

**TEBAADAN ULUSA ERKEN DÖNEM SİNEMA TARİHİ: 1896-1943 ARASI  
BİR TARİHSELLEŞTİRME ÖNERİSİ**

ÖZLEM TUĞÇE KELEŞ

DOKTORA

TEZİ

MEDYA ÇALIŞMALARI DOKTORA PROGRAMI

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

EYLÜL, 2019

**TEBAADAN ULUSA ERKEN DÖNEM SİNEMA TARİHİ: 1896-1943 ARASI  
BİR TARİHSELLEŞTİRME ÖNERİSİ**

ÖZLEM TUĞÇE KELEŞ

DANIŞMAN

Prof. Dr. Ayla Kanbur

## TEZ ONAY

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı



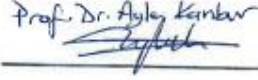
Prof. Dr. M. Fazıl GÜLER  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Bu tezin Doktora derecesi için gereken tüm şartları sağladığını tasdik ederim.



Dr. Öğr. Üyesi Özge ERBEK KARA  
Anabilim Dalı Başkanı

Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin Doktora derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığını beyan ederiz.



Danışman

Jüri Üyeleri

[ Danışmanın ünvan ad ve soyadı]



Prof. Dr. Ayten Kınkar  
Doktora Üniversitesi

[ Jüri üyesi ünvan ad ve soyadı]



Prof. Dr. G. Deniz Bayraktar

[ Jüri üyesi ünvan ad ve soyadı]



Prof. Dr. Hasan Akbulut

[ Jüri üyesi ünvan ad ve soyadı]



Dr. Öğr. Üyesi Özge Erbek Kara

[ Jüri üyesi ünvan ad ve soyadı]



Doç. Dr. Kaan Taşbaşı

## İNTİHAL

Doktora tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışmada alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

Tarih : 12.09.2019  
Ad/soyad : Özdem Tıpçacı Keleş

İmza: 

## ABSTRACT

This study focuses on revealing the relationship between history, nation state and early Turkish cinema history. nation-state policies in the founding of the Republic of Turkey, dealt with history and history writing process, the early history of cinema is also open to discussion in this context. Historical research techniques were used in the study and archival documents and primary sources were used. Turkish historiography of early cinema films as well as the contents of the study, during the establishment of the Republic of Turkey in social, economic and political role were evaluated. In this context, the research aims to shed light on early Turkish history of cinema and historiography and archive studies in cinema

**Key words:** History, Nation State, Early Turkish Cinema

## ÖZET

Bu çalışma, tarih, ulus devlet ve erken dönem Türk sineması tarihi arasındaki karşılıklı ilişkinin ortaya çıkarılmasına odaklanmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecindeki ulus devlet politikaları, tarih ve tarih yazım süreçleriyle birlikte ele alınmış, erken dönem sinema tarihi de bu bağlamda tartışmaya açılmıştır. Çalışmada tarihsel araştırma tekniklerinden yararlanılmış, arşiv belgelerine ve birincil kaynaklara başvurulmuştur. Erken dönem Türk sineması tarih yazımı çalışmalarının içeriklerinin yanı sıra sinemanın, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sırasındaki sosyal, ekonomik ve siyasi rolü değerlendirilmeye alınmıştır. Bu bağlamda araştırma, erken dönem Türk sinema tarihi çalışması ile sinemada tarih yazımı ve arşiv çalışmalarına da ışık tutmayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Tarih, Ulus Devlet, Erken Dönem Türk Sineması

## TEŞEKKÜR

Bu tezin yazım sürecini benimle beraber yaşayan, gözleyen, bana fikirleri, eleştirileri, yorumları ile destek veren tüm kişileri tek tek anmam olanaksız. Tezimin ortaya çıkması sürecinde desteğini benden esirgemeyen, bu sürecin benim için ne kadar zor olduğunu düşünerek önermelerimi her zaman açık fikirlilikle ve samimiyetle dinleyen, eleştiren ve bu tezin ortaya çıkmasında büyük emeği olan saygı değer danışmanım Prof. Dr. Ayla Kanbur'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmamı takip ederek bana eleştirileri, yorumları ile katkıda bulunan, bu tezin ortaya çıkmasında bana her zaman destek olan, hocalarım; Prof. Dr. Hasan Akbulut'a, Yard. Doç. Dr. Özge Erbek Kara'ya kendimi açıkça ifade etme olanağı bulmamı sağladıkları ve bu tezin ortaya çıkabilmesini benim kadar istedikleri için teşekkür ederim.

Yorucu ve uzun bir süreç geçirirken her daim pozitif enerjileriyle beni destekleyen arkadaşlarım; Tamara, Gözde, Aysun, Kübra, Zübeyde, Hüseyin ve Arif'e bana gösterdikleri sabırdan dolayı teşekkür ederim.

Araştırmalarım sırasında bana sağladıkları imkan ve olanaklardan ötürü TÜBİTAK'a teşekkür ederim.

Bütün bu süreç boyunca her durum ve koşulda bana yardım eden, beni destekleyen Doç. Dr. Ayça Can Kırgız'a ve arşiv çalışmalarımda beni destekleyen İzzeddin Çalışlar'a teşekkürü bir borç bilirim.

Tez çalışmama başlarken bana inanan ve en az benim kadar heyecanlı olan aileme ne kadar teşekkür etsem azdır. Bu yola çıkarken ellerimden tutan Annem, Kayınvalidem, Ağabeyim Turgut, kardeşim Egemen, yengem, yeğenlerim, dayım teyzem ve kuzenim Tuğçe'nin varlığını her zaman yanımda hissettim.

Beni hiç bir zaman yalnız bırakmayan, yoluma ışık tutan, sabırıyla, şevkatiyle, sevgisiyle bana güç veren sevgili Eşim Ümit Doğukan Keleş'e sonsuz kez teşekkür ederim.

Ve son olarak; tez yazım sürecinde kaybettiğim Canım Babam'a bana her zaman inandığı ve güvendiği için teşekkür ederim...

## ÖNSÖZ

Tarih'e olan ilgim lisans öğrenimimde sinema eğitimi almaya başladıktan sonra daha da arttı. Bir filmin yapıldığı dönemin koşullarıyla olan ilişkisi üzerine düşünmek beni hep tarih okumalarına itti. Dönemler, savaşlar, tarihte kayıt altına alınmış olayların sinema ile olan bağı hakkında fikir yürütmek birçok soruyu da beraberinde getirdi. "Tarih kitaplarında karşılaştığımız bir olayın filme konu olmasını sağlayan şey nedir" ya da "tarihin bir bilim olarak sinema ile olan bağı nedir" "Sinema, tarih yazıcılığının bir parçası mıdır" gibi sorular bu alanlarda okumalar yapmama olanak tanırken yeni soruların da ortaya çıkmasına yol açtı.

Bu soruların çoğalmasında günümüz tartışmalarının da rol oynadığını göz ardı edemem. İlk duyulduğu anda çok basit bir soru veya tartışmanın parçası gibi gözükebilecek "Türkiye sineması mı" yoksa "Türk sineması mı" soruları bu çalışmanın bugün ortaya çıkmasında büyük bir öneme sahiptir. Bu tartışma, sinema ve tarih merakının birleştiği noktadan ulus devlet ideolojilerine, tarihin gerçekten objektif olup olamayacağına ilişkin tartışmalara ve Osmanlı devletinin son dönemlerinden Cumhuriyet kurulduktan sonraki ilk yıllara ve kültür politikalarına kadar uzanan geniş bir yelpazeyi içine alır. Dolayısıyla sinemanın, sanat vasfının ötesinde ulus devlet ideolojisinin ve tarih yazımının da bir parçası olarak toplumların geçmişlerine dair izleri günümüze ve hatta geleceğe taşıyan bir özelliği olduğuna sonucuna varılabilir.

Yukardaki sorular araştırmanın temelini oluştururken ortaya çıkan yeni sorular da araştırmanın yönünü diyebiliriz. Bugün neden Türk sinemasının "Türk sineması" olarak ifade edilip edilmeyeceği tartışması günümüzün siyasi tartışmalarının ve akademik araştırmalarının bir parçasıdır. Ancak bugüne ait bu tartışmalar geçmiş ile bağ kurularak değerlendirildiğinde üç temel üzerine oturmaktadır: tarih, ulus devlet ve sinema. Bu tartışmalara, ileride tarih bölümünde değinileceği üzere, günümüz

koşullarından beslenen ve söylemlerinden etkilenen bir araştırmacı olarak yaklaşmakta olduğumun altını çizmek yerinde olur. Dolayısıyla tarih, ulus ve erken dönem sinema çalışmaları hakkında sahip olduğum fikir, görüş ve yaklaşımlar günümüz siyasi söylemlerinin olumlu ve olumsuz etkilerinden ayrı düşünülemez.



## İÇİNDEKİLER

|                                                                                                    |             |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| <b>TEZ ONAY .....</b>                                                                              | <b>i</b>    |
| <b>İNTİHAL .....</b>                                                                               | <b>ii</b>   |
| <b>ABSTRACT .....</b>                                                                              | <b>iii</b>  |
| <b>ÖZET .....</b>                                                                                  | <b>iv</b>   |
| <b>TEŞEKKÜR .....</b>                                                                              | <b>v</b>    |
| <b>ÖNSÖZ .....</b>                                                                                 | <b>vi</b>   |
| <b>İÇİNDEKİLER .....</b>                                                                           | <b>viii</b> |
| <b>GİRİŞ .....</b>                                                                                 | <b>1</b>    |
| <b>AMAÇ VE KAPSAM .....</b>                                                                        | <b>1</b>    |
| <b>1.TARİH KAVRAMI, TARİH YAZIMI VE ULUSLAŞMA SÜRECİNDEKİ ROLÜ .....</b>                           | <b>13</b>   |
| 1.1.Tarih Kavramı ve Tarih Yazımı .....                                                            | 15          |
| 1.1.1. Ulus-devletlerin Tarihsel Süreci ve Tarih Yazımı.....                                       | 29          |
| 1.1.2. Ulus -devlet modeli olarak Fransa ve Almanya Örneği ve Tarih Yazımı ..                      | 34          |
| 1.2.Türkiye’de Tarih Yazımı ve Uluslaşma Süreci.....                                               | 41          |
| 1.1.3.Tarih yazımı ile ilgili Türkiye’deki yaklaşımlar.....                                        | 42          |
| 1.1.4.Türkiye Cumhuriyet’inin Kuruluşu ve Uluslaşma Süreci .....                                   | 48          |
| <b>2. ULUS-DEVLET VE TARİH İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA SİNEMA TARİH YAZIMI VE ERKEN DÖNEME BAKIŞ .....</b> | <b>66</b>   |
| 2.1. Sinema Tarih Yazımına Yaklaşımlar .....                                                       | 69          |
| 2.2. Tarih Yazımı sürecinde Ulus-devlet ve Sinema İlişkisi.....                                    | 74          |
| <b>3. TÜRKİYE’DE ERKEN DÖNEM SİNEMA TARİH YAZIMI.....</b>                                          | <b>84</b>   |
| 3.1. Erken Dönem Türk Sineması’na Tarihsel Yaklaşımlar .....                                       | 85          |
| 3.2. Erken Dönem Türk Sineması Üzerine Çağdaş Yaklaşımlar ve tartışmalar ..                        | 93          |
| <b>4. TEBAADAN ULUSA ERKEN DÖNEM SİNEMA TARİHİ: BİR DÖNEMSELLEŞTİRME ÖNERİSİ.....</b>              | <b>121</b>  |
| 4.1. Cumhuriyet Öncesi Osmanlı’da Sinema .....                                                     | 121         |

|                       |                                                                      |            |
|-----------------------|----------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.2.                  | Uluslaşma Sürecinde Erken Dönem Türk Sineması ve Kurumsallaşma ....  | 125        |
| 4.2.1.                | Kurumlar ve Cemiyetler .....                                         | 126        |
| 4.2.2.                | Sansür Sistemi ve Nizamnameler .....                                 | 130        |
| 4.3.                  | Erken Dönem Türk Sinemasının Ekonomik Koşulları .....                | 142        |
| 4.3.1.                | İstanbul ve Anadolu’da Gösterim ve Dağıtım .....                     | 144        |
| 4.3.2.                | Erken Dönem Türk Sinemasında Vergilendirme .....                     | 150        |
| 4.4.                  | Erken Dönem Türk Sineması ve Sosyal Yapının Değişim Göstermesi ..... | 154        |
| 4.4.1.                | Eğitici Bir Araç Olarak Sinema.....                                  | 162        |
| 4.5.                  | Bir Dönemselleştirme Önerisi .....                                   | 180        |
| <b>SONUÇ.....</b>     |                                                                      | <b>195</b> |
| <b>KAYNAKÇA .....</b> |                                                                      | <b>200</b> |

## GİRİŞ

### AMAÇ VE KAPSAM

Bu çalışmada, 1896-1943 yılları arasında sinemanın Osmanlı topraklarına girişi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasında göstermiş olduğu gelişim süreci, ele alınan dönemin siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel boyutlarıyla kronolojik tarihsel akış gözetilerek incelenecektir.

Erken dönem Türk sinemasının ilk yıllarının Osmanlı Devleti'ndeki siyasi dönüşüme denk gelmesi sebebiyle ulus devlet politikaları ve tarih yazımı bu çalışmanın önemli bir parçası olmuştur. Tarihin tanımlanması ve tarih yazımı çalışmalarının ulus devlet politikalarıyla olan ilişkisinin anlaşılması, erken dönem Türk sineması çalışmalarındaki temellerin, üretim, gösterim-dağıtım sorunlarının ve sinemanın halka ulaşma biçimlerinin tarihsel olarak değerlendirilebilmesi için bir yol gösterici olmuştur.

“Erken dönem Türk sinemasının” erken dönemi kapsayan sinema tarih çalışmalarında nasıl ele alındığı ve nasıl günümüze değin aktarıldığı dönemin tarihçilerinin söylemlerine bakılarak anlaşılabilir. Tarih çalışmalarında kullanılan “milli”, “yerli”, “ulusal” gibi ifadeler sadece tarihçilerin bu çalışmaları yaptıkları dönemi bugüne aktarmaz, aynı zamanda tarihe konu olmuş olaylar, tarihçinin kendi döneminin söylemleri içinden yazılır. Dolayısıyla siyasi, sosyal ve ekonomik ilişkileri tarihsel olarak inceleyen “Tebaadan Ulusa Erken Dönem Türk Sineması” çalışmasının da, bugünün söylem, ifade ve yöntemsel yaklaşımlarından beslenerek ortaya çıktığını varsayabiliriz.

Uluslararası sinema hakkında yazmak, çekilen herhangi bir film hakkında yazmak/çalışmak kadar kolay olmayabilir. Uluslararası sinemanın değişkenlerini “ne

belirler” ya da “kimler belirler” ulusal sinemanın tanımlanması nasıl ifade edilir? Ulusal sinemanın sınırları neye göre belirlenmektedir, ulusal sinema bir milletin var olması, baki kalması için ideolojik bir güç olabilir mi? Ulusu tanımlayan ögeler nelerdir? Ulusal sinemanın tanımlanması geleneksel sinema tanımlarının dışında mı kalır? Bu gibi sorular, ulusal sinemanın tanımlanabilmesi için birçok farklı noktanın bilinmesi ve birleştirilerek analiz edilmesi gerektiğine işaret etmektedir. Bu temel noktalar ise tarih, ulus devlet ve erken dönem sinema çalışmaları ekseninde birleştirilebilir. Sinemanın ulusal kültürün meşrulaştırılmasında bir aracı olduğu göz önüne alındığında ulusal sinemanın tanımında sadece film analizi yeterli kalmamaktadır. Bu nedenle ulusal sinemayı okumanın bir başka yöntemi de tarih yazımı ve ulusların tarih yazımı ile olan ilişkisinin incelenmesi olabilir. Sinema ulus kimliğinin görsel temsili olarak değerlendirildiğinde bu görselliğin hangi bileşenlerden oluştuğu, nelerin nasıl kabul edildiği de önem kazanır. Bu nokta ise tarih yazımı ve ulus devlet tanımlamalarından ayrı düşünülemez.

Yukardaki çerçeveye bağlı olarak bu tez çalışması, bir erken dönem Türk sineması tarihi araştırmasıdır, sadece bir Türk film tarihi araştırması değildir. Tıpkı *Dünya Sinema Tarihi* kitabında *Geoffrey Novel Smith*’in de ifade ettiği gibi;

“Başlangıç olarak, bu bir sinema tarihi kitabıdır film tarihi değil. Bu kitap film aracının bütün kullanımları ile ilgilenmez, ancak, selüloit üzerindeki hareketli görüntülerin özgün icadından sinemaya ya da ‘filmler (the moives)’ olarak bilinen büyük kuruma evrilmeye kesişen kullanımlara odaklanır. Sinemanın sınırları bu anlamda, sadece kurum tarafından üretilen ve dolaşıma sokulan filmlerden daha geniştir. Bu sınır, seyirciyi, endüstriyi, sinema yıldızından, teknisyenine ve yer göstericisine kadar içinde çalışan insanları ve seyircilerin görmeye teşvik edileceği veya edilmeyeceği filmleri belirleyen kontrol ve denetleme mekanizmalarını içerir. Bu esnada, kurumun dışında olmakla birlikte mütemediyen ona tazyik uygulayan, geniş anlamda, tarihtir: savaşların ve devrimlerin, kültürdeki, demografideki ve hayat tarzındaki, jeopolitik ve küresel ekonomideki değişimlerin dünyasıdır (Smith G. N., 1997, s. 19).

Film analiz etmenin çok ötesinde ulusal sinemayı var eden unsurları tarihsel süreç içerisinde değerlendiren bu araştırma, erken dönem Türk sinema tarihi çalışması

ile sinemada tarih yazımı ve arşiv çalışmalarını bir bütün halinde değerklenmeyi amaçlamaktadır.

Ulusal sinemayı oluşturan öğelerin analiz edilebilmesi amacıyla başvuruhan ulus devlet tanımları, araştırmayı zorunlu olarak tarih ve ulus devlet ilişkisine taşımıştır. Bu nedenle araştırmanın kavramsal çerçevesi, üç temel çalışma alanı ile çizilmiştir: Tarih, ulus devlet ve erken dönem Türk sineması.

Tezin ilk bölümünü oluşturan “tarih başlığı”, hem erken dönem sinema çalışmalarını hem de ulus devlet politikalarını anlamak için bir temel oluşturmaktadır. Erken dönem Türk sinemasının tarih yazımı sürecine bakabilmek ve araştırmanın tarihsel sürecinin anlaşılabilmesi için tarih yazımı yaklaşımlarına ve tarihin bir bilim olarak gelişim gösterdiği dönemlere başvurulmuştur. Bu noktadan itibaren ise tarih söz konusu olduğunda tarih ile ilgili tüm sorulara cevap veren kişinin tarihçinin kendisi olduğu kanısına varılmıştır. Bu nedenle de bu araştırmanın ortaya koyduğu iddialar ve yaklaşımlar aynı belge ve bulgularla başka bir tarihsel bakış açısı ile gelecekte farklı şekilde değerklendirilebilir. Dolayısıyla bulguların nasıl değerklendirileceğine karar veren tarihçinin bakış açısı, böyle bir araştırmayı farklı şekilde ortaya konmasına yol açabilir. Bu anlamda araştırma, tarihe kuşkuyla yaklaşılabileceği ve tarihin de sorgulanabileceği iddiasından beslenmektedir. Erken dönem sinema tarih çalışmalarının günümüze gelen kayıtları bu nedenle yeni bir bağlamda incelenmeye çalışılmıştır. Buna bağlı olarak erken dönem Türk sinemasının ulus devlet politikasıyla olan bağı ve sinemanın eğitici bir araç olarak kullanılıp kullanılmadığı da tartışmaya dahil edilmiştir.

Filmlerde kurgu, senaryonun niteliklerini, anlamını ortaya koyan en temel teknik yapı taşıdır. Hangi sahnenin seçileceği, sıralaması bir sonraki sahnenin alam

yükünü taşır. Filmin genel yapısını ve ruhunu yansıtır. Bu durum senaristin ve yönetmenin bakış açısı ile şekillenir. Aynı durum tarihçi içinde geçerlidir.

Tarih, sinema filmi gibi “kurmaca” (fiction) bir yapıya sahip değildir. Ancak tarihçi tıpkı bir sinemacı gibi elde ettiği veriler ile bir anlam yaratır. Sinemacıya benzer, çünkü tarihçi kendi döneminin kuşağının özelliklerini taşır. Söylemi ve yaklaşımı geçmişe ait değildir. Bu nedenle seçtiği kelimeler yaklaşımını belirler, araştırmacının bakış açısını ortaya koyar. Bir sinemacı gibi her tarihçi geçmişin günün koşullarıyla yeniden kurgular, yeniden yazar. Tarihçinin geçmişten ne istediğinin bir kılavuzu vardır, bu kılavuz onun ideolojisini ortaya koyar, ancak bir sinemacının aksine çıktığı yolda elde ettiği bulgular onun en baştaki görüşünü değiştirebilir ki, bu da, sinemacı ve tarihçi biribirinden ayıran noktadır.

“Tarihçinin işlevi” der Naimer, “fotoğraf makinesininkine değil ressamınkine benzer: göze çarpan her şeyi ayırım gözetmeksizin yeniden üretmek değil, şeyin doğasında olanı keşfedip ortaya koymak, ayıklayıp vurgulamaktır bu işlem” (Kracauer, Kitle Süsü, 2011, s. 171) . Bilimin somut doğasından kaçınan bu yaklaşım ile tarihin sinemaya/sinemacıya benzemesinden önce fotoğrafçıya, ressama nasıl benzediği ve aynı dürtü ile sinemayla olan yakınlığını ortaya koymak gerekmektedir. Tarihçi tarihi araştırırken hem aktiftir hem pasif, hem tarihi yeniden yazar hem de sadece kayıt eder.

Tarih ve tarih yazıcılığı bu araştırmanın önemli bir bölümünü kapsamaktadır, çünkü tarih ulus devlet inşa sürecinde bir harç görevi görmektedir. Bilimsel varlığının önemi kadar uluslaşma içindeki görevi tarihi, hem bu araştırmanın temel bir parçası haline getirir hem de sinema ile ulus devletler arasındaki bağı kurmak için bir köprü görevi görür. Bu nedenlere bağlı olarak araştırma, önce “tarih”in sonra “sinema tarih

yazımı” yolculuğunun ve bu çerçevede Türk sinemasının erken döneminin, ulus devlet ideolojisi merkeze alınarak yapılan bir değerlendirmesidir.

Araştırmanın ikinci bölümünü oluşturan ulus devlet politikaları ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş aşamasındaki uluslaşma ve tarih yazımı sürecine odaklanmıştır ve bu bağlamda erken dönem Türk sineması hakkında tekrarlanan bilgilerin doğru olup olmadığını tartışmaya açmıştır. Tezin son bölümünü oluşturan ve aynı zamanda gövdesi olan erken dönem Türk sinemasının ekonomik, sosyal ve siyasi yapılanması ise gerek arşiv belgelerinden gerekse de daha önce yapılmış olan birçok kaynaktan beslenmiştir. Araştırma sırasında bu bölümler birbirinden kesin çizgiler ile ayrılmamış tam tersine birbiriyle iç içe geçtikleri kabul edilerek anlatılmıştır. Bunun nedeni ise bu üç temel unsurun birbirini besleyen ögeler olarak değerlendirilmesidir.

Ulus yapısı; “Gönüllü bir birlikten çok daha fazlasıdır. Kendi içinde, geleneksel süslemelerle örtülmüş olmasına rağmen, üzerinde yaşanan toprağa, dile ve aileninkinden daha geniş bir yakınlık duygusuna bağlılık gibi, doğal ve evrensel unsurlar barındırır” (Anderson, 1993, s. 81). Yani yaşanan toprağa ve vatan birliğinden ziyade ortak bir tarihe ve söyleme ait bir birlikteliktir. Vatan aidiyeti veya toprak bağı sonra gelmektedir. Bu nedenle de ulus yapısı için dil birliği ve söylem birliği daha güçlü bir ideolojinin temsilcileridir. Sinemanın ideolojik yapısı ulus devlet ideolojisi ile uzun yıllar iç içe geçmiştir. Çünkü ulus devlet politikaları kültür ürünleri ile halkın her kesimine ulaşmayı ve bir bağ kurmayı hedeflerken sinema bu söylemlerin bir temsili olma niteliği göstermiştir.

Sinemanın tarihinde bir ulus devlet ideolojisinin varlığının ifade edilebileceği dönem ise ancak 1. Dünya Savaşı dönemi ve sonrası olarak düşünülebilir. Fakat başlangıçta belge filmlerin içeriğini oluştururken sonrasında ise çeşitli tür -genre-

üzerinden filmlerinde konu olarak değerlendirilebilecek ulusal öğeler sinemanın da birçok siyasi temsilin parçası olabileceğine işaret etmektedir. Sinemanın ulus ideolojisiyle bir araya gelmesinde sinemanın anlatı gücünün anlaşılması ve 1. Dünya savaşının nedenleri ile sonuçları etkili olmuştur.

Sinemada uluslara ait sembollerin varlığı ülke sinemalarının adlandırılmaları ile en temel varlığını göstermektedir. Sinema bir sanat yapısıdır. Fakat adlandırılırken dönemlere başvurulmuyorsa ve ülkelerin isimleriyle ifade ediliyorsa iki şekilde ifade edilmektedir; ilki ülke isimleriyle, İran Sineması, Danimarka sineması, Arjantin sineması gibi, ikinci örnek ise ulus isimleriyle, Türk sineması, Fransız sineması, İtalyan sineması ya da Alman sineması gibi adlandırmalardır. Bu durum ise tamamen bir devlet biçiminin ve ulus devlet politikasının bir parçasıdır.

Sinemanın üretim biçimleri ülke sinemalarının adlandırılmasında önemli bir rol oynamıştır. 1895 senesinde ortaya çıkan ve öncesinde farklı cihazlar ile halka tanıtılan sinema, Avrupa'nın büyük kırılmalar yaşamaya başladığı bir döneme denk gelmiştir. Ulus devletlerin siyasal düşünce olarak yaygınlaştığı ancak sınırların halen daha netleşmediği, sanayileşmeye doğru hızla giden bir dünyada varlığını ortaya koymuştur. Üretim, biçimi bu nedenle önemli olmuştur, çünkü ülkelerin sinemayla tanışmaları ve sonrasında kendi sinemalarını yaratmalarında yine ticari ilişkileri ve savaşların sonuçları etkili olmuştur.

Bu bağlamda Türk sineması ve Türkiye sineması tartışmaları bir ulus sineması tartışmasının çok dışında olduğu görüşündeyim. Tarihsel açıdan bakıldığında zaman Türk sinemasının ortaya çıktığı dönem Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasal varlığını kanıtlama sürecine denk gelmektedir. Türk sineması, diğer ulus sinemaları olarak nitelendirilebilecek olan Fransız sineması ve Alman sineması gibi örneklerden farklı olarak gelişim göstermiştir. Türk sineması “yıkım” içinde olan bir ülkeden geriye

kalanlarla kurulan ve korunmaya çalışılan kültürel bir mirasın varlığı ile beraber siyasi olarak yeni bir yapılanmanın parçaları üzerine yapılanmış ve gelişim göstermiştir. Yani etnik bir yapılanma hedefiyle ulus algısının oluşturulmasından ziyade bir vatan bütünlüğü oluşturma çabası ile eğitim, edebiyat, müzik, diğer sanat dallarında olduğu gibi sinema ile beraber bir ülke inşa edilmeye çalışılmıştır.

Tüm bu alanlar siyasal ideolojinin bir parçası olarak oluşmuş ve evet sonucunda “ulus devlet” ideolojisinin birer temsili olmuşlardır. Tam da bu noktada “Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundaki ulus devlet ideolojisi neydi?” bunun tartışılması gerekmektedir. Ulus devlet yapıları içerisindeki iki temel örneğin analiz edilmesi bu tartışmaları açıklamaya yardımcı olacaktır. Fransız ve Alman ulus devlet yapılarının özellikleri değerlendirildiğinde Türkiye Cumhuriyeti’nin, kuruluş politikalarında Fransa ulus devlet yapısına daha yakın bir yaklaşımı benimsediği görülmektedir. Bu nedenle ülkenin kuruluş politikasında ön plana çıkan “kana bağlı bir ulus devlet mi yoksa vatan bütünlüğüne bağlı bir ulus devlet ideolojisi mi vardır” sorularına verilen cevap Türk sinemasının adlandırılışındaki ideolojiye işaret etmektedir.

### **Sınırlılıklar**

Erken dönem Türk sineması Türkiye Cumhuriyeti’nin uluslaşma süreciyle kesişen bir alandır. Bu nedenle erken dönem Türk sineması çalışmalarının anlaşılabilmesi için tarih, ulus devlet ve sinemanın ülkeye gelişi süreci bu çalışmanın odak noktalarını oluşturmaktadır.

Yukarıda belirtilen kavram ve tarihsel süreç için erken dönem Türk sinemasının gelişimi hakkında ilk yıllara ait birçok belge ve çalışma incelenmiştir. Bu kapsamda değinilen kavram ve araştırmalar çalışmanın temel eksenini oluşturmuştur.

Örneğin Devlet arşivleri, özel (kişi-özel kurumlar) arşivler ve birincil kaynakların hemen hepsi sinema, ulus devlet, tarih gibi temel anahtar kelimeler kapsamında derlenmiş ancak araştırmayı netleştirecek ve daraltacak şekilde bir araya getirilmiştir. Bu durum aksi halde tüm arşiv belgelerinin kullanılmasıyla sadece bir kronolojinin ortaya çıkmasına sebep olacaktı. Bu nedenle çalışma, son dönem Osmanlı devleti tarih çalışmaları kapsamında kayıt altına alınmış; sinema, sinematograf, Weinberg, nizamnameler, Diradour, izin, Manaki Kardeşler vb. gibi kelimeler ışığında araştırılmış ve derlenmiştir. Çalışma kapsamında erken dönem Türk sineması hakkında yazılmış kitapların hemen hepsi analiz edilmeye araştırmaya dahil edilmeye çalışılmıştır.

Ulus devlet kavramı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sırasında "Tarih tezi" kapsamında ifade edildiği şekilde ele alınmış tarihsel gelişimi bu noktadan yola çıkılarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda tarih, tarih yazımı çalışmalarının gelişimi Annales ekollerinin tarihsel yaklaşımları bağlamında araştırmaya dahil edilmiştir. Bu yaklaşım temelinde erken dönem Türk sineması çalışmaları tebaa kavramı temel alınarak Osmanlı Devleti'nin yıkılması ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması kapsamında ele alınmış ve 2018 yılı kasım ayına kadar yayınlanan birçok belge, kitap ve araştırma çerçevesinde oluşturulmuştur.

Araştırmanın temel yola çıkış noktası "Neden Türk sineması?" olmuştur. Tarihsel bir bakış açısı geliştirilmeye çalışılan araştırmada ülke sinemaları ve erken dönem sinema çalışmaları incelenmiştir. Bu çerçevede şu sorular da argümanı açmak için yararlı olmuştur: "Bir ülke neden "ülke sinemasına" ihtiyaç duyar? "Sinema ülkelerin uluslaşma süreçlerinin bir parçası mıdır?". Türkiye de benzer süreçlerden geçerken çok uluslu bir siyasal yapıyı terk ederek tek bir ulus ilkesi önceliğinde değil çoğulcu yapının korunduğu ve vatan sever bir toplum bütünlüğü sağlama amacıyla

kurulan bir ülke olma özelliği göstermiştir<sup>1</sup>. Bu anlamda Türkiye sineması kavramı Türk sineması kavramına göre daha bütüncül gözükse de ideolojik olarak tam da isteneni vermemektedir. Bu durumu ifade eden ve açıklayan süreç ulus devlet politikaları ve Fransız ulus devlet yapısının açıklandığı bölümde ifade edilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla yapılan tüm araştırma bu tartışmaya da ışık tutmayı amaçlarken ve Türkiye Cumhuriyet'inin kuruluşu sırasında kabul gören, “Türk edebiyatı, Türk müziği, Türk sineması” gibi ifadelerin kullanım biçimlerinin analizini ve nedenlerini kapsamına almayı amaçlamıştır.

## Yöntem

Tarih yazımında tek bir yöntemden bahsetmek mümkün değildir. Dönemlerin getirmiş olduğu etki sadece yorumlamaları ve tarihçilerin ekol olarak değerlendirilmelerini değil tarih yazımında yöntem anlamındaki ayrılıkları da beraberinde getirmiştir.

Tarih yazımı ile ilgili olarak farklı ekollerden ve yöntemlerden bahsetmek mümkündür. Annales okulu ekolleri ile tarihsel materyalist çalışmaların bir araya getirildiği bu doktora tez araştırmasında temel bir yöntemden yola çıkıldığını ifade etmek yanlış olur. Annales ekollerinin yapmış olduğu tarih çalışmaları ile beraber birincil kaynaklar üzerinden sözlü tarih çalışmalarının da derlendiği sosyal, siyasal tarih okumaları ile donatılmış olan bu tez bir erken dönem sinema tarihi çalışmasıdır.

Tarih okumaları için ön görülen görüş Karl Marx'ın (1818-1883) tarihsel materyalist tarih görüşü olmuştur. Tarihsel materyalist yaklaşımdan önce Marx'ın tarih anlayışına kısaca değinmek gerekmektedir. Marx'ın tarih görüşü, değişimin temel nedenlerini toplumsal ve ekonomik yapılar içerisindeki gerilimlerde aramak gerektiğini bildirmiştir (Burke, 2014, s. 29). Tarihin diyalektik yapısını keşfeden

<sup>1</sup> Bu konu hakkında uluslararası ilişkiler ve tarih alanında çalışan farklı görüşlere sahip araştırmacılar da bulunmaktadır. Bu görüşün aksine “tek bir dil, tek bir din ve tek bir bayrak” etrafında toplanılması konusuna odaklanan çalışmalar vardır.

Marx, tarihin tasnif edilebilir oluşunu diyalektik yapısına borçlu olduğunu savunmuştur. Önceleri bir karmaşa ve rastlantıdan ibaret gözükten durumların düzenlendikten sonra yasaların varlığı ile düzenli yapılar haline gelmesinin ve o şekilde anlamlı olduğunun altını çizmiştir (Brosius, 2010, s. 17).

Birçok farklı kitapta tanımları bulunan “diyalektik” şu şekilde tanımlanabilir; “diyalektik bir yandan bizzat nesnenin hareketini tarif eder. Öte yandan hareket halinde nesneyi anlamaya ve tarif etmeye yarayan bir yöntemdir (Brosius, 2010, s. 17). Tarihsel materyalizm ise; “... insanlık tarihine ve toplumların gelişimine, nesnel ve tespit edilebilir yasalar doğrultusunda gerçekleşen bir tarihsel süreç olarak bakar, tarihsel gelişimin maddi nedenlerini açıklar ve nihayet insanların tarihini, insan ürünü olarak görür” (Brosius, 2010, s. 19). Diyalektik ve tarihsel materyalizmin birleşmesi ise diyalektiğin ilkelerinin toplumsal yaşamının incelenmesinde kullanılır, bu ilkeleri toplum yaşamındaki olaylara ve toplum tarihindeki olaylar ile çalışmalara uygulanması sonucunda ortaya çıkan anlamlar tarihsel materyalizmin öğeleridir (Stalin, 1979, s. 11).

Sonuç olarak tarihsel materyalizm bir insan ürünü tarih anlayışıdır. Tarihe genel yaklaşımlar tanrısal olduğu yönündeyken bu yaklaşım tarihin insan temelli ve insana ait olduğunu savunur. İnsanın temelini oluşturduğu sosyal olayların anlaşılabilmesi ve tarihsel olaylarla beraber değerlendirilerek karşılığının bulunabilmesi için tarihsel materyalizme ihtiyaç vardır. Bu tez araştırması da yöntemsel olarak bu anlayışa yaklaşmayı hedeflemiştir.

Marx’ın tarih anlayışı içinde de değerlendirildiğinde üretim bir toplumu anlamak ve davranışlarına anlam vermek için en önemli unsurlardan bir tanesidir. Bu demektir ki, toplumun gelişme tarihi her şeyden önce üretim şekillerinin gelişme tarihi ile ilgilidir. Bu durum toplum içinde güç kaynaklarının anlaşılmasına, toplumun

alışkanlıklarına coğrafyasına olan bağına kadar derinleşen etkiyi işaret etmektedir. Bu nedenle sosyal gelişme tarihi aynı zamanda maddi gelişmenin de tarihidir. Tarihsel materyalizm de bu noktada üretim ilişkisinden topluma yayılan ve tarihe kayıt edilen olaylara bu bağlamda yaklaşım göstermektedir. Bu bağlamda da resmi tarih yazımlarının ötesinde daha halka indirgenmiş, kahramanlıkların dışında da halkı anlatan sosyal yaşamına ait bulguların paylaşıldığı bir tarih anlayışından bahsedilmektedir.

Buna bağlı olarak araştırma sürecinde Osmanlı devletine ait tarih çalışmaları, sosyal hayatın nasıl algılandığı ve üretim ilişkileri ile bu üretim ilişkilerini düzenleyen, yapılandıran kanuni düzenlemeler üzerinde durulmuştur. Toplumların üretim şekilleri ve üretimin gösterdiği değişimler toplum düzenini kanunlarla denetleyenlerin etkisi ile değişiklikler gösterirken, gündelik hayata yaklaşımlarını ve kültürlerini, kültürel üretim-tüketim ilişkilerini de değiştirmektedir. Bu nedenlerle bu çalışmada oluşturulması amaçlanan metodoloji historisizme (tarhiselcilik) dayandırılmaktadır. Geçmişin her bir anına kendi dinamiği ile tarihsel etkilerin ışığında anlama çabasıyla bir araya getirilen verileri oluşturmaktadır.

Bu nedenle dönem filmlerini analiz etmenin çok ötesinde sinemayı var eden unsurların ve tarihsel süreç içindeki ideolojik yönelimlerinin önemi üzerinde duran bu araştırma, Türk sinema tarihi çalışması ile beraber sinemada tarih yazımı ve arşiv çalışmalarına da ışık tutmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda bu tez, tarihsel kaynaklara dayalı bir nitel araştırma olup, veri toplama tekniği olarak doküman analizi ve görüşme tekniklerini de kullanmaktadır. Yapılan görüşmeler Türkiye sinema arşiv çalışmalarının öncüsü olarak kabul edilen Prof. Dr. Sami Şekeroğlu'nun "Görsel Hafıza" projesi kapsamında derlediği belgesel çalışmalarından şekillenmiştir. Bu bağlamda başta Prof. Dr. Asiye Korkmaz olmaz üzere bu projede yer alan birçok

akademisyen ve araştırmacının görüşleri alınmıştır. Tez araştırmaları sürecinde organize edilmekte olan “Türkiye Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler” adlı konferansta yer alan “Tarih ve Sinema” başlıklı oturumda sunum yapan konuşmacıların konu hakkındaki görüşleri alınmıştır.

Araştırma kapsamında başta Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi, Makedonya Devlet arşivi, Merkez Ordu Sinema Dairesi Arşivi, Mimarsinan Güzel Sanatlar Üniversitesi arşivi gibi arşivlerden yararlanılmıştır. Ayrıca Taha Toros Arşivi gibi özel koleksiyonlara da yapılan çalışmalar kapsamında bilgi ve belgelere ulaşmak amacıyla başvurulmuştur. Bu kapsamda sinematograf, sinamatoğraf, Weinberg, Vaynberg, Vayenber, milli kurdele, milli kurdale, film, filim, cihaz, alet, sinema, Uzkınay, Fuat Uzkınay, anıt, Ayastefens, Rus Abidesi, Manaki gibi farklı anahtar kelimelerden yola çıkılarak 7911 belge arasından 918 belgeye erişilmiş ve incelenmiştir (Ekler 1- Belgelerin Listesi). Tüm bu veriler döneminin siyasi ve sosyal tartışmaları çerçevesinde analiz edilmeye çalışılmıştır. Erken dönem sinema örneklerinde 213 adet belge ve kurmaca film incelenmiş, yönetmenler, tarihçiler, sinema tarihçileri ile görüşmeler yapılmıştır (Ekler 2- Film listesi).

Makedonya film arşivi çalışmaları ele alınarak onlar da birincil kaynak olarak kabul edilmiş ve yararlanılmıştır. Birçoğu Osmanlıca ve Fransızca olan bu belgeler Türkçeye çevrilmiş ve araştırmaya dahil edilmiştir. Önceki çalışmalardan da yararlanılan araştırma kapsamında birincil kaynaklar öncelikli kaynak olarak kabul edilmiştir. Böylelikle bu çalışma bir taraftan Osmanlı devletinin çöküş süreci içindeki siyasi ve kültürel değişimi incelerken diğer taraftan, bu sürecin sonlarına denk gelen sinemanın icadının Osmanlı topraklarındaki varlığını ve gösterdiği gelişimi incelemeyi hedeflemiştir.



## **1. TARİH KAVRAMI, TARİH YAZIMI VE ULUSLAŞMA SÜRECİNDEKİ ROLÜ**

Tarih bilimini, tarih yazımını ve tarihçiliği tanımlamak tüm dönemler için zor olmuştur. Bunun sebebi olarak, tarih bilimi hakkındaki tartışmalar ile tarih

yazıcılığının “objektifliği” tartışmaları gösterilebilir. Ancak bu bölümün amacı tarih biliminin geniş anlamda objektifliğini tartışmak değil, tarihsel bakış açısının önemini vurgulamak ve bu bağlamda da tarih yazımının siyasi ideolojilerle nasıl bir bağı olduğunu ortaya koymaktır. Tarih yazımının siyaset ile bir bağı olduğunu göstermek sinema tarih yazımının da siyaset ile bir bağının olduğunu göstermek açısından önemlidir. Bu yaklaşım ile sinema tarih yazımı üzerine çalışmak ve sinema tarihi hakkında araştırmalar yapmak adına sadece tarih biliminin yöntemlerinden yararlanmak yetmez aynı zamanda tarihin dönemlerle kurduğu bağa ve bu bağın ideolojik yönlerine bakmak gerekli olabilir. Bu süreç içerisinde imparatorlukları, ulus devletleri, büyük yıkımları alırken toplumsal olarak sonuçlarını da ortaya koyar. İleri ki bölümlerde de değinileceği gibi örneğin ulus devlet yönetim biçiminin topluma ulaşmak ve kalıcı olmak adına tarihi bir araç olarak kullandığı iddiası gibi sinemanın da benzer bir görevi olup olmadığı sorgulamasına yol açmaktadır. Sinemanın tarih yazımının bir görsel kolu olabileceği ve devlet yönetimlerinin meşrulaştırıcısı olabileceği de bu araştırmanın bir parçasıdır.

