bir yere kurup, hoşlarına giden herhangi bir şeyin hareketli görüntülerini saptadı: iş sonunda fabrikayı terk eden işçiler, istasyona giren bir tren, yemek masasında bir bebek, iskambil oynayan adamlar (Uysal, 2012: 34) gibi gündelik, sıradan olayların filme alınmış görüntülerini panayır, sirk tarzı eğlence mekânlarında gösterdiler. Daha sonraları hikâye anlatma aracı olarak kullanılmaya başlansa da sinemaya özgü anlatım tam olarak oluşmamıştı. Bu dönemlerde halkın eğlencesi olarak anılan sinema, sanat camiasına da seslenme gayretinin sonucu olarak 1908'de "film d'art" doğmuştur. Lafitte kardeşler tarafından 1908'de kurulan "Le Film d'art" şirketiyle başlayan, tiyatro temelli oyunculuk ve senaryo içeriğiyle oluşan sinema anlayışı, Fransa dışında diğer ülkelere de yayılmıştır. Yıldız sisteminin yayılmasına öncülük eden bu oluşum, belli bir süre sonra ömrünü tüketse de, ileriki yıllarda ortaya çıkan bazı yönelimlere esin kaynağı olması açısından önemli bir yere sahiptir.

Feks

Tiyatro temelli sinema anlayışına bir diğer örnekte Feks (Eksantrik Oyuncu Fabrikası)'dir. Feks, 1921'de Grigory Kozintsev ile Leonid Truberg'in liderliğinde teatral bir atölye olarak Leningrad'da kuruldu ve 1924'ten itibaren bir sinema kuruluşu oldu (Nowell-Smith, 2008: 203). Kryzhitsky ve Türkiye'nin kalbi Ankara (1934) filmini yöneten Yutkevich'inde aralarında yer aldığı bu oluşum içinde daha çok komedi filmleri çekilmekteydi. 1926'ya kadar çekilen bu

filmlerde geniş biçimde kamera ve kurgu hilelerine başvurulmaktaydı. Feks'in öne çıkardığı "eksantrikliğe" vurgu, bir yandan "alt" türlere (sirk, vodvil, varyete) yönelimlerini ve "ciddi" salon sanatı geleneklerini reddetmelerini gösteriyordu (Nowell-Smith, 2008: 203). Daha çok şekilci ve şaşırtmaya yönelik bir anlatım yapısını benimseyen Feks tarzı filmler, Avrupa'nın birçok ülkesinde belli bir süre popüler hale gelmiştir. 1926 yılından sonra sadece isim olarak kalan Feks'de Film d'art'ın etkilerini görmek mümkündür. Film d'art gibi Feks'de tiyatral bir oluşum olarak sinema tarihindeki yerini almıştır ancak sinemanın kendine has anlatım yapısına pek bir şey katamamıştır.

Avant-garde Sinema

Deneysel bir sanat ve estetik anlayışı ifade eden Avant-garde akım, sinemada 1920'lerden 1930'lara kadar etkisini göstermiştir. İlk olarak Fransa'da ortaya çıkmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonunda düşüşe geçen Avrupa sinema sektörü yerini Hollywood merkezli filmlere bırakmıştı. Böyle bir ortamda sinema sektörünün dışındaki sanatçılar deneysel film çalışmalarına giriştiler. Ticari kaygılardan uzak ve sanatsal ifade biçiminin ön plana çıkarıldığı bu dönem içinde birçok deneysel ve öncü film çalışmaları yapıldı. Fransız Avant-garde sineması, kübizm, dadaizm, soyut sanat, empresyonizm ve sürrealizm gibi birkaç akımı içinde barındıran avant-garde akım, Fransa dışında Avrupa'nın diğer ülkelerinde de görülmüştür. Bu dönemin yönetmenleri geleneksel anlatımın dışına çıkarak farklı tarzlar denemişlerdir. Örneğin, bu akımda hareketlerin süreleriyle oynanmış, bölünmüş kadrajlarla farklı sinemasal deneyimlere girilmiştir. Tiyatrallikten uzaklaşılan dönemde sinema sanatsal bir zemine oturtulmuştur. Bu akımın önemli yönetmenleri arasında Luis Bunuel (Endülü Köpeği, 1929), Abel Gance (La Roue-Tekerlek, 1923), Louis Delluc (Le Silence-Sessizlik, 1920), Germaine Dulac (La Souriante Madame Beudet-Gülümseyen Madam Beudet, 1923) sayılabilir.

Dışavurumculuk

1910'da 'Empresyonizm' (izlenimcilik) ve 'Natüralizm'e (doğalcılık) bir tepki olarak Münih'te ortaya çıkan ve 'Dışavurumculuk' (Onaran, 2012: 284-285) resimden tiyatroya kadar birçok sanat dalında kendisini göstermiştir. Almanya'nın o dönemdeki siyasi ve toplumsal çalkantıları dışavuran bu akım, Birinci Dünya Savaşı sonrası Alman sinemasında 1919'dan 1920'lerin sonlarına kadar varlığını sürdürmüştür. Fransız Avant-garde akımla aynı dönemlerde Almanya'da ortaya çıkan Alman dışavurumcu sineması, dışavurumcu sanat akımının sinemaya yansımalarıdır. Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan Almanya'nın genel ruh halini yansıtan, insanların hissettiği toplumsal huzursuzluğu, gelecek kaygısını

etkili bir şekilde filmleştirmiş bir sinema akımıdır. Çarpıtılmış dekorların, keskin gölgelerin kullanılarak karamsar atmosferin yaratılmasıyla temel amaç dış dünyanın gerçekliğinin çarpıtılmasıdır. İçinde yaşanan gerçekliğin acı verici hali, filmlerde deforme edilerek ortaya çıkar. Dışavurumcu Alman sinemasının anlatım yapısını oluşturan öğeler; abartılı makyajlar, simetrik olmayan dekorlar, farklı açılarda kurulan bir ışıklandırma ve bunun sonucu olarak keskin gölgeler, karamsar hikâyeler (çılgın bilim adamı, katiller vb.) gibi akımı simgeleyen araçlardır. Bu akımın en önemli örneklerinden biri Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'dir (1919). Filmde psikolojik olayların dışa yansımalarıyla ve bunu yaparken de dışavurumcu sahnelemenin kullanımıyla bir çerçeve yapılabileceğinden çok fazla ve çarpıcı olarak, Almanya'da savaş sonrası görülen genel kabuğuna çekilme sembolize edilerek verilmektedir (Biryıldız, 2000: 47). Bir diğer örnek olan Mumyalar Müzesi'nde de (1924) dışavurumcu akıma has aydınlatma ve dekor öne çıkmaktadır. Dışavurumcu Alman sineması 1920'lerin ortalarında düşüşe geçer ve Hitler'in iktidar gelmesiyle varlığını noktalar. Ancak var olduğu dönemin toplumsal ve politik sürecini yansıtmaları ve korku filmlerinin görsel ve estetik temellerini oluşturması açısından sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Formalizm

Formalist akım, sinemanın en önemli estetik ve sanatsal temellerini atarak, günümüze kadar kullanılan birçok kurgu tekniğinin önderliğini yapmıştır. Formalist sinemanın temelinde “kurgu” yatar. Sinemayı sanat yapanın kurgu olduğundan yola çıkan Sovyet yönetmenlerden Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, Sovyet devrimi sonrasında kurgu çalışmalarına girişmiş ve sinemanın kurgu yoluyla çok etkin bir anlatım olanağına kavuşmasının öncülerinden olmuşlardır. Amerikalı David Wark Griffith'in önderlik ettiği kurgu çalışmalarından etkilenen Genç Sovyet yönetmenler birçok kurgu denemesi yapmışlar ve belli sonuçlara ulaşmışlardır. Sovyet kurgu tekniğinin etkisini duyurduğu alanlardan biri de, çekimlerin görsel benzetmeler ima etmek üzere birleştirilmesidir (Uysal, 2012: 86).

Bu yönetmenlerden Lev Kuleshov 1917 Ekim Devrimi'nden sonra bir sinema atölyesinin yöneticisi oldu. Bu atölyede Sergey Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin Kuleshov'un öğrencilerindendi. Kuleshov farklı zaman ve mekânlarda çekilmiş olan görüntüleri birleştirdiği çalışmasına “yaratıcı coğrafya” adını verdi. En önemli denemelerinden biri, devrim öncesinin ünlü oyuncusu Moszhukin'in üç özdeş çekimini aldılar ve bunları çorba dolu bir tabak, tabutta yatan bir kadın ve küçük bir kızın çekimleri arasına yerleştirdiler (Monaco, 2011: 380). Birinci filmde izleyiciler adam ve çorbanın açıklığı, ikinci filmde adam ve tabuttaki kadının üzüntüyü, üçüncü çekimde adam ve küçük kızın sevgiyi çağrıştırdığını ifade

ettiler. Yönetmenler bu denemeyi seyircilere izlettirdikten sonra yapılan farklı kurgusal değişikliklerin birbirinden çok farklı anlamlara gelebileceğini göstermiş oldular. Film Technique (1926) ve Film Acting (1935) adlı iki önemli eserinde Pudovkin, Kuleshov ile yaptıkları denemelerden gelen ve “bağlantısal kurgu” adını verdiği farklı bir anlayışa dayanan sinema kuramını geliştirdi (Monaco, 2011: 380). Pudovkin’e göre kurgu sinemada çok farklı bir yere sahiptir düşüncesinden hareketle seyircinin algısını değiştirdiğini vurgulamaktadır. Bu noktadan hareketle kurgu anlatılmak isteneni destekleyen bir araç olarak sinemadaki yeri almaktadır.