Bu bölümde öncelikli olarak “tarih”in tanımlanışı üzerinde durulacaktır. Bunun sebebi “tarih”i tanımlamanın tarihe konu olmuş olayları yazmak kadar tartışmaya açık olmasıyla ilgilidir. Tarih yazımında kullanılan üslup ve ifadeler yazıldığı dönemin söyleminin de çözümlenmesine olanak sağlar. Bu durum sadece tarih yazımının objektifliğini tartışma konusu haline getirmez aynı zamanda tarih yazımının döneminden siyasi söylemlerden bağımsız düşünülemeyeceğini de tartışmaya açar.

Yukarıdaki nedenle sinema tarih yazımı hakkındaki çalışmaları ve genel görüşleri de tartışmaya açmak gerekliliği doğmaktadır. Çünkü günümüzden geçmişe bakıldığında sinema tarih yazımı sırasında da kullanılan üslup ve ifadeler, aynı tarih

yazımında olduğu gibi, yazıldığı dönemlerdeki siyasi yaklaşımlardan etkilenme potansiyeli taşımaktadır. Özetle sinema tarih yazımı, tarih yazımı tartışmalarından bağımsız değildir. Bunun daha net anlaşılabilmesi için öncelikle tarihin tanımlanmasına ve tarihçinin konumuna tarihi yazarken ki konumunun anlaşılması gerekmektedir. Dahası ulusal sinema tartışmalarının yapılabilmesi adına tarih, ulus devlet ve sinema tarih yazımı üçgeninde bir bütün değerlendirme gereklidir.

### 1.1.Tarih Kavramı ve Tarih Yazımı

*“Her tarih zamanının çocuğudur; dahası tarih yoktur, tarihçi vardır”*

(Timur, 2014, s. 13)

“Tarihin” ne olduğu ne hakkında olduğu ve nasıl ele alındığı, yazıldığı, tarih yazımının nasıl ortaya çıktığı tarihçiler tarafından farklı şekillerde cevaplanabilecek soruların bir kısmını oluşturur. Tarihin bir bilim olup olmadığı günümüzde dahi tartışma konusu olmaya devam etmektedir. Ancak tarihçiler tarafından verilen cevaplar ve yapılan tanımlamalar tarihin tanımlanışındaki ortak yönlere dikkat çekmektedir.

Tarih biliminin ortaya çıkmasında insanın doğayı anlamaya çalışmasının ile “kayıt altına alma” eğilimi önemli rol oynamıştır. İnsanların gözlemlene, anlama, deneyimlerini aktarma ve kayıt etme istekleri tarih biliminin en ilkel şekilde ortaya çıkmasına yol açmış olduğu düşünülebilir. Tarih yazıcılığının ilk örnekleri olabilecek mağara resimler, yazıtlar, kil kaplara yapılmış şekiller, taş baskılar ve bunun gibi birçok çalışma gelecek nesillere tecrübelerin aktarılabilmesi açısından ilk ve önemli örneklerdir. Tarih yazımının gelişimi tarihi zaman içerisinde daha güçlü bir konuma

getirmiştir. Çünkü tarih, devletlerin siyasi ideolojilerinin de bir parçası haline gelerek çeşitli yöntemler ve araştırma metotları ile bilim olma yolunda ilerlemiştir.

Herhangi bir yöntemle ihtiyaç duyulmaksızın bugünden geçmişe veya kendi geçmişine bakan ve aktaran herkesin bir tarihçi olduğu kabul edilebilir. Çünkü en basit haliyle değerlendirildiği zaman bile kişilerin anlattığı, aktardığı her “anı” bir tarih nesnesidir. Tarih yazımı ve miras aktarımı arasında sıkı bir bağ olduğu düşünülebilir. Bu ilişkiyi sağlayan şey, tarih yazımına konu olmuş hemen her şeyin bir sonraki neslin geçmiş ile kuracağı bağdan gelmektedir. Özellikle kültürel açıdan değerlendirildiği zaman bu bağ tarihe konu olmuş öğelerin birer miras oluşuyla ilişkilidir. Ancak böyle bir ilişkinin olması o tarihi aktaran kişiye/kişilere tarihin yöntemi ya da değeri konusunda bir fikir belirtme gücünü veremez. Çünkü bu durum tarihi öznelliğe ve tikelliğe hapseder, bir bilim olarak varlığının doğruluğu hakkında kuşku yaratır. Tarihin öznel yanı her dönem tartışma konusudur ancak sorgulanabilirliği ve şüpheleri beraberinde taşıması tarih yazımını dogmatizmden kurtararak bir bilim olmasını sağlayan özelliklerinden biridir. Tarih bir bilimdir, bu nedenle sorgulanabilirliğini ve şüphelerini beraberinde taşır.

“Tarih bilimi” kendi içinde birden çok alana ayrılmaktadır. Dünya var olduğu günden bu yana bir tek “tarih yazımı” yöntemi (kayıt etme biçimi) söz konusu değildir. Genel tarih, dünya tarihi, özel tarih, siyasi tarih, uygarlık tarihi, savaşlar tarihi, gemicilik tarihi ya da sinema tarihi gibi alanlar tarihin alt çalışma alanlarından ve türlerinden sadece bir kaçıdır. Fakat bu kadar çok ve çeşitli çalışma alanlarının olması “tarihin” bir bilim olarak tanımlanma sürecini etkilememiştir. Tarih bir bilim olarak kabul görmeye başladığı dönemden itibaren yine geçmişe bakılarak yöntemsel olarak tanımlanmış ve değerlendirilmiştir. Tarihin tanımlanışı her dönem zor olmuş ve çeşitlilik göstermiştir. Çünkü beraberinde getirdiği düşünsel akımlar, felsefi eğilimler

ve yönelimler tarihi de kendi içinde yeniden şekillendirmiş ve kendi dönem tarihçilerini ortaya çıkartmıştır. Tarihçiler yaşadıkları dönemin koşullarından beslenerek çalışmalarını yaparlar. Bu çalışmaları aynı zamanda tarihin tanımı için de bir yol gösterici olur. Tarih için şimdiki zamandan geriye doğru bakıldığında “her şey” olduğu öne sürülebilir. Tanımlamaların kapsamı ister kişisel ister ulusal isterse dünya tarihine ait olsun tarih, tüm geçmişe ait olayları kavrar ve kapsar.

Tarihin bir yönteme kavuşması zaman içinde gerçekleşmiştir. Geçmişe ait öğelerin tasnif edilmesi değerlendirilmesi tarihçinin tek görevi değildir. Ancak bunu yaparken uygulanan yöntemler tarihi tanımlayan şeyler olmuştur. Daha önce de ifade edildiği üzere; “Tarihi”<sup>2</sup> tanımlamak her tarihçi için her dönem güç olmuştur. Çünkü tarihin kendisini tanımlamak tarihçinin tarihe nasıl baktığını yansıtmıştır. Heredotos’un (M.Ö 460-395) bilinen ilk tarihçi olarak kabul edilmesi aslında tarihin ve tarihçiliğin de ne olduğu ile ilgili tartışmaların ne kadar eskiye dayandığını ortaya koymaktadır. Bu kadar eski bir bilim olmasına karşın tarihin tanımlanışı ve hakkındaki tartışmalar zaman içerisinde değişiklikler göstermiştir. V.E. Ahmet Şimşek’in söylediği gibi en genel haliyle tarih; “geçmişe ilişkin toplumsal anlamda değerli bulduklarımızdan (seçip ayırdıklarımızdan) ‘şimdi’de inşa ettiğimiz gerçeklikler ve bu gerçeklikleri inşa süreci” olarak tanımlanabilecek tarih, her dönemin/devrin/zamanın ruhuna uygun şekillenmiştir”. Bu çıkarımla hem tek bir tarih tanımının olmadığı, hem de tarihçilerin de tarihin (tarihin öznelliği sebebiyle) ne olduğu ile ilgili ortak bir noktada buluşabildiğinden söz etmenin pek mümkün olmadığı anlaşılmaktadır. Bu durum tarihi tartışmalara açmıştır. Tarih farklı coğrafyalarda ihtiyaçlara yönelik gelişme göstermiştir. Fakat bir bilim olarak tarih için

---

<sup>2</sup> Tarih: Burada “geçmişe ait şeyler” olarak kullanılmaktadır. “Tarihin kendisi” ifadesiyle bahsedilen ise tarihçilerin tarihin kendisine nasıl yaklaştıkları ve tanımladıklarını nitелеmek amaçlıdır.

bazı kurallara bağlı kalınması (özellikle yöntemler açısından) gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Robin George Collingwood *Tarih Tasarımı* kitabında tarihi; *res gestae* olarak yani “insanların geçmişte yapmış eylemleri” olarak tanımlamaktadır (1990: 28). Collingwood’un bu tanımı ile tarihçilerin “geçmişi” insan eylemleri ile sınırladığını kabul edilebilir. Bu yaklaşım ile tarihin bir bilim olarak insanı temel aldığı yargısına varılabilir. Collingwood’a göre; “tarihçi için; tarihin kendisi geçmişin varlığı ile insanın tarihsel süreç içindeki varlığıyla ölçülebilmektedir.” İnsan ile tarih arasında bağ kuran yaklaşım bu değildir, Charles Prestwich Scott ise tarih için; “olgular kutsal, kanılar özgürdür” tanımıyla tarihin öznel bir yanının olduğu çıkarımı düşünülebilir (Alıntılanan Carr 1987: 15). James Harvey Robinson ise tarihi; “Tarih, insanın yeryüzünde ilk boy gösterdiği andan itibaren geride bıraktığı tüm işleri, tüm kalıntıları içerir” (Alıntılanan Burke 89: 32) şeklinde tanımlamıştır.

Robinson ve Collingwood’un tarih tanımları birbirine yakın tarihlerde gerçekleşmiştir. Bu durum tarihin birbirine yakın dönemlerde benzer şekillerde tanımlandığını yani tarihçiliğin de kendi içinde dönemlere ve ekollere ayrıldığını kanısını doğurmaktadır. Bu durum tarihin öznelliğinden kaynaklanırken, bu öznelliği ortaya çıkaran durum ise tarihçinin içinde yaşadığı dönemin söylemlerinden ve bakış açısından besleniyor olmasıdır. Herbert Schiller, tarihçinin geleceğe ait hiçbir şey bilemeyeceğini, tarihin bir ütopyadan bahsedemeyeceğini ve sadece şimdide var olan bir gerçeklikte son bulduğunu ifade etmiştir. Schiller’den alıntı yapan Collingwood da tarihin yazıldığı zamanın koşullarından şekillendiği düşüncesindedir (Collingwood, 1991, s. 124). Tarihçinin ihtiyaç duyduğu yaklaşımın bilgisizlik ve yansızlık olduğunun üzerinde duran Carr; tarihin bulunduğu zamanda tarafsız seyredebilmesinin en temel kaynağı tarihçinin kendi döneminden tarafsızca ve

bilgisizce ayrı durması gerekliliğini düşüncesi olduğunu savunmuştur. Bu nedenle tarihi tanımlarken Carr; tarihçinin, döneminin insanı olduğunu, altını çizerek ifade etmiştir. Edward Hallet Carr, tarihin tanımlanmasında tarihçinin gücünü şöyle ifade eder; *“biz geçmişini ancak günümüz açısından inceleyebiliriz, geçmişini anlayışımız bugünün gözleriyle oluşturulabilir. Tarihçi çağının insanıdır ve çağına insan varoluşunun koşulları ile bağlıdır. Kullandığı demokrasi, imparatorluk, savaş, devrim gibi kelimelerin kendileri bile, onları ayıramayacağı bugüne özgü anlam yüklemi vardır”* (Carr, 1987, s. 34). Çünkü var olduğu çağ ile olan bağı onu, istemsizce de olsa çağının dilinin ideolojik bir parçası haline getirir. Böyle ele alındığında, bulunduğu dönem önce tarihçinin kendisini şekillendirdiği için tarihin tanımlanışı da tarihçinin bakış açısıyla anlam kazanmış olur. Sadece tarihin ne olduğu ile ilgili bir duruş değildir bu; tarihe konu olmuş olaylar ancak bir tarihçi tarafından seçilip yazılmaya, anlatılmaya ve araştırılmaya “layık” görüldüğü zaman tarihin gerçek bir parçası haline gelmiş olur (Carr, 1987, s. 135).

Tüm bu tanımlamalar; tanımlayanların tarihi şekillendirmeye çalışan değer yargıları ve bakış açılarıyla çevrilidir. Bu durum birçok sosyal bilimin olduğu gibi tarih biliminin de araştırmacının bakış açısıyla ne kadar direk bir ilişki içinde olduğunun göstergesidir. Bununla bu gibi ifadelerle beraber tarih için tanımlamalar yapan bir tarihçinin kendisiyle ilgili de bilgiye ulaşma imkânı doğar. Dönemler, savaşlar, siyasal sistemler, daha “eleştirel” bir kavramla söylenecek olursa “resmi tarihi” var ederken alternatif tarih çözümlemeleri ve yazımları da yine bir “tarihçi” tarafından seçilmiş ve belli bir bakış açısıyla incelenerek tarihe not düşülmüş olarak ele alınabilir. Tüm bunlara ek olarak tarih ve tarihçilik farklı dönemlere ayrılmış ve çeşitli ekollere çerçevesinde tanımlanmış ve bir çalışma alanı olarak gelişim göstermiştir.

Annales<sup>3</sup> okulu (ekolü); bu araştırmanın tarihsel bakış açısının en temel yol göstericilerinden birini oluşturmaktadır. Daha önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi tarihin tarafsızlığı tartışmalarının ötesinde bir yaklaşımı sunan Annales okulu tarihin ve tarih yazımının anlaşılabilmesi için yeni bir çıkış yolu göstermiştir. 1929 yılında kurulan Annales dergisinden yola çıkarak anılan tarih okulu ‘la nouvelle histoire’ yani ‘yeni tarih’ anlamı taşır ve yeni tarihi temsil etmektedir (Burke, Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu , 2014, s. 21). Annales Okulu, öncelikle tarih çalışmaları olmak üzere, sosyal bilimlerin diğer çalışma alanlarını da etkilemiştir. Marc Bloch ve Lucien Febvre tarafından, yeni bir tarih yazımı geliştirmek amacıyla kurulan ve ilk sayısı 15 Ocak 1929’da *Annales d’Histoire Economique et Sociale* adıyla çıkan derginin öncü fikirleri şu şekilde özetlenebilir:

- Olaylardan oluşan geleneksel anlatının (narrative of events) yerini sorun odaklı bir analitik tarih alır.
- Esasen siyasete odaklanan bir tarihin yerine insan faaliyetlerinin tamamına eğilen bir tarih geçer.
- Sözü edilen iki amacı gerçekleştirmek gayesiyle öbür disiplinlerle coğrafya, sosyoloji, psikoloji, ekonomi, dilbilim, antropoloji vb. iş birliği yapmaya önem verilir (Burke, Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu , 2014, s. 24).

Tarihin siyaset ile olanla bağının ötesinde tarihi, insan ve insanı etkileyen olayların sonuçları üzerine kuran anlayışı benimseyen Annales okulu üyeleri, Fransız devrim tarihinden yola çıkarak tarihsel-materyalist tarih anlayışını benimsemiş ve çalışmalarında Marx’ın tarih görüşü ile tarihteki değişimlerin temel nedenlerinin toplumsal ve ekonomik olaylar olduğu savını savunan bir yöntemsel süreç izlemişlerdir. (Burke, Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu , 2014, s. 29). Ortaçağ

---

<sup>3</sup> Annales: tarih, yıllık, tarihsel olaylar. Büyük Sözlük. Sayfa 32.

ya da aydınlanmacı tarih anlayışlarına dair eleştirileri ve tarih yazımı üzerine geliştirdikleri yöntemler, 20. yüzyılda *Annales Okulu*'nu (ecole) tarihçilik konusunda önemli bir tartışma alanına taşımıştır. Bu ekol örneği üzerinden değerlendirildiğinde tarihin önceki tanımları ve tarihe olan yaklaşımlar gözetilerek tarih yazımına bakışın çağlar boyu değişken olabileceğini işaret ederken, buna bağlı olarak tarihsel çözümlemelerin ve tarihin dönemlere ayrılmasının ideoloji ile güçlü bağı olabileceğini de gösterir.

“Tarihin” tarihçiler tarafından tanımlanması bir anlamda “tarihin” tarihinin anlatılmasıdır. Birbirini tamamlayan bir döngüdür bu durum, başka bir deyişle, tarih yazımı ve üzerine yapılan çalışmalar diğer bilim dallarından farklı olarak kendi alanının bir olgusu haline dönüşür. Yani tarihi bir bilim olarak ele almak ve bilimsel olarak gelişimini araştırmak hem metodolojik hem de teorik olarak tarihe bakmaktır. Bu açıdan tarihin farklı dönemlere ve ekollere ayrılıyor oluşu tarihin kendi tarihini takip edilmesini kolaylaştırmakla beraber tarihin kendisini de söylemi (objektiflik) açısından tartışmaya açmış olur. Farklı yüz yıllarda savaşlarla, din ile ve reformlarla dönüşen toplumda tarih de araç olarak şekillenmiş ve gelişim göstermiştir. Özellikle dönemlerinin siyasi ideolojileriyle iç içe geçen bakış açıları resmi tarih diye adlandırılan tarih yazımının bilimsel olma özelliğini tamamen tartışmaya açmıştır.

“Ortaçağ” tarihçiliği ya da “aydınlanma” çağı tarihi adlandırması, tarihin sadece bir dönem olarak ifade etmek için değil aynı zamanda tarihin dönemler ile kodlanmasına da işaret etmektedir. Örneğin; Ortaçağ tarihçiliği için aydınlanma çağındaki bir tarihçi şöyle bir cümle kurabilir: “Tanrının egemenliğini ve kudretini ön plana çıkartan bir tarih anlatıcılığının benimsenmesi tarihin konumunu belirlemiştir.” İnsanlık tarihinin her büyük dönüşümünde çoğaltılabilecek bu tür örnekler “tarih”e bakışla ilgili önemli bir tartışmayı sürekli yeniden gündeme getirmemize neden olur.

Tarihin farklı dönemlerde yeni yaklaşımlarla tanımlanması tarihi bir bilim olarak şüpheye sürüklemiştir. Tarihçilerin yaklaşımlarının öznelliği de bu şüpheleri beslemiştir.

Tarih bütünüyle öznel ise bugüne değin okunmuş, takip edilmiş bütün bir dünya tarihinin sorgulanabilmesinden bahsedilmesi gerekmektedir. Tarih anlatımı tarihçinin bakış açısıyla, söylemleri ve seçtiği kelimelerle bir öznellik taşır ancak bu durum tarihi tamamen öznel hale getirmez. Ancak tarihçinin bakış açısının sosyo-ekonomik ve dolayısıyla ideolojik olduğu ön kabulü ile bu tartışma farklı bir boyuta taşınabilir. Çünkü tarihçi seçtiği belgeler ya da nesneler ve olaylarla öznel bir yargı gözetiyor gibi olsa da var olan bir olgu, olay ya da bir durum üzerine araştırmasını başlatır ve şekillendirir.

“Tarih Tasarımı” kitabında tarihin nasıl çalıştığını anlatırken Collingwood, “tarih kanıtların yorumlanmasıyla ortaya konur” ifadesine başvurmuştur. Bu örnekten de anlaşılabilceği gibi tarih kanıtların ortaya konulması ve değerlendirilmesi ile ortaya çıkar. Ancak eklenen yorumlar tarihçiye ve yorumlandığı döneme göre farklılıklar gösterir. Örneğin dünya tarihinde birçok ülke kendi tarihinde zaferlerine yer vermektedir. Resmi tarih değerlendirildiği zaman ülkelerin arşiv çalışmaları bir araya getirildiğinde çelişkili kayıtlara rastlanabilir. Bu duruma Osmanlı devletine sinemanın gelişi hakkındaki çalışmalar ve iddialar bir örnek teşkil edebilir. İlk sinemacının kim olduğu hakkındaki bilgiler hem ulus üzerinden aktarılmaktadır hem de ülke sınırları dahilinde tartışılmaktadır. Bu açıdan bir tebaa tartışması ortaya çıkarken kimin ilk sinemacı olduğuna ait görüşler tarihçinin değerlendirmesine kalmaktadır.

Tarih hakkındaki tüm bu tartışmaların kökeni çok daha eskiye dayanmaktadır. Hegel’in tarih anlayışı tarihin yorumlanması ve tarih yazımı açısından kendinden

sonraki tarihçiler için bir inceleme tartışma alanı açmıştır. Kimi araştırmalar Hegel'in temelde üç bölüme ayırdığı “tarih yaklaşımını”; “kaynaktan tarih” olarak nitelendirirken, kimisi “kökensel tarih” olarak nitelemiştir. İkinci olarak ise “düşünülen tarihin” yerine “yansıtıcı tarih” ifadesiyle aktarırken, “felsefi tarihi” ise yine “felsefi tarih” olarak ifade edilmiştir. Bu yorumlar ve yeniden adlandırmalar ile tarihin tanımlanışı bağlamında değişimleri işaret ettiği iddia edilebilir.

Nasıl dönemsel farklılıklar tarihin kendisini tanımlamakta çeşitlilik gösterdiyse, daha öncesinde tanımlanmış olan tarih tanımları da zaman içinde farklı ifadelerle işlenmiş ve kullanılmıştır.

Yaklaşım olarak bu durum tarih yazımını da şekillendirmiştir. Hegel'den günümüze tarihin siyasi ve toplumsal bir araç olarak görülmesi, dönemin iktidarının ve siyasi eğilimlerinin kendisini kayıt etme, meşrulaştırma amaçlarından kaynaklanmaktadır. Bu durum tarih yazımının çeşitli yöntem ve metotlara başvurmasına ve başta da ifade edildiği üzere tarih yazımının sorgulanabilir hale gelmesine sebep olmuştur.

Bu bağlamda tarihçinin aktarımı sırasında tercih ettiği yöntem de önemlidir. Çünkü tarihin sözlü aktarımı ve yazılı tarih aktarımı arasında sadece araçsallık olarak değil niteliğin sonraki nesillere aktarımı açısından da farklılıklar vardır. Dolayısıyla tarih yazımı ekollerinin, tarihi okuma yöntemleri tarihin yazınsal aktarımında önemli bir rol oynar. Çünkü sözlü tarih aktarımından daha güçlü ve kalıcı olan yazılı aktarım, yazılanların daha sonraki dönemlerde sorgulanma olasılığını beraberinde taşır. Bu temel ayrım tarihin göstermiş olduğu gelişim süreci içinde tarihin yöntemsel olarak da farklı gruplara bölünmesine neden olmuştur.

Collingwood “tarih yazımı yöntemlerini” farklı gruplara ayrılarak değerlendirmektedir. Bu gruplandırmalar zaman içinde değişiklikler göstermiştir ancak en temel haliyle kabul gören tarih yazıcılığı şu şekilde üçe ayrılır;

- a. Klasik Yunan tarih anlayışı
- b. Dramatik ya da epik tarih anlayışı; Yunan tragedyaları gibi başı, ortası, sonu olan, Edward Gibbon’un çalışmalarıyla, özellikle de Hristiyanlık tarihiyle ilişkilendirilen ve örneklendirilen anlayış.
- c. Evrimsel tarih anlayışı, Vico ve Hegel’in öğretisinin üçlü (tez-antitez-sentez) doğasına dayanan bir anlayış anlayış (Collingwood, 1991, s. 75-91).

Bu saptamalar Collingwood’un 1990’ların başına kadar yapmış olduğu çalışmalardan ortaya çıkmış tarihsel yaklaşımlardır. Bu bağlamda tarih biliminin geçirmiş olduğu evreler göz önünde bulundurularak genel şekilde tarih dönemlere ayırarak tarih yazımı değerlendirilmiştir. Ancak tarih, tarihçilerin yaptığı çalışmalar ile farklı yaklaşımlarla zaman içinde daha geniş dönemlere ve özelliklere göre ayrılarak incelenmiştir.

Dönelmlere ayırmak ve tarihi kategorize etmek tarihi anlamayı ve araştırmayı kolaylaştırırken aynı zamanda tarihin siyaset ile olan bağının da açıkça anlaşılabilmesi için olanak sağlar. Daha önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi tarih siyasidir, iktidarla ilişkilidir, din, devlet, halk, krallar, kraliçeler için gücün meşrulaştırıldığı bir alandır.

Farklı dönemlere bakıldığı zaman Ortaçağ tarih yazımı, tanrının gücünü erkliğini ve gelecekteki varlığını niteleyecek/vahiylerle süslenen ve objektifliği sorgulanan bir yapıya sahiptir (Collingwood, 1991, s. 68-71). Dini meşrulaştırmak için tarih bir araç olarak kullanılmıştır. Ortaçağ tarih yazıcılığı “yıllıklar” (o dönemde “annales” olarak ifade ediliyor) olarak karşımıza çıkmaktadır. Geçmiş kayıı etmek

“yaşadığı anı kayıt etme” ve aktarmak amacıyla varlığını sürdürmüştür (Timur, 2014, s. 35). Ortaçağ’ın tarih anlayışı<sup>4</sup> sınıf düzeni üzerine kuruludur<sup>5</sup>. Tarih halktan uzaktır ve sınıf yapısı içinde halkı ancak aristokratların gözünden görmek mümkündür. Halkın tarih ile olan tek bağı din ile olan ilişkisidir bu bağ ise en keskin haliyle sınıf yapısından gelmektedir (Timur, 2014, s. 37). Tarih yazıcılığı Ortaçağ’da direkt olarak din ile ilgilidir çünkü din ortaçağda iktidarın göstergesidir. Tarih de iktidarı meşru kılan ve anlatan bir araç olarak işlev görmektedir. Benzer bir durum Osmanlı’da sarayda Vakanüvislik<sup>6</sup> içinde görülmüştür, tarih yazıcılığı iktidarı anlatan, niteleyen ve gücünü meşrulaştıran bir aracı görevi üstlenmiştir. Bu nedenle Ortaçağ tarih yazımında, tarihin bilimsel varlığının tartışılmış ve sübjektif değerlerden oluştuğu da söylenmiştir. Bu dönemde tarih, kayıt etme yönüyle kullanılarak “resmi tarih” oluşturulmuş ve halk buna nadiren dahil edilmiştir.<sup>7</sup>

Rönesans dönemi tarih yazımı (Ortaçağ ve reformlar dönemi arası) tarihin ve tarihçiliğin yeniden değerlendirilmesiyle yeni bir veçheye girmiştir. Rönesans tarih yazımının en önemli özelliklerinden biri din ve tarihin kısmen de olsa birbirinden ayrılabilir hale gelmesidir. Tarih ile dinin birbirinden ayrılması ilahiyatın ayrı bir çalışma alanı olarak çalışılmaya başlanmasıyla olmuştur. 17.yy’da Francis Bacon ve Renê Descartes teolojiyi; şiir, tarih ve felsefe gibi çalışma alanlarından ayırarak ele almış ve böylece tarihin bir bilim olma yolunda ivme kazanması için yol açmışlardır.

<sup>4</sup> Ortaçağ tarih anlayışına “zihin yapısı” veya “zihin yapıları” deniliyordu (Timur, 2014, s. 34-35).

<sup>5</sup> Taner Timur’un aktarımıyla; “ W. Brandt, Ortaçağ zihniyetini aristokratlara ve din adamlarına (‘krek’lere) özgü iki ayrı “zihin kalıbı” şeklinde incelemiştir. Bunlardan birincisini teşkil eden aristokratik yaşam tarzı, değerler üzerine kurulmuştu ve sorgulamayı değil, onurlu duruşları ve kahramanlıkları öven anlatılara konu oluyordu. Bu anlatıda “nedensellik” sorunsalına yer yoktu. Aynı şekilde ‘krek’lerin temsil ettiği ortaçağ zihniyeti de olayları neden ve sonuç ile bir süreç içinde anlamaya çalışan bir zihniyet değildi (Timur, 2014, s. 35).

<sup>6</sup> Osmanlı Devleti’nde zamanın olaylarını tespit etmek ve yazmakla görevli devlet tarihçisi ( [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=330046](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=330046) Erişim tarihi: 19.07.2017).

<sup>7</sup> “Görüldüğü gibi ileri sürülen zihin yapıları içinde “halk zihniyeti” diye özgül bir yapıya rastlamıyoruz. Duby, tarihi anlatılarda halkı ancak aristokratların gözüyle tanıdığımızı söylüyor (Timur, 2014, s. 37).

Descartes, tarihe ve tarih yazıcılığına kuşkucu bir tavır ile yaklaşmıştır. Bu kuşkucu yanı, kendinden sonra gelen tarihçilere cesaret vermiş tarihin eleştirilebilirliği üzerine odaklanabilmelerine sebep olmuştur (Collingwood, 1991, s. 77). Sorgulayan bu tavır 17. yy. ikinci yarısında Descartesci tarih yazımı ile yeni bir düşünce okulunun yolunu açmıştır. Descartesci tarih yazımı sadece yazılı kaynaklara güveniyor ve onların karşılaştırılması ile güvenilirliğini ispatlamaya çalışıyordu. Descartesci tarih yaklaşımının zayıf yönü tarihin bir ilerleme kayıt etmeyişi üzerine kurulu olmasıdır. Bu yaklaşım tarihi muğlaklığa sürüklediği için yeni yaklaşımlara ihtiyaç doğmuştur

Bu yaklaşımın ardından tarih yazımı yeni bir çağa ayak basmaktadır. Aydınlanma tarih yazımı François-Marie d'Arouet Voltaire ve David Hume'un yaklaşımları ile dine bir başkaldırı niteliğiyle laikliğin ön plana çıktığı ve bunun her alana yaygınlaştırılmaya çalışıldığı bir yaklaşım amaçlanmıştır. Tarihi laikleştirme çabası içinde tarihin kendi varlığını ve metotlarını ilerletmeyen ve tarihin 16.yy. öncesinde varlığından söz edilemeyeceğini iddia eden bu yaklaşım tarih yazımını bir nevi savaş aracı olarak görmüştür (Collingwood, 1991, s. 90-94). Bu yaklaşım tarih yazımının yorumlanabilir haline açık oluşu dolayısıyla tarihin siyasi yapıdan ayrılmasının üzerinde durmuşlardır.

Aydınlanma tarih yazımı, önceki tüm tarih yazımı yaklaşımlarını karanlık ve batıl inançlar üzerine kurulduğunu iddia ederek, onların bir tarih olamayacağını, tarih yazıcılığı da olamayacağı görüşünü savunmuştur. Aydınlanma tarih yazımının öncüleri de tarihe bakış açılarını kilisenin egemenliğine karşın kurmuş olmalarına rağmen kilisenin tarihçilik anlayışına benzer şekilde sahip çıkarak tarihi yazımını propaganda aracı olarak görmüşlerdir. Bu süreç tarih yazımını bir sonraki aşamaya tarihin bilimsel eşliğine taşımıştır.

Avrupa’da 19. yüzyıl, ulus düşüncesinin yükselmesinin yanı sıra pozitif bilimler alanında da çalışmaların varlığını ortaya koymaya çalıştığı bir dönemdir. Tarih ve tarihçilik de bu çabanın orta yerinde kalmıştır. Auguste Comte, Henry Thomas Buckle ve Hippolyte Taine gibi tarihçiler pozitivist yaklaşımlarla tarihçiliği ortaya koyarken, Johann Gottfried Herder, Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Schiller ve Jules Michelet gibi düşünürler ulusçuluğu tarihin bir parçası haline getirerek romantik bir tarih anlayışını ortaya koymuşlardır (Şimşek, 2013, s. 3).

Tarihin yazımında bilimsel eşiğini tanımlayan ve akla ilk gelen isimler; J.J.Rousseau, Johann Gottfried Herder, Friedrich Hegel, Karl Marx, Immanuel Kant ve Friedrich Schiller gibi isimlerdir (Schiller, 1972). Bu isimler aynı zamanda tarihçi yanlarıyla tarihe konu olmuşlardır.

Tarihsel süreç açısından tarih yazımı geçmişi aktarım gücü ve yeniden “yorumlanabilirliğini” ortaya koymaktadır. Yani tarihçi tarih yazımı sırasında tarihi geçmiş olarak aktarırken onu yeniden okumakta ve yorumlamaktadır. Bu aktarım süreci tarihçinin seçtiği cümlelerden, içinde yaşadığı yüzyıldan, kendi siyasi görüşünden ve dönemin siyasi özelliklerinden beslenmekte ve etkilenmektedir.

Sonuç olarak tarih yazıcılığının tarihsel süreci şunu göstermektedir; tarih yazıcılığı ideolojik olarak öncelikle dinin, dönemin iktidarının, toplumsal değerlerin ve kültürün meşrulaştırılması amacıyla bir araç olarak kullanılmıştır. Tarih bilimi sadece geçmiş kayıtlar altına almamış gelecekte de geçmişin nasıl hatırlanması gerektiğinin de belirlendiği bir ideolojik yapıyla var olmuştur. Bu durum tarih yazımının iki şekilde anılmasına yol açmıştır.

İlk dönemini kayıt altına alma ve tanzim etme dönemi olarak ifade edilebilecek olan tarih yazımının ikinci dönemi kayıt altına almanın yanı sıra o kayıtlar ile ilgili ilişkilendirmelerin kurulduğu, birbiriyle bağlı süreçlerin daha geniş kapsamda

değerlendirildiği bir dönem olarak nitelendirilebilir. İlk dönemin en temel özelliği ise tarih yazıcılığının siyasi, dini söylemleri meşrulaştırıcı özelliği ön planda olurken ikinci dönemin bir diğer önemli özelliği ise farklı kayıtlara bakılarak değerlendirilen topyekûn bir tarih inceleme ve yazma alanı olarak değerlendirilebilmesi olmuştur.

Bu yaklaşımlar ve tarihin incelenebilmesi için dönemlere ayrılması tarih yazıcılığının önemini arttırırken tarih özelliği ile ilgili tartışmaları hep beraberinde taşımıştır. Bu durum ülkelerin tarihlerinde özellikle iktidar ilişkisi ve yeni siyasi oluşumlar için büyük bir güç dengesini işaret etmiştir. Bu nedenle bir ulus devlet tartışması yapılırken bahsi geçen ülkenin tarihi incelendiğinde sadece resmi kaynaklara başvurulmaz. Aynı zamanda anıtlar, mezarlar, yazıtlar, destanlar, edebi eserler ve bunun gibi birçok şey kolektif hafızayı oluşturabilecek birer tarih sayfası niteliği taşıdığı için bu gibi şeylere başvurulur çünkü bunlar da tarih yazımının birer parçası olma özelliği gösterir. Bu nedenle ulus devletler ve tarih arasında önemli bir bağ vardır. Bu nedenle iktidarlar kendilerini meşrulaştırmak adına tarihi bir araç olarak kullanırlar.

### 1.1.1. Ulus-devletlerin Tarihsel Süreci ve Tarih Yazımı

Tarihçinin tarihin tanımlanmasında ve tarih incelenmesindeki rolüne daha önce de değinilmiştir. Bir tarihçinin yaptığı iş geçmiş ile ilgili olsa da kendini beslediği dil ile dönemine aittir. Dolayısıyla olaylara, durumlara yaklaşımı sürecin bir parçası olarak gelişim gösterir. Bu nedenlerle tarihçinin söylemleri ve ifadeleri bir ideolojinin temsili olarak okunabilir. Ulus devlet ile tarih arasında ilişki kurmak adına tarih ve ulus devleti ayrı ayrı tanımlamak mümkün olduğu gibi tarihi, ulus devleti meşrulaştıran bir araç olarak okumak da mümkündür. Bu nedenle ulus devlet tanımlarına bakarken tarih yazıcılığı ve bu tarih yazıcılığı ile olan bağlamı beraber değerlendirilmelidir. Tek bir bakış açısı ve yaklaşım ile geçmişin ele alınması bir ulus devlet ideolojisi midir? Bunun cevaplanabilmesi için önce ulus devlet tanımlarına ve yaklaşımlarına bakmak gerekir.

Rönesans'ın devrimci ve yenilikçi ruhunun öncesinde “ulus” kavramının Orta çağ Hristiyanlık düzenin sonucunda ortaya çıktığı yaygın bir bilgidir. Ulus söyleminin bir ulusçuluk algısı olarak tırmanışı üç temel döneme bölünmektedir. Birinci dönem Rönesans'ın etkilerini taşıırken, ikinci dönem Fransız devriminin ürünü olarak değerlendirilmektedir, birinci dönemin bitişini Napolyon savaşları temsil ederken ikinci dönemin 1919 Versailles Antlaşmasına kadar devam eden süreç olarak ifade edilmektedir. Üçüncü dönem ise halen varlığını siyasal ve sosyal anlamda devam ettirmektedir (Carr, 1987, s. 7-16).

Ulusçuluk, modern dünya tarihi içerisinde 19. Yüzyıl'a damgasını vurmuş ve kendinden sonraki “dünya siyasi tarihini” en derinden değiştiren sosyal ve siyasal olgu olduğu iddia edilmiştir. Ulusçuluk siyasal olarak aidiyet bilincini tanımlamaktadır. Modern toplumu temsilen tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişin sonucunda

sadece siyasi değil sosyolojik de bir değişimin temsili olmuştur. 19 yüzyıl için özellikle Avrupa ülkelerinde büyük çaplı değişikliklerin meydana geldiği söylenebilir. Milliyetçiliğin modern devletin bir parçası olması, mantıksal olarak okuryazarlığın yaygınlaşması, zamanın ölçülebilmesi, sanayi kapitalizminin yoğunlaşması olarak ifade edilebilir.

Uluslararası ilişkiler alanında çalışmalar yapan birçok bilim insanı uluslaşma süreçlerini Avrupa Vestfalya Barışı (1648) başlangıcı olduğunu kabul etmektedir. Hatta bu süreci “özgül bir siyasal örgütlenme modeli” olarak nitelemektedirler (Gülalp, 2007, s. 11). 30 yıl savaşları olarak da bilinen “din” savaşlarının ardından imzalanan Vestfalya antlaşması ulusal meşrutiyet kazanımlarının ulus devlet olarak ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda ulus devletler kendi varlıklarını farklı şekillerde tanımlarlar ancak en temelde siyasi anlamda din, ırk ya da etnisite gibi tarihsel kökler ile ortak bağlar oluşturulmuş ideolojilerdir.

Ulusçuluk tarihsel, coğrafi, kültürel ve dilsel gibi daha geniş açıdan Avrupa siyaset sahnesine 19. yüzyılda girmiştir. Walter Bagehot gibi düşünürler ise “ulus” kavramının tarih kadar eski olduğunu savunan bir yaklaşım öne sürerek, ulus kavramı üzerine tanımlamaların ve tarihi üzerine olan tartışmaların halen daha devam ettiğini göstermiştir (Anderson 1993:169). Ulus inşası ve bunun sonucunda ortaya çıkan ulus devlet düşüncesi uluslaşmanın siyasal ifadesidir.

Walker Connor (1926-2017) “ulus (nation) kelimesinin kökenine ilişkin çalışmada etnik grupların ulus inşasındaki etkilerinin dil ile olan ilişkisini işaret etmektedir. Connor’a göre; “millet kelimesi Latince’den gelmektedir ve bu kelime ilk kullanıldığında açıkça ortak kan bağı ulus düşüncesini ifade etmekteydi.” Ulus kavramı, “doğmak” anlamındaki, Latince “nasci” fiil kökünden gelmektedir. (Dieckhof ve Jaffrelot, 2010: 11). Ulus “nation” sözcüğü 1880’lerin sonlarına doğru

hazırlanan İspanya Kraliyet akademisi sözlüğünde “bir eyalet, bir ülke ve bir krallıkta oturanların toplamı” olarak geçmiş ve anlam olarak da o şekilde kullanılmıştır (Hobsbawm, 2010: 30). 1884 yılında yenilenen yeni baskı ile sözlükte “her şeyden üstün bir ortak yönetim merkezini tanıyan bir devlet ya da siyasal birim”, “bir bütün sayılan devletin oluşturduğu topraklar ve bu topraklarda yaşayan insanlar” şeklinde genişletilmiş bir tanım ile kullanılmaya başlanmıştır (Hobsbawm, 2010: 30).

Ortaçağ’da bir toprak parçası üzerinde nesillerin beraber yaşaması ve çoğalması etnik varlığını sürdürmesini ‘natio’ kavramı ile tanımlanmıştır. ‘Natio’ kelimesi tarihsel anlamda sadece sosyolojik bir özelliği işaret etmez aynı zamanda ‘sınır’ kavramı ile de ortaya çıktığı ve kullanıldığı düşünülmektedir (Santamaria, 1998: 21).

“Ulus” kelimesi Hollanda dilinde de Fransa ve İngiliz dilinde olduğu gibi aynı dili konuşmasa da bir devlete ait insanlar anlamında kullanılmaktadır (Hobsbawm, 2010: 33). Bu gibi tanımlardan devletin ulus ile eşit olduğu ve tanımlandığı görülmüştür. Johan Heinrich Zedler ‘ulus’u’ ortak adetleri, ahlaki değerleri ve yasaları paylaşan bir grup insan olarak tanımlamıştır. Bu yaklaşım 1740’larda grubu Bürger olarak niteler ve bu ifadeyi yurttaş, uyruk, şehirli, kentli ve burjuva olarak açıklar (Hobsbawm, 2010: 33).

Sadece bir kavram olarak aidiyeti işaret etmez ulus. Ulusu oluşturan en temel öge devlet yapısıdır. Bu devlet yapılanması ulusun devamlılığını sağlayan güçtür. Modern devlet düzeninin varlığını devam ettirebilmesi ulusçuluk ideoloji ile temelden ilişkilidir. Ulus düşüncesi var olduğu inanılan ulusun çıkarları doğrultusunda siyasal egemenliğini devam ettirir. Bu nedenle ulus düşüncesi sadakatin, bağlılığın ve siyasal sürekliliğin en önemli öznesidir (Kerestecioğlu, 2008: 314). “Ulusçuluk” siyasi akım olarak tek geçerli bir yönetimin olmasını öngören ve hedefleyen ideolojidir (Erözden,

2008:43). Bu bağlamda ulusu ulus devlet ile bağlayan temel öge ulus bilincinin ideolojik oluşudur. Bu durum şunu göstermektedir ki ulusun devlet ile olan ilişkisi meşrulaştırmaya dayanan bir siyasal ideoloji ilişkisidir. Ulus inşası ön koşul olarak, bir ulusun oluşturması gerektiği varsayar. Ancak bu ulus çeşitli şekillerde kurulabilir (Hipper, 2007: 11-13).

Ulus devlet süreci bir ulusu kurgulama sürecidir. Ulus devletin kendi ulusunu planlama süreci, ulusal eğitim, ortak dil, ortak kültürel miras oluşturmak ve nüfusun homojenleşmesi ile gerçekleşmektedir. Birçok farklı ülke örneği bu formül ile uluslaşma sürecini şekillendirmiştir. Bu durum özellikle 19. yüzyıl başlarında Avrupa devletleri örneğini ortaya koymaktadır.

Ortak bir geçmişe sahip olmak ulusçuluk tanımları içinde en çok kullanılan ve en çok referans verilen tanımlanıştır ( Gellner, Anderson, Bauman, Marshall, Erözden). Ancak bu cümlenin tanımladığı ifade ulusun ta kendisini oluşturmaktadır. Çünkü önceki bölümlerde de ifade edildiği gibi ‘geçmişin kaydı’ yani ‘iktidar’ eliyle yazdırılan resmi tarih, heykeller, anıtlar, ağıtlar ve marşlar ortak geçmişin kendini oluşturmaktadır. Yani en temel haliyle ulusçuluğu yaratan ulus değildir. Ulusu yaratan ulusçuluktur.

Bu açıdan; “Ulus devlet; sınırları belirlenmiş bir toprak parçası içinde, yasal güç kullanma hakkına sahip ve yönetimi altındaki halkı türdeşleştirerek, ortak kültür, simgeler, değerler yaratarak gelenekler ile köken mitlerini canlandırarak (kimi zaman ise uydurarak), birleştirmeyi amaçlayan bir tür devletin oluşumuyla tanımlanan modern bir olgudur” (Dağbaşı, 2006:49). Ulus devletlerin kurulmasında ve varlıklarının sürdürülmesinde “kültür” temel harç olarak kullanılmıştır. Türdeşlik kavramı da tam anlamıyla kültür ve etnik bağlar üzerinden ulus devletin sosyal bağlarını güçlü kılmıştır.

Avrupa’da ulus devletin ortaya çıkışını etkileyen üç temel unsur bulunmaktadır. Birincisi; ekonomik yapının ön plana çıkmasıyla devletin merkezi duruma gelmesi. İkincisi, bilimsel gelişmelerin destekleriyle teknik uzmanlığın artması, üçüncüsü ise kültürel alanlarda entelejensiyanın güçlenerek devlet hâkimiyetinde bütünlük oluşturmayı amaçlaması (Smith D. A., 2002, s. 173-176). Bu süreçler birbirinden ayrı gelişmeler göstermemiştir. Feodal düzenin hakim olduğu ortaçağda; rahipler, soylular, köylülerden oluşan sosyal yapı kilisenin hakimiyetinde kendi varlığını neredeyse 13. Yüzyıla kadar devam ettirmiştir. Öte yandan Benedict Anderson “Ulus, egemen olarak hayal edilir, çünkü kavram, aydınlanma ve devrimin, ilahi olarak buyrulmuş, hiyerarşik hanedanlık mülklerinin meşrutiyetini aşındırmakta olduğu bir çağda doğmuştur” diye yorumlayarak ulus devlet ve ulus düşüncesinin “egemen” yaklaşımın çoğulcu parçası tarafından inşa edildiğini ortaya koymuştur.

Ulus devlet ’in uluslaşmanın bir sonucu olmaktan çok hedefi olduğunu ortaya koyan Adam Smith ise ulus devleti;

1. “Topluluğun ortak anıları, mitleri ve sembollerinin geliştirilmesi, işlenmesi ve aktarılması.
2. Topluluğun tarihsel gelenek ve ritüellerinin geliştirilmesi, seçimi ve aktarılması.
3. ‘Halkı’n ortak kültürünün (dil, âdetler, din, vb.) ‘otantik’ unsurlarının belirlenmesi, işlenmesi ve aktarılması.
4. Belirlenen nüfus içindeki ‘otantik’ değerler, bilgi ve tutumların standardize edilmiş yöntemler ve kurumlar aracılığıyla aşılması.
5. Tarihi bir kara parçası ya da anavatanın sembol ve mitlerinin sınırlarının belirlenmesi, işlenmesi ve aktarılması.

6. Sınırları çizilen kara parçası içindeki beceri ve kaynakların seçimi ve idareli kullanımı.

7. Ve belirlenen topluluğun tüm üyeleri için geçerli ortak haklar ve ödevlerin tanımlanması” (Smith, 2002: 98-99).

Ulus tüm bu tanımlardan da anlaşılacağı üzere sosyolojik olarak ortak kültürün parçalarından medyana gelir. Ulus kavramı, genel anlamı ile sosyolojik ve hukuki içeriği ile toplumların tanımlanmasında etkili olmuştur.<sup>8</sup> Tarihsel süreç içinde ortak bir payda birleşmek ulus ideolojisinin kendisini medyana getirmiştir.

Ulus devlet düzeni farklı ülkelerde tarihsel süreç içinde farklı şekillerde algılanmış kabul görmüş ve hayata geçirilmiştir. Her devlet kendi kültür inşası, tarihsel geçmişi ve devlet yönetim geleneği sebebiyle ulus devlet sistemini kendi içinde farklı şekilde şekillendirmiştir.

### 1.1.2. Ulus -devlet modeli olarak Fransa ve Almanya Örneği ve Tarih Yazımı

Ulus devletlerin en temel ortak özelliği “tek” bir milleti ön planda tutan bir siyasi yapılanma olmalarıdır. Ancak bu siyasi yapı her ulus devlet modelinde aynı özelliklere sahip değildir. Türkiye Cumhuriyeti’nin ulus devlet yapılanmasına bakıldığı zaman karşılaşılan ulus devlet modelinin Fransa ulus devlet modeli olduğu görülmektedir. Bu nedenle öncelikli olarak Fransa ulus devlet modelinin incelenmesi ve en temelde karşıt model örneği olan Almanya ulus devlet modelinin incelenmesi Türkiye Cumhuriyeti’nin ulus devlet yapısının anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. Fransız ve Almanya ulus devlet modellerinin ayrı ayrı incelenmesi özellikle Osmanlı devlet yapısı içindeki çok uluslu yapının Türkiye Cumhuriyeti kurulurken korunması

<sup>8</sup> Bu bir ön kabul olarak tanımlarda kullanılmıştır. Bu tanımın aksine araştırmada Benedict Anderson’ın yaklaşımına ek olarak ulus devletlerini oluşturan öğelerin organik öğeler olmadığı bir devlet politikası olarak bir bütün halinde değerlendirilen öğeler olduğu yaklaşımı kabul edilmiştir.

adına yapılan reform çalışmalarının dayandırıldığı ulus devlet yapısının anlaşılabilmesi adına gereklidir.

Fransa ve Almanya ulus devlet modelleri Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne dönüşüm süreci içinde önemli iki örneği teşkil etmektedir. Osmanlı devletinin sahip olduğu geniş coğrafi konum devletin yönetim şeklini etkilemiştir. İleri ki bölümlerde de değinileceği üzere farklı etnik grupların, farklı dini grupların bir arada olduğu bu devlet, yıkım sürecinde de bu durumdan dolayı büyük problemler yaşamıştır. Özerklikler, toprak kayıpları, mübadeleler Osmanlı devlet yapılanmasının sorunlarının anlaşılması için önemli anahtar kelimeleri işaret etmektedir. Bu nedenle Türkiye Cumhuriyeti kuruluş aşamasında bu sorunların göz önünde tutulduğu bir yönetim anlayışı benimsenmeye çalışılmıştır. Devletin kuruluşu sırasında bu sorunlar göz önünde bulundurularak önlemler alınmış ve reformlar hayata geçirilmiştir. Bu durumun sağlıklı işleyebilmesi için ise gerekli olan şey “bütüncül” bir ulus devlet yapılanmasıdır. Bu yönetim modeline en benzer yönetim anlayışı Fransız ulus devleti yönetim olmuştur.

Ulus devlet örnekleri içinde Fransa ve Almanya sistematik olarak birbirinden en net şekilde ayrılabilen ve başka uluslara örnek teşkil etmiş olan ülkelerdir. Türkiye'nin devlet teşkilatlanması içinde de bir ulus devlet inşası gerçekleşmiştir. Bu bağlamda farklı tarihsel geçmişleri ve siyasal sistemleri olsa dahi Osmanlı sonrasında Fransız ulus devlet anlayışını benimsediğini söylemek yanlış olmaz. Çünkü çok ulus bir yapının tamamen reddi Türkiye Cumhuriyeti kurulurken halktan tepkiler görülmesine sebep olabilirdi, bu nedenle de toplumun her kesimini sahiplenen bir yapı ile etnik gruplara sahip çıkılan bir yönetim benimsenmeye çalışılmıştır.

Fransa'da toprağa bağlı olarak kabul gören vatandaşlık modeli Avrupa'nın diğer Almanya ve İngiltere gibi ülkelerine göre çok daha eski bir geçmişe sahiptir. 1200'lü

yıllarda Fransa kralının dünyevi işlerde en üst makama sahip oluşu ve kendi uyruğunun en üst mertebe olarak görülmesi Fransa ulus kavramının öncelikli olarak kan bağından başladığını göstermektedir. (Erözden, 1997, s. 49-50)

Ancak Fransız ulus devlet modelinde vatan kavramı zaman içinde daha büyük bir öneme kavuşmuştur. Bu nedenle kana bağlı değil toprağa bağlı vatandaşlık/millet/ulus ön plana çıkmaktadır. Ancak bu süreç içinde de milli değerler ön plana çıkartılmış ve toplumun ortak değere yönelmesi sağlanmıştır. Bunu yaparken de dil devlet politikasının önemli bir parçası olmuştur.

Dilin insan faaliyetlerinin en temelini oluşturması dolayısıyla iletişimini kültürel aktarımını ve paylaşımlarını bu ortak dil üzerinden yapması dil ile ulus arasındaki bağı güçlendirmektedir. Bu sebeple ulus ideolojisi ve ulusçuluk anlayışı ‘dilden’ bağımsız şekilde düşünülemez (Busekist, 2010: 187).

Dilin ulus birliği üzerindeki etkisi farklı uluslarda güçlü örnekler olarak varlığını göstermiş ve dahası ulus devlet, uluslaşma düşünceleri siyasal ve sosyal anlamda varlığını dilden aldığı güç ile sürdürmeye devam etmiştir. Dilin kültür ile olan bağı üzerine çokça örnekler veren ve açıklamalarda bulunan Benedict Anderson 18.yüzyılda yaşanan gelişmeleri ulusçuluk ideoloji ile açıklarken dil üzerinde yoğun bir şekilde durmuştur. Anderson dilin halkın bütünlüğü üzerindeki işlevselliğini üç şekilde ifade etmiştir.

İlk olarak dilin bir topluluk oluşturabilecek bir güçte olduğunu ifade eden Anderson dilin, bir halk grubundan veya etnik bir gruptan ortaya çıkarak topluluğu birbirine bağladığını ve bu topluluğun devlet alanı veya anadil ile çakışmalar yaşayabileceğini ifade etmiştir. Bu ayrımların var olmasıyla ileride o dillerin de kendi toplulukları içerisinde çoğalarak birer ulusu temsil edebilecek olma ihtimallini ortaya çıkartır. Bu bağlamda çoğunluğun egemen olduğu dil devlet dili olarak kabul

edildiğinde bu durum kültürel ürünlerin üretimini ve dini aktarılmasını, halkın bilgilendirilmesi gibi durumları da etkilemektedir. Yazılı dil ile konuşulan dil arasındaki farklar zaman içinde kaybolduğunda egemen kesim kendini daha da meşrulaştırma şansı bulabilmektedir. Bu noktada dilin bu meşruluğu sağladığı en temel yöntem matbaanın bulunması ve bunun yaygınlaşmasıyla olmuştur. Resmin dili kitlelere ulaştırmak adına matbaa önemli bir araç haline gelmiştir. Din ve kültürel ürünlerin anlaşılması ve aktarılması üzerindeki etkisi aynı zamanda bu ürünlerin devlet sisteminin de bir parçası haline dönüştürülmesine yol açmıştır.

Bu durum giderek daha ideolojik ve daha kalıcı bir hal alırken mevcut iktidarlar sadece resmi dili değil ‘hitap’ dillerini de şekillendirerek bir ‘ulus’ yaratmaya başladılar (Anderson, 2007: 57-58-60). Resmi dilin kabul edilmesi ile kamu eğitime, idari sistemlerin içeriğine ve günlük kullanım diline yayılması ile uluslaşma politikaları dil üzerinden tamamlanmaya başlamıştır. Max Weber’in tanımına göre ulus, sürekli olarak siyasal güçle ilişkiye giren dil topluluğudur (Leca, 1998: 14). Bu tanım da ortaya koymaktadır ki dil siyasal anlamda ulus inşasının önemli bir parçasıdır.

Hans Heinrich Dieckhoff; dilin milli-ulus devlet oluşumundaki en önemli öge olduğunu Fransızcanın kabulü ile açıklamaktadır (Dieckhoff, 2016). Fransızca, Fransız ulus-devlet oluşumunun en temel parçasıdır. 1634 yılı Fransız akademisinin açılması ve 1694’te Fransızca sözlüklerin hazırlanması bu durumun en önemli örnekleridir.

1789 Fransız devrimi hem siyasi hem de ulus devlet yapısı için bir kırılma yaşatmıştır. Monarşi egemenlik anlayışını yıkarak yerine ulusal egemenlik anlayışının gelmesi amaçlanan yönetim şeklinde; ulusal meclis ön plana çıkarken ulusun yasayı ortaya çıkartması ve Kralın da bunun uygulanabilir hale getirmesi söz konusudur

(Erözden, 1997, s. 57). Fransa’da meşrutiyetin kaynağı ulus olarak yeniden şekillenirken, bu durum Fransızların Fransız devriminin sonuçlarından güç aldığını ortaya koymaktadır.

Fransız devriminin önemli etkilerinden biri de eğitim üzerinde olmuştur. Eğimi devlet kontrolünde olması ve bu sayede devlet ideolojilerinin birincil elden toplumun her kesimine aktarılabilmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda ulusal eğitim bir vatandaşlık- vatan sever/yurttaş eğitimi olarak planlanmış ve egemenlik kavramı ile eğitimin bir parçası haline gelmiştir.

Ulus devlet yapısının dil ile beraber kültür bir bağın önemli olduğunu kanıtlayan Fransız ulus modeline göre toprağa olan bağı güçlendiren temel öge kültürdür. Bu durum batı ulusçuluk modelinin de kültürel bir alt yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Etnik köken doğu ulusçuluğunun temeliyken, kültürel bağ özellikle, dil hem batı hem de doğu ulusçuluk anlayışının temelinde yer almaktadır (Kuzio, 2002), (Erözden, 1997, s. 119).

Ernest Rénan;

“Ulus bir ruhtur, manevi bir ilkedir. Bu ruhu, bu manevi ilkeyi sadece iki şey oluşturur: Bunlardan biri geçmişe, diğeri ise şimdiye aittir. Biri zengin anılar mirasının müşterek sahipliği, diğeri gerçek rıza, birlikte yaşama arzusu, herkesi ortaklaştıran mirasa değer vermeye devam etme iradesidir. İnsan ve toplum, irticalen ortaya çıkmış bir şey değildir. Ulus, tıpkı birey gibi, gayret, fedakârlık ve adanmışlıkla dolu uzun bir geçmişin nihai halidir. Atalara ibadet, anlaşılabilir, savunulabilir bir şeydir çünkü bizi biz yapan atalarımızdır. Kahramanlıkla dolu bir geçmiş, büyük insanlar, gerçek anlamıyla şan ve şeref... İşte üzerine ulusal bir düşünce inşa edilebilecek toplumsal ilke budur. Geçmişte ortak zaferlere, bugün ortak bir iradeye sahip olmak ve yine aynısını yapmayı istemek, tüm bunlar, ulus olmanın temel koşullarıdır. İnsan kabullendiği fedakarlıklar ve çektiği ıstıraplar nispetinde sever. İnsan inşa ettiği ve onun olan evi sever.” (Kerestecioğlu, 2008: 320).

Fransız ulus anlayışı toplumun sosyal yapısı ve bütünlüğünün fiziki (etnik) özelliklerinden çok daha önemli olduğunu savunmuştur. Sosyal yapının siyasal yapılanma ile birleştirilmesi sonucunda bir vatan toprağını olabileceğini ve bu nedenle

de etnik kökenlerin bile ancak toprak ulusçuluğuna bağlandığı zaman bir anlamı olabileceğini ideolojik olarak savunmuştur.

Fransa; asimilasyoncu ve eşitlikçiliği ön plana çıkartan evrenselci bir ulus yapısı ortaya koyarken, Almanya aynı soydan gelmeyi ve aynı kültürel cemaate üye olmayı ayrıcalıklı kıldığı ulus örneğini teşkil etmektedir. Almanya'daki kana bağlı ( jus sanguinis) ulus örneğinin aksine, Fransa'da toprağa bağlı ( jus soli) vatandaşlık modeli geçerlidir (Gülalp, 2007, s. 21).

Dil birliğinin önemi ve kültür birliğinin gerekliliği üzerine çalışmalar yapan Johann Gottfried Herder Alman ulus birliğinin gerekliliğini savunmuştur. Bu bağlamda Alman romantizminden yola çıkarak ulus düzeninin Almanya'nın "kan"a bağlı, soydan gelmeye ve aynı cemaate üye olmayı gerekli gördüğü ulus bağının yer almasının gerekliliğini ön çıkartmıştır (Herder, 2011, s. 47)

Fransa'nın devrimci düşüncelerine karşı 19. yüzyılda ortaya çıkan Alman Romantizminin sözcülerinden Fichte, "Birlikte, Adalet ve Özgürlük" temasıyla bütün bir kültürün inşa edilebileceğini ve Alman ulusunun değerlerinin, kültürünün bunun üzerinden yükseleceğini savunmuştur (Herder, 2011, s. 85) (Gülalp, 2007, s. 39). Alman romantizmi, Aydınlanma Çağının önemli parçası olan dine karşı olarak, toplumsal bütünlüğün dinin unsurlarının yeniden yapılandırılması sonucu ortaya çıkmıştır. Fransız ulusalcılığı kadar Alman ulus yapısı da tarihsel süreç içinde örnek olmuş ve dini temel alan yaklaşımlar üzerinden değişikliklere neden olmuştur.

Almanya "Alman romantizminin" çıktığı dönemde yani 19. Yüzyılda ulusal birliğini tam sağlayamamış bir ülkeydi. Zayıf bir bürokrasi anlayışının olmasına rağmen güçlü bir aristokrasi anlayışı vardı. Alman orta sınıfı ulus devlet ideolojisini savunduğu dönemde ideolojik olarak aristokratlar ile mücadele ediyordu. Fransız ve İngilizlerin aksine Alman romantizmi kültür üzerinden tanımlanan bir uygarlık yapısı

ile ulus yaklaşımını tanımlamıştır. Ulusun kendine ait bir kültüre sahip olduğu yargısı ile Herder'in görüşlerini destekleyerek “ulusal kültür” kavramıyla milliyetçiliği savunmuşlardır. Bu görüşe göre ulusçuluk ezeli ve doğal bir görüdür. Her birey doğduğu topraklarda kendi kan varlığı ile o topluluğa millet bağı, ulus kültürü ile bağlıdır. Milletlerin bir kaderi, misyonu ve ebedi bir duruşu vardır. Bu doğal yapı bozulamaz varlığı parçalanamaz. Bu nedenle Alman olmak doğal, doğuştan ve ebedidir. Bu durum dışında bir Almanlık söz konusu değildir. Birinci dönem ulus devlet örneğinin en temelinde yer alan Alman ulus yapısı, toplum ile ulus bağının hükümdar ile ulus arasındaki ilişkiye de temel bir örnek olabileceğini göstermektedir. İktidar kimin elindeyse dinin kontrolü de onun elindedir. Dolayısıyla din üzerinde de kabul gören bir ulus devlet anlayışında iktidar her iki bağlantıyı da kontrol etmektedir. Bu konu ile ilgili olarak Luther şu ifadeleri kullanmıştır; “piskoposlar ve prensler Alman ulusunun mimarıdır” (Carr, 1987, s. 9). Yani din ve iktidarın meşrulaştırdığı ve ideolojik gücünü sağladığı bir Alman ulusallığından söz edilmektedir. Vatan toprağına bağlılık ve kan bağı arasındaki farklılık da eklendiği zaman Alman ulus devlet anlayışı hem dini hem de ırkı bağı en temel yapı taşı olarak ele almaktadır. Bu durum Alman ulus kavramını Fransız ulus kavramıyla birbirinden temelden ayırırken aynı zamanda diğer farklılıkların da sebepleri açıklar niteliğe sahiptir.

Tarihsel süreç içinde dinin gücü, cemaatçilik ve Fransız ulus kimliğinin karşısında duran Almanya ulus kimliği kendi etnik yapısını oluşturmuş ve 1846 gibi erken bir tarihte farklı ülkelerde yaşamakta olan Almanları da ‘Almanlık’ (Deutschum) fikrinin kabulü için anayasa ile tartışmaya açmıştır (Gülalp, 2007, s. 40). Bu durum ırk kimliğinin siyasi kimliği oluşturmaya yol açmıştır.

Bu örneğin sonucunda ulusçuluk düşüncesinin Alman devlet yapısından önceye dayandığını görülmektedir. Ulusal bilinç ve ulus düşüncesi, siyasi yapılanmadan önce

ortaya çıkmış, kültürel ve etnik bir alt yapıya sahiptir. Bu durum Alman siyasi yapısı için etno kültürel aidiyet duygusunun ( Volksgemeinschaft) ortaya çıkmasına neden olmuştur (Gülalp, 2007, s. 40). Sonrasında uyruk yasası ile Almanlık söylemini devam ettiren merkez yapısı sınır dışındaki Almanlara sahip çıkarken, Almanya’da doğan ve yaşayan yabancı ‘uyruklu’ kişileri ‘uyruk dışı’ görerek, Alman milliyetçiliğinin ulus kökeninde aynı kan soyundan gelme ‘geleneksel’ ideolojisinin anayasal düzlemde de devam ettirmiştir. Batı Avrupa toplumları kendi tarihsel süreçlerinde daha erken bir süreç içerisinde uluslaşmıştır. Orta ve Doğu Avrupa toplumlarının sonradan ulus biçiminde “inşa” edildikleri genel bir kabul olmakla birlikte ileride de değinileceği üzere Türk uluslaşma sürecini de tartışmaya açmaktadır.

Orta ve Doğu Avrupa ülkeleri içinde yer alan Türkiye, Osmanlı geçmişini bilinçli olarak reddetti ve Fransız vatandaşlık modelini benimsemeyi amaçladı (Gülalp, 2007, s. 20). Bundaki temel sebepte Osmanlı’nın iç yapısı içerisinde barındırmış olduğu çok uluslu yapısıdır. İdeolojik olarak böyle bir yaklaşımla kurulan Türkiye Cumhuriyeti yönetim anlayışını da bu çerçevede geliştirmiştir.

## **1.2.Türkiye’de Tarih Yazımı ve Uluslaşma Süreci**

Fransız ulus devlet yapısının Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş aşamasında örnek olarak alınması bir tesadüf değildir. Ulus devlet yapılanması süreci için öncelikle Osmanlı devlet yapısının özelliklerine bakılması gerekmektedir. Ancak asıl önemli unsur bir dönemin savaşıyla kapatılırken halka eski tabiri ile tebaaya bu durumun nasıl aktarılacağı ve anlatılacağıdır. Gazeteler, edebi ürünler, tiyatro ve sonrasında sinema yaşanan değişimleri, dönüşümleri halka aktarmada ve kabul ettirmede önemli bir yere sahipken tarih yazıcılığı resmi tarihin oluşması ve sonraki nesillere aktarılabilmesi için lokomotif görevi görmektedir. Devlet nezdinde yönetim

tarafından ilk elden tutturulan tutanaklar, sözleşmeler, hükümler, vergilendirme sistemleri ve daha birçok belge ulus devletlerin yönetim biçimlerinin meşrulaştırıcısı görevi görmektedir. Bu nedenle ulus devletlerin kullandıkları tarih yazım metotları veya tarihçilerinin çalışma şekilleri ulus devletin yönetim biçimi hakkında bilgi edinilebilmesi için gereklidir.

### 1.1.3. Tarih yazımı ile ilgili Türkiye’deki yaklaşımlar

17. yüzyıl hem Avrupa’da hem de Osmanlı Devleti’nde siyasi ve kültürel kırılmaların yaşandığı bir dönem olmuştur. Rönesans’ın etkisi ve Aydınlanmanın getirdiği değişimler tarih yazımı ve tarih bilimine olan yaklaşımları değiştirmekle kalmamış tarih yazımının dinden ayrılması sonucu yeni bir tarih yazımı yaklaşımının gelişmesine sebep olmuştur.

Avrupa’da kapitalizmin yün dokumacılığı, hayvancılık alanındaki gelişmeleri doğudaki tüm tarım ilişkilerindeki dengeleri değiştirmesine sebep olurken Osmanlı topraklarındaki yerel güç ilişkilerinin de değişmesine sebep olmuştur. Tımar sisteminin<sup>9</sup> bozulması sadece askeri süreçleri değil üretim ilişkilerinin de çok temelden etkilemiş buna bağlı olarak toplum içinde farklı hiyerarşik yapılanmaların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Osmanlı devleti sosyal yapısı gereği hanedan ailesi ve diğerleri olarak en temelde ayrılırken, diğerleri grubu kendi içinde askerler, din adamları ve halktan kişiler olarak gruplandırılmıştır. Fakat bu gruplandırmada hepsi

<sup>9</sup> Tımar sistemi: Osmanlı ekonomisinde tımar, asker veya memurlara hizmetleri karşılığı geçimlerini sağlayabilmeleri için belli bölgelerin vergi gelirlerinin verilmesidir. Osmanlı Devleti’nin en önemli gelir kaynağı tarımsal faaliyetlerdi. Tımar sisteminde topraklar hizmet karşılığı devlet memurlarına bırakılırdı. O dönemde para ekonomisi gelişmediğinden böyle bir uygulama gelişmiştir. Osmanlılar Selçuklulardan aldığı iktâ sistemini geliştirerek tımar sistemini uygulamışlardır. Bu uygulamada devlet toprakları gelirine göre sınıflara ayırarak “sipahi” adı verilen eyalet askerlerine dağıtmıştır. Bu sistemde tımarlı sipahi devletten maaş almaz, kendisine tahsis edilen topraklarda üretimin devamı için gerekli tedbirleri alırdı. Maaşlarından fazla gelen gelirler için ise cebelü adı verilen atlı asker yetiştirirlerdi. Barış döneminde bu askerler bulundukları toprakları korurken savaş durumunda sipahinin emrinde savaşa katılırlardı. (Tımar Sistemi, 2017).

tebaa olarak nitelendirilmiş ve kanun önünde eşit kabul edilmiştir. Bu grupların herhangi birinin diğerinden üstün yetkilere sahip olmaya çalışması başta tımar sistemini, din sistemini ve ekonomik düzenin bozulmasına sebep olmuştur. Bu güç dengeleri içinde ulema<sup>10</sup> sınıfı kendi içinde değişimler yaşamaya başlamış, medreselerin kontrolünün Mollalara geçmesi ve bu değişen güç kaymalarının camilerde vaaz verebilecek seviyeye gelmesi Osmanlı'nın sosyal yapısındaki kırılmaları gerçekleştirmiştir.

Medreseler içinde bu gibi karmaşalar yaşanırken Katip Celebi (1609-1657) gibi Evliya Celebi (1611-1682) gibi medrese dışında eğitim görmüş, ilmi çalışmalar yapan Osmanlı'ya çağdaş görüşler sunmaya çalışan düşünürler ortaya çıkmıştır. Katip Celebi ve Evliya Celebi ulema sınıfı dışında hem din ile ilgili hem de tarih çalışmalarıyla ilgili araştırmalar ve çalışmalar yapmışlardır. Osmanlı'da döneminki medrese eğitimin felsefe ile ilişkili olmadığı için yaptıkları çalışmalarda ve araştırmalarda yalnız olduklarını düşünen Katip Celebi ve Evliya Celebi bilime ve ilime olan inançlarını kaybetmediklerini ifade etmişlerdir (Timur, 2014, s. 78). Çoğunlukla Osmanlı toplumu ve din ile ilgili çalışmalar yapmışlar ve Sünnilik, Mesnevilik gibi dini konulara açıklamalar getirmeye çalışmışlardır. Bu çalışmalar ışığında düşünüldüğüne Şimşek'e göre Osmanlı tarih yazıcılığı İslam tarih yazıcılığının devamı niteliği göstermektedir (2013, s. 137). Osmanlı'da tarih yazımı bu şekilde değişim gösterirken farklı şekillerde adlandırılmaya başlamıştır. Bu adlardan bazıları; *Şehname*, *gazavatname*, *menakıpname*, *vekay-ı name*, *teşkilat*, *tarihi coğrafya*, *biyografi*, *seyahatname* veya *Tevarih-ali-i Osman* olarak adlandırılmış ve kullanılmıştır (Şimşek, 2013, s. 138).

---

<sup>10</sup> Ulema: Osmanlı Devleti'nde din işleri ile ilgilenen ve din adamlarının eğitimlerinden sorumlu kişilerin ait olduğu grup. Yine aynı şekilde tebaa olarak nitelendirilen bu sınıf da Hanedan ailesi dışında kaldığı için tüm hüküm ve uygulamalardan diğer yurttaşlar kadar hak sahibidirler.

Matbaanın Osmanlı'ya gelmesi (1727) İbrahim Müteferrika'nın ( 1674-1745) büyük çabalarıyla birçok eserin basılması ve çevrilmesi Osmanlı'da tarihin yeni bir yön kazanmasına neden olmuştur (Şimşek, 2013, s. 136-138). Temel tarih kitaplarının Arapça ve Farsça'dan Osmanlı Türkçesine tercüme edilmesi tarih çalışmalarının ve tarihi yazıların daha geniş bir kitleye ulaşması için önemli bir dönüm noktası olmuştur.

18. yüzyıl Osmanlı'da tarih çalışmaları açısından dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Yurt dışına gönderilen diplomatların Avrupa ve Doğu ülkelerinin devlet yapıları, teşkilatları ve toplumsal yapılarıyla ilgili yaptığı incelemeler literatüre büyük katkı sağlamış ve örnek teşkil etmiştir. Aynı dönemde tüm bu incelemelerden etkilenecek kurulan Divan-ı Hümayun'a bağlı *Vak'anüvislik*<sup>11</sup> tarihçilik açısından son derece önemli görülmüştür. Ancak metot ve bilgi aktarımı olarak dönemin Avrupa'daki tarih yaklaşımlarından farklı sadece “anlatım”- “yorumlama” üzerine kurulu olduğu bilinmektedir.

Tanzimat dönemi, Osmanlı'da sosyal ve siyasal hayatı derinden etkili bir değişim dönemi olmuştur. Bu bağlamda Tanzimat dönemi tarih yazıcılığı için de bir dönüm noktası olma özelliği taşımaktadır. (Şimşek, 2013, s. 143). Eski usul tarih yazımına yenilikler eklenmiş, dış dünyayı daha çok izleme şansı bulan tarihçiler, resmi tarih yazımını siyasi tarih yazımı olarak şekillendirmeye başlamışlardır. Tıpkı Ortaçağ tarih yazıcılığı döneminin ardından tarihin ve siyasal yapının beraber anlam ifade etmesi gibi.

Osmanlı Devleti'nde tarih yazımı özellikle son döneminde ikiye ayrılmıştır. Batı kaynaklarına ve tarihçiliğine başvuranlar ve vurmayanlar (bu nedenle tenkit edilenler). Bu ayrım, Hayrullah Efendi, İbn-i Haldun, Mustafa Nuri Paşa gibi birbirine

<sup>11</sup> Vakanüvislik daha önce de değinildiği üzere saray tarihçilerine verilen bir isimdir. Saray'da ağırlanan yurt dışından gelen elçilerle yapılan görüşmeleri, Padişahların emirlerini, Sadrazamların uygulamalarını ve saray hayatı hakkındaki birçok şeyi hem kayıt eder hem de bunlarla ilgili yorumlarını da eklerler.

zıt tarih geleneği ve tarihçilik tartışmalarının sonucunda ortaya çıkmıştır. Ancak Ahmet Vefik Paşa (1823-1891, Osmanlı Sadrazamı) önceki tarih çalışmalarına tanzimatla tam anlamıyla bir yenilik kazandırmıştır. Tarihi bir felsefe olarak ele alan Ahmet Vefik Paşa Türkçülüğün bilimsel kurucusu olarak bilinmektedir. Bunun sebebi Vefik Paşa'nın yapmış olduğu tarih çalışmalarının Osmanlı Tarihi olarak mektep programlarına dahil edilmesi görülmektedir (Şimşek, 2013, s. 145).

Avrupa'da 18. Yüzyıl süreci içinde yaşanan tarih yazıcılığı bir genelleme olarak “ülkelerin milli tarihlerinin” kayıt edildiği bir tarih yazıcılığı olma özelliği göstermektedir. Uluslaşma süreçlerinin güçlendiği ve bu ideolojik yaklaşımın tarih yazımına yoğun şekilde etkisinin olduğu süreçte Osmanlı Devleti'nde de benzer etkiler görülmüştür.

Osmanlı'nın son döneminde (yaklaşık olarak 1850-1914) Avrupa ulusçuluğunun tarih yazımı üzerindeki yoğun ideolojik etkisi sonraki yaklaşımları da benzer şekilde etkilemiştir. Bu anlamda Türk ulusçuluğu<sup>12</sup> ve tarih yazımı üzerine Namık Kemal'in çalışmaları ulus ideolojisi ve tarih ilişkisi anlamında bir örnek olarak alınabilir. Genel olarak bakıldığında, 1860'lara kadar geçmiş dönemdeki Padişahların hayatları, çalışmaları ve “yücelikleri” din ile beraber tarihin konusu olmuş, romantik ve pragmatik yaklaşımlar tarih üzerinde etkili olmuştur sonucuna varılabilir. Sonrasında ise Namık Kemal ve Ziya Gökalp gibi ulus ideolojisi fikri üzerine çalışan düşünürlerin de etkisiyle “Türkiye Türklerindir” yaklaşımı birçok eserde yer bulmuş tarih ve ulusçuluk anlayışı ortak payda da birleştirilmeye çalışılmıştır.

Bu durum ulus inşası sürecinin bir parçası olmuş ve tarih, ulusçuluk düşüncesinin yayılmasında ve kabul görmesinde önemli bir ideolojik güç olma özelliği göstermiştir. Tarih yazımındaki bu önemli kırılma sadece çok uluslu yapılan

---

<sup>12</sup> Türk ulusçuluğu hakkında öncü olarak kabul edilen önemli isimlerin başında Namık Kemal ve Ziya Gökalp gelmektedir.

içindeki “resmi” ana dile çevirilerde etkili olmamıştır. Tanzimat sonrasında dildeki sadeleştirme çabaları da etkili olmuştur. Osmanlı döneminde tarihçiler nüfusun büyük birçoğunun kullandığı Osmanlı Türkçesinin yanı sıra Saray’da kullanılan daha kapsamlı ve yüksek zümre tarafından tercih edilen bir dil biçimini kullanıyorlardı. Ancak zaman içinde yaptıkları çalışmalarda dilin sadeleştirilmesinin önemi fark edilmiştir. Tarihçilerin kullandıkları dillerin tarihin tanımlanışındaki etkisi üzerine önceki bölümlerde de ifade edildiği gibi dönemi ve ideolojisini anlamayı da kolaylaştırmaktadır. 18. yüzyıl ve 19. yüzyıl Osmanlı tarihçiliği hikâye anlatımına, öncelerinde dini ve iktidarı birleştiren sonrasında ise Türkçülük üzerine kurulu bir anlatıma ve aktarıma sahip olmuştur. Ancak Şimşek’e göre, birçok siyasi olayın kırılma noktası olan 1909 yılında Tarih-i Osmani Ercümeni’nin kuruluşu ile tarih yazıcılığı daha bilimsel bir yaklaşım ile tarafsız “aktarım”, kayıt etme sistemine evrilmeye çalışılmıştır (Şimşek, 2013, s. 153).

Tarihin ulusla olan bağıni meşrulaştıran tarih yazıcılığı Osmanlı dönemindeki ağırlığını zaman içinde kaybetmiş ve de Türkiye’de tarih ve tarih yazıcılığı dönem dönem ilgi görmüş ancak üzerinde çok durulmamış bir alandır. Türkiye Cumhuriyeti kurulduğu dönemde tarih yazımı önemli bir yere sahipti ancak bu tarih yazımının nasıl şekillenmesi gerektiğine zaman içinde karar verilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti resmin tarih yazımı açısından Osmanlı mirasını öncelikle reddeden bir yapıyla oluşturulmuş ve kurulmuştur (Berkes, Atatürk ve Devrimler, 1993) (Berkes, Türkiye’de Çağdaşlaşma, 2016) (Davison, 2016).

Bu bağlamda en belirgin olarak tarih ve tarihçilik 1930 ve 1980’li yıllarda ilgi görmüştür. 1930’lu yıllarda yeni kurulan bir ülkenin tarihi bilinci bağlamında önemli hale gelirken, 1980’lerde tarih yazımı ve Türkiye tarihi yeniden sorgulanmaya başlamıştır. 1930’lu yıllar Atatürk’ün tarih ve tarihçiliğe verdiği önemle ön plana

çıkmiştir. 1980’li yıllarda ise bu durum yöntem ve tarihin analiz ediliş şekliyle gündeme gelmiştir.

Atatürk, Nurgün Koç’a göre Türk kültürünün temeli olarak gördüğü Türk Tarihçiliğinin bilimsel esaslara dayalı olarak geliştirilmesine, aynı şekilde Türk dilinin zenginliğinin ortaya çıkarılması ve bu sayede ulusal birliğin sağlanmasına önem vermiş tarih ve dil çalışmalarının beraber yürütülmesini istemiştir (Koç, 2013, s. 79). Atatürk, tarih yazımının bir devleti inşa etmek olduğu görüşünü savunmuş bu nedenle de Türk tarihinin yazılmasına ve dilin kültürel değerlerle ona eşlik etmesine önem vermiştir. Tarih yazmanın tarihi yapmak kadar önemli olduğunu ifade eden Atatürk, tarih araştırmalarının bilimsel yöntemlerle yapılmasının şart olduğunu ve ulusal bir meselenin önemli bir parçası olan bu sürecin ilmi belgelerle ortaya konan olgulardan oluşması gerektiğini ifade etmiştir. Tarih ve tarih yazıcılığının Türk kültürünün anlatılması ve dilinin hayat bulması için gerekli olduğunu ve bunun, siyasetin de bir parçası olduğunu ifade eden Atatürk, 1931 yılında meclis açılışında kendi ifadeleriyle herkese bu durumu şu şekilde anlatmıştır;

“Başlarında kıymetli Maarif vekilimiz bulunan, “Türk Tarih kurumu” ile “Türk Dil kurumunun”, her gün yeni hakikat ufukları açan, ciddi ve devamlı mesaisini takdirle yad etmek isterim. Bu iki ulusal kurumun, tarihimizin ve dilimizin, karanlıklar içinde unutulmuş derinliklerini, dünya kültündeki analıklarını, reddolunamaz ilmi belgelerle ortaya koydukça, yalnız Türk milleti için değil ve fakat büyüyen ilim alemi için, dikkat ve intibahı çeken, kutsal bir vazife yapmakta olduklarını emniyetle söyleyebilirim. Tarih kurumunun Alacahöyük’te yaptığı kazılar neticesinde, meydana çıkardığı, beş bin beş yüz senelik maddi Türk tarih belgeleri, cihan kültür tarihini yeni baştan tetkik ve tamik ettirecek mahiyettedir. Birçok Avrupalı alimlerini iştirakine toplanan, son Dil kurultayının ışıklı neticelerini bizzat görmüş olmakla çok mutluyum. Bu ulusal kurumların az zaman içinde, ulusal akademiler halini almasını temenni ederim. Bunun için, çalışkan tarih ve dil alimlerimizin, dünya ilim alemince tanınacak, orijinal eserlerini görmekle bahtiyar olmamızı dilerim” (TBMM Zabıt Ceridesi, 1936, s. 5).

Bu konuşması ile Atatürk, tarihin her alanının ulus inşasında önemli bir rol oynadığını ve öneminin giderek arttığını ifade etmiştir. Dünya tarihinde tanınmanın

evrensel değerleri de gerektirdiğinin farkında olan Atatürk Türk ulusunun dünya üzerindeki önemi hakkında farkındalık yaratmak üzere tarihi, toplumsal değerler ile ilişkilendirmiştir. Bu ifadeleriyle tarihin sadece bilimsel olarak varlığı iddiasından öte toplumsal alanda dönüşüm yaratmada güçlü bir özelliğe sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

“Tarih” ve “ulus devletin” aralarındaki görünmez bağ, sadece ulus devletler sürecinde değil tüm devlet, imparatorluk, hükümdarlık dönemlerinde geçerli ve güçlü olmuştur. Tarih ve tarih yazıcılığı devletlerin baki kalmasına aracılık edebilir.