Sergey Eisenstein ise Pudovkin’in kurgu anlayışına farklı açıdan yaklaşarak birbiri ardına gelen çekimlerin yerine çekimlerin birbiriyle çarpışmasıyla farklı anlamlar oluşturan bir kurgu kuramı geliştirdi. Eisenstein’a göre, kurgudan çıkan anlam, gerçekliğin desteklenmesi değil yeni fikir ve gerçekliğin yaratılmasıdır. Bunun yolu, iki çekimin birbirini tamamlamasından ve beklenen anlamı vermesinden ziyade iki çekimin üçüncü bir anlamı yaratmasıyla mümkün olabilir. Devam eden yıllarda denemeleri ve kurgu çalışmalarını geliştiren Eisenstein çok az film yapmıştır. Ancak geliştirdiği fikirler ve çok az sayıdaki filmlerinde kullandığı teknikler kendisini sinema tarihinde özel bir yere koymuştur. Anlatıyı destekleyen kurgu anlayışına diyalektik bir karşılık olarak geliştirilen “çarpıcı kurgu” adını alan kuram, devrim sonrası propaganda filmlerinden olan Potemkin Zırhlısı (1925) filminin sinema sanatında çok önemli bir yere sahip olmasının temel sebebidir.

Tiyatral Film

1927 yılında sesin sinemaya girmesi, sinema sanatında çok farklı yönelimlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Sesle birlikte sinema başka bir anlatım olanağına daha kavuşmuş oldu. Sessiz dönemde ünlü olan yabancı oyuncular dil sorunu olmadığından mesleklerine devam edebilirlerken sesin gelmesiyle birlikte işsiz kalmıştır. Sinema endüstrisi kökten değiştiren bu gelişme, aynı zamanda filmleştirilmiş tiyatro adında bir akımın çıkmasına sebep olmuştur. Birçok operayı, müzikali, tiyatro oyunlarını, komedileri film d’art anlayışında olduğu gibi ancak sesli olarak filme alan tiyatral film, Fransa’dan sonra Almanya ve birçok Avrupa ülkesinde popüler hale gelmiştir. Maliyetinin ucuz olması ve sesin yardımı, film yapımcıları arasında popüler olması için yeterliydi. Eleştirmenler tarafından hiçbir şekilde rağbet görmeyen bu akım izleyici tarafından aynı oranda sevilmiştir. İzleyiciler kendi dillerini perdede dinlemeyi tercih ettiklerinden o dönem içinde Hollywood tehdidine belli oranda karşı konulabilmiştir.

TÜRK SİNEMASINDA MUHSİN ERTUĞRUL DÖNEMİNE GENEL BİR BAKIŞ

Muhsin Ertuğrul, 28 Şubat 1892'de İstanbul'da doğdu. Mekteb-i Tefeyyüz'de, Dar-el Edebiyat'ta Soğukçeşme ve Toptaş'ı Rüştüleri'nde ve Mercan İdadisi'nde okudu. Babası o zaman Hariciye Nezaratı veznedarı olan Hüsnü Bey'dir. Kendisi, oğlunu Mabeyn Kâtipliği ile saraya yerleştirmek ve oradan feyz almasını sağlamak istiyordu. Ama Muhsin Ertuğrul babasının bu fikrini beğenmedi. Babasının teklifini kabul etmedi. Ekmeğini kendi emeği ile kazanmak istedi; bir marangozun yanına çırak olarak girdi; çalışmaya başladı (Onaran, 1981: 111). Ertuğrul Muhsin, daha Soğukçeşme Askeri Rüştüyesi'nde öğrenci iken birkaç yakın arkadaşıyla beraber tiyatroya merak sardırılmıştı. İlk aktörlüğü de buradan başlar. Boyalı dekorlar, perdeler ve başka araçlar edinerek Sadı isimli bir okul arkadaşının evinde çocuklar arasında tiyatroculuğa başlamışlardır (Onaran, 1981: 111). Öğrencilik yıllarından başlayarak tiyatroyla ilgilenen sanatçı profesyonel olarak daha on yedi yaşındayken ilk kez 1909'da, Burhanettin Tepsi Bey'in Tiyatro'sunda sahneye çıktı (İdrisoğlu, Muhsin Ertuğrul Belgeseli).

Meşrutiyetin ilanından sonra bütün yurttaki herkes coşkunluk içinde iken, yer yer çeşitli tiyatro temsilleri yer alıyordu. Ertuğrul ve arkadaşları bu temsilleri dikkatle ve imrenerek izlerlerdi. Ertuğrul sonrasında küçük rollerle sahneye atıldı. Ertuğrul bu ufak tefek rollerde beğenilmiyordu. Arkadaşları Ertuğrul'un Avrupa'ya gidip tiyatro incelemeleri yapmaya teşvik etti (Onaran, 1981: 112). 1912'de Paris'e giderek tiyatro eğitimi yaptı (Gökmen, 1989: 246). Ertuğrul 1916 yılında Berlin'e gitmiş; Fransız tiyatro sanatından sonra Alman sahne sanatını inceleme imkânını bulmuştur. Darülbedayi'den izin alarak gittiği Berlin'de figüran ve sahne işçisi olarak çalışıp teknik bilgisini arttırdı (Onaran, 1981: 114). Sinema alanında 1918 yılında Berlin'de "Beranien Düşesi" adlı filmde oynadı (İdrisoğlu, Muhsin Ertuğrul Belgeseli). 1919'daki gidişinde bazı arkadaşları ile kurduğu "İstanbul Film Şirketi" adına Samson filmini çevirdi (Gökmen, 1989: 246). Ertesi yıl, bu kez Alman Stuart-Webb ortaklığı adına iki film yönetti: Kara Lale Bayramı, Şeytana Tapanlar (Teksoy, 2007: 16). 1916, 1918, 1919 ve 1921'de 4 defa Berlin'e gitti. Hepsinde tiyatro ve sinema ile ilgili çalışmalar yaptı (Gökmen, 1989: 246).