Tarihin ideolojik yapısının tartışıldığı tarih bölümünde görüldüğü üzere tarih yazıldığı dönemin ideolojisi bağlamında “geçmişin kanıtlarını” değerlendirir ve ortaya koyar. Bu açıdan ulus devletlerin ortaya çıktığı dönemde ve sonrasında tarih ve tarih yazıcılığı devletlerin ideolojik aygıtlarından biri olmuştur. Bu tarih yazıcılığına kolektif bir hafıza yaratmak açısından sinema gibi medya mecraları da dahil olmuş ve ulus devlet ideolojileri zaman içerisinde daha yaygın bir kabule dönüşmüştür.

#### 1.1.4. Türkiye Cumhuriyet’inin Kuruluşu ve Uluslaşma Süreci

*“Türk demokrasisi,*

*Fransız Devrimi’nin açtığı yolu izlemişse de, kendine özgü ayrıcalıklarla gelişmiştir.*

*Çünkü her ulus, devrimini kendi toplum çevresi gereklerine ve gereksinimlerine,*

*iç durum ve konumuna, zamanına göre yapar”*

*Mustafa Kemal Atatürk. 4 Temmuz 1922. Metin Gazetesi.*

Ulus ve ulus devlet kavramlarının dünya genelindeki ekonomik, sosyal, tarihsel ve sosyolojik boyutları değerlendirildiğinde ulusçuluğu yaratan düşüncenin ulus değil,

ulusu yaratan düşüncenin ulusçuluk olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu ifade ile Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusçuluk yapısının rasgele bir hareketin sonucu olmadığı ve temelini Osmanlı imparatorluğuna ait 'Osmanlıcılık' görüşünün olduğunu öne sürmek mümkündür. Bu bölüm ile Türkiye Cumhuriyeti'nin uluslaşma süreci incelenirken tarihsel gelişimi Osmanlı Devleti'nin yıkılış dönemindeki ulusçuluk yaklaşımları ile ele alınacaktır.

Osmanlı devleti coğrafi özellikleri nedeniyle Doğu ile Batı arasında bir medeniyetler karması üzerinde uzun yıllar varlığını sürdürmüştür. Bu nedenle de farklı inanışları bir ara barındırmıştır. Müslüman, Hristiyan ve Yahudi gibi farklı dini yapıların kolektif kimlikleri devletin işleyişine hem kültürel hem de siyasal anlamda etkili olmuştur. Türklük, Rumluk ya da Franklar gibi etnik yaklaşımlar da aslında dini birer temsildir. Rumların Yunan Ortodoks sınıfının bir temsili olması gibi Franklar da Latin veya Batı Avrupa Hristiyanları temsiline karşılık gelmektedir.

Osmanlı sosyal yapısı içinde millet diğer kullanımlardan oldukça farklıdır. "Millet" Osmanlı içerisinde bir 'cemaat' anlamında kullanılmakta ve çoğunlukla gayri-Müslim unsurları çağrıştırmaktadır. Ancak meşrutiyet hareketi sonrasında millet Müslümanları kapsayan bir 'Osmanlı milletini' ifade etmektedir. Kuran-ı Kerimde 'millet' aynı dini paylaşan insanlar anlamında kullanılmaktadır. Bu anlamda da Osmanlı'da millet aynı dini unsurlara bağlı kişilerin oluşturduğu kişi gruplarını ifade etmektedir. Osmanlı'da 'millet' ifadesi gücünü Kur'an'da yer alması sebebiyle 'dinden' almaktadır. 'Türk Milleti' söylemi ise çok sonrasında Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanı ile kullanılır hale gelmiştir. Osmanlı imparatorluğunda ulus kavramı tebaa üzerinde etnisite ya da dile değil, dine dayalı şekilde gelişmiştir. Osmanlı imparatorluğu 19. Yüzyıldaki modernleşme sırasında "millet" terimi, bugün Türkçe sahip olduğu "ulus" anlamını kazanmaya başlamıştır.

Osmanlı’da “halk” kelimesi de farklı kullanımlar göstermiştir. Osmanlı sosyal yapısı içinde yönetenler ve yönetilenler olarak iki temel ayrım varken ‘halk’ kelimesi direkt olarak yönetilenleri işaret etmez. Halk kelimesi Osmanlı dil kültürü içinde ulus ve millet sözcükleri ile aynı anlamlarda kullanılmıştır. 2. Meşrutiyet sonrasında kullanılmaya başlayan ‘halk’ kelimesi öncesinde Osmanlı sosyal yapısı içinde halkı ifade eden ve sınıf yapılarına da işaret eden “reaya”, “tebaa” ve “ulema” gibi kelimeler kullanılmaktadır.

Yönetilen sınıfın yani “reayanın” anlamı, Osmanlı’da yönetici sınıfının ve asker sınıfının dışında kalan tüm insanlardır. Bu insanların hepsi tebaa reaya olarak kabul edilirdi. İster Müslüman isterse gayr-ı Müslim olsun, ister ticaretle uğraşsın isterse tarım ile uğraşsın herkes “tebaa” olarak kabul edilirdi.

Osmanlı Devlet yapısı tarihini çok eskiden Selçuklu Hükümdarlığından almaktadır. Tarihçi İlber Ortaylı *Cumhuriyet’in ilk yüzyılı 2023* adlı kitabında Osmanlıya da detaylı değinmiş ve kökleri hakkındaki bilgileri aktarmıştır. Türklerin Asyalı olduğunu ifade eden Ortaylı, Doğu Asyalı bir köken geçmişine sahip olan Türklerin 10. Asırdan sonra İslam medeniyeti ile tanışıp İslamlaşmaya başladığını anlatmıştır (Ortaylı, 2016, s. 17). Göçebe bir hayat süren Türkler “at göçebesi” olarak bilinmekte ve bu sebeple son derece teşkilatlı ve hareket eden askerler olarak tarihe geçmiştir. Bir asker toplumu olan Türkler kurdukları ülkelerin hepsinde bu disiplini ön planda tutmuştur. Yaşadığı göçlerle Anadolu’ya kadar gelen Türkler, Farsça ve Arapça dil köklerine sahip olsa dahi askeri hayatta her daim Türkçe kullanmışlardır (Ortaylı, 2016, s. 21).

Türkiye’de milli kimlik oluşumu Osmanlı İmparatorluğu’nun kültürel mirası üzerine kurulmuştur, bu nedenle kimlik inşasının ilk yıllarında ulus düşüncesi çok daha karmaşık aşamalardan geçmiştir. Kemal Karpat, millet ve milliyet bağlamında

Türkiye'nin millileşmesinin “çok özel bir yol izlediği” üzerinde durmuştur Fakat Osmanlı devletinde ve Türkiye Cumhuriyeti'nde, ırk olarak Türk olmayan ama aynı kültürü, ideali ve dili paylaşan farklı etnik kökene sahip milyonlarca “Türk” olduğu iddia edilebilir. Karpat, 19. ve 20.yy'da aynı milletin parçası olarak Anadolu'ya göç eden fakat ayrı dil konuşan milyonlarca kişinin “Türk milleti” ifadesiyle anıldığını ve aynı karada vatan bütünlüğünün sağlanması amacıyla geçirilen sürecin çok özel olduğu ifade etmiştir. (Karpat, 2011: 33).

Osmanlı imparatorluğu göç eden Türk boyların biri olan Kayı Beyi Osman Gazi tarafından 1299 yılında kurulmuştur. Tarihçi Timuçin Faik Ertan'ın ifadeleri ile Osmanlı devletinde, kurulduğu günden itibaren tek ve mutlak egemen ‘Padişah’tır’. Hanedan ailesi ayrıcalıklı tek sınıftır. Toplum yapısı en temelde ikiye ayrılmaktadır, yöneten (askeri sınıf) ve yönetilen (reaya). Müslüman olmak ve Türkçe bilmek askeri sınıfın en önemli unsurlarından biriyken Reaya bu zümre dışındaki herkesi kapsar. Bu sınıflandırmaları bilmek Osmanlı tarih yazımını, askeri düzenini ve kültür üretimini anlamayı kolaylaştırırken siyasal açıdan da dönem ideolojilerini analiz edebilmeyi kolaylaştırır.

Müslümanlık Osmanlı devleti için çok önemlidir. İlhanlılardan itibaren Selçuklu devletinin geleneklerini de taşıyan Osmanlı devleti, eski Türk devletlerinin tüm geleneklerini de taşıdığını ifade eden Doğan Avcıoğlu; kutsal hükümdarlık Türklerde geleneksel bir yapıdır ifadesini kullanmıştır (Avcıoğlu, 2013, s. 165). Benzer şekilde Tamer Timur'un da *Osmanlı Kimliği* adlı kitabında ifade ettiği gibi hükümdarlık sadece hükümdarlık değildir. Bir İslam liderliği vasfını da taşımaktadır, İslam dininde halife yani dini liderlik de vardır. Ancak Osmanlı'da Padişahlar halifelik yerine ‘Sultan’ sıfatını kullanmışlardır. Yavuz Sultan Selim'in Kahire'yi alması ile Halifeliği de alan Osmanlı hem Anadolu'nun hem de Müslümanlığın lideri

konumuna gelmiştir. Bu sebeple örfi hukuk ve dini hukuk Osmanlının yönetim şeklini ve sosyal yapısını şekillendiren önemli mesellerden biri olmuştur (Timur, 2014, s. 135).

Niyazi Berkes Osmanlının Sosyal yapısını siyasal bağ ile ilişkilendirirken şöyle ifade eder; “Osmanlı devlet rejimi siyasalca doğu despotizmi dince Sünni halifeliği ile yaşamaktadır” (Berkes, Türkiye’de Çağdaşlaşma, 2016, s. 27). Padişahlık ise sadece bir makam olarak kutsaldır, kişi üzerinden bir varlık anlamı yoktur. Tüm bunlara rağmen Osmanlı dinselikten ziyade geleneksel bir toplum yapısına hakimdir. Bu nedenle de Osmanlı’da yaşanan çağdaşlaşma hareketleri direkt din üzerinden değil gelenekler üzerinden tanımlandığında bir anlam taşır. Berkes’in de ifade ettiği gibi geleneksellik içinde yaşanan çağdaşlaşmayı anlamak Osmanlının yaşadığı sosyal değişimleri anlamının bir yoludur.

Osmanlı sosyal ve siyasal yapısı gereği tek bir hükümdar altında yüzyıllar geçirmiş bir geleneğe sahiptir. Ancak bu süreç içinde değişimler ve kırılmalar yaşamış, bu kırılmaların birçoğu tebaa içerisindeki huzursuzluklar, ekonomik sıkıntılar gibi zorunlu ihtiyaçlar dahilinde ortaya çıkmıştır. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu bir Osmanlı mirasının üzerine değil, o mirası reddederek planlanmış ve geliştirilmiştir.

Avrupa’da 18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan siyasi ve toplumsal değişimler sonucu Osmanlı’da büyük kırılmalar yaşanmıştır. Dünya’da değişen dengeler Osmanlı’nın sosyal yapısını ve siyasal bütünlüğünü temelden etkilemiş ve değiştirmiştir. Türkiye’nin siyasal anlamda modernleşmesi ve yeni devlet olarak ortaya çıkmasında yabancı katkıların birçoğu kendi kültürel alt yapısına uyabilecek, uyarlanabilecek fikirler, kurumsallaşmalar ve modern yapılar olmuştur.

Tarihçi Roderic H. Davison Osmanlı ve Türk Tarihi araştırmasında Cumhuriyet için Mustafa Kemal’in hazırladığı zeminin temellini daha geçmişe

götürerek şöyle ifade etmiştir; *“İmparatorluğun ilk mirası, doğaldır ki, 1908 sonrasındaki İkinci Meşrutiyet’ten alınmıştır. Bazı şeyler de 2. Abdülhamid devrinden alınmıştır. Ancak birçoğunun kökeni, 1826’da yeniçerilerin yok edilmesine neden olan Vaka-yı Hayriye ile 1878’de İmparatorluğun ilk yazılı anayasasına göre kurulan ilk parlamentonun sona ermesi arasında geçen yarım yüzyıldadır. Tanzimat dönemi, geniş anlamda, daha sonra ilk olarak cumhuriyet devrinde kök salacak fikir ve kurumların tohumlarının toprağa atıldığı bir dönemdir.”* (Davison, 2016, s. 131). Bu söylemle de anlaşılabacağı üzere Osmanlı’da yaşanan kırılmalar öncelikli olarak halk kademesinde değil, yönetim ve askeri kademedede yaşanmıştır. Bunların sonucunda Osmanlı değişimleri istikrarlı devam ettirememiş ve çöküşe geçmiştir.

Osmanlı devleti özellikle 18. yüzyıl sonlarında ve 19. yüzyılda büyük kayıplar yaşamış ve bunlara karşı önlemler almaya çalışmıştır. Büyük devletlerin artan baskısı, iç isyanlar ya da bunların bir bileşkesi ile topraklarının bir kısmından vazgeçmek zorunda kalmış veya topraklarına özerklik vererek çözüm üretmeye çalışmıştır. Uluslaşma- ulusçuluk artması Osmanlı’da 1870’lerde büyük toprak kayıplarına sebep olmuştur. Farklı ulusların bir arada olduğu topraklardaki üstünlüğünü giderek kaybeden Osmanlı içinde Yeni Osmanlılar olarak adlandırılan askeri kesim Avrupa’nın baskıları karşısında Osmanlı’nın siyasal anlamda göstermiş olduğu zayıflığı eleştirmiş ve 1876 anayasasında bu konuyla ilgili önlemler almaya çalışmışlardır. Devlet’in bütünlüğünün bozulmaması adına “hiçbir zamanda hiçbir sebeple tefrik kabul edilemez” diyerek toprak birliğinin üzerinde durmuşlardır (Davison, 2016, s. 346). Bu durum 28 Ocak 1920’de alınan Misak-ı Milli kararları ile de korunurken 1961 Anayasasının 3. Maddesi olarak da bütünlüğünü korumuştur.

Osmanlıda toprak kayıplarına rağmen ister geleneksel “Osmanlı” düşüncesinde ister “Yeni Osmanlı” düşüncesinde ister “Jön Türkler” düşüncesinde isterse de

“Türkiye Cumhuriyeti” kurucuları tarafından savunduğu en temel yaklaşım ve ortak bir görüş “vatan bütünlüğü” olmuştur. Milliyet- ulus devlet aidiyeti tıpkı Fransız ulus milliyetçiliğinde olduğu gibi toprağa aidiyet ve toprağa sahip çıkma duygusu üzerinden güdülenmiştir. 1876 anayasasında belirttiği üzere Osmanlı devleti yani Devlet-i Osmaniye Tanzimat döneminde ‘vatan’ kavramı ile tanışmıştır. İlk kez 1840 yılında Takvim-i Vekayi gazetesinde yayımlanan bir cümlede uluslaşma sürecindeki kullanımların ne kadar derinleştiği anlaşılmaktadır; “din ve devlet ve vatan ve millet” şeklindeki kullanım ile ilk kez vatan ve millet ayrı kullanılmış devletin bekası bu şekilde ele alınmıştır. Cumhuriyet döneminde de bu şekilde ele alınan algı din ve devletin de ayrı ayrı kullanılması cumhuriyet dönemindeki laiklik yapısının temelini oluşturur niteliktedir. Bu durumun sadece terminolojik bir kullanım olmadığını Davison şu şekilde ifade etmektedir; “... *Duygusal içeriğin büyük bir bölümü Namık Kemal, Ziya Paşa ve diğer Yeni Osmanlı yazarlarınca sağlanmıştır. Namık Kemal’in heyecan verici oyunu Vatan Yahut Silistre, tüm kadronun ‘arş yiğitler, vatan imdadına’ diye kükrediği bir koroyla sonra eriyordu. Bu, 1873’te oluyordu. 1876’da sabah gazetesi tüm vatanseverlerin sevinçten ağlaması gerektiğini duyuruyordu, çünkü Sultan V. Murad’ın tahta geçiş hattı-ı’nda ‘vatan, devlet ve ulusun’ korunmasından söz ederken, vatan en başa konmuştur. Parlamento 1876 anayasasına toplandığı zaman her vekil hem sultana hem de vatana bağlılık yemini etmişti.*” (Davison, 2016, s. 343). Tüm bunlar Fransız ulus devlet anlayışının Cumhuriyet döneminden çok daha önce kabul gördüğü ve hatta padişahlar tarafından dile getirildiği görülmektedir. Bu süreç aslında daha önemli bir şeyin göstergesidir. Ana vatan duygusu sadece toprak bütünlüğünün temsili olan Padişaha değil ‘vatan sever’ birkaç aydın ile başlayan birçok kişiye ait bir duygudur. Bu duygu Osmanlının son dönemini hazırlarken Cumhuriyet için de ulus devlet olgusunun nasıl oluşacağını

temellerinin atıldığını ortaya koymaktadır. Padişaha duyulan aidiyetten koparken bir vatan toprağına duyulan aidiyete dönüşmüştür. Sonucunda askeri kesimin ısrarlı çalışmaları sonucunda Cumhuriyet kurulmuş ve vatan severlik daha da ön plana çıkmıştır.

Bu durum 1876 anayasasının 8. Maddesi ile de ortaya konmaktadır; devletin tüm uyrukları istinasız biçimde Osmanlı olarak çağrılmaktadır, Tanzimat'ın ana öğretisidir. Müslüman ya da gayr-i Müslüm olsun herkes imparatorluk içinde kaynaşan ırklar olarak Osmanlıdır. Yeni Osmanlılar denilen grubun en temel amacının da bu olduğunu her fırsatta ifade eden Namık Kemal; ırkların bir arada yaşadığı, ayrışmadığı ve bu sebeple hepsinin Osmanlı olduğunu savunmuştur (Davison, 2016, s. 346).

Osmanlının yıkılışına kadar geçen süreci Niyazi Berkes, *Atatürk ve Devrimler* adlı kitabında üç döneme ayırmaktadır. Bu üç dönemin gerçekleşmesinde en önemli etkenin Berkes de toprak bütünlüğünün bozulması olduğunu ifade etmiştir. Toprak düzenin bozulması sadece bir devlet yapısını değil askeri yapıyı da etkilemiş sonrasında değinilecek olan tımar sistemindeki bozukluklara da sebep olmuştur. Berkes'in üzerinde durduğu dönemlerin ilki 3. Selim (1761-1808)- (Saltanat: 1789-1807) dönemidir. Bu dönemde yaşanan değişiklikler daha çok düzenleme niteliği taşımaktadır. Ancak bir yasa planlaması ya da uygulaması şeklinde düzenlenmemiştir. 3. Selim 1. Abdülhamid'den (1725-1789)- (Saltanat: 1774-1789) sonra Rusya ile olan problemlerin yaşandığı ve ülke içinde sorunlar olan bir dönemde padişah olarak tahta çıkmış ve birçok düzenleme yapma istediğinde olmuştur. Fakat Rusya ile yaşanan ve dört yıl süren savaş bu durumun gerçekleşmesine imkân vermemiştir. Yaş antlaşması ile 3. Selim bazı düzenlemeleri hayata geçirme fırsatı yakalamıştır. Nizam-ı Cedid

kararları ile yenilikler yapmaya çalışan Padişah 3. Selim'in, Meşveret<sup>13</sup> sisteminde yapmış olduğu değişiklikler ile devlet adamlarının tek tek söz sahibi olduğu bir yönetim sistemi oluşturmak istenmiştir (Berkes, Atatürk ve Devrimler, 1993, s. 31) (Parker, 2014, s. 91). III. Selim yapmak istediklerinde başarılı olamamış ancak kendinden sonra gelecek padişahlar için yol gösterici olmuştur. III. Selim'in yapmaya çalıştıkları kısmi olarak örnek olabilmıştır, örnek olduğu II. Mahmut bu nedenle en önemli padişahlardan biri olmuştur.

II. Mahmut aydın bir padişah olarak bilinmesinin ötesinde neredeyse “gâvur” padişah olarak bilinmektedir. II. Mahmut Tanzimat padişahı olarak da bilinmektedir. II. Mahmut'un Osmanlı devletinin o karışık dönemi için ön gördüğü yönetim anlayışı; merkezi gücün üstünlüğüne dayalı, kanun yapıcıların, uygulayıcıların “kendisinin” seçtiği kendi denetiminde bir hükümet biçimidir.

Önerdiği yönetimin içinde din, bürokrasi ve ordu vardır. Osmanlının çok uluslu yapısının temelindeki unsurlardan biri olan din Tanzimat'ın da en çok gündem olan maddelerinden biridir. Bu dönem aynı zamanda ilk karşıt görüşlü grupların yani “Yeni Osmanlıların” ortaya çıktığı dönemdir.

<sup>13</sup> Meşveret kelime anlamı olarak: danışma demektir ( <http://ctle.pau.edu.tr/osmtr/index.php> Erişim tarihi: 12.11.2017) Kelimenin yönetim ile olan kısmı ise: “Ülke idaresinde akıllı ve bilgili kişilere danışmanın gerekliliği düşüncesi Nizamülmülk'ün Siyasetname'sinde geniş yer tutmaktadır. Nizamülmülk'e göre “Bir kişinin tedbiri bir kişinin kuvvetine, iki kişinin tedbiri iki kişinin kuvvetine” bedeldi. Bir hükümdar ne kadar bilgili ve akıllı olursa olsun, bir karar alırken yetkin danışmanlarından fikir almalıydı. Nizamülmülk bu görüşünü peygamberin icraatlarına ve Kuran-ı Kerim'e dayandırmaktaydı. Ona göre “Dünyaya peygamberimiz Muhammed (s.a.)'dan daha alim kimse gelmediği” ve “O'nun bilgisi hakkında söylenecek söz” olmamasına “görüp bildikleri haricinde göklerin, yerlerin, Cennet ve cehennemin, levh, kalem, arş- kürsi ve benzeri pek çok şeyin bilgileri kendisine arz edilmiş” olmasına rağmen “Allah Teâlâ: Ey Muhammed! Bir iş yapacağın zaman işinde onlara danış” ve “Önemli olaylarla karşılaştığın zaman dostlarınla meşveret et diye” emretmişti. Peygamberin dahi işlerini danışarak yapması gerekirken, hiçbir hükümdarın “Benim kimse ile müşavereye ihtiyacım yoktur” diyemezdi. Nihayet Nizamülmülk'e göre “padişahın önemli bir olay karşısında ihtiyarlar, bilginler ve dostları ile meşveret etmesi vacip”ti ve “Meşveret yapmadan icraatta bulunan liderler bencil ve zayıf görüşlü”ydü (Nizamülmülk, 2006, s. 112-113). Nizamülmülk'ün ortaya koyduğu yaklaşımda meşveret ülkenin iyi yönetilmesi için gerekli bir idari usulün çok ötesindedir. Nizamülmülk idarede meşvereti ilahi bir emir olarak sunmakta ve bu usulü hükümdar için bir tercihten çıkartıp zorunluğa dönüştürmektedir” (Erdoğan M. C., 2017) (<http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1489086906.pdf>) .

II. Mahmut hangi dinden ya da ırktan olursa olsun bütün tebaayı eşit saydığının ve her şekilde o halktan herkesi eşit gördüğünü ifade etmeye çalışmıştır. II. Mahmut ve III. Selim'in yapmak istedikleri düzenlemeleri gerçekleştirememesinde sadrazamlık ve şeyhülislamlik gibi kurumların etkisinin olduğunu düşündüğü için bunlarla ilgili değişiklikler yapmaya çalışmış ve sadrazamlığı birinci vekillik olarak düzenleyerek yetkilerini kısıtlama yoluna gitmiştir. Şeyhülislamlik yetkileri ise sadece din ile kısıtlamıştır. Bu kısıtlama Türkiye Cumhuriyet'inin kuruluşundaki laiklik ve ilkeler ayrılığı görüşlerinin öncüsü olma niteliğini taşır. Ancak bu durum Osmanlı gibi çok uluslu ve farklı dinlere mensup vatandaşları bulunan bir devlet için önemli bir sorunu gündeme getirir; millileşme ve milletleşme (Berkes, Türkiye'de Çağdaşlaşma, 2016, s. 176).

Osmanlı yönetimi şeyhülislamliğin yetkilerini İslamiyet ile sınırladığında halkın dini hakları ve özgürlükleri sıkıntıya düşmüştür. Bu durum hali hazırda “millet” ve “ulus” kaynaşması yaşayan toplumları harekete geçirmiştir. Teşri (yasama) karşısında eşit ve dini özgürlüklerde serbest olan halkın her kesimini hedef alan Avrupa uluslaşma dalgaları Osmanlıyı bu yönde vurmuştur.

Hukuki düzenlemelerin dinden ayrı olarak yapılması üzerine yoğunlaşan II. Mahmut çalışmalarında engellerle karşılaşsa da bu süreç önce Tanzimat'ı ve (sırasıyla; Yeni Osmanlıları, İttihat ve Terakki, Jön Türkler, Cumhuriyetçileri) Islahat Fermanını ve Meşrutiyet'i beraberinde getirmiştir.

II. Mahmut'un çabaları sonucu Tanzimat dönemi bir süreç olarak ortaya çıkmıştır. Tanzimat bir anayasa değildir hatta bir kanun da değildir. Kelime itibari ile düzenleme demektir.

Tanzim etmenin çoğul hali olan Tanzimat (1839) ile gerçekleşen gelişmeler;

1. Hükümdar, yayımladığı planlama ile kendi iradesini sınırlandırmıştır.

2. Can, mal, namus korunurluğu dışında kanunlar yargılayıcıdır.
3. Hükümet yönetimi temel ilkeler ile olur.
4. Düzenlemeler şeriata uygun olacaktır.
5. Din farkı gözetmeksizin tüm tebaaya uygulanacaktır.
6. Hükümdar aykırı eylemlerde bulunamayacaktır. (Berkes, Türkiye'de Çağdaşlaşma, 2016, s. 216).

Tanzimat ile Müslüman ve Hristiyan reaya, reaya olmaktan çıkıp halk olmaya başlamıştır. Bu durum vatan aidiyetini güçlü kılmak için önemli bir adımı ifade etmektedir. Köylü halk padişahlıktan koparak derebeylerinin emrine girmiştir. Yeniçeriler büyük kayıplar yaşarken ve yapılan yeni düzenlemeler ile düzenli ordu geçiş süreci başlamıştır. Müslüman olmayan halk arasında iş adamı, ticaret yapan sınıf ortaya çıkmıştır. Ekonomik dengesizlikler giderek daha büyük borçlanmaları getirirken bozulan tımar sistemi ve sosyal yapı Osmanlının içeride ve dışarıda büyük borçlanmalar yaşadığını göstermiştir. Tüm bunlar Tanzimat'ın bir sonucu değil, Tanzimat yaşanırken ortaya çıkan ve çok önceden habercisi olunan problemlerdir (Berkes, Atatürk ve Devrimler, 1993, s. 34).

Bu düzenlemeler ve planlamalar II. Mahmut döneminde düşünülmüş ancak sonrasında hayata geçirilebilmiştir. Ancak olumlu olanların birçoğu yine hayata geçirilememiş ve yarım kalmıştır. Bu sürecin tamamlayıcısı Islahat Fermanı olmuştur (1856). Bu ferman beraber “Osmanlılık” ilk defa konuşulur hale gelmiştir. Önceki konuşulan maddelere ek olarak kimsenin dinini değiştirmesi için baskı yapılmayacağı ve bir “Osmanlı” olarak “vatandaş” olarak hayatlarına devam edecekleri ifade edilmiştir (Berkes, Türkiye'de Çağdaşlaşma, 2016, s. 216). Tanzimat ve Islahat Fermanı beraber Balkanlar'da yaşayan halkların milli mücadeleleri için ışık olmuştur. Niyazi Berkes bütün bir sürecin sonucunu şu şekilde özetlemektedir;

“Osmanlılık egemenliği, artık ne sultanlık ne de halifelik direklerine dayanıyordu. Bu egemenlik artık ‘millet’ denen ve kendisine bağımlı yarı teokrasiler üzerine dayalı bir egemenlik de değildi. Böylesi Çarlık Rusya’sında sınırlarını Batı ekonomisine kapayabilecek bir güce gelmiş merkeziyetçi bir despotizm rejiminde mümkün olabiliyordu. Yeni Osmanlı egemenliği ise yabancı devlet güçlerinin karışamayacağı böyle despotik bir güçten yoksundu. Bu güç, ulusal bir temelden de yoksundu. ‘Türklük’, ne de modern bir ‘millet’ (yani din özerkliği ve örgütlenişi olan bir cemaat milleti) ne de modern anlamda şehirlerde merkezileşmiş bir ekonomik sınıfın gücüne dayanan bir ulustu. Müslüman olmayanlar arasında bu nitelikte gelişmeye başlayan bir sınıf doğmuş olmakla birlikte, çoğu Hristiyan ‘milletlerine’ mensup olan bu sarraf, faizci, bankacı ve tüccar kapitalistlerin çıkarları Osmanlı egemenliğinin sağlanmasında değil, o egemenliğin Avrupa devletlerinin ve ekonomilerinin lehine olarak gevşemesindeydi. Şu hâlde Osmanlılık, toprak, ulus birimi ve sınıf gelişmesi gibi ulusal ekonomi kalkınmasında şart olan direklerden yoksun bir egemenlik olduğundan Avrupa devletlerinin desteği olmadan ayakta duramayacak bir ‘gölge egemenlik olmuştur (Berkes, Türkiye’de Çağdaşlaşma, 2016, s. 247).”

Bu durumda Osmanlıyı kendi içinde yenikler yaratmaya mecbur bırakan süreç aslında sonunun geldiğini de işaret ediyordu. Çünkü kendi içinden çıkacak olan gruplar artık Osmanlıyı ‘klasik Osmanlı’ olarak kabul etmeyerek ve köklü değişimi ‘uluslaşma’ üzerinde aramışlardır.

Osmanlıda Tanzimat ve Islahat Fermanı’nın getirdiği son içinde Yeni Osmanlılar yer almaktadır. Birçok tarih kitabında bilinen adıyla Jön Türkler adıyla Mithat Paşa, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi dönemin aydın isimlerini olduğu bu grup kendine Yeni Osmanlılar demeyi tercih etmiştir.

Fransızca bir terim olan ‘Jeune’; İngilizce ‘young’, Türkçe genç anlamını taşımaktadır. Fakat siyasal anlamda ‘Jeune’ Avrupa’da ulusçuluk ve meşrutiyet hatta Cumhuriyet yanlısı gruplardaki kişilere verilen addır (Berkes, Türkiye’de Çağdaşlaşma, 2016, s. 288). Osmanlıda ise bu kelime din ve devlet düşmanlı anlamına gelmekteydi. Bu sebeple kendilerini ‘Yeni Osmanlılar’ dediler çünkü Türkçülükten öte ve genç olmaktan başka bir şey ifade ettiklerini iddia ediyorlardı. Bu grubun çoğu eğitimlerini Paris’te ya da Avrupa’nın diğer büyük başkentlerinde tamamlayarak Osmanlıya geri dönmüşlerdir.

Emre Kongar; Kemalizm’i emperyalist yaklaşımlara karşı bir duruş ve ayaklanma olarak nitelendirmiş ve bu durumu ulus mücadelesinin en önemli parçalarından biri olduğunu ifade etmiştir. Atatürk ilkelerinin hepsinin önemi üzerine ayrı ayrı duran Kongar; yönetim biçimi olarak cumhuriyetçiliği, ekonomik, sosyal ve kültürel değerler için halkçılık, ekonomik kalkınmanın var olması için devletçilik, demokrasinin var olması ve bir hayat biçimi olarak kabul görmesi için ise laikliğin var olduğunu ve Atatürk’ün bunlar üzerinde çalışarak tüm siyasal ve kültürel politikalarını planladığını ifade etmiştir (Kongar 2010:117-120).

Bu ulus yapısı içinde inşa edilmeye çalışılan laik ve cumhuriyetçi yapının arka planında ve tarihsel sürecinde Jön Türk hareketlerinin olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Öncelikli olarak Osmanlı içerisindeki yüksek öğretim kurumlarında bir grup olarak başlayan ve sonrasında ise Osmanlı devleti içinde çoğu zaman gizlice veya eğitimlerini tamamlamak için gittikleri -bazen sürgün olarak da ifade edilebilecek- ülkelerde çalışmalarına devam eden Jön Türkler<sup>14</sup> 2. Abdülhamit’in iradesine karşı çıkmış bir aydın, asker, yazardan oluşmaktadır.

<sup>14</sup> Jön Türkler ile ilgili olarak resmi tarih çalışmaları dışında da bazı iddialar bulunmaktadır. Bunlar bir tanesi de Jön Türklerin arasında Mason Locasından olan kişilerin yer aldığıdır (<http://www.mason.org.tr/web/> Erişim tarihi: 21 Aralık 2017). Türkiye’de olarak 1876 yılında V. Murat’ın da dahil olduğu iddia edilen Mason locaları kurulmuş. 1908’e kadar

2. Abdülhamit'in geliştirdiği eğitim kurumları, kendisine muhalif bir aydın grubun yetişmesini sağlayan bir ortam hazırlamış ve önemli bir sosyal yapının şekillendirilmesi işlevini üstlenmiştir. Mevcut düzenin dışında bir sosyal düzen kurma fikrinin eğitimle seçkinlik kazanan kitlenin temel isteği haline gelmesi, Batılı tarzda eğitim kurumlarının kurulmasıyla olmuştur (Uyanık, 2009, s. 70). Kültürel batılılaşmanın en önemli aracı olagelen “Batı tipi eğitim kurumları”, Batı'yı kendi toplumlarına mal etme arzusu taşıyan bir seçkinler grubunun oluşması için bir alan yaratmıştır. Batı'yı tanıdığı için kendisini diğer toplum unsurlarının önünde gören bu grup, kendisine öteki kesimleri eğitme, değiştirme ve yönlendirme vazifesini atfetmiştir. İTC'nin “toplum mühendisliği” olarak nitelenebilecek tutumlarında, Jön Türklerin Paris, Londra, Cenevre ve Zürih gibi Avrupa başkentlerinde eğitimde ve görevdeyken tanıştıkları toplum teorilerinin etkisine kısaca değinmekte fayda vardır. Pozitivist materyalist akımların etkisinde kalan Jön Türklerin en önemli amacı; “vatanı, içinde bulunduğu kötü durumdan kurtarmak ve milleti içinde bulunduğu zulüm ve esaretten çıkarıp insanlığa layık biçimde yaşatmak” olmuştur. Bu amaçlara varmanın yolu ise 1876 Kanun-ı Esasi'sinin maddelerinin değerlendirilip uygulamaya geçilmesidir. Meşrutiyetin bir modernleşme aracı olduğunu düşünen Jön Türkler, hürriyet ve top yekûn bir kalkınmanın önemine inanıyorlardı. Pozitivist yaklaşımlardan özellikle Durkheim'dan etkilenen Jön Türkler, hayata dair tüm fonksiyonların bilimsel yöntemlerle analiz edilebileceği sonucuna varmışlardı. Aynı süreçte benzer bir oluşum olarak kabul edilen Genç Osmanlılardan ideolojik olarak farklı olan Jön Türkler, halkın reformlara uyumlu hale gelmesini istiyorlardı çünkü Osmanlı devlet düzeninin ancak bu şekilde değişeceğine inanıyorlardı.

---

faaliyetlerini yürütmüşlerdir. Ancak Abdülhamit tarafından faaliyetleri hoş görüşlmeyen Mason locaları askıya alınmış fakat 1908'de 2. Meşrutiyetin ilanı ile İstanbul'a gelerek Osmanlı Büyük Locasını Kurmuşlardır. Kızılayın kurulmasını ve Çocuk esirgeme kurumunun kurulmasında faaliyetlerde bulunan Mason Locasının bazı üyelerinin Jön Türk olduğu iddia edilmektedir.

Bu sürecin ancak reformların kalıcı kılabilceğini düşündükleri için tebaanın her kesimine bu çalışmaları aktarmayı amaçlıyorlardı. Bu bağlamda “yeni bir insan ve toplum tipi” öngördükleri II. Meşrutiyet Dönemi’nde, eğitim ve öğrenim süreçlerini “ideolojik bir toplumsal mühendislik aracı” olarak görmüşlerdir. Toplumun seviyesinin yükseltilebilmesi için düzenli reformlarla ilerleyen bir toplumdan yana tercih kullanan İttihatçılar, bu konuda bilime ve eğitime önemli bir rol vermişlerdir.

Meşrutiyet Aydınlarının ön gördüğü gerek eğitimde gerekse de kültür ürünlerinin toplumun her kesimine ulaştırılabilmesi için öncelikli olarak Türk birliğinin bir sınırının çizilmesi ve bu doğrultuda hareket edilmesi üzerine planlamalar yapılmıştır. Erken dönem olarak ifade edilebilecek dönem Cumhuriyet öncesi ve olarak ele alınabilir. Ancak 1923 ve 1945 yılları arasındaki süreç de Cumhuriyet döneminin erken dönemidir. Bu dönem içerisinde Türk Tarih Tezi ön plana çıkmış ve ülke içerisindeki edebiyat, sanat, sinema, gazete gibi halka ilk elden dönüşümleri ve değişimleri anlatabilecek ürünler biçimlendirilmeye başlanmıştır. Türklerin tarih boyunca nasıl bir değişim gösterdiğini ve değişmeyen özelliklerinin neler olduğunun anlatıldığı araştırmada “dil” en önemli ideolojik güç olarak ortaya çıkmaktadır. Türkleri güçlü kılan bir yapıya sahip olduğu iddia edilen dil ile beraber çalışmada bir diğer önemli unsur ise din olarak ortaya çıkmaktadır. 1920’lerde ve 1930’larda yaşanan zorunlu göçler nedeniyle Müslüman olan ve Türkçe konuşan bir Türk halkının varlığı ifade edilmektedir (Derneği, 1930, s. 90). Balkanlardan gelen göç dalgası bu yaklaşımın önemli bir parçasının oluşturmaktaydı çünkü hem uzun yıllar Osmanlı tebaası olmuş bir topluluk hem de eğitim olarak Anadolu’dan daha ileride olan bir topluluğu işaret etmekteydi. Kemalist yaklaşım için daha önce de ifade edildiği gibi “soy” kavramı etnik bir köken bağı anlamına gelmemektedir. Irk terimini veya soy terimini 20 yy. kazandığı ideolojik ifadelerle değil aynı toprağa duyulan

bağın sonucunda ortaya çıkmış ulusal bir bütünlüğün parçası olarak değerlendirmektedirler. Çok geniş bir toprak parçasına hakim olan Osmanlı devlet yapısının parçalanması siyasi dağılma toplum içerisinde de gruplara bölünmeye neden olmuştur. Zorunlu göç ile gelen halk temelde dil birliği ile Türk kabul edilirken farklı topraklarda “Türkleştirilmiş” bir halkın örneğidir. Dolayısıyla yaşanan göç ile toplum daha bütüncül bir yapıya kavuşurken çok yönlü bir gelişmeyi de beraberinde getirebileceği düşünülmüştür. Bu dönüşümü hızlandıracak unsurlar da elbette ki yine kültür ve kültür ürünleri olacaktır. Dönem içerisinde halkın bir bütün olmasını sağlayabilecek müzik, edebiyat, tiyatro, sinema, gibi kültür ürünleri ileride de ifade edileceği gibi önemli örnekleri teşkil etmektedir.

Kitle iletişim araçları ve özellikle sinema ulus devlet ideolojisinin kültürel temellerini atmada büyük öneme sahiptir. Uluslaşma sürecinde temel semboller, meçhul askerler, mezar ya da anıtlar bu bütünlüğü ortak paydada buluşturma isteğini ortaya koyar, bu noktada sinema kültürel bir ürün olarak aynı paydayı topluma geçirmekte, yansıtmakta, ortak dil, kültür anlatı paydası olarak topluma milli değerlerin kabulü için ışık tutma ve bu milli değerleri bu şekilde meşrulaştırmaktadır. Sinemanın bu konumu tartışmaya açılabilir ancak erken dönem çalışmaları değerlendirildiği zaman ortaya çıkan yargı sinemanın uluslaşma süreci içerisinde önemli olduğu olabilir.

Meşrulaştırmak sadece yeni üretilen ve denetlenen kültürel bir çalışmanın parçası değildir. Bu bağlamda “Anadolu’nun” birleştirici bir yapı olduğu lanse edilmeye çalışılmıştır. Türk kültürü, Türk devleti algısı Anadolu üzerinden temellendirilmiştir. Anadolu Türklük için kutsal olma özelliği göstermektedir. Bu nedenle Anadolu’ya aidiyet ve bütünlük “ulusa” aidiyeti temsil etmektedir. Aynı

zamanda bir dil birliğin de sağlanabileceği Anadolu “vatan” olarak ifade edilmektedir<sup>15</sup>.

Bir köye, kasabaya veya şehre olan bağığın ötesinde tarihsel süreçte “sınırları” belirlenmiş olan vatana duyulan bağılık genel anlamda ulus olmayı kolaylaştırırken, yaratılan “milli değerler” duygusuna da sahip çıkmayı normalleştirmiş olur. Türk ulusçuluk anlayışı “etnik” köken ulus anlayışı olarak görülebilir ancak ulus devlet inşası sürecinde yapılan tüm çalışmalar ve Atatürk’ün ulus anlayışı “vatan” üzerinden geliştirilen ve Rousseau’nun örnek alındığı Fransız ulusçuluğuna benzeyen bir ulus yapısıdır. Bu nedenle öncelikle “Türklük” bilincini korumak değil vatana aidiyet sağlamak olmuştur. Bu bağlamda da Türklüğün kaynağı olarak Anadolu korunmaya çalışılmıştır. Balkanlarda yaşanan toprak kayıpları nedeniyle iyice Anadolu’ya dönen ulusalcı yaklaşım cumhuriyetin ilanı için zemin hazırlarken Türk tarih tezlerine dayandırılan kültür ürünleri ile Osmanlının değişen vatandaşlık anlayışını reddederek vatan bütünlüğü esasına dayandırılan Türkçülüğü ön plana çıkartan kültür ürünlerini desteklemektedir.

Anadolu kültürüne ek olarak aidiyeti arttırmak adına nitelendirilen Türk kültürü ve kültür ürünleri ulus devletin yaygınlaştırılmasında bir harç görevi gördüğü söylenebilir. Bu yayınlıştırmayı daha etkili ve hızlı hale getirebilecek olan yöntemlerden biri de sinema olabilir.

Sinema ulus devlet beraber düşünöldüğünde ulus devletin ideolojik bir aygıtı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda da sinema daha önce ifade edildiği üzere tarih ile benzer özellikler taşımaktadır. Tarih nasıl ki bir ulusun bir devletin meşrulaştırıcı unsurlarını gelecek nesillere aktaracak niteliktedir, sinema da benzer bir

<sup>15</sup> Anadolu’nun vatan olması ve o şekilde ifade edilmesi sadece kâğıt üzerinde değil aynı zamanda erken dönem sinema çalışmalarında da kullanılan bir olgu olmuştur. Edebiyat ürünlerinde Anadolu’nun “kahraman halkı” ifadeleriyle milli mücadele dönemlerinin anlatılması da yine bu durumun devamlılığı ve kabulü için uygulanmıştır.

özelliği temsiller, belge niteliğindeki görüntüler ve anlamının bir parçası haline getirilen döneminin siyasi olayları sayesinde yapar. Bu da sinemanın ulus devlet ile olan bağının ve onun ötesinde Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasındaki rolü üzerine bakılmasını gerekli kılar. Ulus-devlet düşüncesi gündeme girdiği andan itibaren sinema nasıl bir tarihsel süreç ve konumda yer almıştır, asıl sorun bu. Evet sinema ideolojik bir temsil aracıdır, ama aynı zamanda ulus-devlet yaklaşımının ötesinde özgül boyutları da vardır.



## 2. ULUS-DEVLET VE TARİH İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA SINEMA TARİH YAZIMI VE ERKEN DÖNEME BAKIŞ

*“Tarihi bir filme benzetecek olursak -ki tarihin bize rağmen bir filme dönüşmüş olduğunu söyleyebiliriz- bu durumda habere ait gerçekliğin, tarih adlı filmin ses-görüntü eşleştirme post-senkronizasyon) dublaj, altyazı gibi, işlemlerinden ibaret bir şey olduğunu söyleyebiliriz”*  
Jean Baudrillard

Dünya sinema tarihine bakmak bir anlamda toplumun tarihine de bakmak demektir. Nasıl ki tarihçi döneminin insanıdır, yönetmen de döneminin insanıdır. Bu iki yaklaşım beraber düşünüldüğü zaman sinema tarih yazımı ve erken dönem sinemaya bakmak da bir tarihçi yaklaşımı gerektirir. Tarih; ulus devlet süreçlerinin anlaşılması için bir kılavuz olduğu gibi ulus devleti meşrulaştıran bir araç görevi görmüştür. Sinema tarih yazımı çalışmaları ise sinemanın ulus devletler ile olan ilişkisinin anlaşılmasını sağlarken aynı zamanda tarihle ilişkisi açısından geçmişte de bir parçayı temsil ettiği iddia edilebilir. Eğer ki bazı filmlerin toplumları etkilemek için ve manipüle etmek için kullanıldığı kabul edilirse sinema tarih yazımı da bu amacın bir parçası veya meşrulaştırıcısı olabilir. Dolayısıyla ulus sinemasını anlamak için ulus devlet politikalarına bakılması gerekir.

Bu bağlamda, tarih ve tarihçinin tanımlanması ulus devlet politikalarının nasıl geliştiğini ve meşrulaştırıldığını anlamlı hale getirirken sinema tarih yazımı da ulus devletlerin sinemanın bir devlet politikasının parçası olup olmadığının anlaşılabilmesi için önemli bir rol oynadığına daha önce değinilmişti.

Tarih bölümünün en başından beri tartıştığımız gibi tarih yazımında belgeler, kanıtlar, olaylara dayansa da geçen süreç onlara olan yaklaşımı ve bakış açısını değiştirebilir. Dolayısıyla aynı kanıtlar farklı zamanlarda farklı öneme sahip olabilir.

Bu durum sinema tarih yazımı için de geçerlidir ve geçen süreç filmlerin değerlendirilişine farklı bakış açıları getirebilir. Çünkü filmler sosyal çevrelerinden dönemin politik atmosferinden ya da kültürden dolayı da olsa etkilenirler. Bu nedenle tarihsel süreç içinde de sinema, ortaya çıkan yeni belgeler ve bilgiler ışığında farklı yöntemlerle yeniden değerlendirilmeye açıktır.

Tarih sinema ilişkisi açısından bugüne değin yapılmış olan birçok çalışma gerek klasik Amerikan sineması gerekse de klasik Avrupa sineması göz önünde bulundurularak; dönem, film, yönetmen ve anlatı unsurları bağlamında değerlendirilmiştir diye özetlenebilir. Ancak gözden kaçan asıl konu sinema tarih yazımının sadece filmler ve yönetmenler ile sınırlı olmayışdır. Çünkü sinema yapısal olarak döneminin ürünüdür. Tıpkı her tarihçinin döneminin tarihçisi oluşu gibi dil, söylem ve anlatım biçimiyle döneminden unsurlar taşır. Bu gücü yineleyen şey sinemanın toplumu ayna gibi yansıtması yanılgısından değildir. Sinemanın toplumu şekillendirme ve bellek inşasında ideolojik bir araç olarak kullanılabileceği yaklaşımından gelmektedir.

Elbette ki her filmin tarihsel bir olaya ışık tuttuğunu söylemek ve düşünmek yanlış olur ancak sinematograf icat edildiği günden beri tarihin akışına eşlik etmektedir. Makal'ın aktardığına göre; Costa Gavras diyor ki; *“Bir film tabii ki bütün tarihi anlatamaz, bir film iki saat sürer en fazla. Film bir tarih kitabı değil, ayrıca bir üniversite ya da bir tarih okulu da değil. Ama bir İtalyan tarihçinin söylediği gibi bir film elbette izleyiciyi tarihçinin çalışma odasının içine sokabilir. O andan itibaren izleyici daha fazla öğrenmek istiyorsa, araştırıp öğrenebilir”* (Makal 2014: 55). Bu nedenle filmler tarihe ve tarihçiye eşlik eder. Sinema, anlattığı ve temsil ettikleriyle bilinçleri şekillendirirken tarihe konu olmuş şeyleri yeniden üretir, görünür kılar ve insanların tarihle bir bağ kurmasını sağlar. Bir başka yorumda Peter Burke; *“İster*

*çoğunlukla olduğu gibi profesyonel bir yönetmen, ister Edinburgh Üniversitesi için İspanya İç Savaş hakkında bir filmin yönetmenliğini yapan Anthony Aldagate ya da Leeds Üniversitesi'nden The Munich Crisis ( Münih Krizi, 1968) adlı filmi çeken, içlerinde John Grenville ve Nicholas Pronay'in de bulunduğu ekip gibi profesyonel tarihçiler tarafından çekilmiş olsun, tarihi film tarihin yorumudur”* (Burke, Tarihin Görgü Tanıkları , 2003, s. 181). Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere filmler ile tarihsel süreç içerisinde toplumsal kimlik inşası yapıldığı varsayımını yapmak yanlış olmayabilir. Dolayısıyla filmlerin kolektif tarih algısının oluşturulmasında gösterdiği etki, filmler sayesinde toplumların kendi geçmişleriyle kurdukları ideolojik bağı ve aidiyet ilişkisi haline gelir.

Sinema sahip olduğu teknik olanaklarla ve anlatımdaki unsurlar sayesinde çok güçlü bir ideolojiye sahiptir. Anlatısı gereği bir kamera aracılığıyla bir söylem oluştururken anlatıcısının gözünden kurulan dünyayı izleyiciye yansıtmaktadır. Sinema gerçek hayattan uzak imgeler gösteriyor gibi olsa da gerçek hayatla ve toplumla bağlantılıdır. Bu bir ideolojik bağdır, dahası sinema en iyi propaganda araçlarından biridir.

Sinema tarihi hakkında çalışmalar yapmak siyasi, sosyal ve kültürel birçok veriyi içinde bulunduran bir araştırma yapmayı gerektirir. Bu nedenle sinema tarih yazımı ile ilgili çalışan bir araştırmacı tarihçinin konumuyla aynı özelliği taşır. Dolayısıyla sinemanın tarihine bakmak sadece toplumların göstermiş olduğu gelişim ve değişim süreçlerinin anlaşılmasını kolaylaştırmaz aynı zamanda bu süreç içerisindeki siyasi yaklaşımların da sinemayla olan bağlarının anlaşılabilmesi için olanak sağlar. Sinema tarih yazımı bu bağlamda, tıpkı tarihin tanımlanışında tartışıldığı gibi araştırmacının bakış açısından etkilenir ve sinema tarihini yazarken toplumlar tarihiyle olan bağına da ortaya koyar çünkü sinema toplum tarihinden ayrı düşünülemez.

## 2.1.Sinema Tarih Yazımına Yaklaşımlar

Tarih bölümünde de ifade edildiği gibi tarih, tarihçinin kendisinin var olduğu dönemin izlerini taşır. Bu duruma örnek olabilecek bir tanımlamayı Walter Benjamin sanat yapıtları üzerinden aktarır; “sanat yapıtları ‘her şeyden önce bilincin tarihsel düzenlemeleri oldukları için politik eğilimleri’ yansıtır” (Benjamin, 2007, s. 5) (Makal, 2014, s. 12). Yani ne sanat sadece sanattır ne de tarih sadece bir bilim olarak vardır. Nasıl ki sanat yapıtları toplumdan beslenilerek üretilebilmekte ve yaşanan olaylardan etkilenebilmektedir, tarihçi de benzer şekilde döneminde ve koşullardan beslenmektedir. Dahası özellikle sinema tarihi, tarihin metodolojik yaklaşımlarından beslenirken farklı birçok bilim dalından da yararlanmaktadır. Sinemanın, tarihle kurduğu ilişkinin anlamlandırılması, tarihin devlet politikalarını meşrulaştırmak adına sağladığı güç ile de ilişkilendirilebilir. Devletlerin devamlılığını sağlamak adına birçok şeyi araç olarak kullandığını söylemek mümkün. Bunlar arasında din, kültür ürünleri ve resmi tarih yazımı önemli yer tutmaktadır. Bu nedenle sinema tarih yazımına bakmak, sadece ülkelerin sinemalarına bakmak demek değildir. Aynı zamanda toplumların geçirdikleri süreçleri de analiz etmektedir. Dahası toplumu değişime iten süreçleri veya toplumu etkileyen olayların sinema ile nasıl bir bağı olduğuna bakmaktır. Bu nedenle sinema da tıpkı tarih gibi gücü ve iktidarı meşrulaştırmak için ideolojik bir araç görevi görmüş ve bazı süreçlerde de tarih ile beraber çalışmıştır diyebiliriz. Sinemanın etki gücü anlaşıldıktan sonra hep bu yönüne fazla önem verilmeye başlanmıştır.

Sinemanın, tarihe geçen önemli olaylara eşlik eden belge film olarak adlandırılan kayıtlar sayesinde var olduğu iddiasında bulunulabilir. Sinema tarihi açısından “belge filmler” sinema tarihinin gelişimi hakkında bilgi veren filmler olma özelliğini gösterdiği kabul edilebilir. Ancak belge filmlerin niteliği kayıt etmeye

dayanırken onların da objektif<sup>16</sup> olup olmadıkları günümüzde tartışma konusudur. Bu tartışmalar sinema tarih yazımını daha detaylı bir çalışma alanı haline getirmektedir. Özellikle 1960’lar ve 1970’ler sinemanın kayıt etme, aktarma ve yeniden sunma özelliklerinin ayrı ayrı tarihselleştirildiği yıllar olmuştur<sup>17</sup>.

Artan araştırmalarla beraber sinema çalışmalarının önem kazandığı 1970’li yıllar birçok farklı bilim alanının sinema ile beraber değerlendirildiği bir dönemdir. Sinema çalışmalarının daha geri planda tutulduğu bu dönemde, sinema tarih yazımı da yine diğer bilim dalları gibi geri planda kalmıştır.

Sinemanın çok yakın sayılabilecek bir geçmişinin olması “sinema tarih yazımının” daha yeni bir çalışma alanı oluşunu açıklamamıza da yardımcı olabilir. Çünkü sinema tarihi hakkında yapılan neredeyse tüm çalışmaların çıkış noktası olarak sinemanın başlangıcına dayandırıldığı ve hemen hemen aynı kaynaklara başvurulduğu düşünülürse ortak bir tarih yazımı ve bilgi akışı günümüze kadar süre gelmiş olduğu kabul edilebilir. Bu bağlamda ortak noktadan yola çıkarak sinema tarih yazımı başlangıcından çeşitli araştırma alanlarına ayrılmaktadır. Örneğin ulusal sinema tarihi yani ülkelerin kendi kültürel yapıları içinde harmanladıkları sinema ürünlerini araştırdıkları sinema tarihi çalışmaları. Bu spesifik çalışma alanın dışında bütünsel/genel bir sinema tarihine ait bilgilere ulaşmak çok daha kolaydır çünkü sayıca fazla olan bu çalışmalar seçenek olarak birçok ülkede oldukça çoktur. Sinema tarih yazımı bu anlamda her geçen gün yeniden keşfedilmektedir ve yeni karşılaşılan bilgiler ile gelişim göstermektedir.

---

<sup>16</sup> Auguste ve Louis Lumi  r   kardeşlerin   ektiğ  ilk filmlerin kurmaca olup olmadığı dahi bugün “belge filmler” hakkındaki tartışmalardan bir tanesidir. İleri ki bölümlerde bu tartışmalara yeniden değ inilecektir.

<sup>17</sup>   rnek   alı  malar: Arif   erif Onaran- Türk Sineması Cilt 1 ve 2, Nijat   zon- Sinema Sanatına Giriş, OĞ uz Adanır-Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi, D. Anthony Smith- Dünya Sinema Tarihi

Tıpkı tarih yazımında olduğu gibi her gün yeni belgelerle aydınlanan sinema tarihi yöntemsel olarak farklı yazım özelliklerine sahiptir. Bunları arasındaki ayrımlar içerdikleri konular, dönemler ve ideolojik yaklaşımlar olarak farklılıklar gösterdikleri gibi anlatım biçimi olarak da farklılıklar göstermektedir.

Bu gibi çalışmaları gruplandırarak inceleyen ve özellikle 1970’li yıllara kadar gelen yapımlar üzerinde duran Timothy J. Lyons, sinema tarih çalışmalarını birkaç grupta ele almıştır.

- Auteur tarihçi: yönetmeni film tarihinde etkileyici güç olarak gören tarih yaklaşımı.
- Klasik tarihçi yaklaşımı: 1896 yılında sinemanın ilk ortaya çıktığı andan itibaren yapılmış olan büyük filmlere vurgu yapan tarih yaklaşımı.
- Teknolojici tarihçi yaklaşımı: Biçimsel özelliklerin tek bir ölçüt olarak kabul edilmediği aynı zamanda “makinenin” sanatı da desteklediğini vurgulayan tarihçi yaklaşımı.
- Stüdyo merkezli tarihçi yaklaşımı: Yönetmeni, film yıldızını ve tüm idareci kadroyu beraber ele alan stüdyo sistemini merkezde tutan tarihçi yaklaşımı.
- Kültürel tarihçi yaklaşımı: Filmleri toplumsal ve ekonomik yönden ele alan tarihçi yaklaşımını ifade eder (Okumuş, 2014, s. 100).

Bu gruplandırma sinema tarih çalışmalarının daha kolay yapılabilmesi için imkân sağlarken aynı zamanda da sinema tarihi hakkındaki görüşler ile ilgili de bilgi vermektedir. Özetle değerlendirilecek olursa, Marksist bir yaklaşım ile sinema tarih yazımı açısından sadece yönetmenlerin, dönüm noktası sayılabilecek filmlerin ya da yıldız sisteminin tek başına bir önemi olmayabilir. Sinema, ancak toplumsal yönü ile değerlendirildiği takdirde sinema tarih yazımının bir anlamı ve öneminin var olduğu iddia edilebilir. Sinema tarih yazımı bu yaklaşım ile kronolojik bir tarih yazımının bir

parçası değildir. Bu nedenle tarihsel bir yaklaşımla değerlendirildiğinde seçilen ögeler öznel bir yaklaşımın parçası olabilir.

Dünya sinema tarihi hakkında onlarca çalışmaya rastlanmaktadır. Kronolojik aktarımın merkeze alındığı ve film değerlendirilmelerinin yapıldığı çalışmaların da olduğu sinema tarih çalışmalarında zaman içinde içerikleriyle daha fazla ilgilenildiği görülebilir. “Gerçekleri” saptamak yerine gerçekleri açıklamaya yönelik çalışmaların yapıldığı, tarihin kanıtlayıcı ve kayıt edici özelliğinin yanına bir de anlamaya ve anlamlandırma özelliğinin eklenerek incelendiği bir sürecin başladığını ifade eden Charles F. Altman sineman tarihinin incelenmesi açısından yeni bir döneme geçtiğini ifade etmiştir (Altman, 1977). Altman sinema tarihi yazımını şöyle ifade eder; “filmlerle ilgili olaylar hakkında bir tutarlılık teorisi kurmaktır”. Bu ifade ile anlaşılacağı üzere dönemleştirirken filmler ve olaylar arasında bağ kurulmaya çalışıldığıdır.

Altman, Amerikan sineması ve sinema tarihi yazımı hakkında şöyle bir saptamada bulunur; tarihini merkeze alan bir sinema tarih yazımı;

1. Analitik bir süreçle her tarih yazımı yöntemi kendi materyallerini değerlendirmeli, kendi Amerikan film tarihini geliştirmeli ve er geç kendi dönemlendirmesini türetmelidir.
2. Sentez süreciyle genel tarihçiler, tutarlı bir bütünlük içinde bu analizleri yapılandırır. (Altman, 1977, s. 175).

Bu gibi yaklaşımlar sinema tarihinin bilgi ve belgelere dayandırılması gerektiği yönünde kanaatler oluşturabilir. Sinema tarih yazımının aktaranların, birincil kaynakların güvenilirliği üzerine kurulu kalması mümkün değildir. Bu nedenle sinema tarih yazımı toplum tarihi ile beraber yazılmaya başlanmış ancak sinema 1980’lere

kadar bu anlamda önem sahibi olmadığı için birbirini tekrar eden kayıtlar ile aktararak kayıt altında alınmıştır.

Bu saptamalar dışında bir diğer yaklaşım Frank Tomasulo'ya aittir (Tomasulo, 2004, s. 27-54). Sinema tarihini farklı çalışma gruplarına bölerek ifade etmiştir. Tomasulo; estetik tarih, teknolojik tarih, film endüstrisi-ekonomi tarihi, sosyo-kültürel tarih ve tarih yazımı şeklinde alt gruplar oluşturmuştur. Bu gruplandırmalar sinema tarih yazımının ötesinde sinema çalışmalarının tarihsel süreç içinde nasıl bir gelişim gösterdiğine bakılması gerektiğine işaret etmiştir. İlk döneminde arşiv çalışmaları yapmak üzerine yoğunlaşan sinema çalışmaları ikinci döneminde sanat tarihi, felsefe, edebiyat gibi farklı çalışma alanlarından yararlanarak sinema tarih yazımını üzerine yoğunlaşmışlardır. Üçüncü döneminde 1980li yıllar ve sonrası akademik çalışmalarla gelişim gösterirken kuramsal açıdan da beslenen bir sinema döneminden bahsetmek mümkün olur (Tomasulo, 2004, s. 24).

1980'lere gelindiğinde bilgi/belge biriktirmenin fazlası olarak kabul edilen sinema tarih yazımı konusunda, birçok üniversitede akademisyenler yaptıkları araştırmalar ile sinema tarih çalışmalarına katkı sağlamışlardır. Ancak bu çalışma ve araştırmalar her ülkede aynı hız ile ilerleme göstermemiştir.

Sinema tarih çalışmalarını değerlendirirken sinema tarihinin nasıl yazıldığını da incelemek gerekmektedir. Tarih ve sinemanın en temel ortak noktalarından biri kayıt etme ve aktarmak olsa da sinema görsel kültürün bir parçası olarak tarihten daha fazla halkın duyularına dokunduğu ve insanlarla daha yakın olduğu iddia edilebilir. Bu nedenle sinema tarihten bir adım önde ve toplumun farklı kesimlerinin parçası olarak kendi tarihini kayıt etme özelliği göstermiştir. Sinema ve tarihin bu şekilde bir arada düşünülmesi tarihe konu olmuş birçok şeyin sinemaya da konu olması ve

sinemada işlenme şekliyle aynı anda birçok kişiye ulaşma şansının olmasıyla ilişkilidir.

## 2.2.Tarih Yazımı sürecinde Ulus-devlet ve Sinema İlişkisi

Sinema tarihine bakabilmek ve sinema tarih yazımını tüm dünya sineması için anlamlandırabilmek için ilk kayıt dönemlerine erişmek ve oradan günümüze doğru bir derlemek yapmak doğru olabilir. Bir “cihazın” icadı üzerine geliştirilen tüm tanımlamalardan yola çıkılarak tarihsel süreçte sinemaya olan yaklaşımlara erişilebileceği iddia edilebilir. Örneğin “biyografi” ve “animatograf” hayatı kayıt etmeyi ifade ederken André Bazin’in (1918-1958) ve Siegfried Kracauer’un (1889-1966) Vitaskop ve Biyoskop terimlerini kullanmaları ‘hayata bakışı’ tanımlamaktadır (Stam, 2014, s. 32). Bu noktadan itibaren ise bakan-bakılan ve seyir ilişkisi sinemada önem kazanmaya başlamıştır. Kayıt etmenin önüne geçen bu kullanım ile anlam yükleme ve yönlendirme ön plana çıkmaya başlamıştır.

İleriki bölümlerde de değinileceği gibi erken dönem sinema çalışmalarının odaklandığı nokta sinemanın ideolojik yapısı değildir, kayıt etme ve seyir ilişkisi ön plandadır (Bordwell, 1997, s. 29). Ancak birinci dünya savaşı (1914-1918) ve sonrasında sinema güçlü bir ideolojik yapıya bürünmüştür ve sinemanın siyasi süreçler ile olan bağı sinemanın daha çok üzerine düşünülen bir hale gelmesine yol açmıştır.

Sinemanın icadı sıralı ve tek düze bir sıralama ile gerçekleşmemiştir. Anatomiden fizyolojiye, fizik, kimya gibi birçok farklı alandaki gelişmelerin bir araya getirilmesi ile “cinematographe” ortaya çıkmıştır. Ancak birbirine yakın dönemlerde

hatta paralel zamanlarda bir araya getirilen ve ortaya çıkartılan bu keşfin tek bir sahibi olduğundan bahsetmek de pek mümkün değildir (Abisel, 2007, s. 5).

Thomas Alva Edison ve William K. L. Dickson'ın 1888 yılında icat ettikleri Kinetoscope ilk hareketli fotoğraf girişimi olarak bilinmektedir. Bu icadı kimin önce yaptığı ya da hangisine 'sinema' denildiğine ait kesin çözüm Lumière kardeşlerin 1895 yılının Aralık ayında "biletli-ücretli" ilk gösterimle son noktayı koyduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak bilinenin aksine ilk gösterim Lumière kardeşlerden iki ay önce 1895 yılının Ekim ayında Berlin'de Alman Max Sklodonmky'ye aittir (Smith G. N., 1997, s. 31). Fakat Lumière kardeşler bu cihazın ilk gösterimini ve kendisini daha iyi tanıtabildikleri için akıllarda daha kalıcı olmuşlardır, bu nedenle de hemen hemen tüm sinema kitaplarında "ilk" olarak ifade edilmişlerdir. Teknik olarak tarihsel yolculuğu hakkına her geçen gün yeni araştırmalar sayesinde yeni bilgilerin ortaya konulduğu sinema tarihinde "film gösterimi" ile sinemayı bir seyirlik eğlence haline getirenleri bu noktada Lumièreré kardeşleri kabul etmek mümkün olabilir (Smith G. N., 1997, s. 31).

Gösterim tarihleri ve icat eden kişiler hakkında farklı görüşler olsa da yeni bir deneyim olarak ortaya çıkan sinema gerçekte nedir? Bu teknik olarak bambaşka bir açıklama gerektiren bir konudur. Fakat basit haliyle; "Filmler, birbirinden ayrı bir dizi görüntüyü, görüntülerin bir perdeye yansıtılmasını sağlayan bir ışık kaynağının önünden peş peşe hızla geçirerek sürekli bir hareket yanılsaması yaratır. Her görüntü ışığın önünde kısa bir süre tutulur ve ardından onun yerine hızla ve düzgünse, imgeler yeterince birbirilerine benziyorlarsa bu kesintili görüntüler sürekliymiş gibi algılanır ve bir hareket yanılsaması yaratılır. Karmaşık algı süreci on dokuzuncu yüzyılda biliniyordu ve buna görme sürekliliği adı verildi; çünkü bunun, görüntünün algısıyla kaynaştırmaya yetecek kadar beklemesiyle açıklanabileceği düşünülüyordu. (...)"

(Smith G. N., 1997, s. 22). 18 Bu tanımlama ile sinemanın “film izlemenin” tekniğinin algısı alt yapısı hakkında bir bilgi edinilmiş olur.

Teknik bilgileri dışında en anlaşılabilir haliyle yukarıda belirtildiği gibi ‘film’ hareketli sadece görüntü değil ardışık benzer görüntülerin sistematik akışı üzerine varsayılan bir algı ürünüdür. Ancak bu algı ürünü sadece bir eğlencelik kültür ürünü değildir. Sinemanın endüstrileşmesiyle birlikte devletler sinemayı kültür politikalarının bir parçası haline getirmişlerdir. Sinemanın ortaya çıkışı ile ilgili birçok sinema tarihçisinin görüşü ortaktır. Kayıt edilen belge filmler farklı teknik sistemlerde hemen hemen aynı zamanlarda dünyanın farklı noktalarında gösterilmiştir.<sup>19</sup>

Bu gösterimlerde ön plana çıkan en önemli şey seyircilerin ilk izlediklerinde verdikleri tepkilerdir. Birbirine yakın tarihlerde bahsi geçen gösterimlerle ilgili birçok ünlü isim hatıralarını benzer anlatılar ile paylaşmışlardır. Örneğin; Rus roman

18 Sinemanın dayandığı en temel ilke daha önce de bahsedildiği gibi hareket izlenimi yanılmalıdır. Örneğin karanlık bir ortamda bir fenerin havada hızlıca daire çizmesi bir ışık çemberi yanılması yaratır. Ağtabaka izlenimi, insan gözünün önündeki bir nesnenin, nesne gözün önünden yok olduktan sonra da, yaklaşık olarak saniyenin onda birine eşit bir süre daha gözün ağtabakasında varlığını sürdürmesidir. Bu ilke sinemanın da dayandığı temel ilkedir. Milattan önce 1. yüzyılda yaşayan Latin şair Titus Lucretius Carus, evrenin oluşumunu, insanın yapısını araştırdığı 7500 dizecik De Rerum Natura adlı şiir kitabında düşlere değinirken şöyle yazar: "tık görüntü kaybolduğunda yerini bir başka görüntü alır ve değişik bir biçime bürünür. Bunu ancak aklımızın hızıyla açıklayabiliriz." Carus böylece sinemanın dayandığı ağtabaka izlenimi ilkesine değinmiş olur.

Eski çağlarda, Ptolemaios da optikle ilgili kitabında aynı ilkeye değinir. Daha yakın tarihlerde, batılıların Al-Hazin olarak adlandırdıkları Arap matematik, fizik ve gökbilim araştırmacısı İbnü'l-Heysem (965 - 1039), daha sonra Latinceye de çevrilen kitaplarında bu konuya değinir. Araştırmacıların ve başta Fransız sinema tarihçisi Georges Sadoul olmak üzere birçok sinema tarihçisinin sinemayı ağtabaka izlenimine dayandırmalarına karşılık, Münsterberg, Wertheimer gibi araştırmacılar, görüntünün izleniminin ağtabakada kalmadığını, çok kısa aralıklarla birbirini izleyen iki görüntüyü doğrudan doğruya beynin, arada bir boşluk yokmuş gibi kesintisiz olarak algıladığını öne sürerler.

<sup>19</sup> Bu belge filmler ilgili de günümüzde kurmaca oldukları yönünde tartışmalar devam etmektedir. Örneğin son dönemde çoğu görüş Lumi re kardeşlerin fabrikadan işçilerin çıkışı sırasında kadın çalışanların hemen hepsinin saçlarının yapılı olması durumu, bu filmin de kurmaca filmler gibi planlandığı ve belge film kategorisinde olmadığı yönündeki iddialardan biridir.

yazarlarından biri olan Maksim Gorki (1868-1936) 1896 yılında şahit olduğu bir film gösterimi hakkında şu sözleri ifade etmektedir;

“Dün akşam Gölgele Krallığı’nda idim. Orada olmanın ne kadar garip olduğunu bir bilseniz. Sesin ve rengin olmadığı bir dünya. Her şey orada, toprak, ağaçlar, insanlar ses ve hava monoton bir griye batırılmıştı... bu yaşam değil, gölge... tekerleklerin dönüş sesinin, ayak seslerinin ya da konuşmaların işitilmediğı garip bir sessizlik içinde gerçekleşiyor her şey. Her zaman insanların hareketlerine eşlik eden karmaşık senfoniden en ufak bir eser yok...” (Stam, 2014, s. 34).

Bu alıntı ile de ortaya konmaktadır ki erken dönem film algısı sahip olduğu teknik özellikler ve içeriğı ile değil çeşitli ön yargılar nedeniyle eksiklikleriyle ön plana çıkartılmaya çalışılmıştır. Sinema o anlarda sadece bir “gösterinin” parçasıdır. Ne edebi bir ürün ne de bir sanat yapıtının kendisidir.

Sinemanın fotoğraftan ayrıldığı nokta -görüntünün hareketi- fotoğrafı da üretim anlamında resimden ayırmaktadır. Tıpkı tarih sinema ilişkisinde olduğı gibi resmi yapan ve fotoğrafı çeken de “seçtiğı” objeye hayat verirken, ressamın fırça darbeleri de görüntünün anlamını değiştirmiştir. Bu durum sinemada özellikle kurgu ile sağlanmış ve sinema gerek resimden gerekse de fotoğraftan gerçekliğin kırılması açısından çok daha başarılı olmuştur. Bu durum sinemanın fotoğraf ve resim sanatından daha ideolojik bir hale gelmesine yol açtığı iddia edilebilir. Yönetmenin amacı bir belge film ile gerçekliğı kurmak olduğı zamanda bile gerçekliğin “yansıtılabildiğı” kadar ki halidir. Bu durum sinemayı sürekli olarak “kurmaca” yapmaz ancak “hayatı bir ayna gibi yansıttığı” algısını tamamen tartışmaya açar.

Sinemanın toplumun aynası oluşu (Kracauer, Tarih: Sondan Bir Önceki Şeyler, 2014, s. 14) (Kracauer, Film Teorisi, 2015) vurgusu yüzyılımı aşan bu sanatın ana akım söyleminden başka bir şey olmasa da toplumsal değerler ile tartışıldığında birçok kişi tarafından kabul görmektedir. Ancak bir diğerk yaklaşım ile sinema gerçeğı

ne kayıt eder ne de gerçeği yansıtır, diğer tüm temsil araçları gibi gerçeği (egemen ideoloji bağlamında) inşa eder ve yeniden sunar. Bu yönüyle de sinema hem tarihe benzer hem de tarihten beslenir.

Sinemanın temelinde sinemacı açısından çevreyi gözlemleme, yaşadıklarını kayıt etme isteği yatmaktadır, tıpkı fotoğraf makinesinin işlevi gibi anı kayıt etme dürtüsünden yola çıkmıştır. Bu istek insanları ilk çağlardan beri cezbediği mağara duvarlarına yapılan çizimlerle ortaya çıkmaktadır. Kuzey İspanya’da bulunan Altamira Mağarası’nda yer alan renkli duvar çizimleri 1879’da ortaya çıkartılmış ve yapılan araştırmalar çizimlerin paleolitik dönemden kaldığını ortaya koymuştur. İncelenen resimlerin başta bizon olmak üzere, at, geyik ve farklı yaban hayvanlarına ait olduğu tahmin edilmektedir. Benzer örneklere Fransa’da Lascaux mağarasında da rastlanmıştır. Hemen hemen aynı dönemlerde yapıldığı tahmin edilen resimlerde bazı ortak özellikler gözlenmektedir. Bu çizimlerde hayvanların yerinde durmadığını, yürüdüğünü, yani “hareket ettiğini” ifade etmek adına bazı hayvanların dört yerine sekiz ayaklı çizildiği tahmin edilmektedir. Bu resimler/çizimler birçok tarihçi tarafından hem canlandırma sinemasının hem de çizgi romanın uygarlık tarihindeki ilk örnekleri olduğu var sayılmaktadır (Smith G. N., 1997, s. 28-31).

Uzakdoğu kökenli gölge oyununda hareketin bir ışık kaynağı aracılığıyla yansıtılmasının en eski, en yaygın örneği olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Çinlilerin M.Ö. on birinci yüzyılda duvara gölgeler yansıttıkları, M.Ö. Altıncı yüzyılda Japonların yansıtıcı aynalar aracılığıyla büyü törenleri yaptıkları biliniyor. Ama gölge oyununun Çin’de yaygınlaşması birinci yüzyıla rastlamaktadır. Parşömenden ya da ince metal levhalardan yapılmış insan, hayvan figürleri, arkasından aydınlatılan ipek bir perdeye yansıtılarak perde hareketli görüntüler elde edildiği farklı tarih kitaplarında ifade ediliyor. Uzak doğudan Asya ülkelerine, oradan

Avrupa'ya yayılan, bu arada Osmanlı döneminde ve sonrasında Türkiye’de Karagöz adıyla büyük ilgi gören gölge oyununun dayandığı ilke, yüzyıllar sonra sinemanın kullanacağı ilkenin ilk uygulamalarından olduğunu söylenebilir.<sup>20</sup>

Platon'un *Devlet* adlı eserinde bambaşka bir amaçla da olsa değindiği "gölgeler" ise sinemanın dayandığı tekniğe ilişkin ilk yazılı belgelerden biri olma özelliğini gösterir. Platon karanlık bir mağaradaki insanların, arkalarından gelen ışığın etkisiyle karşlarına vuran gölgeleri gördüklerini, gölgelerin de onlarla hareket ettiğini yazar. Böylece ışığın, hareket eden nesnelerin gölgelerini yansıttığı gerçeğinin Eski Yunan'da da bilindiğini farklı şekilde doğrular. Işık, gölgelerin perdede bir anlam oluşturması ve izlenmesi gölge oyunu geleneğinden sinemaya yönelmiştir. Bu benzer anlatı biçimine alışkın seyirci için sinema gölge oyununa nazaran daha talep görür hale gelmiştir. Işık yarattı bu illüzyon mağara duvarlarından, gölge oyununa oradan sinemaya alışla gelmiş bir anlatı biçimini günümüze taşımıştır.

Sinema tarihi ve sinema tarih çalışmaları içinden bu görüşlerden hangisi doğru olursa olsun sonuç değişmez; sinema, film göstericisinin projeksiyonunun (ya da yansıtıcı cihazının) önünden bir saniyede geçen 24 film karesi yani seyircinin beyaz perdede hareketli resimler gördüğü yanılsaması yaratan bir sanat yapısıdır. Yapılan çeşitli tanımlar ve tespitler ile ortaya konabilir ki “sinema” icadından çok öncesinde vardır. Ancak sinema olarak varlığı tüm bu tespitlerden farklı özelliklere sahiptir. Benzer teknik alt yapıya sahip olsa da sinema ile ilgili ortaya çıkan tüm icatlar sonrasında çok daha siyasi anlamda bir ideolojik amaca hizmet etmiştir.

---

<sup>20</sup> Gölge oyununun Avrupa'ya 17. yüzyılda geldiği tahmin edilmektedir. İngiliz yazar Ben Jonson'un 1633'te yazdığı *A Tale of Tub*'ün bir sahnesinde gölge oyunu oynatılır.

Tarihsel bakış açısıyla değerlendirildiğinde film üretimi ile sinema birbiriyle tam olarak aynı şeyler değildir. Bir filmin teknik olarak varlığı ile sinemasal ögeler dahil edilerek analiz edilmesi farklı şeylerdir. Bu nedenle de sinema tarihine bakarken öncelikle teknik olarak film yapım “cihazlarının” tarih içinde nasıl icat edildiğine bakılmalıdır. İcatların sıralaması veya kabulü sinema tarih yazımı çalışmalarının bir parçası olduğu gibi sinemanın tarihinin yazımıyla ilgili ideolojik görüşlere de ulaşabilmeye olanak sağlar.

Auguste ve Louis Lumière Kardeşlerin sinematograf ile gösterim yapmalarının ötesinde film yapım “cihazı” tek kişinin icadı değildir. Georges Méliès (1861-1938), D. W. Griffith (1875-1948), Cecil B De Mille (1881-1959) ve Charlie Chaplin (1889-1977) gibi insanlar da sinemanın anlatısına yeni ve önemli boyutlar katarak sinema algısını yaratmış ve şekillendirmişlerdir.

Sinema ‘cinematographe’- ‘sinematograf’ kelimesinin kısa olarak kullanılmış halidir. Yunanca “ki nema” yani hareket anlamından türediği düşünülmektedir. Sinema tarih çalışmalarından edindiğimiz bilgiler ışığında, sinemanın 28 Aralık 1895 yılında ilk biletli gösterimini sinemanın başlangıcı kabul ediyoruz. İlk gösterim hakkında birçok sinema tarih kitabında aktarılan George Méliès’in davet edilmesi ve Méliès’in de sinema ile bu gösterimde tanışması Türk sinema tarihi açısından oldukça önemlidir. Buna ilişkin açıklamaya Osmanlı topraklarına sinematograf cihazının gelişiyile ilgili bölümde yer verilecek.

Lumière Kardeşler sinemayı bugün nitelendirildiği gibi büyük bir proje olarak görmemişler ve bu nedenle gösterimlerin çok da gelir getireceğini düşünmemişlerdi. Bu nedenle bu gösterimlerde kullanılan cihazın çoğaltılması ya da pazarlanması gibi planları yoktu. Ancak gösterimler yapılmaya başladıktan sonra durum değişmiş ve

gördükleri ilgiyi fark edince bunu bir ticari amaca dönüştürmüşlerdir. Bunun için bir ekip kurmuş sinemayı bir sisteme oturtmaya çalışmışlardır. Aynı dönemde sadece Lumi re kardeşler değil Thomas Edison ve M li s de sinemanın ticari boyutlarını keşfetmiş ve bu konuda çalışmalar yapmak için hazırlıklara başlamışlardır (Stam, 2014), (Cousins, 2013), (Smith G. N., 1997).

Erken dönem sinema çalışmaları hem sinema teorisinin anlaşılması için hem de gelecek dönem medya kültürlerinin anlaşılması ve gelişmesi için gerekli görülmüştür (Elsaesser, 1995). Sinema sadece bir sanat dalı ya da yapıtı değildir, aynı zamanda bir endüstridir. Sinemanın endüstriyel oluşu onu ideolojik olarak daha güçlü kılar.

1906-1907 yıllarında bir sektör olarak algılanmaya başlayan sinema yoğun olarak Paris'te ilgi görürken Fransa'nın diğer kentlerinde de aynı ilgi ile karşılanmaktadır. Bu süreçte giderek büyüme gösteren Path  sineması 1909 yılına gelindiğinde 200 sinema salonu ile Fransa ve Belçika'da bilinenin ötesinde Avrupa'nın en büyük sinema zinciri olmuştur (Smith G. N., 1997, s. 141). Ancak I. Dünya savaşı yıllarında üretim anlamında oldukça sıkıntılı bir döneme giren Fransız sineması bir ulus sineması alt yapısını terk ederek Amerikan sinema endüstrisinin bir parçası olmaya başlamıştır.

Fransız sinemasının aksine film üretimi 1905 yılı gibi geç bir tarihte geçen İtalyan sineması sessiz film ve sesli film döneminde kendine özgü üretim biçimleriyle Amerikan sinemasına karşı daha dayanıklı bir duruş ortaya koymuş bir ulus sineması örneğidir. Farklı türlerde üretimler yapmaya  alışan İtalyan sineması Amerikan film endüstrisine ancak bu şekilde karşı koymaya çalışmış ve bu anlamda Fransız sinemasına göre daha başarılı olabilmıştir (Brunetta, 2011, s. 31).

1896-1912 yılları arasında sinemanın kendini ispat etme ve giderek güç kazanan bir endüstri olma yolunda olduğu dönemdir. Bu döneme ait yapılan sinema tarih çalışmaları, sinemanın üretim, dağıtım ilişkisinin ötesine geçerek toplumsal olarak sinemanın temsil ettiği noktalar üzerine yoğunlaştığı söylenebilir. Erken dönem sinema çalışmalarında hikâye anlatımı kadar toplumu farklı alanlarda etkileyen örneğin edebî uyarlamalara ve yaklaşımlara da önem verildiği gözlemlenmektedir (Elsaesser, 1995). Film tarihi çalışmalarında sadece film yapım süreçleri yer almaz aynı zamanda teknoloji tarihini, medyanın gelişim sürecini ve sinemanın toplumla olan ilişkisini de içerir. Bu anlamda da erken dönem sinema çalışmaları tüm dünya üzerinde farklı ülkelerdeki üretim, dağıtım, seyir, seyirci, ticari ilişkiler, devlet kontrolü gibi farklı konuları günümüze taşıırken toplumsal bir tarih çalışmasının da parçası oldukları söylenebilir.