İlk özel yapımevi olan Kemal Film, 1921 yılında aktifleşene kadar sinema devlet eliyle kurulmuştur. Kemal filmin Ertuğrul ile yaptığı anlaşma üzerine konulu film yapımına başlanmıştır. Ertuğrul yönetmenliğinde 1922 yılında İstanbul'da Bir Facia-i Aşk adlı filmi çekilmiştir. Yönetmen Ertuğrul, Kemal Film adına, tiyatro oyuncularından oluşan ekibi ve görüntü yönetmeni Cezmi Ar ile birlikte Ateşten Gömlek (1923), Boğaziçi Esrarı, Leblebici, Horhor (1923), Kız Kulesinde Bir Facia (1923), Sözde Kızlar (1924) adlı beş film daha çekti (Coşkun, 2009:

19-20). Örneğin İstanbul'da Bir Facia-i Aşk filmi, gerçek bir olaydan yola çıkılmıştır. Kötü niyetli bir kadının sevgililerinden biri tarafından öldürülmesini konu ediniyordu. Boğaziçi Esrarı filmi ise, Yakup Kadri'nin, bir Bektaşî babasını konu alan Nur Baba adlı romanından uyarlanmıştır. Ateşten Gömlek filmine baktığımızda, Halide Edip Adıvar'ın romanından esinlenilmiştir. Film, Kurtuluş Savaşı'nı, savaşa katılan genç bir kadının gözünden anlatmaktadır. Filmin en önemli özelliği, ilk kez Türk kadınlarının da bir filmde rol almasıdır. Bu iki genç kız, tiyatro alanında ünlenecek Münire Eyüp (Neyyire Neyir) ile Bedia Şekip (Bedia Muvahhit) olacaktır (Teksoy, 2007: 17).

Kemal Film tarafından Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde çekilen bu altı film, çok önemli özelliklerinden ötürü sinema tarihimizin önemli bir dönemini oluşturmaktadır.

- Devlet dışında ilk kez özel bir şirket, sermayesini sinema alanında kullanma cesaretini gösterdi ve bu konuda öncü oldu.
- Halkı Türk sinemasının varlığına inandırdı.
- Türk kadınlarının da sinema oyunculuğu yapabileceğini kanıtladı.
- Ciddi bir film stüdyosu ve laboratuvarı kurularak sinema teknolojisinin önemi vurgulandı (Şarman Er, 1992: 95).

Türk sinemasının emekleme çağındaki birkaç adım böylece atılmış oluyordu. Ayrıca ilk Türk kadınları onun zamanında beyaz perdede göründüler. Bu da bir kazanç sayılırdı (Gökmen, 1989: 246). Ertuğrul, 1925 yılında Moskova'da bulunan Nazım Hikmet'in aracılığıyla SSCB'ye gitti. Bu geziden dönünce, İstanbul'da birçok sinema salonu işletmekte olan İpekçi kardeşlere film üretmeyi kabul ettirdi. Muhsin Ertuğrul'un İpek Film adına yönettiği ilk film Ankara Postası (1928) adını taşınmaktadır (Teksoy, 2007: 18).

Bu tarihlerde sinemaya sesin gelmesiyle İpek film, sesli film gösterimleri için gerekli ekipmanları getirmişlerdi. Sesli film için gereken stüdyo Türkiye'de olmadığından Türk sinemasının ilk sesli filmi olan İstanbul Sokaklarında filminin (1931) çekimi için ekip yurtdışına gitmiştir (Coşkun, 2009: 21). Sesli olarak çekilen İstanbul Sokaklarında filmin büyük ilgi görmesi üzerine İpekçiler, Muhsin Ertuğrul'un önderliğinde yeni bir stüdyo kurma karar verdiler. Bu iş için önce Nişantaşı'ndaki Avusturyalıların kurduğu büyük askeri fırın satın alındı (Şarman Er, 1992: 97). Dönemin görüntü yönetmenlerinden İlhan Arakon, anılarını şöyle aktarmaktadır: "Türk sinemasının teknolojik anlamda ilk kuruluşu İpekçiler'in Nişantaşı'ndaki ekmek fabrikasını stüdyo haline getirmeleriyle balar ki bunu Muhsin Bey yapmıştır. Ekmek fabrikası deyince sakın yanlış anlamayın. Bu bir fırın değildi, çok büyük bir bloku kaplıyordu, yüksek tavanlı üç katı vardı.

İpekçiler burayı stüdyo haline getirmek için Muhsin Bey'e açık bono verdiler. Muhsin Bey o devrin en iyi aletlerini kamera, ışık, ses ve laboratuvar ecnebi mütehasıslar tarafından kuruldu ve Muhsin Bey yepyeni bir stüdyonun içinde çalışmaya başladı" (Şarman Er, 1992: 97).

1932 yılında Muhsin Ertuğrul filmlerini sesli olarak stüdyoda çekmeye başladı. Ertuğrul bu dönem İpek Film adına Bir Millet Uyanıyor (1932), Cici Berber (1933), Fena Yol (1933), Karım Beni Aldatırsa (1933), Söz Bir Allah Bir (1933), Leblebici Horhor Ağa (1934), Aysel Bataklı Damın Kızı (1935), Tosun Paşa (1939) filmlerini çekmiştir. Bu stüdyoda çevrilen ilk film Bir Millet Uyanıyor (1932) oldu. Mütareke yıllarında İstanbul'dan Anadolu'ya silah kaçırıcıların kahramanlıklarını konu edinen film, Nizamettin Nazif'in (Tepedelenlioğlu) senaryosuna dayanır. Bu film Muhsin Ertuğrul'un ilk başarılı filmi oldu (Teksoy, 2007: 19).

Muhsin Ertuğrul'un kendi adına çevirdiği "Aysel Bataklı Damın Kızı" (1934) ise Muhsin Ertuğrul'un başyapıtı olarak Türk sinema tarihine geçmiştir. Nobel ödüllü İsveçli kadın yazar Selma Lagerlöf'ün "Tösen från stormyrörpet" (Bataklı Damın Kızı) adlı öyküsünden sinemaya uyarlanan filmde, çalıştığı evde baştan çıkarılarak çocuğu ile ailesine sığınan, bütün bu koşullara karşın ruhunun temizliğinden hiçbir şey yitirmeyen, bunun da ödülünü yaşamı içinde alan bir köy kızı anlatılmaktadır. Başrollerdeki Cahide Sonku'nun o dönem çok konuşulan güzelliği ve aynı zamanda filmin sinema öğeleriyle başarılı bir şekilde işlenmesi filmin başarısını artırıyordu (Onaran, 1999: 203). İpek Film Dönemi'nin eserleri ise, Ertuğrul'un filmolojisine onur verecek Bir Millet Uyanıyor ve Aysel, Bataklı Damın Kızı gibi filmler; diğer yandan da Söz Bir Allah Bir, Leblebici Horhor Ağa, Kıskaç, Allahın Cenneti gibi sinema değerleri tartışılabilir filmler olarak ayrılabilir. Aynı zamanda bir de Karım Beni Aldatırsa, Cici Berber, Şehvet Kurbanı gibi sinema değerinin sorgulandığı ama halkın beğenisi toplayan filmler mevcuttur (Onaran, 1981: 350).

Muhsin Ertuğrul uzun yıllar sinema alanında çalışmış olmasına rağmen hiçbir zaman tiyatrodan uzaklaşmadı. Sinema ve tiyatro çalışmalarını birlikte yürüttü. Güçlü bir tiyatro geleneğine sahip olmasının da etkisiyle filmlerinde teatral bir anlatım tarzı benimsedi ve sinemanın anlatım olanaklarından yeterince faydalanamadı. İpek film için son çektiği film Kahveci Güzeli oldu. Daha sonra halk film adına 3 film yönetti. 1953'de gerçekleştirdiği ve ülkemizin ilk renkli filmlerinden biri olan Halıcı Kız sanatçının sinema alanındaki son çalışması oldu (İdrisoğlu, Muhsin Ertuğrul Belgeseli). Renkli olarak çekilen ve banyosu yurt dışında yapılan hiçbir masrafın esirgenmediği bu film, Muhsin Ertuğrul'un sinema hayatına renkli bir nokta oldu (Gökmen, 1989: 246).

Hakkındaki tüm eleştirilere rağmen Muhsin Ertuğrul ve tiyatro alanındaki çalışmaları bakımından bir “örnek adam”dır. Bu nitelikleri göz önünde tutularak Ege Üniversitesi kendisine “Sinema ve Tiyatrodaki Hizmetlerinden Dolayı” “fahri doktorluk” payesi vermiştir (1979) (Onaran, 1999: 204-205). Muhsin Ertuğrul’un Türk milletine tiyatro ve sinemadan daha büyük hizmeti kitaplarını Taksim’deki Atatürk kütüphanesine bağışlamasıdır. Eşi de Dragos’taki evini Türkiye yardımseverler derneğine bağışladı (Gökmen, 1989: 246-247).