Bu bağlamda sinema ve tarih çalışması açısından özellikle erken dönem sinema çalışmaları dünya tarihinin kültürel değişimlerini, kültür ürünleri üretimini ve sanatsal değişimlerini anlamak açısından önemli bir yere sahiptir. Bunun yanı sıra, sinemada erken dönem çalışmaları aynı zamanda belge filmlerin de tarihi olma özelliği gösterir. Bu bağlamda bu belge filmler aynı zamanda tarihe ait birer parça olma niteliği taşır. Sinema bu yönüyle hem tarihin bir parçası olur hem de tarih yazıcılığı açısından başka bir yöntemin parçası olur.

Sinemanın tarihle olan bu güçlü bağı, dünya sinema tarihi çalışmalarında “neyin, nasıl aktarıldığı” ile ilgili olarak yer bulurken ulus devlet açısından da “ulusların sineması” ve “ulusların tarihi” olarak önemli bir yere sahip olur. Tarih yazımı süreçlerinde bahsedildiği gibi tarihin ideolojik yönünü besleyen siyasi görüşler, sinemanın da ideolojik yönünü besler. Bu nedenle tezin ulus devletler ve

sinema ile ilgili bağına geçmeden önce Türkiye’de sinema tarih yazımı çalışmalarına ve sonrasında da yeni çıkan belgeler ışığındaki tartışmalara değinilecektir.

Sinema tarihine bakıldığı zaman 1895-1896 yılları sinemanın farklı merkezlerde film gösterimlerinin ve üretiminin topluma ulaşmaya başladığı yıllar olarak ifade edilebilir. Osmanlı devletinin topraklarında da benzer durum söz konusudur. Tebaa sinema ile “bir şekilde” tanışmış dünyanın farklı noktalarındaki görüntüleri izleme şansını yakalamıştır. Bu durum karşısında Saray ve çevresinin sinemaya önce mesafeli olduğu sonrasında ise desteklediği bilinmektedir. Bu nedenlerle film üretme ve filmlerin nasıl gösterildiği ve hatta filmlere nelerin konu edinildiği de aynı öneme sahiptir. Dolayısıyla sinema tarih yazımı tek başına düşünülemez. Ülkenin yaşamış olduğu büyük rejim değişiminin sonuçlarının sinemaya nasıl yansıdığı da analiz edilmelidir. Tarih yazımının taşıdığı ideolojik duruş sinema tarih yazımı açısından da aynı öneme sahiptir. Bu bağlamda sinema tarih çalışmalarının Türkiye’deki gelişimi döneminin ideolojik söylem ve yaklaşımlarından beslenmekle kalmamış aynı zamanda gelecek dönemler için de geçmişe ait birçok şeyin nasıl hatırlanması gerektiği ile ilgili zemin hazırlamıştır.

### 3. TÜRKİYE'DE ERKEN DÖNEM SINEMA TARİH YAZIMI

Türk sinema tarihi de diğer tüm tarih yazımı çalışmalarında olduğu gibi yazıldığı dönemin siyasi söylemlerinin etkisinde ve çerçevesinden etkilendiği söylenebilir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde 1960'larda erken dönem sinema çalışmalarına olan yaklaşım ile 1980'lerde olan ve hatta günümüzde olan yaklaşımlar birbirinden ideolojik olarak da söylem olarak da farklılıklar gösterebilmektedir. Özellikle seçilen kelimelerin anlam karşılıklarındaki farklılıklar veya seçilen kelimeler ve kavramlar bu anlamda örnek teşkil etmektedir. Örneğin; 'yerli', 'milli', 'ulusal' gibi niteleyici siyasi söylemler dönemine göre değerlendirilmeli ve anlam olarak ne amaçla kullanıldıklarına bakılmalıdır. Bu ifadelerin kullanımı özellikle erken dönem sinema çalışmaları açısından önem taşımaktadır. Çünkü bu ifadelerin kullanımları sinemanın ulus devlet ile olan bağı hakkında önemli ip uçları taşımaktadır. 'Sinemanın' tarih ile olan bağı sinemanın anlatımı üzerinden kurarken, 'sinemanın' ulus devletler ile olan bağı bu ifadelerin nitelediği anlamlar ortaya koymaktadır. Örneğin, ulusal sinemanın tartışılması ve tanımlanması hem tarihsel bir bakış açısını hem de ulus devlet politikalarını içinde barındıran bir yaklaşım gerektirir. Bu açıdan değerlendirildiğinde erken dönem sinema çalışmaları ulus devlet politikalarından bağımsız olarak düşünülememelidir. Sinemaya bu açıdan yaklaşıldığında ise dönemin siyasi ve sosyal koşullarının iyi değerlendirilmesi ve anlaşılması için resmi tarih okumaları ve siyasi tarih çalışmalarını incelemek gereklidir. Ortaya çıkan sinema ve kültür ürünlerinin direkt olarak herhangi bir siyasi söylemin parçası olmaları gerekmez. Dolaşıma çıkan ürünler kadar 'yasak' olanın anlaşılması için de sinema ve kültür ürünleri dönemsel tarih okumalarına ihtiyaç duyar. Bunun için filmlerin konusunun "tarihi" içermesi gerekmez ya da belge film niteliği taşıması da gerekmez. Anlatım şekilleri, öyküleri, biçimsel özelliklerinin hepsi

filmin ortaya çıktığı dönemin koşullarının bir parçası olma özelliği taşıyabilir. Bu durum sinemanın bir ayna görevi görerek toplumu yansıttığı yanılgısına denk gelmez, aksine kapsadıkları ve dışında bıraktıkları ile siyasi ve sosyal bir ideoloji için araç/aracı olup olmadığını çözümlememizi sağlar.

Bu bağlamda sinema alanında yapılan tarihsel çalışmalarda dönem koşulları göz ardı edilmemeli ve her açıdan bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Ulus devlet ile sinemanın bağı ve sinema tarih yazımının önemi tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Sinemanın dönemiyle olan ilişkisi birçok farklı unsur analiz edilerek çözümlenebilir; senaryo özellikleri, yönetmenleri tercih ettiği anlatı biçimi, kullanılan görsel dil bunlardan sadece bir kaçıdır. Dahası üretildikleri döneme bütüncül bir yaklaşım yöneltildiği zaman da değerlendiriliş biçimleri değerlendiren kişilerin çalışmayı yaptıkları dönemin siyasi özelliklerini taşıyabilir. O nedenle 1800'lerin sonunda icat edilen ve dünyanın birçok farklı noktasına nüfuz eden sinemanın yarattığı kırılmalar aynı zamanda toplumların içinde bulunduğu savaşların, dönüşümlerin ve yeni oluşumların izlerini taşımaktadır. Dahası sinema tarih yaklaşımları bu durumdan etkilenmekte ve zaman zaman beslenmektedir.

### **3.1.Erken Dönem Türk Sineması'na Tarihsel Yaklaşımlar**

Dünyada sinema tarih yazımı 1980'lerdeki akademik sinema çalışmalarıyla harmanlanıncaya kadar tam anlamıyla verimli bir çalışma alanı olma özelliği gösterememiştir. Sinema tarih çalışmaları alanında çalışan akademisyenler öncelikle sinema derslerinde “sinema tarihi nasıl anlatılmalı?” sorusu üzerine yoğunlaşmış çalışmalar yapmıştır ancak ileri ki dönemlerde bir sinema tarih yazımı gerekliliği nedeniyle bu konuya yönelmişlerdir. (Altman, 1977, s. 91). Bu açıdan

değerlendirildiği zaman benzer gelişim sürecinin Türk sineması için de geçerli olduğunu iddia edilebilir.

Türk sineması tarih yazımının belli başlı kalıplara ve yaklaşımlara sahip olmadığını söylemek yanlış olmaz. Son çıkan belgeler ışında yazılan akademik çalışmaların dışında bugüne değin yazılan çalışmalar benzer gruplandırmalara ve benzer yaklaşımlara sahiptir. Bu açıdan yapılan çalışmalarla ilgili olarak çok çeşitlilik yoktur denilebilir<sup>21</sup>. Bu durum ileriki bölümlerde Türk sinemasının dönemlere ayrılması konusunda da yeniden ele alınacaktır.

Türk sineması tarih yazımı kayıt etme veya bir arşiv çalışması niteliği ile ön plana çıkmamıştır. Bir film kronolojisi yapma çabasıyla tarihsel süreçlerin birini takip etmediği zaman zaman kulaktan dolma aktarımların yer aldığı ön kabullerle yapılan çalışmalardan oluştuğu söylenebilir. Tarih bölümünde de ifade edildiği gibi Türk tarih arşiv çalışmalarına yeterince önem verilmediği için ve yeterli özen gösterilmediği için günümüzde birincil kaynakların birçoğuna ulaşamamaktadır. Bu durum sinema tarihi için de geçerlidir. Daha kötüsü Türk sineması yaşanan yangınlar sebebiyle birçok belge filmi, belgeyi ve örneğin ilk olarak kabul edilen filmleri kaybetmiştir. Bu sebeple de sinema tarih yazımında birbirini takip eden, tekrar eden bir sinema tarihi aktarımı söz konusu olmuştur. İleriki bölümlerde yeniden tartışılacak olan eksiklerin düzeltilmesi ancak günümüze gelindiğinde yeni belgelerin ortaya çıkması ile mümkün olmaktadır. Bu durum belki de Türk sinema tarih yazımı için yeni akademik yöntem ve yaklaşımların doğmasına sebep olacaktır.

Akademik araştırmalardan önce Türk sinema tarihinde önemli çalışmalar yapmış kişilerin tarih yazımına bakış açılarını inceleyecek olursak birbirine yakın söylemler ve tekrara düşen bilgiler ile karşılaşılır. Bu çalışmaların en önemli ortak

<sup>21</sup> Arif Şerif Onanan, Nijat Özön, Agah Özgüç, Burçak Evren

noktası, aynı dönemlere ayrılma ve gruplandırma özelliklerini göstermeleri ile buna bağlı olarak yöntemsel olarak da benzerlik taşımalarıdır. Bu konuyla ilgili olarak Fatma Okumuş çalışmasında bu tür çalışmaların sanat tarihi araştırmalarıyla benzer yöntemsel özellikler gösterdiğini ifade eder (Okumuş, 2014, s. 13). Fakat bu yaklaşımlar genel anlamda yöntemsel bir yaklaşıma sahip değildirler. Örneğin, aynı dönemleştirme, benzer tarih aralıklarında yapılan çalışmalara rağmen uzun yıllar ilk filmin hangisi olduğuna dair ortak bir kanıya varılamamıştır. Bu çalışmalar öznel yaklaşımların sonucunda günümüze kadar bu tartışmalara açıklık getirememiştir.

Bu karmaşık yapı içindeki sinema tarihi incelendiği zaman sinema tarihini aktaranların tercihleri tartışmaya açılmaktadır. Seçilen ifadeler, adlandırmalar ve kronoloji içinde neden bazılarının yok sayıldığı ya da üzerinde daha yoğun durulduğu sorusu ortaya çıkar. Türk sinema tarihi için tarih yazımına konu olan tüm yaklaşımlar detaylı olarak ele alındığında dönemlere ayrılışında da siyasi bir etkinin olduğu görülebilir. Bu gibi nedenlerle Türkiye’de tarih yazımı yaklaşımları ve erken dönem Türk sinema tarihi çalışmaları beraber değerlendirilmeli ve tarihsel açıdan kronolojik yapısı detaylı incelenmelidir. Çünkü bu kronoloji içerisinde yer alan veriler ve gözden kaçanlar/ göz ardı edilenler Türk sinema tarihinin siyasal olan ile ilişkisi hakkında bilgileri işaret edebilir.

Türk sinema tarih yazımı hakkında çalışabilmek için detaylı olarak erken dönem Türk sinemasına hâkim olmak gerekmektedir. Çalışmanın verimli olabilmesi adına öncelikle “bilinen” Türk sineması çalışmaları değerlendirilmeli ve yeni belgelerin eklenmesi ile tartışılmalıdır. Sonrasında ise Türk sinemasının dönemselleştirmesi üzerine yapılmış çalışmaların amaçları değerlendirilmelidir.

Türk sinema tarihi hakkındaki yeni çıkan belgeler Türk sinemasının başlangıcı ile ilgili yanlış bilinenleri (ya da eksik aktarılanları denilene bilir) düzeltmeye ve yapılacak yeni araştırmalara yol göstermeye başlamıştır. Bu konunun detayları ile ilgili tartışmalar ileri ki bölümlerin tartışma konusu olacaktır. Ancak erken dönem Türk sineması hakkındaki tarih yazımı çalışmalarının ortaya koyduğu bilgilerin sinema tarih yazımının gelişimi hakkındaki ipuçlarını bize sunduğunu düşünülebilir. Bu bağlamda 1960'lı yıllara kadar yani Halit Refiğ'in "ulusal sinema" arayışlarına kadar geçen sürecin değerlendirilmesi önemli olacaktır.

1960'lı yıllarda yaşanan siyasi değişimler Türk sineması adına da kırılmalara neden olmuş ve Avrupa<sup>22</sup> başta olmak üzere farklı ülke sinemalarında benzer modelleri ile karşılaştığımız bir "gerçekçilik" akımı konuşulur ve tartışılır hale gelmiştir. Ancak aynı zamanda bu dönem kendinden önceki sinema dönemlerinin de reddini ifade etmekte ve bu yeni arayışında aslında "yeni" olmadığını bir başlangıç olduğunu ifade etmektedir. Bu nedenle 1960'lı yıllarda ortaya çıkan "Toplumsal Gerçekçilik" (Daldal, 2005)<sup>23</sup> yapılanmasından önce de var olan ancak bu kesimin reddettiği ve sadece "yabancı sinemalardan ya da tiyatrodan uyarlamalar" olarak nitelendirdiği Türk sinema tarihinin genel hatlarının bilinmesi, başlangıç yıllarının aydınlatılması erken dönem sinema çalışmaları açısından önemlidir.

En temel "kabulü" ile Türk sinema tarihinin ortak bilgilerden aktarılan başlangıcı 1914 yılını işaret etmektedir. Ancak bugün ulaşılan belgeler ve bu belgelere geliştirilen farklı yaklaşımlar 1914 yılında Fuat Uzkınay<sup>24</sup> tarafından çekilen ve ilk

<sup>22</sup> Alman dışavurumculuğu, Sovyet dışavurumculuğu ve İtalyan yeni gerçekçiliği benzer özellikler gösteren sinema akımlarındandır.

<sup>23</sup> Başta Metin Erksan olmak üzere, Halit Refiğ en önemli temsilcidir. Ayrıca Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu da yaptıkları filmlerle ile bu sinema akımını temsil etmektedirler.

<sup>24</sup> Ali Fuat Uzkınay; Uzkınay 1888 yılında Üsküdar'da doğmuştur. İstanbul Sultanisi'ni (İstanbul Erkek Lisesi) bitiren Uzkınay sonra Dar-ül-fünun fizik, kimya bölümüne devam etmiştir. Öğrenciyken mezun olduğu İstanbul Erkek Lisesinde dahiliye memurluğu yapmıştır (1908-1909). Üniversite aldığı eğitim Uzkınay'ı sinemanın teknik yönüyle tanıştırmış ve hali hazırda

Türk filmi olarak ifade edilen “Ayastefanos’taki Rus Abidesini Yıkılışı”<sup>25,26</sup> (Ekler 3-4-5-6) adlı filmin Türk sinemasının başlangıcı olamayacağını ortaya koymaktadır. Bu film ile ilgili günümüze ulaşılan bilgilerin yetersizliği filmin varlığının sorgulanmasına sebep olurken aynı zamanda başlangıç olarak hangi çalışmaların kabul edilebileceğinin de tartışılmasına sebep olmaktadır<sup>27</sup>.

Bu tartışmanın bugüne kadar devam ediyor olmasında en temel neden Türk sinemasının dönemselleştirilmesi sırasında milliyetçiliğin ön planda tutulması ve milliyetçiliği niteleyen şekilde tarih yazımı çalışmalarının yapılmasıdır. Bu yaklaşımlar elbette ki yanlış olarak nitelendirilemez ancak özellikle 1960’lı yıllardan geçmişe bakılarak genel bir sinema tarih yazımı çalışması yapıldığında eksik bilgiler ile kesin kanaatlerde bulunulması bugün de hala tartışmaların devam etmesine sebep olmaktadır. Ön yargılar ile geliştirilen erken dönem Türk sinema yaklaşımlarında Osmanlı devletinin sınırları göz ardı edilmiş ve o tarihlerde Osmanlı topraklarında ikamet eden ve yurttaş olarak kabul edilen Manaki Kardeşler göz ardı edilmiştir. Bu bağlamda Osmanlı tebaasına mensup kişilerin tebaa olarak vergi sistemine dahil oldukları üretim ilişkileri de yok sayılmıştır. Buna benzer bir başka örnek de erken dönem Türk sinema çalışmalarında görülmektedir ki bugün “azınlık” olarak ifade edilen gayrimüslim vatandaşların ağırlıklı olarak yaşadığı Beyoğlu Osmanlı döneminde hem sanat çalışmalarının hem de yeniliklerin öncüsü olma niteliği

---

sinemanın ilk yıllarında genç olan biri olarak var olan ilgisinin daha da artmasına neden olmuştur.

<sup>25</sup> Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı, 1914 yılında Fuat Uzkınay tarafından çekildiği iddia edilen ilk Türk belge filmi olma niteliği gösteren filmidir. Ancak hem Fuat Uzkınay’ın anılarında hem de o günü ifade edenlerin hatıralarında çekildiği ifade edilen filme ait bir adet fotoğraftan başka bir kanıt yoktur. Bu durum filmin varlığını tartışılır hale getirirken aynı zamanda ilk olarak körü körüne kabul edilmesini de ayrı bir tartışma konusu haline getirmiştir.

<sup>26</sup> “Ayastefenos’taki Moskof Heykelinin Tahribi”, olarak da geçmektedir.

<sup>27</sup> Bu süreç ileri ki bölümde detaylı olarak ele alınarak tartışılacak ve Manaki Kardeşlerin yaptığı ilk çalışmalar hakkında bilgiler verilerek neden ilk film olamayacağı durumu anlatılmaya çalışılacaktır.

göstermiştir. Dolayısıyla Osmanlı tebaasını bir parçası olan bu grupların ürettikleri de Osmanlı'dan günümüze tarihin bir parçasıdır.

1960'lı yıllardan Türk sinema tarihine bakıldığı zaman 1914'ten başlayarak 1922 yılına kadar geçen az üretimin yapıldığı bir dönem bir dönemdir. Bunun temel sebebi ülkenin içinde bulunduğu savaş ortamıdır. Fakat buna rağmen 1922 sonrası ile kıyaslandığında (Ekler-tablo) görüldüğü üzere üretim devam etmiş ve sinema bilinir olma yolunda hızlı adımlarla ilerlemiştir. Üretim sayılarının verildiği çalışmalar özellikle 1960'lı yıllara denk gelmektedir. Bu durum Türk sineması hakkındaki akademik çalışmaların da başlamasının yanında siyasi olarak da yeni oluşum yılları olarak adlandırılabilir. Yeniliklerin yaşandığı yıllar olduğu söylenebilir. Özellikle üretim çeşitliliğindeki köy filmleri, melodramlar ve star sistemine doğru bir ilerleyişin olduğu ifade edilebilir. Fakat bu bağlamda geçmişin reddedilişi konu olarak tamamen var olmasa da erken dönem sinema tarihçilerinin dönemin üretim anlamındaki eksiklikleri üzerine yoğunlaşmaları sebebiyle yok sayılmıştır. Bu durumda, bahsi geçen dönemdeki çalışmalar için siyasi ideolojinin bir olma özelliği gösterdiği ve “resmi sinema tarih yazımı” olduğu söylenebilir. Bu sürecin hazırladığı zemin sonra ki yıllarda “ulusal sinema arayışları” için önemli bir alt yapı olmuştur.

Ulusal sinema arayışına kadar olan süreçte erken dönem sinema ürünleri hakkında kullanılan ifadeler bugün “neden Türk sineması?” sorusunun da kaynağının olduğu dönemi işaret etmektedir. Böyle bir sorunun sorulmasına neden olan şey gerçekte ulus sinemasının neye göre kategorize edildiği ile ilgilidir. Bu bağlamda düşünüldüğü zaman erken dönem sinema ürünlerinin kimler tarafından çekildiği kadar hangi ülke sınırları içinde çekildiği, konusunun ne olduğu gibi tartışmaları beraberinde getirmektedir. Tüm bu sorular Osmanlı devletinin çok uluslu yapısından kaynaklanmaktadır ve dahası hâkim olduğu topraklardaki nüfus kökenlerinin

farklılığından kaynaklanmaktadır (Ekler-Harita). Bu durum Osmanlı tebaası olarak kabul edilen toplum yapısının ne kadar çeşitli olduğunu ortaya koymasının yanı sıra “milli” bir ifadenin kullanılarak kültür ürünleri içinde diğerlerinin dışlanması ne kadar zor olduğunu da ortaya koymaktadır. Kültür ürünlerinin beslendiği bu topraklar çok çeşitli etnik yapılara sahipken kültürün merkezini sadece “saray” ve çevresi olarak görmenin de yanlış olduğunu göstermektedir. Tüm ön kabuller edebiyatın, resmin, müziğin ve sonrasında sinemanın merkezini İstanbul yani saray çevresi kabul ederken sinemanın Osmanlı topraklarına sarayla eş zamanlı olarak Trakya bölgesinde Osmanlı tebaası olan Makedonya’da (Manastır) başlaması da bu geniş bir coğrafyaya yayılmasını bir sonucudur. Ayrıca 23 Aralık 1876 yılında kabul edilen Kanun-i Esasi’nin 8. Maddesi gereğince “hiçbir din, dil, ırk ayrımı olmaksızın kanunen herkes Osmanlı tebaası olarak kabul edilmiştir<sup>28</sup>. Bu bağlamda da değerlendirildiği zaman ister Gayrimüslim olsun ister Müslüman olsun fark etmeksizin bir dine veya kökene bakılmaksızın herkes aynı hak ve özürlüklere sahiptir. Bu kanun kapsamında bakıldığında sinemanın ilk ürünlerinin ilk kimin tarafından üretildiği ile ilgili olarak 1914 yılında ısrarcı olunmasının altında Rus savaşının sonuçlarının yanı sıra “Milli sinema” ( Murat ve Cevat Boyer tarafından 19 Mart 1914 yılında eski bir kıraathaneden sinema salonuna dönüştürülerek) adında bir sinema salonun da açılması 1960’lardan bakıldığı zaman ön kabulü güçlendiren bir kanıt olduğu görüşü savunulabilir. Fakat tüm bunlara rağmen milli bir sinema unsurunun aranması bu çok geniş toprak bütünlüğü içinde ancak ve ancak Osmanlı devletinin tebaasının tümünün kabulü ile mümkündür. Bu süreç değerlendirilirken Cumhuriyet’in kurulma aşamasına kadar olan dönemler de göz önüne alınmalıdır. Ancak Cumhuriyet ile yaşanan rejim

---

<sup>28</sup> **MADDE 8.-** Devleti Osmaniye tabîyetinde bulunan efradın cümlesine herhangi din ve mezhepten olur ise bilâ istisna Osmanlı tabir olunur ve Osmanlı sıfatı kanunen muayyen olan ahvale göre istihsal ve ize edilirdi (http://www.anayasa.gen.tr/1876ke.htm Erişim Tarihi: 23.05.2018).

değişimi “milli” sinema için de yeni bir arayış olmuş olabilir. Osmanlı mirasının reddi ancak o dönem için geçerli olmuş fakat çok uluslu yapı yine reddedilmemiş ve bu rejimin bir parçası olarak görülmüştür.

Cumhuriyet dönemine kadar sinema belki geliştirilmek adına hak ettiği değeri göremese de bir tiyatro gibi, edebiyat gibi varlığını sürdürmüş ve üretim az sayıda bile olsa birçok Avrupa ülkesi ile aynı anda halk tarafından merak edilen bir “eğlence aracı” olmuştur. Sinemanın siyasal yanı ve üretim ilişkileri ileriki bölümlerde tekrar ele alınacaktır ancak bu bölüm için bilinmesi gereken asıl bilgi Türk sinemasının erken dönem çalışmalarının dağınık bir coğrafyada ele alınması gerektiği ve çok uluslu yapının göz ardı edilmeden ilklerin neler olduğu tartışmalarına bakılması gerekliliğidir.

Bu tartışmalara açıklık getirebilmek için arşiv kaynaklarına tekrar başvurulması gerekmektedir. Çünkü özellikle Türk sineması tarihini konu alan erken dönem sinema kitapları yoğun olarak 1950 sonrasında yazılması sebebiyle Türk sineması ile ilgili olarak birçok ön kabulü beraberinde getirmiştir, bu ön kabulleri aydınlatmak adına bugün yapılan tartışmalar yeni ortaya çıkan belgelere dayanırken belki de yeni ön kabullerin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Bu durumun aşılabilmesi için tüm kaynaklara daha objektif yaklaşımda bulunulması ve yeni tartışmalar için de birincil kaynaklara başvurulması gerekmektedir.

### 3.2. Erken Dönem Türk Sineması Üzerine Çağdaş Yaklaşımlar ve tartışmalar

Erken dönem Türk sineması tarihi hakkında önceki bölümlerde de ifade edildiği gibi benzer tarihsel yaklaşımlara başvurulmuş bu sebeple günümüze kadar yapılan çalışmalarda benzer örnekler ve ön kabullere başvurulmuştur. Hemen hemen tüm Türk sinema tarihi çalışmalarında bilgiler tekrar edilmiş ve bu şekilde birbirine benzeyen kaynaklar günümüze kadar ulaştırılmıştır. Ancak bugün bakıldığı zaman birincil kaynakların yeniden değerlendirilmesi ve ilk defa değerlendirilen arşiv belgeleri ışığında görülmektedir ki Türk sinemasının tarihselliği içinde tutarsızlıklara rastlanabilmektedir. Bu tutarsızlıklar arşiv kaynaklarının yetersiz olmasından değil, çalışmaların düzenli saklanmaması ve günümüze kadar zaman zaman kulaktan dolma bilgiler ile gelinmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Aslında benzer olmasa da günümüzün de arşiv açısından önemli sorunları olduğunu göz ardı etmemek gerekmektedir. Yeni ortaya çıkan arşiv belgeleri bugün de “korumak” veya “değerlendirmek” adı altına tekelleşme ile karşı karşıya kalmakta ve bundan sonra yapılacak çalışmalar için her ne kadar aydınlatıcı yaklaşımlar olsa dahi sınırlılıkları ile de çalışmalara engel olabileceği hususunda endişeler yaratmaktadır.

Genel geçer bilgiler ışında özellikle 1960’lı yılların siyasi koşulları doğrultusunda ön kabuller ile gerçekleştirilen Türk sinema tarih yazımı çalışmaları bugün yeniden tartışılır hale gelmiştir. Bu durumu aydınlatmak adına kullanılan belgeler öncelikli olarak Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı’nda<sup>29</sup> yer alan Osmanlı arşivinden edinilmekte ve bazı kişisel arşiv çalışmaları da değerlendirilerek yine aynı şekilde günümüze ışık tutmaktadır.

<sup>29</sup> Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı: Bundan sonra BOA olarak geçecektir.

Bu bağlamda öncelikli olarak tartışılması gereken en temel bilgi Türk sinemasının başlangıç tarihi olarak kabul edilen 1914 yılı hakkındaki ön kabuller ve bilgilerdir. Geçtiğimiz yıllarda “Türk sinemasının 100. Yılı” kutlamaları kapsamında bazı etkinlikler düzenlenmiş ve bu etkinliklerde Türk sinemasının başlangıcı olarak 1914 yılı “resmi” bir şekilde kabul edilmiştir. Başlangıç filmi olarak ise Fuat Uzkınay tarafından çekildiği kabul edilen belge film “Ayastefenos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı” sunulmuştur. Ancak arşiv kaynakları ve sinema tarihi araştırmalarında sadece fotoğrafıyla karşılaştığımız bu filmi günümüzde izleyen olmamıştır. Peki bu film gerçekten var mıdır? İlk film olarak kabul edilmesi mümkün müdür? Bu ve benzer sorular ışığında sinema tarihine bakıldığı zaman farklı yaklaşımlarda bulunmak mümkün olabilmektedir.

Cumhuriyetin ilanından (29 Ekim 1923) önce 1914 yılına ait ulaşılan bazı fotoğraf, görüntü, anı aktarımları ve arşiv belgeleri üzerine günümüze kadar aktarılmış olan bilgilerin ışığında 1914 yılında var olduğu iddia edilen “Ayastefenos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı”<sup>30</sup> adlı belge film “Osmanlı Tebaasına” mensup bir film olma özelliği göstermektedir. Dolayısıyla aynı coğrafi ve siyasal koşullarda daha öncesinde çekilmiş olan filmlerin kabul edilmemesi gibi bir durum büyük bir yanılgıdan (ön yargıdan) ileri gelmektedir. Dahası bu bilgi karmaşası bugün bir çok tartışmaya da zemin hazırlamaktadır. Bu durumun tartışılmasında asıl amacın tarihe ışık tutarak ilk filmin hangi film olduğunu ortaya çıkarmak değil daha farklı bir yaklaşım ile etnik ve

<sup>30</sup> “Rumi 1293 yılına çasiadığı için halkın «93 harbi diye adlandırdığı 1876-77 Osmanlı - Rus savaşının yenilgiyle sonuçlanması üzerine Ruslar, İstanbul üzerine yürürlerken vardıkları en ileri nokta olan Ayastefanos’ta bir «zafer anıtı» dikmek istemişlerdi. Uzun çekişmelerden sonra bunun bir hayır kurumu olarak meydana getirilmesi konusunda uzlaşmaya varılmış, böylece yansı anıt, yansı hayır kurumu olan acayip bir yapı ortaya çıkmıştı. Yapının ilk katı, savaşta ölen Rus askerlerinin kemiklerinin saklandığı özel odalar, papazlara, muhafızlara ayrılan dairelerden; yukarı bölümü ise sütunlar üzerine kurulu birkaç katlı kuleden meydana gelmekteydi. Yıkılması istenen anıt böyle bir yapıydı. Nitekim savaşa resmen katılımımızdan üç gün sonra, 14 Kasım’da İstanbul ve yakınlarından gelen kalabalık bir halk kütlesi yapının ahşap bölümlerini yaktı, taştan olan bölümler ise kolay kolay yıkılacağına benzemiyordu. Sonunda işe istihkâm subayları karıştırlar ve anıt dinamitle havaya uçuruldu; fakat anıtın ta- mami yle yıkılışı üç ay zaman aldı

**Geçersiz kaynak belirtildi..**

siyasi bir söylem ile sinema tarihine bakmak olabileceği söylenebilir. Böyle bir yaklaşımın yanlış olduğunu iddia etmek de büyük bir ön yargının parçası olacağı gibi tarihsel bakış açısından uzaklaşmak olacaktır. Ancak daha bütünsel bir yaklaşımda bulunulduğunda tarihin mutlak varlığı ışığında değerlendirildiğinde daha kapsayıcı bir sonuca varmak mümkün olabilir. Bunun yapılabilmesi için ise dönemin coğrafi koşullarının değerlendirilmesi, siyasal düzenlemelerin incelenmesi gerekliliği ile karşılaşılır. Çünkü tarih bölümünde de ifade edildiği gibi tarihi olayları değerlendirirken döneminin siyasi koşulları ile ele alındığında ancak nitelikli sonuçlara varılabilir.

Osmanlı Devleti coğrafi koşulları ve siyasi yapısı itibarıyla tarihi boyunca çok uluslu bir devlet yapısına sahip olmuştur (Ekler- Osmanlı Haritası) Bu durum kültür ürünlerinin çeşitlilik göstermesine sebep olurken Cumhuriyet'in ilanından sonra da kültürel olarak bu üretimi devam edebilmiştir<sup>31</sup>. Ancak gözden kaçırılmaması gereken asıl unsur, Osmanlı'nın çok uluslu yapısının getirmiş olduğu çok kültürlü çeşitlilik değil Osmanlı'nın çok uluslu yapısını devam ettirebilmek adına yapmış olduğu siyasi düzenlemelerdir. Bu durumun bir sonucu olan “tebaa” kavramı ileri ki bölümlerde de detaylı değinilecek bir topluluk ifadesidir. Bu anlamıyla Osmanlı topraklarında ikamet eden halkın tamamını ifade etmekte ve Osmanlı topraklarında yaşayan etnik bir grubu ya da dini bir grubu ayrıca/ayrıcalıklı olarak ifade etmeyen genel bir tanımlamadır. Padişah ve ailesi dışında kalan herkesi ifade eden bu sınıf yapısında Osmanlı Devleti'nin toprak sınırları içinde herkes tebaa sayılırken Cumhuriyet ilan edilinceye

---

<sup>31</sup> Anadolu coğrafi özellikleri gereği tarihte birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bu tarihsel köken Anadolu topraklarının birçok farklı etnik yapının kalıntılarını barındırmakla kalmamış yaşatmıştır da. Dolayısıyla bu kültürel mozaik hem kendi dönemlerinde hem de sonrasında kurulan devletlerin kültür ürünlerini temelden etkilemiş ve beslemiştir. Bu durumun daha derinden analiz edilebilmesi için Anadolu medeniyetleri üzerine araştırmalar yapılması aydınlatıcı olabilir.

kadar geçen süreçteki kültür ürünlerinin tamamı da Osmanlı tebaasına aittir<sup>32</sup> yani bu kültür ürünleri Osmanlı tebaası tarafından üretilmiştir olarak kabul etmek doğru olabilir.

Osmanlı devletinin çok uluslu yapısıyla ilgili olarak ulus devlet ve sinema bölümünde de değinileceği gibi Osmanlı devletinin çöküş dönemi (1792 Yaş Antlaşması- 1922 Saltanatın Kaldırılması) toprak kayıplarını da beraberinde getirmiş dolayısıyla bu durum Osmanlı Devleti'nin ulus yapısında da parçalanmalar neden olmuştur.<sup>33</sup>

Bu parçalanmalardan önemli bir tanesi de 1913 yılında yaşanan 2. Balkan Harbi'nin<sup>34</sup> sonucunda ortaya çıkmıştır. Uzun yıllar Balkanlar'da hüküm süren Osmanlı devleti 1913 yılına gelindiğinde bölgede toprak kayıpları yaşamıştır. Osmanlı devletinin/tebaasının bir parçası olan bu topluluklardan bir tanesi de (Ekler- Ülkeler Listesi) Makedonya o dönemki adıyla Manastır'dır.

Balkan harbinin sonucunda Osmanlı'dan ayrılan ve bağımsızlıkları için harekete geçen Manastır/Makedonya halkı uzun yıllar Osmanlı tebaası olarak yaşamış olan çoğunluğu (o dönemde) Müslüman olan bir halktır. Gelenek, görenek öz Türkçe kullanımına devam etmişler ve başka bir ülke adı altında Osmanlı'ya benzer ve hatta kültürel olarak uzun yıllar bağlı kalmışlardır. Bu süreçler ürettikleri kültür üretimlerini

<sup>32</sup> Bu durum özellikle Osmanlı arşiv çalışmaları içerisinde yapılan tüm aramalar sırasında da görülebilmektedir. Hakkında arama yapılan kişinin tebaası mutlaka ifade edildiği gibi farklı bir ülkenin tebaası ise yine ifade edilmektedir.

<sup>33</sup> Çok uluslu devlet yapılarının dağılmasında ve milliyetçilik akımlarının başlaması ve yayılması konusunda Fransız İhtilali ve sonucunda tüm Avrupa'da yaşanan süreçler tarihsel bakış açısıyla değerlendirilmelidir.

<sup>34</sup> 2. Balkan Harbi Balkanlar için büyük kopmaların yaşandığı süreci sonlandıran bir savaş olmuştur. Çünkü asıl toprak kayıpları 1878 Berlin antlaşması ile yaşanmıştır. Bu antlaşma ile Sırbistan, Romanya, Karadağ bağımsızlıkları kazanmıştır. Bulgaristan'a ise özerklik verilmiştir. Bu bağlamda milletçilik anlamında ilk büyük kayıplar Balkanlarda verilirken temelinde yatan Ortodoks Hristiyanlığın önemi dinin bir milletin varlığını devam ettirmek adına ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Toprak kayıplarının yaşandığı bölgede kalan Müslümanlar 1908 yılı Jön Türk hareketlerine kadar kendi varlıklarını devam ettirebilmek adına büyük mücadeleler vermeye devam etmişlerdir.

etkilemiş ve sonra ki yıllarda da sanat, edebiyat ve mimari gibi alanlarda bu kökene bağlı kalmaya devam etmişlerdir.

Balkan harbinin en önemli sonuçlarından biri Balkanlarda küçük ulus devletlerin ortaya çıkması olmuştur. Ancak bunlar arasında önceden Osmanlı'nın toprak parçası ve tebaasından olan Makedonya/Manastır erken dönem sinema tarihi açısından son derece önemli bir yere sahiptir. Osmanlı'da sinema merkezi erken dönem sinema çalışmalarında çoğunlukla ön kabul ile İstanbul ve Saray çevresi olarak kabul edilmiştir. Çünkü İstanbul ticaretin, vergi sisteminin ve yönetimin merkezidir. Fakat sinemanın İstanbul'a geldiği dönemde Balkanlar'da da Manastır üretim ve gösterim konusunda öncü olma özelliği göstermektedir<sup>35</sup>.

Bu öncülüğün bilinen en önemli temsili Yanaki (1878-1954) ve Milton Manaki (1880-1964) (Ekler- Manaki Kardeşlerin Fotoğrafları) kardeşler olmuştur. Bugün Yunanistan toprakları olarak bilinen Grevena yakınlarındaki Avdella köyünde dünyaya gelmiş bu iki kardeş daha sonra Manastır'a göç etmiş ve bugün erken sinema tarihine konu olan fotoğraf ve sinema çalışmalarına orada başlamışlardır (Stardelov, 2014, s. 14-19). Göç ettikleri dönem Osmanlı tebaasına geçmişler ve hayatlarına o bölgede ağırlıklı olarak da Manastır'da devam etmişlerdir<sup>36</sup>.

Manaki kardeşler sinema ile uğraşmadan önce uzun süre fotoğrafçılık yapmıştır. Balkanlara sinemanın gelişi ile ilgili olarak Manaki kardeşlerin yaptığı çalışmalar sadece Manastır açısından önem taşımaz “*Manaki Kadeşler-Balkan Filminin Yunan Öncüleri*” (2016) adlı kitabıyla Giorgios Exarchoy de Manaki kardeşlerin “Yunan” sinemasını başlatan kişiler oldukları iddiasında bulunmuştur. Bu iddia Türk

<sup>35</sup> Bu konuyla ilgili olarak daha detaylı araştırmalar yapmak isteyenler için Makedonya Film Akademisi arşivi yardımcı olacaktır. Ancak son dönemde Yunanistan ve Makedonya erken dönem sinema tarih çalışmaları kapsamında birbirlerini desteklemektedir. Eğer Osmanlı tebaasıyken yapılan çalışmalara sahip çıkılmazsa gelecek senelerde yapılacak araştırmalarda bu bilgiler farklı yorumlanacaktır.

<sup>36</sup> Hayatlarının büyük bir çoğunluğunu önce Yanya'da sonra ise Manastır'da geçirmişlerdir. Her ikisi de Balkan Harbine kadar Osmanlı Devleti'ne bağlı kalmış topraklardır.

sinemasında Manaki kardeşlerin önemini ret eden yaklaşımların haklı olabileceğini gösteriyor olabilir. Çünkü belge film niteliği taşıyan çektikleri filmlerde Manastır halkının günlük hayatlarına yer verdikleri gibi Osmanlı Padişahlarının ziyaretlerine, asker geçit törenlerine de yer vermiş birer Osmanlı tebaasıdır.

Manaki kardeşler hem fotoğrafçı hem de sinemacıdır. Osmanlı tebaası olarak sinema alanında çok ürün vermiş ve özellikle çektikleri fotoğraf ve belge filmler ile erken dönem sinema tarihine katkıları sayesinde o dönemin sosyal hayatı hakkında bilgi edinebilmeyi kolaylaştırmışlardır. Makedonya film arşivinden alınan belge film niteliğindeki filmler incelendiğinde Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde ön plana çıkan ve 2. Meşrutiyetin ilanında önemli rol oynayan Jön Türklerin ilk görüntülerine yine Manaki Kardeşlerin çektiği belge filmler sayesinde ulaşılabilir. Jön Türk hareketi ile ilgili olarak ileride ulus devlet bölümünde de değinileceği gibi Balkan kökenli ve Osmanlı tebaası birçok düşün insanı ve askerin katılım gösterdiği bir oluşumdur. Manaki kardeşlerin 1905-1908 yılları arasında Manastır'da çektikleri filmler içinde Jön Türklerin Manastıra girişinin görüntülerine de ulaşılmış ve halkın Jön Türklere olan ilgisi detaylı çekilmiştir. Hemen hemen tüm çalışmaları belge film niteliğinde olan Manaki kardeşlerin film listesine bakıldığı zaman Osmanlı'nın o dönemki sosyo-kültürel yapısından hakkında izler taşıdığı görülmektedir.

Manaki kardeşlerin çektiği belge filmlerden öne çıkan ve tarih olarak Türk sinemasının başlangıcı tartışmalarına ışık tutabilecek önemli belge filmlerden bazıları şunlardır (tam liste eklerdedir)<sup>37</sup>;

1. Hürriyet (2. Meşrutiyet Kutlamaları)
2. Romanya Bakanını Karşılama Töreni (1909)

---

<sup>37</sup> Kronolojik olarak verilmemiştir. Arşivde bazılarının tarihleri belirtilmemiştir. Tam liste ekler bölümünde yer almaktadır.

3. Sultan V. Mehmet Reşat İçin Askerler, Liseliler ve Meclis Üyeleri Tarafından Düzenlenen Geçit Töreni (Belediye Kemerinin Penceresinden Çekilen)
4. Halk ve Askerlerin Sultan V. Mehmet Reşat İçin Yaptığı Geçit Töreni (Selanik)
5. Selanik-Vodina, Sorovik Köprüleri, Sultan'la Manastır'a Doğru
6. Sultan Camii'nde, Camii Çıkışı ve Tumble Kafe'de
7. Selanik'te Sultan Önünde Geçiş Töreni, Sultan, Kafe Beçkanap'ta ve Faytom Yürüyüş
8. Hürriyet (2. Meşrutiyet)
9. Manastır'da İlk Sırp Kulübu
10. Romanya Bakanlarını Karşılama Töreni ve Roman Okullarında Karşılama
11. Manastır'da Resmi Düğün
12. Manastır- Veles Bölgesinde Köylü Düğünü (1907)
13. Sultan V. Mehmet Reşat Dönüşü Sırasında Manastır Tren İstasyonunda
14. Manastır- Piyade ve Süvarilerin Geçit Töreni
15. Türk Zamanı
16. Babaanne Evde İp Eğiriyor
17. Türk Profesörü At ve Eşekle
18. 1906 Yılında Ulah Düğünü

Manaki kardeşlerin kendi hatıratlarında (Stardelov, 2014, s. 28) 1908 yılı olarak ifade ettikleri ancak Makedonya arşivlerine bakıldığında “Hürriyetin İlanı” olarak geçen film 1909 yılının 10 Temmuz tarihine ait Jön Türklerin 2. Meşrutiyet konuşmasıdır. Bu konuşmada sahne önünden hem halk hem de konuşmacılar üç farklı planda görülmektedir. Aynı tören ile ilgili olarak yine Manaki kardeşler tarafından çekilmiş “geçit töreni”, “Kutlama Töreni” “Askeri Bando Geçidi” gibi başlıklar altında değerlendirilebilecek belge filmler de bulunmaktadır.

Dahası Manaki kardeşler Jön Türklerin Manastır'da gerçekleştirdikleri “tören geçit” belge filmi gibi birkaç yıl sonra yine bir belge film niteliğinde ancak iki bölümden oluşan 2.Abdülhamit'ten (1842-1918/ saltanat: 1876-1909) sonra tahta çıkmış olan Mehmet Reşad'ı da (1844-1918/ saltanat: 1909-1918) 1911 yılında *Manastır ziyareti* sırasında filme çekmişlerdir. Sultan V. Mehmet Reşad 1911 yıllarında Selanik ve Manastır'ı ziyaret etmiş ve halkı selamlamıştır. Bu süreci bir belge film olarak kayıt altına alan Manaki kardeşler Reşad'ın Selanik limanına gelişini, tören sürecini, halkı selamlamasını ve sonrasında tren ile şehirden ayrılmasını çekmişlerdir. Bu çekim ile ilgili olarak Makedonya arşivinde “*Tüm bu çekimleri yapmak için özel izin almışlardır*”<sup>38</sup> (Stardelov, 2014, s. 121). İfadesine yer verilmiştir ancak Osmanlı arşivinde böyle bir izin yazısına rastlanamamıştır. Fakat Manaki kardeşlerin ifade edilen çekimlerine bugün ulaşılabilirdiği için restore edilmiş haliyle de incelendiğinde bahsedilen ziyaretin görüntülerine ulaşılabilmiştir. Dolayısıyla böyle bir çekim için izin alındıysa devlet nezdinde de Manaki kardeşler sinemacı olarak kabul edilmiş ve dahası belge film yapımlarından haberdarlardır anlamına gelebilir. Eğer ki böyle bir izin alınmadan çekim yapılmış olsa dahi tek planda çekilen ve geçit töreninin selamlama bölümünün gösterildiği sekans Sultan Reşad'ın din, ırk fark etmeksizin, siyasal ve askeri herkesi selamladığını ve kendi tebaasına karşı görevini yerine getirdiğine dair bir belge niteliği taşımaktadır. Bu durum da şunu göstermektedir ki Manastır halkı Osmanlı tebaasıyken üretilen bu

---

<sup>38</sup> Bu olayı Prof. Dr. Süleyman Beyoğlu biraz daha farklı yorumlayarak Halit Refiğ'den şu şekilde aktarmaktadır; “Manaki kardeşler, 7 Temmuz 1911 tarihinde Sultan V. Mehmet Reşad'ın Selanik ve 20 Haziran'da Manastır ziyaretlerini de filme aldılar. Sultan Reşad, Manastır tren istasyonuna kendisini bekleyen arabaya doğru yürüken Milton Manaki kamerasını çalıştırıp filme çekmeye başlayınca, çevredeki güvenlik görevlileri çekimi durdururlar. Sultan Reşad, genç bir adamın yakalandığı görünce etrafındakilere ne olduğunu sorari yaverler Padişah'a genç adamın film çektiğini söylerler. Padişah gülerek “bırakın çocuk oynasın” der ve Manaki serbest bırakılarak çekime devam eder. (...) Ünlü yönetmen Halit Refiğ, sinemaya Padişah'ın bir çocuk oyunu olarak bakışının bu sanatın başlangıç yılları için olağanüstü bulmaktadır (Beyoğlu, 2018)

filmler de erken dönem Türk sinemasının bir parçası ve hatta öncüsü olarak kabul edilmelidir tıpkı Fuat Uzkınay'ın filminin kabul edildiği gibi.

Bir tek bu nedenle bile ilk filmin *Ayastafenos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* kabul edilmemesi gerektiğini öne sürmek yanlış olmaz. Bir diğer benzer tartışma örneği ise *Cihad-ı Ekber* filmi<sup>39</sup> hakkındadır. Eğer Manaki kardeşlerin Osmanlı tebaası olarak yapmış oldukları film çalışmaları ilkler arasında sayılmayacaksa ve “Ayastefenos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı” filmi kabul edilecekse *Cihad-ı Ekber* ve *Harb-i Umumi* belge filmleri de 1914 yılında yapılmış olup Aralık ayında “Milli Kurdelelerin” bir örneği olarak çekilmiştir.

Dahası aynı süreç içinde çekilmiş olmalarıyla beraber 25 Aralık tarihinde beraber gösterimleri yapılmıştır (Odabaşı, 2017, s. 14-28). “Sirkeci’de Ali Efendi Sineması bugünden itibaren ‘Moskof Heykelinin Tahribi’<sup>40</sup> ve ‘Cihad-ı Ekber İlanı Mitingi’ manzaraları ile ‘Harb-i Umumi şeritleri ve zengin tazaruuat’ programı göstermektedir şeklindeki ilanla iki film beraber gösterilmiştir. Bu ilan örnekleri, arşiv bilgileri ışığında ilk film hakkındaki araştırmalara yeniden dönmek gerekmektedir.

“Ayastafenos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı” hakkındaki tartışmalar nasıl gelişmiştir. Agah Özgüç'ün aktarımına göre;

“1914, Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı yıldır. 2 Ağustos'ta ülkemizde seferberlik ilan edilmiş, 11 Kasım'da da resmen savaşa girilmişti. Üç gün sonra, yani 14 Kasım Cumartesi günü, "Cihad-ı Ekber"<sup>41</sup> ilan ediliyordu. İşte o gün, 1876-77 yıllarında eskilerin "93 Harbi" dediği Osmanlı-Rus savaşı sırasında Rusların

<sup>39</sup> Bu film hakkındaki bilgiler de sınırlıdır. Örneğin Mustafa Gökmen'in Başlangıcından 1950'ye kadar yer verdiği Türk sinema tarihi kitabında film hakkında hiç bilgiye rastlanılmamıştır. Agah Özgüç'ün kitabında ise Ayastafenos hakkında detaylar aktarılırken yer verilmiştir. Bu film hakkında Arda Odabaşı'nın Milli sinema adlı çalışması öncü niteliğinde bilgilere yer vermektedir.

<sup>40</sup> Moskof Heykelinin Tahribi: Ayastafenos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı

<sup>41</sup> Cihad-ı ekber: Büyük savaş

Ayastefanos'ta (Yeşilköy) "zafer anıtı" olarak diktikleri kule yıkılacak ve yıkım olayı da filme alınacak. Anlaşma sonucu davet edilen Sacha-Messter Gesselchaft adlı yabancı bir şirketin teknisyenleri, yıkımı görüntülemek için Viyana'dan Yeşilköy meydanına geldiklerinde büyük bir kalabalıkla karşılaşmışlardı. Yeşilköy'de toplanan halk bu olayı yabancıların değil, bir Türk'ün filme çekmesini istiyorlardı. Ne var ki, o anda dinamitle havaya uçurulacak anıtın yıkılışını görüntüleyecek bir Türk yoktu. Fuat Uzkınay ise birkaç gün önce askere alınmıştı. Kaldı ki Uzkınay, henüz çekim aygıtı olan kamerayı çalıştırmasını bilmiyordu. O, sadece Weinberg'ten öğrendiği kadarıyla film gösterimi için projeksiyon aygıtından anlıyordu. Ne garip bir olaydı ki, yedek subaylığını yapan Fuat Uzkınay, hemen orada yabancı teknisyenlerden, alıcının nasıl kullanılacağını ayaküstü öğrenmiş ve kısa bir süre içinde beklenen "mucize"yi gerçekleştirmişti. İşte Ruslar karşısında yenilgiye uğrayan Osmanlı İmparatorluğu'nun acı anısını taşıyan bu anıtının yıkılışı sonucu, Fuat Uzkınay'ın çektiği 150 metrelik "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" adlı belgeselle bir tarih doğuyordu” (Özgüç, 1990, s. 124).

Bu aktarımdan anlaşılacağı üzere yıkıma karşı “milli” bir yaklaşım doğmuş ve bu isteklere bir cevap olarak yıkımın filmi çekilmiştir. Tüm bunlar farklı kaynaklarda benzer şekillerde ifade edilmiştir. Önemli olan bu “heykelin” yıkılması ile ilgili olarak milli değerlerin ön plana çıkartılmasıdır. Dolayısıyla süreç içinde milli değerlerin ön plana çıkartılması isteği halkı bir arada tutmak için önemli olmuş ve bu heykel de süreci besleyen bir temsil niteliğinde olmuştur. 1960'lı yıllarda yapılan erken dönem tarih çalışmalarında da “milli kurdele” niteliği her zaman ön planda tutulmuş ve günümüze kadar gelmiştir.

Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı adlı filmin var olduğu ile ilgili şaibeli tartışmalara daha önce de değinilmiş ve varlığını kanıtlayan veriler hakkında sorulara

cevap aranmıştı. Bu bağlamda bu filmin var olduğu ile ilgili bir başka kanıt niteliğindeki belge ise Fuat Uzkınay'ın kızına ait bir gazete yazısıdır. Gazeteye yazdığı mektup ile babasının bu filmi çektiğini ve o günü hatıratlarında da ifade ettiğine yer vermektedir ( Ekler- Gazete yazısı). Bu noktadan sonra önemli olan filmin var olup olmadığı hakkındaki tartışmalar değildir. Asıl önemli olan ilk film olarak kabul edilmesine neden olan yaklaşımlardır.

Bu ön kabul resmi tarih yazımının da ideolojik yaklaşımıyla “Türklük” ve “Milli kurdeleler” vurgularıyla özellikle 1940'lı yıllar ve sonrasında siyasi söylemleri doğrultusunda günümüze kadar aktarılmıştır. Bu nedenle üzerinde durulması gereken ve düzeltilmesi gereken asıl konu ulus devlet ve sinema bölümünde de ifade edileceğı gibi ulus algısı ve o ulusun kimlerden oluştuğudur. Türkiye Cumhuriyeti kuruluş politikaları içerisinde Osmanlı mirasının reddi yer almaktadır ve birçok kültür ürünü de bu doğrultuda halka ulaştırılmaya çalışılmıştır. Bu yeni politikaların halka ulaştırılmasında sinemanın etki gücü Avrupa örneklerinden bilindiğı için sinemadan aracı olarak yararlanılmıştır. Ancak gözden kaçan asıl unsur bu sürecin tarih aralığıdır. Türklük ibaresiyle kabul gören ve ön plana çıkartılan kişi ve kurumların hepsi Osmanlı tebaası olduğı gibi bu tebaaya ait farklı etnik gruplar da aynı hak ve özgürlüklere sahiptir. Bu bağlamda daha önce de ifade edildiğı üzere Kanun-i Esasi'nin vatandaşlık maddeleri uyarınca Fuat Uzkınay ve Manaki kardeşler aynı vatandaşlık haklarına sahiptiler. Dolayısıyla Manaki kardeşlerin yapmış olduğı belge filmler ilk olarak kabul edilmeli ve bu konula ilgili çok yönlü ve karşılaştırmalı tarih araştırmaları yapılmalıdır. Ancak ön yargılardan arındırılarak yapılacak çalışmalar doğrultusunda ilk film tartışmaları aydınlatılabilir.

Erken dönem Türk sinema tarihi çalışmaları hakkında en çok üzerinde tartışılan konu “ilk filmin hangisi” olduğu yönündeki tartışmalar olsa da benzer şekilde sinemanın ilk olarak nasıl geldiği de başka bir tartışma konusudur.

Birçok farklı kaynakta sinemanın Osmanlı topraklarına gelmesiyle ilgili olarak farklı bilgilere rastlanmaktadır. Ancak son dönemde yapılan arşiv çalışmaları önceki bilgileri yeni belgelerle aydınlatmaktadır. Önceki çalışmalarda bahsi geçen ön kabullerin çoğu sinemanın ilk olarak “Yıldız Saray’ına” geldiği ile ilgilidir. Yıldız Saray’ındaki gösterime ileri ki bölümlerde de değinilecektir ancak aşağıda ifade edilen belgelerden de anlaşılacağı üzere ilk gösterim Yıldız Sarayı’nda yapılmamıştır.

BOA<sup>42</sup> arşiv taraması sırasında “sinematograf” ifadesiyle karşılaşılan ilk belge hicri takvime göre 1296 yılına aittir. Miladi takvime göre 1878 senesine ait olduğu düşünülen bu belgenin açıklaması; “Sinematograf için gönderilen parayı aldığına dair Victor’un<sup>43</sup> (Bahsi geçen kişi: Pierre-Victor Continsouza) mektubu”. (Ekler- Belgenin aslı) Bu belgede adı geçen “cihaz”, bahsedilen tarihte henüz icat olmamıştır ve adı da

<sup>42</sup> BOA: T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı.

<sup>43</sup> Pierre-Victor Continsouza: 1872 doğumlu Pierre-Victor Continsouza – okunuşu Kontensouza– 1877’de Paris’te l’Ecole d’Horlogerie – Saatçilik okulu – öğrencisi. Sonra Jules Richard atölyesinde mekanik aletler üretiminde çalışmış. 1893’te askere gitmiş. 1896’da René Bünzli ile Bunzli-Continsouza şirketini kurup 1898’de Manufacture Française d’Appareils de Précision anonim şirketini kurmuş. 350.000 franklık sermayesini aynı yıl bir milyon franga çıkartmış ve Belleville bulvarında imalathane açmış. Özellikle fonograf üretmiş ama bir kamera ve bir de projektör imal edip Jules Carpentier’nin icat ettiği mekanik süre ayarlayıcı “Malta haçı” denen parçayı kullanıp pelikülün hızını ayarlamış. 1900’de şirketi Pathé Frères ile birleşmiş Compagnie des Phonographes, Cinématographes et Appareils de Précision adını almış. 1901-1909 arası Continsouza’nın icatları hep ünlü Pathé adına yapılmış ve neredeyse bütün cihazları o üretmiş. En 1914’te şirkette bin kadar çalışanla 7 milyon franklık sinema cihazı ihraç edilmiş. Bu da Avrupa’nın toplam üretiminin yüzde 60’ına denkmiş. Continsouza ayrıca Aubert, Demaria, la Bonne Presse, Guilbert, Mazo gibi firmalara da üretim yapmış. 1920’lerden itibaren başka alanlara yönelip 1944’te ölmüş.

kullanılmamaktadır. Dolayısıyla “sinematograf” olarak hangi cihazdan bahsedildiği ile ilgili bilgi net değildir. Ancak aramalar sırasında ortaya çıkan sinematograf ile ilgili olarak ilk belge budur. Bu belgenin içeriği: “*Majesteleri Sultan Abdülhamid’e Victor Continsouza, kendi icadı olan sinematografi sunması karşılığında majestelerinin iki yüz liralık armağanına ve güzel sanatlar madalyasına teşekkür eder. Majestelerinin en sadık hizmetkarından*”. Bu yazışmadan anlaşılacağı üzere Padişah, sinematograf cihazından haberdar ve ülke içinde kendi sarayında böyle bir alet-cihazın bulunması için bir ödeme yapılmış. Ancak tarihi gereği ilk olarak nitelendirilemeyecek olan bu belge ile ilgili başka önemli husus ise ekte orijinalini bulunan belgenin arşiv dosyalarında kayıtlı olan tarihinin yanlış olma ihtimalidir. Belgenin orijinali ile yapılan çalışma sonucu belgenin tarihinin 1898 yılına ait olduğu görülmektedir. Ancak arşiv kaydında hicri 1296 yani miladi olarak 1878 olarak geçmektedir. Dolayısıyla belgenin niteliği daha önemli hale gelmekte ve çalışmalara başka bir boyut kazandırmaktadır. Bu durumdan dolayı bu belgenin değerlendirilmesi bu araştırma açısından göz ardı edilmiş ve bir başka ilk belge niteliği taşıyan belge öncelikli olarak değerlendirilmiştir. Dahası 1898 olarak doğrulanabilecek olan tarihi nedeniyle de ilk gösterim için geç bir tarihi işaret etmektedir.

Günümüzde birçok erken dönem sinema tarihçisi tarafından yapılan tartışmalarda görülmektedir ki sinematografin ülkeye ilk geliş tarihi 1896 yılına ait bir belgeyle ispatlanmaktadır. Mösyö Jamin adlı bir kişinin yazdığı bir telgraf ile ortaya çıkmıştır. Cumhurbaşkanlığı Devlet arşivinde yer alan bu belgelerden ilk üçü şu şekildedir;

- 1) “Fransa tebaasından Jamin’in hareket-i insaniye ve hayvaniyeyi gösteren sinematoğraf namındaki alete lüzumu olan elektrik lambasının gümrükten imrar<sup>44</sup> telabini havi

---

Fransa Sefareti'nin Hariciye Nezareti'ne tezkiresi ve bu badda olan malumat ve mütâalanın işarı" ( Posta Telgraf: 59906)- 04/M/1314 Hicri- Haziran 1896.

- 2) "Fransa tebaasından Mösyö Jamin'in hareket-i insaniye hayvaniyeyi gösteren sinematograf namındaki alete lüzumu olan elektrik lambasının imrarı hususunda Fransa sefaretinden vuku bulunan iltiması". (18/S/1314 Hicri- Temmuz 1896)
- 3) "Fransa tebaasından Mösyö Jamin'in insan ve hayvan hareketini gösterir sinematograf isimli aletine mahsus elektrik lambasının imrarına müsaade edildiği". (18/R/1314- Ağustos 1896)

Bu belgeler ışında anlaşılan Fransız vatandaşı Mösyö Jamin adındaki kişi sinematograf bir "cihaz"- "alet" için bir lamba istediğidir. Haziran, temmuz ve ağustos aylarında yapılan bu yazışmalar ve talep doğrultusunda kabul edilmelidir ki sinematograf 1895 yılının sonunda veya 1896 yılının başlarında bir şekilde ülke topraklarına gelmiş olması gerekir.

Bu doğrultuda cihazın elektrik lambasından önce kendisinin geldiği tahmin edilmekte ancak Osmanlı topraklarına girdiği tarih ile ilgili bir belgeye rastlanmamaktadır fakat farklı kaynaklarda bahsi geçmektedir; "Fransız sefaleti vesilesiyle gümrüksüz geçildiği ve yine o yıllarda özellikle İstanbul'a çok sayıda sinema makinesinin girdiği artık netleşen bir bilgi" (Atatürk kültür dil ve tarih Kurumu derlemesi:486). Bu gibi bilgiler cihazı ülkeye ilk getiren kişi hakkındaki tartışmaları farklı boyuta taşımaktadır. İlk cihazın ya da cihazların devlet kontrolü dışında ülkeye nasıl sokulduğu önemli bir sorudur. Bu sorunun cevabı cihazların özellikleri hakkında da yeni tartışmalara yol açmaktadır.

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivden elde edilen bu çeşitli belgeler ışığında cihazın ilk kimler tarafından istendiği ya da kimler tarafından ülkeye getirildiği ile ilgili yeni araştırmalar yapıldığı zaman; Wienberg, Diradour, Vasfiadis, Kontensoza,

Jamin ve Bertrand gibi birbirinden farklı isimler ortaya çıkmaktadır. Bu isimler farklı kaynaklarda birbirine yakın tarihlerde ortaya çıktığı gibi bazılarıyla ilgili arşivlerde hiçbir belgeye rastlanamamaktadır. Kimi isimlerle ilgili ise sadece ülkede oldukları giriş yaptıkları ile ilgili belgelere ve bilgilere rastlanmıştır. Ancak giriş çıkış tarihleri arasında bir yakınlık veya 1896 yılına yakın bir tarih ile ilişkilendirilmediği için belgelerin bazıları bu araştırma kapsamında değerlendirilmemiştir.

Arşivlerde yapılan araştırmalar sırasında Diradour'a hakkında; 1896 yılına ait bir belgeye rastlanmıştır. Belgede yer alan ifadelerle göre; “Haroutian Diradourian nam Amerika tabiiyyetini haiz şahsın Dersaadet'e<sup>45</sup> i'zam olunduğuna dair” İfadeleri geçmektedir. Yani “Diradour adındaki şahıs 1896 yılında Osmanlı topraklarındaymış ve İstanbul'daymış ifadelerine rastlanmıştır”. Bu belge ile Diradour adlı fotoğrafçının o tarihlerde İstanbul'da olduğu anlaşılmakta ve ilk cihazlarla bir ilgisinin olabileceğine dair bir sonuca ulaşılabilir.

Diradour ve Vasfiadis hakkında araştırmalar yapan ve sinematograf cihazının ilk kimin tarafından ülkeye sokulduğunu çözmeye çalışan bir başka araştırmacı Behzat Üsdiken (Üsdiken, Pera'dan Beyoğlu'na, 1999, s. 79), ilkler hakkında daha önce kaynaklarda ifade edilen bilgilerin yanlış olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır.

İstanbul'da yaşayan Vasfiadis isimli fotoğrafçı hakkında öncelikli olarak Nijat Özon'un eserine atıf yaparak Lumiere kardeşlerden bilgi istediğini yazan Üsdiken, yazışmanın orijinaline ulaşmaya çalışırken George Sadoul'un eserinde yer verdiği yazışma bölümünü değerlendirmeye çalışmıştır. Sadoul'un kitabında yer alan Fransızca metin; “*Citons quelques noms de personnes ayant demandé entre le Octobre 1895 et le 17 fervier 1896 a acheter des cinematograph, phes ou etre renseigness sur ces appareils Vafiadis a Constantinople*” bu şekildedir. Metnin

---

<sup>45</sup> Dersaadet: İstanbul

Türkçe karşılığı<sup>46</sup>; “*Ekim 1895 ile 17 şubat 1896 arasında Cinematographe almak ve ya bu alet hakkında bilgi alam için müracat edenlerden Vafiadis*”. Bu metin ile Üsdiken, Vafiadis’in sinematograf ile ilgilendiğini ancak Lumiere kardeşlere mektup yazan kişinin ve hatta Türkiye’ye sinemayı tanıtan kişinin Diradour olduğunu ispatlamak amaçlı bir açıklama yapmaktadır. Bunu ispatlamak için de Diradour’un yaptığı yazışmalara da yermektedir.

Diradour’un 30 Eylül 1895 senesinde Louis Lumiêrerê bir mektup yazdığı iddiası ortaya konmaktadır. Paris’te yapılan ilk gösterimden yaklaşık üç ay önce yapılan bu konuşmaya Louis Lumiêrerê cevap vermiş ve ikinci bir mektuplaşma olmuştur. Auguste Lumiêrerê ile yapılan ikinci yazışma için ise şöyle bir iddia söz konusu olur; “Türkiye’de Cinematographe’ı tanıtan adam Diradour”. Üsdiken yazısına bu iddiadan şöyle devam eder; “*Bu durumda, sinemayı ‘Türkie’de tanıtan ne Wienberg ne de Vafiadis. Wienberg ilk gösterim yapmış, ama Vasifadis kim? Ayrıca, İstanbul’da bu işlerin dışında kalan, daha çok çamaşır ve kadın elbiseleri konusunda (modist) uzman ve bu tür çamaşır ve elbiselerin yapımında kullanılan aksesuar ve malzemeleri de Fransa’dan ithal eden Etienne Touzer adlı kişi, o dönem tesadüfen Paris’te iken 16 Aralık 1895 tarihinde Luimiere’e bir mektup yazar ve bazı sorular sorar; ama sorulan sorular. Cinematographe aygıtı ile ilgili değil, aksesuarları ve özellikle perde ve karanlık oda ile ilgilidir*” (Üsdiken, Sigmund Weinberg Olayı ve Türkiye’de Sinemanın Başlangıcı , 1997). Bu durumda ifade edilmeye çalışılan şey Vafiadis’in bir fotoğrafçı olarak sinematografin nasıl temaşa edileceği hakkında teknik bilgi ve ekipmanlar hakkında bilgi aldığını ve dolayısıyla Diradour’un asıl önemli kişi olduğunu ortaya koymaktır. Bu bilgiler ışığında değerlendirildiğinde Diradour bilgi almak için harekete geçmiştir ancak arşiv kayıtlarında Mösyö Jamin’in

---

<sup>46</sup> Çeviri “ojinal metnin” aktarıldığı kadarı üzerine yapılmıştır.

ön plana çıktığı görülmektedir. Bu iki yaklaşımdan da sinematografi ilk getiren kişi hakkında net bilgiye ulaşmak mümkün gözükmemektedir fakat ilk gösterimi yapan kişi için bilgilere ulaşılabilecek yolu açmaktadır.

Osmanlı topraklarında İstanbul merkezli bu gösterimler hakkındaki tartışmalar devam ederken Osmanlı'da İstanbul dışındaki ilk gösterimler hakkındaki bilgiler de önem kazanmaktadır. Gillies Veinstein'ın Selanik 1850-1918 adlı kitabında yer alan bir bölümde 1897 yılında Selanik'te yapılan bir gösterimden bahsedilmektedir. '*Le Journal*' gazetesinin haberine göre ilk anda halkı büyüleyen hareketli fotoğraflar halk tarafından ilgi görmeye devam etmiştir (Veinstein, 2014, s. 234). Bu bilgi göstermektedir ki Osmanlı da İstanbul dışında da gösterimler yapılmakta ve Selanik bunlardan sadece biri olma özelliği göstermektedir. Bu ayrıntı ile ortaya çıkan bir başka önemli unsur ise sinemanın İstanbul merkezli ön yargısının yıkılmasıdır ileri ki bölümler de gösterimler sayesinde bu ön yargının yıkıldığı tartışılacak. Çünkü bu önyargıyı yıkan başka bilgilere de rastlanmaktadır. Bu bilgilerin doğrulanması ve açıklanması da bir başka araştırma için önem arz edebilir.

Sinemanın ilk İstanbul'da Yıldız Sarayı'nda gösterildiği ile ilgili bilgiler günümüze kadar birçok kaynaktan yer almaktadır. II. Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu 'Babam Sultan Abdülhamit' adlı kitabında ilk gösterimler hakkında şu ifadelerde bulunmuştur; "*O zamanlar sinema günümüze göre çok farklıydı. Gösterilen filmler kısıydı, bir dakikayı geçmiyordu, Tabii daha önce fırça ile beyaz perdeyi ıslatıyorlardı. Görüntüler kapkaranlıktı. Buna rağmen yeni bir şey olduğu için hoşumuza gidiyordu* (Osmanoğlu, 1960, s. 75)". Yıldız Sarayı'nda sarayın mim sanatçısı ve sihirbazı Fransız tebaasından Victor Bertrant tarafından yapıldığı kabul edilen bu gösterim halka yapılan gösterimler ile hemen hemen aynı tarihlere denk gelmektedir. Bu durum Türk sinema tarih yazımı çalışmalarında daha önce kabul

edilmiş birçok bilgiyi geçersiz kılmaktadır. Sinemanın önce saraya sonra halka ulaştığı bilgisi ve hatta sinemanın yukarıdan aşağıya (saraydan-halka veya saraydan-tebaaya) inen bir modernleşmenin parçası olduğu görüşü yerini eş zamanlı gösterimlerin yapıldığı bilgisine bırakmaktadır. Daha önce değinildiği üzere saray için talep edilen sinematograf cihaz ya da cihazlardan bir tanesinin tarihi 1898 yılına aitken halka yapılmış olan gösterimler daha önceki tarihleri işaret etmektedir. Günümüzde bu konuda hakkında çalışan erken dönem sinema tarihçileri de bu durumu doğrulamaktadır.<sup>47</sup>

İstanbul'da yapılan ilk gösterim sanıldığı gibi Lumi  r   kardeşlerin getirdiği sinematograf ile yapılmamıştır. Bu durumu detaylarıyla aktaran *Nezih Erdoğan* görselleri karşılaştırarak tarihte bilinen bir yanlışlığı aydınlatmıştır. Erdoğan; görsellerdeki şeritleri analiz ederek ilk gösterimde kullanılan   eridin *Thomas Edison*'un Vitoscope'una ait olduğunu ve ilk gösterimin bununla yapılmış olma ihtimalinin daha büyük olduğunu anlatmıştır (Erdoğan N. , 2017, s. 81).

Bu bilgiyi görselleri ile şu şekilde açıklanmıştır (Erdoğan N. , 2017) ; Edison'un Vitoscope için kare perfore delikleri varken, Lumi  re Kardeşlerin filmlerinde yuvarlak tırnak yerleri mevcuttur, bu şeritlerin seri   retimi Mayıs 1897 yılında başlamıştır. Fakat ilk gösterim Aralık 1896 yılında gerçekleşmiştir. Yani bu kanıtlar ile Edison'un aygıtı ile Lumi  re Kardeşlerin filmleri gösterilmemiştir. Daha önemli bir iddia bu noktada ortaya çıkmaktadır. İstanbul'da gösterilen ilk film Meli  s'in filmi olabilir. Yaptıkları icadın ticari bir geleceği olmayacağını düşündüğü iddia edilen Lumi  re Kardeşler Meli  s'in tüm ısrarlarına rağmen cihazı ona satmamışlardır ve çok sonra 1897 yılında başka cihazlarda da gösterilebilecek özellikte filmler

---

<sup>47</sup> Prof. Dr. Süleyman Beyoğlu ve Prof. Dr. Nezih Erdoğan gibi bu alanda çalışmalar yapan araştırmacılar son çalışmalarında bu tarihsel sürece yer vermişlerdir.

üretmeye başlamışlardır. Bunun üzerine İngiltere’de başka bir cihaza ulaşan Meliês de bir film yaparak bu film ile piyasaya girmiştir. Bu durumda ortaya bir başka ‘tren’ filmi daha çıkmaktadır. Meliês’in olduğu iddia edilen filmler *Arrivee d’un train gare de Vincennes* ve *Arrivee d’un train-Gare de Joinville* 1896 (Georges Melies , 2018). Bu tartışmalar ışığında ilk gösterilen film hakkında yeni belgeler ve kanıtlar ortaya çıkmadığı sürece İstanbul’da gösterilen ilk filmin Georges Meliês’e ait olduğu kabul edilebilir. Bir başka iddia ise Lumiêre kardeşlerin filmleri hakkındaki tüm ön kabullerin filmin adının çevirisiyle ilgili olduğu yönündedir. Bu tren filmlerinin hemen hepsi “Trenin Varışı” olarak günümüze kadar gelmiştir. Erdoğan’ın aktardığına göre *Stamboul* gazetesinin ilk gösterilen filmin adının *Joinville İstasyonuna Varan Tren* olduğudur. Daha önce de ifade edildiği gibi bu film bir Meliês filmidir ve eğer bu iddia ile de desteklendiği kabul edilirse İstanbul’da ilk gösterimi yapılan filmin Meliês’e ait olduğu bir kez daha kanıtlanmış olur.

İstanbul’da yapılan ilk gösterimler hakkında erken sinema çalışmaları yapan bir çok sinema tarihçisinin başvurduğu en temel anı Ercüment Ekrem Talu’ya (Tahminen 1897 yılı) aittir. Ercüment Ekrem Talu’nun kendisinin aktarımıyla günümüze ulaşan bu anı Mimar Sinan Üniversitesi Türk sineması tarih çalışmaları kapsamında çekilmiş olan belgeseller serisinde yer almaktadır. Bu anı hem ilk gösterim hakkında önemlidir hem de ilk tren filmi hakkında bilgilere yer vermektedir.

Ercüment Ekrem Talu<sup>48</sup>,’nun (Recaizade Mahmut Ekrem’in Oğlu<sup>49</sup>) ifadesiyle İstanbul’da sinematografin ilk gösterimlerinden birine ait bir an<sup>50</sup>;

---

<sup>48</sup> 1888 yılında İstanbul’da doğdu. Tanzimât devri sanatçılarından olan Recâizâde Mahmud Ekrem’in oğludur. Galatasaray Lisesini bitirdikten sonra (1905), öğrenimini Paris’te sürdürdü. 1907’de Duyûn-ı Umûmiyede mütercimlikle başladığı memurluk hayâtında değişik görevlerde

“Çocuktum. Sekiz-dokuz yaşlarında vardım. Tam senesini söyleyemeceğim ama galiba 1896-97 sıralarında. Bir cumartesi günü rahmetli ağabeyim Nejad’la beraber mektepten çıktık, Cihangir’deki evimize gidecektik. Nihari (gündüzlü) arkadaşlarımızdan biri yolumuzu kesti.

“Haberiniz var mı” dedi. “şurada, Sponeck’in salonunda bugün sinematograf göstereceklermiş. Pek meraklı bir şey diyorlar. Yeni icad olunmuş. Fotoğrafın canlısı gibi bir şeymiş.”

Ağabeyimle ben, çocuğu bizimle alay ediyor sandık. Fakat o bizimle gayet samimi konuşuyordu. İlave etti:

“Saat dörtte başlayacakmış, ben gideceğim.”

“Belki de geliriz,” diyerek ondan ayrıldık.

Öğleden sonra evden izin koparmak kolay oldu. Babamın da keyfiyetten haberi varmış. Bu yeni icadı gidip görmemize bizi teşvik bile etti. Sponeck, tramvayın Galatarasay döneminde şimdi bir barın işgali altında bulunan, o vaktin maruf bir birahanesi idi. İçerisi gayet geniş, kuytu ve serindi. O gün esas sanatı terk etmiş, bir temaşa salonu haline getirilmişti. Kapıdan, onar kuruş (o vakit için mühim para) duhuliye vererek içeri girdik. Erken davranmışız. En ön sırada yer bulduk, geçtik oturduk. Zaten çok kalabalık olmadı sıralar dolmadı bile. Nerede sinemalara şimdiki tehalük...

O tarihe halk zevk ve sefaya daha mı az düşküdü? Yeniliklere karşı daha mı az meraklı idi? Yoksa Cuma, cumartesi, Pazar demeyip, tatil etmeden, dinlenmeden ihtiyaç duymadan, boyuna çalışıp kazanmayı her şeye tercih ediyordu da ondan mıydı? Gündüze rastlayan eğlenceler ve hatta o devirde İstanbul’u sık sık ziyaret eden yabancı tiyatro, opera, operet, sirk kumpanyalarının matinelere (gündüz temsilleri) ekseriyetle تنها olurdu. Karşımızda bir buçuk metrelik bir beyaz perde duruyordu<sup>51</sup>. Biz de buna bir mana veremedik bakıyorduk. Yan duvardaki ilanlardan bir şey anlamıyorduk. Canlı fotoğraf... Asrın harikası... Andiozya’da boğa güreşi, Şimendiferle seyahat... bu ibareler, içimizdeki merakı körüklemekten başka bir işe yaramıyordu. Derken birdenbire karardı. Zifiri karanlık içinde kaldık; korktuk. Gayriihtiyari ağabeyimin elini ararken buldum ve bir tehlike karşısında imişim gibi sımsıkı kavradım. Arkamızdaki sıralardan ışıklar fişkırdı. Karanlığın, vaziyet

---

çalıştı. 1927-1929 seneleri arasında Matbaa Müdürlüğü, 1931-1933 seneleri arasında Varşova Elçiliği Müsteşarlığı, 1936-1937 seneleri arasında Siyâsal Bilgiler Okulunda, 1937-1943 seneleri arasında ise, Gâzî Eğitim Enstitüsünde Fransızca öğretmenliği yaptı. 1943’te Galatasaray Lisesi Edebiyât öğretmenliğine tâyin edildi. Bu görevden 1950 senesinde emekliye ayrıldı. 1956 senesinde İstanbul’da öldü. 1908’den ölümüne kadar pekçok gazete ve dergide fıkralar, makâleler yazan, hikâye ve roman türlerinde eserler veren Ercüment Ekrem, yaygın şöhretini mizahî romanlarıyla yaptı.

<sup>49</sup> Recaizade Mahmut Ekrem, Mart 1847’de İstanbul’da doğdu. Babasından Süryanice ve Farsça öğrendi. 1858’de ilköğrenimini tamamladı, özel öğrenim görerek yetişti. Mekteb-i İrfan’ı bitirdikten sonra (1858) girdiği Harbiye İdadisi’ndeki öğrenimini sağlık sorunları nedeniyle tamamlayamadı. Resmi görevle Trablusgarp’a gönderildi. 1908’de 2. Meşrutiyet’ten sonra kurulan Kamil Paşa kabinesinde Maarif Nazırı oldu. Namık Kemal’le tanışmasının ardından Encümen-i Şuara’ya katıldı. İlk yazıları Namık Kemal yönetimindeki Tasvir-i Efkâr gazetesinde yayınlandı. 1870’lerden sonra kendisini tümüyle yazılarına verdi. Batı edebiyatından çeviriler yaptı. 1870’te ilk oyunu Afife Anjelik, 1871’de ilk şiir kitabı Nağme-i Seher yayınlandı.

Yaşamını yitirdiğinde Meclis-i Âyan üyesiydi. Roman ve öykülerinde realizm akımının etkisinde kalmıştır. Araba sevdası en çok bilinen romanlarındandır.

<sup>50</sup> Talu’nun anısı ses kaydı üzerinden deşifre edilmiştir.

<sup>51</sup> O dönemde beyaz perdede gösterim yapılmadan önce perde aksihindrik gaz ile aydınlatılıyordu.

icabı olduğunu kimse takdir edemediğinden pencerelere örtülen siyah perdelere itiraz ediliyorlardı.

O vakitler İstanbul'da elektrik yoktu. Abdülhamit'in vehmi elektriğin memlekete girmesine engel olmuştu. Sinematograf<sup>52</sup> makinesini işletmek ve şeridi aydınlatmak için kullanılan petrol lambalarından intişar eden gaz kokusu da seyircileri ayrıca taciz etmekteydi.

Perdenin önünde gelen bir şahıs bu karartının lüzumunu izah etti. Ve hemen onun arkadaşından gösteri başladı. Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon. Bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşine takılı vagonlarla duruyor. Rıhtım üzerinde telaşlı insanlar gidip geliyor. Ama ne gidiş geliş! Hepsini sara nöbetine tutulmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçüsüz ve acayip ki. Tren kalktı. Bittabi sessiz sedasız. Aman yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldanmalar oldu. Trenin<sup>53</sup> perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Hani ya ben de korkmadım değil; lakin merak galip gelip beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti... gitti.

İki dakika kadar ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perde de üstümüze doğru seğrilttikçe yüreğimiz ağzımıza geliyor. Bu film daha yaman, onu önceden göstermiş olsalardı, salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıştırmış oldu. Bütün bu temaşa yarım saat sürdü. Seans geceye kadar daha birkaç defa yenilenecekti. Çıktık. Fennin bu harikasını birbirimize izaha çalışıyorduk. Aklımız bir türlü ermiyordu. Mektepte, bunu münakaşası haftalarca sürdü. İstanbul halkı ekseriyetle bu mevzu üzerine konuşuyordu. Kimi bu sihirli icadı gidip görmeyi günah sayıyor, kimi gördüğünden dolayı tövbe ediyor, ileri fikirli olanlar ise bir medeniyet unsurunun daha yurda girmiş olduğuna seviniyorlardı. İşte ilk sinema, sinematograf namı altında İstanbul'a böyle geldi, böyle başladı. (Üniversitesi)"

Ercüment Ekrem Talu'nun bu hatırası dönemin sosyal yapısı hakkında da birçok detayı bugüne taşıdığı için çok önemlidir. Cihangir semti o dönemde de sosyo ekonomik olarak İstanbul'un diğer yakasına nazaran daha farklı bir toplum yapısına sahiptir. Beyoğlu'nda ve çevresinde ikamet eden gayri Müslimler İstanbul'a yeni gelen "eğlencelerden" hemen haberdar olan bir kesimi temsil etmektedir. Dolayısıyla sinemayla da ilk tanışan kesimin de öncülerinin bu gayrimüslim tebaa olduğunu

<sup>52</sup> "sinematograf" Lumi re kardeşlerin icadı olarak sinema tarihinde yer bulmuş olmasına rağmen hareketli görüntünün aktarılması sırasında kullanılan bir cihazın adı olarak değil gösterimlere verilen bir ad olarak genel kabul görmüştür. Ancak Sinematograf Lumi re kardeşlerin icadının adıdır. Sinema tarihi içinde bahsedilen bir çok gösterimde "sinematograf" olarak ifade edilen cihazların bazıları; vitographe, kroograf, pherakistoskop, keletoskop gibi benzer işlevler gören cihazlardır.