MUHSİN ERTUĞRUL SİNEMASININ KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Muhsin Ertuğrul, 17 yıl boyunca Türk sinemasının tek yönetmeni olarak çalışmış, yurt dışındakiler de dâhil olmak üzere otuzdan fazla film yapmıştır. Bu uzun süren tekel onun Türk sinemasının sonraki yıllarına da etki etmesine sağlamıştır. İstanbul Şehir Tiyatrosu senarist, oyuncu kadrosu, dekoratör, teknik eleman ve repertuarıyla Türk sinemasına egemen olmuş ve Türk sinema dili uzunca bir süre teatral anlatım düzeyinde kalmıştır (Yılmazok, 2007: 31). Ertuğrul, Sovyetler Birliği’ndeki iki yıllık çalışması üzerine “otobiyografi”sinde yalnız şunlar söyleniyor: “...1925’te Ertuğrul Muhsin Rusya’ya gitti. Orada Stanislavsky, Meierhold gibi beynelmilel tiyatro dâhileriyle tanıştı. Evvela, Moskova’da Goskino sonra Odesa’da Vufku sinema fabrikalarında rejisör olarak çalıştı. Orada kaldığı iki sene zarfında Spartakus ve Tamilla adlı iki büyük film çevirdi. 1927’de mecburen memlekete döndü (Özön, 2010: 93).

Lütfi Ö. Akad ise Ertuğrul sinemasını şöyle değerlendirmektedir: “Bir sahneyi filme almakla, bir sahneyi sinema dili kullanarak anlatmak arasında fark vardır. Bu ince ayrımı çoğu kez karıştırıyorlar. Sanırım Muhsin Bey sahneleri filme alıyordu” (Şarman Er, 1992: 99). Görüntü yönetmeni İlhan Arakon’un sözlerini ise bir sinemacının değil, sadece o dönemin bir sinema seyircisinin görüşleri olarak değerlendirmek bir Ertuğrul sinemasının başarısızlığını ortaya koymaktadır: “Muhsin Bey’in sineması yapıldığı devirde de çağ dışıydı. Çünkü biz bir taraftan Muhsin Bey’in sineması yapıldığı devirde de çağ dışıydı. Çünkü biz bir taraftan Muhsin Bey’in filmlerini seyrederken, yandaki sinemada dünya şaheserlerinin görüyorduk: John Fordları görüyorduk, Frank Capraları görüyorduk, Lubitschleri, Pabstları, René Clairleri görüyorduk. Çünkü artık Türk sinema seyircisinin kriter alacağı dünya çapında ustalar vardır, beğeni çitası o ustaların seviyesine yükselmiştir (Yılmazok, 2007: 31).

Aynı zamanda Ertuğrul’un tekelinden söz edebilmek için bu dönemde ne bir yönetmen ne de bir yönetmen adayı bulunmaktadır. Muhsin Ertuğrul’un, Türkiye kalıcı filmler üretememiş olması fakat yurtdışında sinema ortamında bulunması yönetmenin belki de sinema sanatına yatkınlığına sınırlı olmasıyla açıklanabilir.

Muhsin Ertuğrul'un filmlerinin önemli bir bölümünün edebiyat eserlerinden esinlediği ya da Darülbedayi'de (İstanbul Şehir Tiyatrosu) oynanan oyunlardan uyarlandığı bilinmektedir. (Teksoy, 2007: 22). Bu konuya başka bir açıdan da bakılmalıdır. Sinemanın geri kalmasında hep Muhsin Ertuğrul suçlanır. Ancak o, film yaptığı dönemlerde nasıl kendi filmlerini üretmek için yatırım yaparak kişiler bulduysa, diğer film yapmak isteyenler de bulabilirdi. Bu konuda yasal hiçbir engel yoktu. Acaba istenseydi İpekçilerin dışında sinemaya yatırım yapacak başkaları bulunamaz mıydı? (Şarman Er, 1992: 100). On yedi yıl boyunca Ertuğrul dışında başka bir yönetmenin yetişmemiş olmasını, hem sinemanın kültürel bir değer olarak görülmediği hem de sermayenin büyük bir yatırımı acemi ellere teslim etmede çekingen davranmasında aramak doğru olur (Teksoy, 2007: 21).

1922-1939 yılları arasında sinema anlatımı yerine tiyatro anlatımını getirerek bu konuda kötü bir geleneği başlatması bakımından tenkit edilen Muhsin Ertuğrul, Türkiye'de ilk defa gerçek bir film stüdyosunun kurulmasını sağlamış, sinema teknolojisinin getirdiği imkânları ülkemize sokmuş, gerek sinema gerekse tiyatroyu disiplinli ve ciddi bir ortam haline getirmiş en önemli sanatçılarımızdandır (Şarman Er, 1992: 100). Çoğunlukla sahne oyunlarından aktardığı filmlerle Türk ve Dünya Tiyatro'sunun önemli eserlerini sinema seyircisine tanıttı (İdrisoğlu, Muhsin Ertuğrul Belgeseli). Bir oyuncu ve yönetmen oluşunun yanında, çevirileriyle, uyarlamalarıyla, ülkemizde ilk kez İbsen'in, Strindberg'in, Tolstoy'un, Andreyev'in yapıtlarını seyirciye tanıtan, Shakespeare'i öğreten sanatçı oluşu, övülecek bir tarz olduğu düşünülmektedir (Sevinçli, 1987: 373).

Aynı zamanda Ertuğrul, İpekçiler adına ülkemizin dünya standartlarında ilk sesli film stüdyosunu kurdu. Stüdyonun gerekli donanımı için kamera, ışık ve diğer tüm cihazları yurt dışından getirtti. Orada hemen hepsi Darülbedayi oyuncularından oluşan ekibiyle batılı anlamda bir çalışma sistemi kurdu (İdrisoğlu, Muhsin Ertuğrul Belgeseli). Yıllar sonra stüdyoda çalışma olanağı bulacak olan sinemamızın büyük ustası Ömer Lütfi Akad, karşılaştığı teknik olanaklar karşısında şaşkınlığa düşmüştür. "İpekçiler bir gelenek olarak imkân sağlayan bir kurumdu ve bunu Muhsin Bey'e her isteğini sağlamakla gösterdiler. Yıllar sonra İpek Film stüdyosunda çalışırken o zamana göre bile son derece gelişmiş cihazlar olduğunu gördüm ki bu aletlerle, bu olanaklarla Muhsin Bey hangi yıllarda çalışmıştı" (Şekeroğlu, Türk Sinema Tarihi Belgeseli). Muhsin Ertuğrul'un sanat yönetmeni görüşlerini şöyle dile getirmiştir: "Muhsin stüdyonun düzenlenmesi için beni görevlendirdi. 'Paris'te gördüklerini burada da tatbik et. Dekorlar, bunların büyüklüğü ne varsa düşün taşın hepsini burada tatbik edelim' dedi. Böylece fırın bir stüdyo, plato haline geldi. Muhsin'de burada film çekemeye başladı. Bazı büyük sahneler için bahçede dekorlar kuruluyor ve bazı trük'ler deniyorduk. Ben bunları Paris'te Rene Clair'in çektiği filmlerden öğrenmiştim" (Şekeroğlu, Türk Sinema Tarihi Belgeseli).

Ertuğrul'un sinemasına bakıldığında kamera hareketlerinde ziyade kamerasının hareketsiz olduğunu kaydırma uygulamalarının olmadığını görmekteyiz. Alıcı aygıtın tekerli araçlara bindirilmediği, filmlerin kurgusunda da yeterli başarının sağlanamadığını söyleyebiliriz (Onaran, 1981: 348). “Uzun bir müddetten beri musikiye mukabil gramofon, tiyatroya mukabil olarak da sinemacılık âlemi medeniyeti işgal ediyor. Fakat hiç şüphesiz ki resimle mukayese ederek fotoğraf ne derece eser-i sanat adla olunuyor ise sinemada ondan öteye hiçbir suretle geçemeyecektir. Eğer kâinatta herkes bir gün sağır olmazsa...” (İdrisoğlu, Muhsin Ertuğrul Belgeseli). Ertuğrul, sinemaya kimsenin el atmadığı bir dönemde, kendi girişimiyle bu sanatı Avrupa'da inceleme konusu yapmış, Türkiye'de eleştirmiş ve sonunda kendisi filmler çevirmiştir. Bu bakımından mesleğin “piri”, “babası” sayılabilecek bir öncüdür (Onaran, 1981: 352). Muhsin Ertuğrul'un sineması Türk sinemasında bir aşamadır. Nasıl Ertuğrul'dan öncekilerin çabaları primitif niteliğine rağmen bir aşamada olmuşsa; Tiyatrocular Dönemi (1922-1938)'nin tek ustası Muhsin Ertuğrul'un sineması da öylesine bir aşama olmuştur (Onaran, 1981: 349).

Ertuğrul'un hizmetleri arasında: sinemada disiplinli bir çalışma düzeni getirmesi; hemen her türün ilk örneklerini (proto-type'lerini) ortaya koyması; yurt içinde ve Orta Doğu'da izlenen filmleriyle seyirciyi Türk sinemasına ısındırması; “İstanbul Sokaklarında” ve “Fena Yol” (O Kakos Dromos) adlı filmlerini Mısır ve Yunanistan'la ortak yapım olarak gerçekleştirmesi bir okul haline getirdiği sanatını başka yönetmenlere de aktarmış olması sayılabilir (Onaran, 1999: 204). Ertuğrul, esasında bir tiyatrocu olduğu içi tipik “filme çekilmiş tiyatro” yapmakla eleştirilmiş olmasına karşın; sinemamıza katkılar sağlamış bir yönetmendir (Onaran, 1999: 204). Muhsin Ertuğrul'un, çağdaş Türk tiyatrosunun olduğu gibi, Türk sinemasının da kurucusu olduğu, karşı çıkılmaz bir gerçektir (Teksoy, 2007: 23).

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Sinemada sessiz dönemin sonları yani sesli dönemin başlangıç yılları sinema tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Sessiz sinema döneminde geliştirilen sinematografik ve estetik gelişmeler sesli dönemin başlangıç yıllarında duraklamıştır. Sesle birlikte, sinemaya yeni bir boyut yeni bir gerçeklik katılmıştır fakat yaratılan bu gerçeklik, sinemanın kendine has anlatım yapısının önüne geçmiş, bir olayı görüntüyle anlatmak yerine diyalog yoluna gidilmiştir. Senaryolar görüntüyü değil diyalogları baz alarak yazılmaya başlanmıştır. Bu durum, belli bir dönem sinemanın görsel anlatıma dayanan yapısını geri plana itmiştir. Sessiz sinema döneminde geliştirilen sinemasal anlatım gerilemeye başlamış ve yapımcılar için mali kaygılar ön planda olduğundan sesin varlığı bir avantaja dönüşmüştür.

1922-1939 yılları arasında sinemamıza egemen olmuş Ertuğrul, 17 yıl boyunca ülkenin tek yönetmeni olarak görülmektedir. Bu noktada tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Ertuğrul'un karşılaştığı en büyük eleştirilerden biri ise Türk sinemasına kendine özgü bir dil yaratamamış olmasıdır. Bu süreçte Ertuğrul'un dönemin kendi şartları içerisinde değerlendirmek faydalı olacaktır. Sinemanın kurumsallaşmasını, teknolojisi gelişmiş bir alt yapısı olması gerektiğini ve bu sürecin uygulanmaya başlanmasını sağlaması açısından Muhsin Ertuğrul Türk sineması için önemli bir köprüdür.

Muhsin Ertuğrul'un döneminde dünyada kullanılmakta olan modern bir teknoloji ile çalıştığı bilinmektedir. Dünya sinemasına baktığımızda sinemanın atılım yaptığı yıllarda Türk sineması ancak bir ya da iki film çekebiliyordu, bu da Muhsin Ertuğrul zamanında gerçekleşiyordu. Ancak 1930'lu yıllarda İpek Film ile birlikte Muhsin Ertuğrul'un tekeli sarsılır. Türk sinemasında yaşanan geçiş dönemi olarak bilinen 1939-1950'li yıllarda yeni bir dönem başlar. Faruk Kenç'in önderliğinde olan bu dönemde ilk olarak Ertuğrul'un tekelden çıkılır. Ertuğrul'un tiyatroculuğu sinemacılığına göre daha baskındır. Bazı filmlerinde bir başarı yakalasa da genelde başarısızlıkla eleştirilmiştir. Bunun aksine Türk sineması için harcadığı çaba yadsınmaz. Teknolojiyi yoğun olarak kullanan, Türk kadını ilk defa sahneye çıkaran yönetmenlik, oyunculuk, çevirmenlik gibi birçok alana el atan biri olarak Türk sinemasında yerini almıştır. Bu süreçte var olan zorluklar ve öncü olmanın sıkıntıları Ertuğrul'un tabir-i caizse günah keçisi olarak görülmesine neden olmuştur. Tüm tartışmalara rağmen yerli filmcilik anlayışıyla bu toprakların kendi izleyicisinin de oluşmasına katkıda bulunan Ertuğrul, tiyatro ve sinema sanatının temellerini attığını söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Andrew, J. D. (2010). Büyük Sinema Kuramları. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Biryıldız, E. (2000). Sinemada Akımlar. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Evren, B. (2012) ile Muhsin Ertuğrul Sineması üzerine kişisel görüşme.
- Coşkun, E. (2009). Türk Sinemasının Akım Araştırması. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Duruel, A. S. (2002). Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.
- Şarman Er, D. (1992). Sinema Teknolojisinin Gelişimi İçinde Fotografik Malzeme Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.
- Gökmen, M. (1989). Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları.

- İdrisoğlu, A. Türk Sinemasında Bir Dönem Muhsin Ertuğrul Belgeseli. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sinema TV Merkezi.
- Monaco, J. (2011). Bir Film Nasıl Okunur. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Nowell-Smith G. (2008). Dünya Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Onaran, A. Ş. (1981). Muhsin Ertuğrul Sineması. Ankara: Saim Toraman Matbaası.
- Onaran, A. Ş. (1999). Sinemaya Giriş. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (2012). Sessiz Sinema Tarihi. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (2012). Türk Sineması Tarihi 1896-1960. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Sevinçli, E. (1987). Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul. İstanbul: Broy Yayınları.
- Şekeroğlu, S. (1986-1988). Türk Sinema Tarihi Belgeseli Bölüm 5, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sinema TV Merkezi.
- Teksoy, R. (2007). Rekin Teksoy'un Türk Sineması. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Uysal, Ö. S. (2012). Sinema Estetiğine Giriş. İstanbul: İkinci Adam Yayınları.
- Yılmazok, L. (2007). Türk Sinemasının Ulusal Karakterini Etkileyen Öğeler ve Seyirci-Sinema İlişkisi. Mimar Sinan Üniversitesi SBE Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.