<sup>53</sup> Tren (şimendifer) filmi olarak geçen filmin orijinal adı: *Arrivee d'un Train a la Ciotat'dır*. Bu film ile ilgili olarak tartişmalar devam etmektedir. Metin içinde de bahsedildiği üzere

söylemek yanlış olmayacaktır. Bu anı'nın bir başka önemi ise Türk sinema tarihinin erken dönemleri hakkında günümüze değin gelen birçok bilgiyi doğrulama niteliğindedir. Alıntı ile erken dönem Türk sineması hakkında İstanbul'un iki yakası hakkında önemli bilgilere ulaşılmaktadır. Bu noktada bahsedilen iki yakası Anadolu Yakası ve Avrupa Yakası değildir. Bugün İstanbul'da tarihi yarı ada olarak anılan bölüm Cumhuriyet öncesi dönemde Topkapı Sarayı'nın olduğu bölüm hem Anadolu medeniyetinin hem İslamiyet'in hem de Saray çevresi olarak Müslüman Osmanlı tebaası için bir yakayı temsil etmekteydi. Diğer yaka ise bugün Galata Kulesinin olduğu bölüm olan Beyoğlu, Taksim, Galata bölümünü de içine alan ve Gaymüslim tebaa ile beraber ticaretin de merkezi sayılabilecek yakayı temsil etmektedir. Bu ticari öncülük bir çok görsel sanatın bu bölgede başlamasına sebep olmuştur. Çünkü ticaret ile beraber bu bölgeye “ilkler” gelmekte ve daha sonra Müslümanların yaşadığı bölgelere yayılmaktadır. Sinemada bu şekilde yayılmıştır. Önce Beyoğlu ve çevresinde daha sonra karşı kıyıda Şehzadepaşa tarafında etkili olmuştur<sup>54</sup>.

Talu'nun anısından çıkarım yapılabilecek başka bir önemli unsur da Abdülhamid yönetimi ve ön yargıları ile ilgili bilgilerdir. Birçok tarih kitabında Abdülhamid'in ülkede elektrik kullanılmasıyla ilgili düşüncelerine yer verilmekte ve bunu engelleme isteğinin özünde hem kendini hem de toplumu korumak ve kontrollü gelişim gösterme gibi sebeplere değinilmektedir. Bu durum hem elektriğin gelmesi açısından önemlidir hem de o dönemde yaşanan şehir yangıları hakkındaki bilgiler açısından önemlidir. Elektriğin gelmesi değil geç kabul edilmesi kullanıma geç geçilmesi durumu söz

<sup>54</sup> İstanbul'un bu iki yakası hakkında çok daha detaylı araştırmalar ve çalışmalar yapılması gerekmektedir. İki tarafın bir birinin “ötekileştirdiği” örneklerin yanı sıra Türk sinemasının önemli örneklerinin bazılarında da “iki yaka” olarak yer alan Eminönü ve Galata yakaları Türkan Şoray'ın ve İzzet Günay'ın başrolleri paylaştıkları bir Ömer Lütfi Akad filmi olan 1968 yapımı Vesikalı Yarım filminde de önemli bir role sahiptir. İstanbul'un iki yakası iki toplumsal yapıyı neredeyse temsil etmektedir. Bir başka önemli örnek ise Orhan Pamuk kitaplarında yer almaktadır. Bambaşka şekillerde temsil edilen bu iki yaka için Osmanlı'dan günümüze, köprülerin bağladığı ve köprüler öncesi dönemler olarak gruplandırılarak sinema anlamında önemli çalışmalar yapılabilir.

konusu olmuştur. Dolayısıyla sinemanın yaygınlaşması sırasında yaşanan aksiliklerde elektrik hakkında alınan önlemler de etkili olmuştur. Gösterimler sırasında perdeler büyüdükçe elektrik enerjisine ihtiyaç duyulmaya başlamıştır. Padişah Abdülhamit'in elektrik<sup>55</sup> konusunda hassasiyeti sinema endüstrisi için önemli olmuş ve bu durum İstanbul'daki bazı yangınlarla bir bağ taşımıştır. Fakat resmi tarih yazımları ve erken dönem sinema tarih çalışmaları içinde geçen bu ön yargının da aslında farklı olduğu ile ilgili günümüzde araştırmalar ortaya konmuştur İstanbul'da elektriğin yaygınlaşması sürecinin el alan Osmanlı'dan Cumhuriyet'e İstanbul'da Elektrik adlı eserde bahsedildiği üzere II. Abdülhamit elektriğe mesafeli olmanın ötesinde tam tersi meraklıdır. Hatta kendisi 1889 yılında o dönem Avrupa'da çok ilgi gören elektrikli arabalardan bir tanesini İstanbul'a getirtmiş ve haziran ayında kullanmıştır (Gülsoy, 2016, s. 78). Bu bilgi bile II. Abdülhamit hakkındaki bazı ön yargıların yeniden değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koyabilir.

İstanbul'a elektriğin gelişi ve yayılmasıyla ilgili olarak tarihçiler arasında da bazı görüşlere yer verilmiştir. Murat Bardakçı'nın 2001 yılında yer verdiği bilgiler sinematografin kabulü ve hatta film gösterimleriyle de ilgili bazı anılara yer vermektedir. Bardakçı'nın aktardığı ifadelerinden de II. Abdülhamit'in elektrikle ilgili bazı ön yargılarının haklı çıktığı ve sonucunda bazı İstanbul yangınlarının yaşandığı görülmektedir. Bardakçı yaşananları şu şekilde aktarmaktadır<sup>56</sup>;

“Avrupa'daki öteki başkentler o zamana kadar elektriğe çoktan geçmişlerdi ama İstanbul farklıydı. Zamanın hükümdarı Abdülhamid elektriğin gelmesi halinde hem yarısından fazlası ahşap olan İstanbul'un en ufak bir kazada küle döneceğinden

<sup>55</sup> Osmanlı Devleti'nde elektriğin geçmişi 1888 yılında dayanmaktadır. Haliç Tersanesi bünyesinde bir elektrik fabrikası açılmış ve işletilmeye başlanılmıştır. Ancak ilk girişim 1878 yılına aittir. Bireysel anlamda elektrik kullanılmış ancak 1910 yılına kadar resmi olarak yaygın bir kullanım söz konusu olmamıştır.

<sup>56</sup> <http://www.hurriyet.com.tr/murat-bardakci-beyaz-enerji-krizimiz-bir-yaniginla-basladi-39242952>  
Erişim Tarihi: 21. 03.2016

korkuyor, hem de bu yeni enerjinin muhalifleri tarafından kullanılmasının endişesini taşıyordu.

Elektrik İstanbul'a işte bu yüzden Avrupa başkentlerinden çok daha sonraları gelebildi ama bu geliş öyle birdenbire olmadı. Abdülhamid elektriğin önce her bakımdan güvendiği adamlarından birinin evinde denenmesini istedi ve bu evler arasında sarayın ikinci kâtibi İzzet Paşa'nın konağını seçti.

Paşa'nın konağı o zamanlar Beşiktaş'tan Yıldız'a uzanan yokuşun, yani bugünkü Barbaros Bulvarı'nın sol tarafında, şimdi Said Çiftçi Dispanseri'nin ve İhlamur tarafına girişin bulunduğu yerin gerisindeydi. Elektrik için lazım olan tesisat Almanya'dan getirtilecekti ve bu vazife Beyoğlu'ndaki bir ithal malları mağazasının sahibi olan ve fotoğrafçılık da yapan Weinberg adında bir Alman Yahudi'sine verildi. İstenen her şey birkaç hafta sonra İstanbul'daydı ve sıra tesisatın kurulmasına gelmişti.

Bu işi de gene bir başka Alman Yahudi'si, Otto isminde bir mühendis yaptı. Elektriği üretecek olan kazan, bahçede inşa edilen özel bir yere yerleştirildi, konağa kablolar çekildi ve tesisatın yerleştirilmesi tamamlandı. Şalter bir akşam indirildi ve konak bir anda ısıllı oldu.

Abdülhamid faaliyetten anında haberdar ediliyordu. Tesisatın nasıl kurulduğunu ve konağın ampullerle ne şekilde aydınlatıldığını bütün ayrıntılarıyla öğrenmiş olmasına rağmen vesvesesi azalmamıştı. Muhtemel bir kazayı düşünüyor, böyle bir kaza neticesinde çıkabilecek yangının İstanbul'a, hatta Yıldız'daki kendi sarayına kadar gelmesinden endişe ediyordu. “Aradan bir müddet daha geçsin ve görelim” buyurdu ve beklemeye başladı.

Ve, maalesef Abdülhamid haklı çıktı. İzzet Paşa konağına elektrik tesisatı döşetmesinden sonra bir de sinema makinesi getirtilmişti. Bazı akşamlar ailesiyle

yahut dostlarıyla beraber o zamanın sessiz filmlerini seyrediyordu. Olan, işte böyle akşamlardan birinde oldu: Paşa filim seyrettiği sırada kablolar birdenbire ısındı, makine kontak yaptı, çıkan küçük kıvılcımlar bir anda alev halini aldı. Tulumbacıların çabaları netice vermedi ve koskoca konak iki saat içinde kül oldu (...)'.

Bu aktarım ve yorumlama ile sadece İstanbul'da elektrik şebekesinin yaşattığı problemler hakkındaki bilgilere ulaşılmıyor aynı zamanda adı sürekli olarak sinematograf cihazı/aleti ile anılan Wienberg'in aynı zamanda Saray ile olan yakın ilişkisi, elektrik tesisatı ile olan teknik ilişkisi ve saray dışında ancak yine saraya bağlı sosyal yapının da sinemayla olan ilişkisi hakkında önemli ip uçları taşıyor. Sinema hakkında farklı kaynaklardan alınan bu bilgiler göstermektedir ki sinema ülke içinde tek bir merkeze bağlı kalmadan hemen hemen aynı dönemlerde yayılmaya başlamış ve ilgi görmüştür. Dahası daha önce de ifade edildiği gibi Saraydan-halka ya da tebaaya gibi bir durum söz konusu olmamıştır. Sinema Osmanlı gibi kontrolcü ve her şeye temkinli yaklaşan bir yönetim sürecinde dahi ülkeye farklı yollarla sızmış ve Saray çevresiyle buluştuğu süreçte halkla/tebaa ile de buluşmuştur.

Gösterimlerin yapılması sırasında karşılaşılan bu gibi birçok aksaklıklar yine de film gösterimlerinin yapılmasına engel teşkil etmemiştir. Halkın ilgisi de göz önünde bulundurulduğunda sinema üretim açısından gelişimini geç göstermiş olsa da gösterimler açısından hızlı gelişim göstermiştir. Beyoğlu yani Pera bölgesinde yoğun ilgi görürken Ramazan ayında film gösterimleri aynı süreç içinde Müslüman mahallelerinde de başlamıştır. Bunlardan ilk bilenini Fevziye kıraathanesidir. Şehzadebaşı'ndaki bu kıraathanede 9 Şubat 1897 yılında ilk gösterim yapılmış ve Sabah gazetesinde yayınlanan ilan ile duyurulmuştur. Bu ilan;

*“Canlı Fotoğraf*  
*Salon Fonorafo*  
*Şehzadebaşı ’nda Fevziye Kıraathanesi ’nde*  
*Vaki Mahal-i Mahsusada Kain*  
*Sinevitograf Yahud Canlı Fotoğraf”<sup>57</sup>*

Bu gösterim için söylenebilecek iki önemli özellik vardır. İlki ramazan ayında gerçekleştirilen bu gösterimlerin halkın genelinin ilgisinin yoğun olması sebebiyle yapıldığıdır. Pera (Beyoğlu) bölgesinde yapılan ve çok duyulan bu gibi gösterimlerin namının diğer yakaya sirayet etmesi üzerine planlanmıştır. İkinci önemli özellik ise beklenen ilginin karşılanması üzerine şehrin diğer semtleri için de olumlu bir gelişmeye sebep olmuş gösterimler devam etmeye başlamıştır. Bunlardan önemli olanlardan biri Odeon Tiyatrosundaki gösterimlerdir. Bu gösterimleri Beyazıt, Sultanahmet, Kadıköy ve Bakırköy gibi semtler takip etmiştir. Gösterimlerin yoğunlaşması sinemanın muhtemel etkisi ile ilgili şüpheler yaratmaya başlamıştır. İleride sansür sistemleri ilgili bölümde de değinileceği üzere bu konu hakkında çeşitli nizamnameler hazırlanmaya başlanılmıştır.

Gösterimler hakkında bilinenlerden yola çıkarak Türk sineması tarihi erken dönem çalışmaları sırasında ortaya çıkan bazı ilanlarla Fevziye Kıraathanesi ve Sponeck Birahanesinde gösterildiği bilinen bazı filmlerin şunlar olduğu söylenebilir;

Konkordiya Meydanı (Place de la Concorde, 1895);  
 Opera Meydanı (Paris) (Place de l’Opéra a Paris, 1895);  
 Terruvil Sahilinde Bir Sabah (Bassin des Teuileries, 1896)  
 Sen Nehrinde Bir Vapur (Les bateaux mouches sur a Seine, 1896);  
 Deniz Hamamı (Bains en mer, 1896);  
 Zavallı İhtiyar;  
 Çar Hazretlerinin Paris’e Vürûdu (Tels que L’Arrivèe du Czar a Paris, 1896);

<sup>57</sup> İlanın orijinal hali bir çok kaynakta bahsedilmiş ve gösterilmiştir ancak kaynak gösterilmediği için araştırma sırasında orijinaline ulaşılamıştır. Bu versiyonuna Ali Özuyar’ın Türk Sineması Tarihinden Fragmanlar (1896-1945) adlı eserden ulaşılmıştır.

Petrolle Mütahharik Arabalar Müsabakası;  
 Şarlbürg’da (Salzburg) Donanma Talimi;  
 Ustasından Usta (İlk Velespit Dersi) (Bicycliste, 1896);  
 Marsilya Rıhtımları (Marseille la Canebierè, 1896);  
 Altmış Saniyede On Şapka (Chapeaux a transformations, 1895);  
 Mis Vere (İngiliz Raksı Jig);  
 Leopold Fregoli (Dans Serpente, 1897);

Bu filmlerden yola çıkılarak erken dönem film gösterimlerinde “yabancı” film ağırlığı ortaya çıkmaktadır. Ancak bu durum için asıl önemli olan ileri ki bölümlerde de değinileceği gibi filmlerin gösterimi sırasında kullanılan ara yazıların dili ve bunların gösterimleri sırasında anlatıcıların kullandığı dillerdir. Türkçe’nin halk için veya tebaa için önemli bir yere sahip olması filmlerin eğitici yönünün kullanılabilmesi için önemli olmuştur.

Erken dönem sinema çalışmaları, Osmanlı topraklarına sinematografin gelmesi hakkında bugüne değin ulaşılmış olan kaynaklar ve ilk filmler hakkındaki ön kabuller kırılarak bugün ortaya çıkan yeni belgelerle ile biraz daha kesinliğe kavuşmaktadır. Ancak tarih bölümünde de ifade edildiği üzere “tarihçilerin dönemlerinin insanı olma” özellikleri bu belgelerin yorumlanması ve bu belgelerin değerleri hakkında farklı algılara sebebiyet verebilmektedir. Tarihin kesinliği hakkındaki şüpheleri göz ardı etmeden biraz daha mesafeli bakıldığında hem ilk film hakkında hem de gösterimler ve film üretimi hakkındaki ön yargıların “milli duygular” ve “dönemlerin siyasi ideolojilerinden” beslendiğini söylemek mümkün olabilmektedir. Dolayısıyla tarih, tarihin koşulları, yönetmeliklerin kapsayıcılıklarıyla ele alınmadığı zaman ön yargılarla inşa edilebiliyor. Bu yapılanmanın önüne geçebilmek için Türk sinemanın erken dönemleri ancak Osmanlı devletinin son dönemleri ile değerlendirilirse anlaşılabilir.

Bu durumu ele alırken “Osmanlıcılık” kavramının ön planda tutulmaması ve milli duyguların veya günümüz ulus devlet anlayışlarının değerlendirmelere katılmaması gerekmektedir ki dönemin kültürel ürünlerinin birçoğu göz ardı edilmesin ve değerini yitirmesin. Bu bağlamda erken dönem Türk sineması çalışmaları da yeniden ele alınmalı ve dönemsel bazda yeniden değerlendirilerek katkıda bulunmalıdır.



## 4. TEBAADAN ULUSA ERKEN DÖNEM SİNEMA TARİHİ: BİR DÖNEMSELLEŞTİRME ÖNERİSİ

### 4.1.Cumhuriyet Öncesi Osmanlı'da Sinema

Ulusal sinema hakkında çalışmak, belirli bir ülkede sadece yapılan/üretilen filmler hakkında çalışmak kadar kolay değildir. Bunu yapabilmek için ulusal kavramını, ulusu kimlerin nasıl tanımladığı ve sinemanın bu tanım ile nasıl bir bağ kurduğu hakkında bir çerçeve kurmak gerekmektedir. Ulusal kimlik ve sinema arasındaki ilişki, küresel ekonominin ve yeni medyanın yükselmesiyle birlikte farklılıklar göstermeye başlamış ve farklı bakış açılarıyla tanımlanabilir hale gelmiştir. Ancak halen daha ortak bir nokta vardır ki sinema gibi görüntü ve ses üzerinden algı yönetimi yapabilen sanat dalının oluşturduğu ortak hafıza, tüm ulus süreçlerinde kültürel bir inşa ürünü olabilecek kolektif hafızayı yaratabilmektedir. Bu durum sinemanın önemli bir yol gösterici olma özelliği göstermekte ve sinemanın meşrulaştırmadaki rolüne vurgu yapmaktadır.

Ortak hafıza (kolektif hafıza) yaratılması ulus devletin varlığı için önemlidir. Sinema gibi kalıcı eserlerin mevcut ideolojiyi meşru kılacak şekilde yapılandırılması yani ulus düşüncesini sağlamlaşması için araç olabilmektedir. Sanat ve edebiyat eserleri ile beraber bir bütün olarak ulusal değerlerin gözetildiği kültürün kalıcılığını ve devamlılığını sağlar. Bu nedenle ulusal sinema ortak hafıza yaratıcılarından biri ve belki de en önemlisidir. Bellek ve toplum belleği hakkında uzun yıllar araştırmalar yapan Prof. Dr. Nuri Bilgin uluslar açısından bellek inşasının ne kadar önemli olduğunu şu şekilde ifade etmiştir; *“Ulusların çoğu kez bir krizin, bir savaşın ardından kurulması nedeniyle zedelenen özsaygısını yükseltmek, aşağılanan benlik imajını yüceltmek gibi o an için zorunlu ama daha sonra işlevini yitirecek olan bir misyon yüklenir kolektif bellek. Ulus çatısı altında birleşme, ortak bir geçmiş*

*aidiyetini varsayar ve bu nedenle kolektif belleğin inşasında gerçeklik kaygısı taşınmaz. (...) devlet ortak belleği pekiştirirken, özel bellekleri bastırır. Dolayısıyla ulusal anlatı, bastırılmış bellekleri içinde barındırır”* (Susam, 2015, s. 61). Bu ulusal belleğin yaratılmasında sinema önemli bir rol oynar ve dahası hem ses hem de görüntü ile aynı anda birçok kişiye ulaşma imkânı sağlar. Sinemanın bu anlatım gücü özel belleklerden toplumsal belleğe geçişte ortak mesajlar sağlayarak geçmişin ideolojik olarak ‘hatırlatılmak’ istendiği şeklini saklar ve korur. Bir başka özelliği ise okuma yazma oranlarının düşük olduğu erken dönemde dahi anlatıcıların vasıtasıyla her kesime ulaşabilmiş olmasıdır.

*“Millet ortak bir kültürü, tarihi, dili ve toprağı paylaşan insanların oluşturduğu bir topluluktur”* (Özkırımlı, 2008: 85-88). Bu genel kanı milliyetçiliği kamçılayan meşrulaştıran ve daha sahip çıkılabilir bir hale getiren bir yargıdır. Ortak tarih, ortak dil ve kültür değerleri ulusçuluk sonucunda ortaya çıkmamıştır. Bu öğeler milliyetçiliği inşa etmek adına kullanılmış bireyselden toplumsala bir bütünlük sağlayabilecek değerlerin en bilinenleridir. Bu toplumsal yapı ideolojik bir toplum oluşturulma isteği sonucunda ortaya çıkar. Millet oluşturmak stratejik bir inşa sürecinin sonudur. Sinema da bu yapısal inşanın bir parçasıdır. İnsanlara daha kolay ulaşılmasındaki sağladığı konfor sinemayı devletlerin siyasal, ekonomik ve sosyal politikalarının bir parçası haline getirmiştir.

Sinema tarihi ve sinema teorisi uluslaşma süreçlerinden ayrı düşünülemez. Ulusalcılığı geliştiren ve buna zemin hazırlayan stratejik bir aygıttır. Sinemanın 1890’ların sonuna denk gelen keşfi ulus devlet süreçlerinin yükselişi, psikanaliz çalışmalarının başlangıcı ve emperyalizmin önemli bir yükselişte olduğu döneme denk gelmesi ve ilgi görmesi sadece bir rastlantıdan ibaret olduğunu düşünmek yanlış olur. Bu durumu J.C. Carrier şu şekilde ifade eder; “Geçmiş sinemanın kendi alanı

içindedir, geçmişi yeniden ortaya çıkarır, kumaşlarından giysilerine kadar insanların jestlerinden dillerinde kadar şeyi yeniden yaratır” (Makal, 2014, s. 139). Sinema “tarihi” öğrenmek için bir araçtır. Sinema, tarihin kurgusuna eşlik eden, ondan esinlenen ve gerçeklerine ihtiyaç duyan bir toplumsal bellek yaratıcısıdır.

Sinema her anlamda ideolojiktir; “Sinema sömürgeci düzenin hikayesini sömürgecinin gözünden anlatmak için anlatısal olanla görsel olanı birleştirir” (Stam, 2014, s. 29). Bu durum ana akım sinemanın da doğuşunu ortaya koymaktadır. Ana akım sinema sadece tarihin kazananlarının tarafını ve hikayesini anlattığı sürece “emperyalizmi” temsil etmekten öteye gitmemiştir. Meşrulaştırdığı bu yaklaşımlar sinemayı emperyalist bir sanat haline getirmiştir. Bu durum sinemanın sadece anlatımsal/üretim açısından değil dağıtım açısından da Asya, Afrika ve Amerika’nın büyük bir bölümünde hegemonyaya dönüştüğünü gösterir. Bu hegemonya sinemanın ulaştığı ülkelerde kültüre direkt müdahalesi olmasa dahi kimlikler üzerinde, tüketim alışkanlıkları üzerinde algı yönetimi yapılabilmesini kolaylaştırmıştır. Bu durum sadece sinemanın bir kültür ürünü olması ile ilgili değildir. Sinemanın ortaya çıktığı süreçte yani 1890’ların sonu tüm dünyada ulusal değişimlerin yaşandığı bir süreçtir. Sinemanın bir endüstri haline geldiği dönem ise birinci dünya savaşı yıllarına denk gelir. Bu nedenle de sinema öncelikle ülkelerin yaralarının izlerini taşıyan, siyasal propagandaların temsilcisi olan, toplumun bir bütün halinde tutma önceliği olan bir ideolojik yapıya dönüşmüştür. Bu yapı içinde ise eğlence ile günlük hayattan kopuşların yarattığı bir kaçış söz konusudur.

Endüstrileşen dünyada sinema da üretim biçimi, anlatım tarzı ve teknik alt yapı olarak süreç içinde gelişim göstermiştir. Benzer konularda dahi farklı yaklaşımlar beyaz perdeye yansımıştır. Ancak bu gelişimin daha kültürel bir alt yapıyla sayesinde ortaya konduğu biçim “ulusal sinema” kavramı ile olmuştur.

Dünya'dan ulusal sinema örnekleri olarak; Fransız sineması, İtalyan sineması, Alman sineması, Sovyetler birliği sineması, Japon sineması, Hint sineması gibi birden fazla ulusal sinema örneği vermek mümkündür. Peki bu kadar örneği bu kadar keskin çizgilerle ayırabilmek gerçekten mümkün ve gerekli midir?

Erken dönem Türk sinemasının gelişiminin takip edilebilmesi için gerekli olan ulus-devlet yapılanması süreci ve tarih yazımının önemi hakkındaki düşüncelere daha önceki bölümlerde değinilmişti. Sinema tarih ilişkisinin anlatıldığı bölümde ifade edildiği üzere sinemanın tarih ile olan en temel bağı hem anlatım gücü hem de kolektif hafıza için oluşturdukları önemdir. Bu bağa ek olarak ulusal sinema tanımları yapılırken ulus devlet yapılarıyla ilişkilendirilen yaklaşımlardır. Sinemanın toplumu inşa eden veya yönlendiren bir gücü olduğu iddiasında bulunulabiliyorsa Türkiye gibi kuruluş tarihleri 100 yılı aşmamış ülkelerin sinemayı kuruluşları sırasında bir propaganda aracı olarak kullanıp kullanmadıklarına bakılması gerekmektedir. Osmanlı devleti gibi çok uluslu bir siyasi yapının ardından kurulan Türkiye Cumhuriyet'inin siyasi yapısı, kültürel yapısının, ve dil gibi anlatım yapıları için yol gösterici olmuştur. Bu bağlamda da ilk dönem filmlerin özellikleri ve kurumsallaşan sinemanın detayları incelenirken “ulus devlet” yapısının Türkiye Cumhuriyet'inin kuruluş aşamasında ne kadar etkili olduğu ile ilgili bilgiler göz önünde bulundurulmalıdır. Sinemanın Türkiye Cumhuriyeti topraklarında bir endüstri haline gelmesini ordu müdahaleleri, askeri yönetim anlayışının etkisi ve ordunun sahip olduğu imkanlarla beraber düşünüldüğünde ulus ile olan bağının çok da üst kademelerden gelmediği kanısına varmak mümkün olur. Çünkü askeri sınıf Osmanlı devleti içerisinde orta sınıf olarak nitelendirilirken Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu aşamasında da aynı şekilde yönetim sınıfına yakın bir orta sınıfı temsil etmektedir.

#### 4.2.Uluslaşma Sürecinde Erken Dönem Türk Sineması ve Kurumsallaşma

Erken dönem Türk sineması çalışmalarının tarihsel süreci incelendiğinde görülmektedir ki sinema ne tam anlamıyla siyasi olarak desteklenmiş ne de üretim açısından imkanlarla donatılabilmektedir. Sinemanın bu kadar bocalayarak devam edebilmesinin ardında çok temel iki sebep yattığı iddia edilebilir. İlki Osmanlı Devleti'nin yıkılması ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması aşamasında Osmanlı Devleti'nin mirası olarak nitelendirilebilecek bir çok unsur reddedilmiş ve yeni devlet yapısı içinde tüm sistemlerin yerine yenileri için çalışmalar yapılmış, düzenlemeler hayata geçirilmeye çalışılmış olması. İkinci önemli unsur ise savaşlar arasında geçirilen süreçte ekonomik sıkıntılarla beraber halkın sosyal yapısının yaşadığı değişime hızlı uyum sağlayamayışı ve nüfusta yaşanan azalmanın da etkisiyle üretim sistemlerinin bozulması olduğu söylenebilir. Bu iki durum ülkenin kuruluş aşamasındaki kültür politikalarını çok temelden etkilerken sinema gibi yeni bir sanat alanının da halkın her kesimine ulaşmasını geciktirmiş ve sinemanın kurumsallaşmasını ve hatta bir endüstri olmasının önünü bir süre kapamıştır. Erken dönem Türk sinemasının bir endüstri haline dönüşmesi sürecini özetlemek gerekirse; 1917 yılına kadar bir ordu teşebbüsü olarak varlığını sürdürmüş ve sonrasında özel şirketlerin yatırım yapmaya başlaması ile beraber tiyatro geleneğinden de beslenen bir sinema yapısıyla üretime devam etmiştir. Endüstrileşirken siyasi anlamda da çok önemli bir yer edinmeye başlayan sinema 1917 yılı sonrasında İttihatçı iktidar yaklaşımının ulusal politikaları sebebiyle artık sadece “yerli” değil aynı zamanda da “milli” unsurlar taşımaya başladığı söylenebilir.

Erken dönem Türk sinemasının bir endüstri niteliğinde üretimde bulunması veya kurumsal bir yapılanmaya gitmesi ve sonucunda dönüşmesi sadece dönem

içerisinde sinemayla ilgili bir yapılanma değildir. Bu süreç bir Türk modernleşmesi olarak da nitelendirilebilecek gelişmelerin yaşandığı ve topyekûn bir değişimin ve gelişimin meydana geldiği bir dönem olma özelliği göstermektedir.

Bu durumda erken dönem Türk sinema çalışmalarını ekonomik, sosyal ve siyasal bağlamları ile beraber değerlendirmek gerekmektedir. Bu şekilde yapılan bir değerlendirme erken dönem Türk sinemasının kurumsallaşması, sosyal yapının değişimleri ve dönüşümleri üzerindeki etkisi ve ekonomik gücü hakkında ilişkiler kurumamızı sağlayabilir.

#### 4.2.1.Kurumlar ve Cemiyetler

Osmanlı devlet yönetimi açısından 1908 senesinde başlayan değişimler yani İkinci Meşrutiyet süreci hem iç ilişkilerde hem de dış ilişkiler anlamında devleti bazı değişimlere itmiş, uyum sağlayamadığı süreçlerde kökten değişimlerin yaşanmasına yol açmıştır. Yönetim alanında yaşanan bu problemler halkı özellikle ekonomik anlamda etkilemiştir. Vatanseverlik, milli birlik gibi duyguların ön planda tutularak yapılmaya çalışılan bazı örgütlü yaklaşımlar özellikle İttihat ve Terakki Cemiyeti cephesinde ses bulmuş ve hazırladıkları propaganda niteliğindeki ürünler ile halka ulaşmaya çalışmışlardır.

Propaganda<sup>58</sup> amacı ile yapılmaya çalışılan en temel şey halkı bir arada tutmak ve milli değerlere sahip çıkmak olan bu yaklaşım ile daha önce de değinildiği gibi beslendiği iki ayrı kaynağı bulunmaktaydı; ilki Osmanlı değerlerini ve bütünlüğünü devam ettirilerek dış güçlere karşı bütünlük sağlamak, ikincisi ise Osmanlı değerlerinin artık topluma zarar verdiği görüşü ile toplumun daha eşitlikçi ve

<sup>58</sup> Propaganda: Bir öğreti, düşünce veya inancı başkalarına tanıtmak, benimsetmek ve yaymak amacıyla söz, yazı vb. yollarla gerçekleştirilen çalışma, yaymaca. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cbef799439c06.06169842](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cbef799439c06.06169842) Erişim Tarihi: 14. 11.2018

demokratik bir yapı ile yönetilmesini sağlayan bununla beraber milli duyguları da ön planda tutan bir yaklaşım. Her iki yaklaşımın da temelde siyasi yaklaşımları edebi ve kültürel ürünler ile topluma anlatmaya ve toplum geneline ulaşmaya çalışmaktaydı. Dolayısıyla sinemanın propaganda gücünün fark edilmesi erken dönem filmleri daha önemli hale getirmiştir. Fakat bu durum yine de sinemanın sessiz dönemdeki örneklerinin hepsinin ya da çoğunluğunun propaganda amaçlı üretildiğini söylemek değildir. Çünkü teknik alt yapı eksikliği ve üretim sırasında yaşanan sorunlar erken dönem Türk sinemasının direkt olarak bir propaganda aracı olmasına imkân vermemiştir.

Sinemanın her ne kadar güçlü bir propaganda aracı olduğu fark edilmiş olsa da savaş dönemi ve ülkenin yaşadığı ekonomik sorunlar düşünüldüğü zaman öncelik sadece propaganda olmamıştır. Bir sinema endüstrisi niteliğinde olmasa da çeşitli yapılanmalar ile üretim yapılmaya çalışılmıştır ki bunlar da cemiyetler olmuştur. Ordunun ihtiyaç duyduğu ek gelirler için önemli bir destek olan sinema aynı zamanda ordu tarafından üretildiği noktada doğal bir sansür sisteminin de içinden geçmiş oluyordu. Dolayısıyla sinema hem bir “gelir” hem de üretim sürecinin başında bir “kontrolden geçen” bir ürünü haline gelebilmiştir. Bu nedenle erken dönem Türk sineması açısından kurumlar ve cemiyetler büyük öneme sahiptir. Osmanlı devletinden gelen devlet geleneği gereği orduyu destekleyen ve toplum yararına çalışmalar yaparak kültürel etkinlikler ile finansal açıdan kaynak oluşturan bazı cemiyet ve kuruluşlar şu şekilde sıralanabilir; Osmanlı Donanmayı Milliye Dane Cemiyeti, Osmanlı Hilal-i Ahmer Cemiyeti, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Malulin-ı Guzzata Muavenet Heyeti’dir (Özuyar, 2004). Bunlar gibi cemiyetlerin temel hedefi vatanseverliği ve milli birlik dayanışmasını sağlarken düzenledikleri sinema ve tiyatro gibi etkinlikler ile ekonomik olarak orduya destek sağlamaktır. Bu gibi kurumlar

içinde devlet destekli ve önemli bir örnek olma özelliği gösteren Merkez Ordu Sinema Dairesi (1915) aynı zaman bir İslam ülkesinde kurulan ilk resmi sinema teşkilatı olma özelliğini de göstermektedir.

Bu önemli örneği daha detaylı incelemek gerekirse; Merkez Ordu Sinema Dairesi Kuruluşu yılı 1915'tir. İlk müdürü olan Sigmund Weinberg<sup>59</sup> ki kendisi daha önce sinematograf cihazının getirilmesi ve gösterilmesi ile ilgili olarak da ülkede üst düzey mercilerle iyi ilişkileri olan biridir, birinci Dünya savaşı sırasında oluşan milliyetçi söylemler dolayısıyla kısa bir süre sonra görevden alınıp yerine Fuat Uzkınay getirilmiştir. Bu sürece dahil olan Cemil Filmer ve Mazhar Yayay ile beraber kalabalık sayılabilecek 40 kişilik bir ekip olarak Harbiye Nezaretinin (Şimdiki İstanbul Üniversitesi merkez binasının) bahçesindeki bir binada sinema hakkında çalışmalar yapmışlardır. Günümüzde mevcut olmayan bu bina erken dönem Türk sineması için ilkler arasında yer almaktadır. Hem film üretiminin geliştirildiği hem de kurumsal bir yapılanma için önemli bir örnek olma niteliği göstermektedir.

Bu dönemin devamında ise Müdafaa-i Milliye Cemiyeti 1917 senesinde yeni bir sinema kuruluşu olarak çalışmalara devam etmiştir. Müdürü olan Hamdi Bey, Kenan Erginsoy ve Sedat Simavi gibi isimler sadece sinema için değil basın tarihi açısından da önemli isimlerdir. Günümüzde Sağlık Müzesi olarak işlev gören Divan yolundaki 46 numaralı binada faaliyet gösteren kurum, sinemanın erken dönem çalışmaları açısından önemli bir yere sahiptir. Bu ilk sinema kuruluşundan sonra, aynı yıl yine askeri bir yapımevi olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, 2. Balkan Savaşı

---

<sup>59</sup> Örneğin; 1899 yılına ait bir belgede “ Fotoğraf alat ve edevatı satıcısı Sigmund Vayenberg’in padişaha bir arıza ve sinamatoğraf kataloğu sunduğu ve ordunun ücretsiz sinamatoğraf resimlerinin alınması izni” ifadeleri yer almaktadır (BAO : 22-60/ H-17-06-1317). Bu belge ile Weinberg’in saray ve çevresi ile sürekli bir iletişim içinde olduğu görüşünü çıkartmak mümkündür.

sıralarında (1913) temeli atılmasına karşılık, sinema ile ilgili çalışmaları yeni başlıyordu. 1919 ile 1922 yılları arasında çalışmalarına belgelerde rastladığımız diğer iki resmi kuruluş Malul Gaziler Cemiyeti ile Osmanlı Donanması Cemiyeti 'dir. Ve bu resmi iki sinema kuruluşunun ardından Sirkeci'deki Ali Efendi Sineması'nın sahibi Ali Öztuna, yeğenleri Şakir ve Kemal Seden kardeşlerle, bir "aile ortaklığı"ndan oluşan "Sinema İşleri Şirketi" ni kurarlar.

Sinemanın yapım gücü Müdafaa-ı Milliye Cemiyeti ve Ordu sinema dairesi tarafından sağlandığı için “milli” bir yapıya sahip olduğu aşîkardır. Buna ek olarak sinemanın ülkeye geldikten sonra ki tüm aşamaları göz önüne alındığında sistemli olarak varlığını devam ettirebilmesi ve sonrasında özel destekler ile bir sektör haline gelebilmesinde merkezi bir askeri yapıdan gelmesinin büyük payı vardır. Bu nedenle başlarda milli duyguların temsili, yayılması için bir araç görevi üstlenmesi sinemanın ülke içinde yayılmasını kolaylaştırırken gelecek yıllar içinde sektörel olarak büyüyebilmesi için de zemin hazırlamıştır. Eğer bu kadar devlet desteği ile geliştirilmeseydi, olanaklar sağlanmasaydı uzun soluklu bir duraklama döneminin ardından teknik yetersizlikler nedeniyle gelişmesi çok daha geç gerçekleşebilirdi. Böyle bir argümana karşı çokça karşıt görüş geliştirilebilir ancak tarihi sonuçları geçerli koşulları ile ele alındığı zaman böyle bir sonuca varmak şaşırtıcı olmayacaktır.

Devlet kontrolünde daha doğru bir ifade ile ordu destekli veya yarı ordu destekli belge film yapmak adına kurulmuş ve işlev görmüş üç adet kurum olduğundan bahsedilebilir. Bunlardan birincisi “Ordu Foto Film Merkezi”, İkincisi eski adı Matbuat Umum Müdürlüğü olan bugünkü “Elasın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü”, üçüncüsü Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı “Öğretici Filmler Merkezi” dir. Bu üç kurum üzerinden değerlendirildiğinde özellikle sonuncu olan yani “Öğretici Filmler Merkezi” milli değerlerin ve yeni gelişmekte olan ülke için

planlanan reform yapılanmalarının halka ulaştırılması için gerekli çalışmaların yapıldığı bir kurum olarak sinemanın eğitim amaçlı kullanılan yönünü temsil etmektedir.

Sinemanın bu denli kontrollü ilerleyişi ülkenin hem siyasi bir dönüşümden geçmesiyle hem de gerçekten kontrollü bir yaklaşım ile halkı doğru bilgilendirmek ve sinemanın bir eğitim aracı olarak kullanılmak istenmesiyle ilişkidir. Bu durum da sinemanın bir çok farklı sansür sistemi ve kontrol sistemi içinde gelişmesine sebep olmuştur.

#### **4.2.2.Sansür Sistemi ve Nizamnameler**

Erken dönem Türk sinemasının bir endüstri haline dönüşmesi ve üretim açısından gelişim göstermesi çeşitli kurumlar ve cemiyetler sayesinde olmuştur. Bir önceki bölümde de ifade edildiği üzere bu kurumlar ilk elden özel şirket ya da kuruluşlar değildir. Bir çoğu devlet desteği (ordu teşviki) ve hatta teşvikiyle kurulmuş olan kurum, vakıf veya cemiyetlerdir. Bu nedenle denetlenmeleri ve hatta üretim sırasında, gösterim sırasında müdahale edilmesi çok daha kolay olmuştur. Yapılanmaları içerisinde yasaklardan ziyade düzenlemelere yer verilen bu gösterim, üretim kurumlarının çalışma koşulları baştan belirlenmiş alanlarla çevrilidir.

Sinemanın Osmanlı topraklarına gelmesinden kısa bir süre sonra İstanbul gibi büyük şehirlerde ilgi görmesi ve yayılmaya başlaması saray ve çevresi açısından sinemanın bir dizi kontrol sisteminden geçmesini gerektirmiştir. Ancak Osmanlı devleti gibi monarşi hatta teokratik monarşi yönetim biçimiyle yönetilen devletlerde denetim her alanda önemli ve etkindir. Dolayısıyla sansür veya denetim sadece filmler geçerli bir “müdahale” değildir. Bu bağlamda da süreci analiz etmeden önce sansür, denetim gibi kelimelerin anlamlarına bakmanın yararı olacaktır.

Sansür kelimesi temelde iki anlamda kullanılmaktadır. En genel tanımıyla günümüzde film ve televizyon alanlarında, devlet kurumlarının kitle iletişim araçları aracılığıyla halka yansıyan ‘ahlaki olmayan’ ifade ve yaklaşımların denetlenmesidir. Türk dil kurumunun yaptığı tanımlama ise; “Her türlü yayının, sinema ve tiyatro eserinin hükûmetçe önceden denetlenmesi işi, sıkı denetim<sup>60</sup>”. Yani bir eserin veya düşüncenin direkt olarak devlet tarafından önceden belirlenmiş kurallar çerçevesinde engellenmesi veya ortaya çıktıktan sonra yasaklanması durumu olarak ifade edilebilir. Denetleme ise yine TDK’ya göre “Din ve ahlak eğitimi ve öğretimi devletin gözetim ve denetimi altında yapılır” bu yaklaşım ise daha geniş bir tanımlama ile kültürel değerlerin de içinde bulunduğu toplumu farklı şekillerde etkileyebilecek bir yaklaşımı işaret etmektedir. Siyasi otoritenin merkezde yer alarak yaptığı bu eylemler daha topluma ulaşmadan veya ulaştıktan sonraki uygulamaları içinde barındırır. Yani aslında denetim daha kapsamlı bir alan iken sansür bir alt yaklaşım olarak daha dar bir yapı içindeki düzenleme ve müdahale halini ifade etmektedir.

Bir anlamda; denetim bir filmin uygunluğu açısından yapılan genel müdahaleyi ifade ederken, sansür hem yapılan filmin konusunun belirlenmesini, türünün belirlenmesini hem de bu filmin nasıl sunulacağının belirlenmesini kapsamaktadır. Bu açıdan tanımlandığında ise sinema filmlerinin denetleme kriterlerinin ‘uygunluk’ niteliği ile önceden incelmesi durumuna sansür denilebilir. Dolayısıyla, sinema filmlerine uygulanan kontrol en geniş anlamıyla denetim iken, dar anlamıyla sansürdür (Özonur, 2005, s. 19).

Denetim daha detaylı ele alındığında “bir işin doğru ve yöntemine uygun olarak yapılıp yapılmadığını incelemek, teftiş etmek, kontrol etmektir” (Özonur, 2005,

---

60

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cdb3ac3a99004.81541801](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cdb3ac3a99004.81541801) Erişim Tarihi: 13.02.2019

s. 11). Bu bağlamda tanımlamalarla değerlendirildiğinde sansür, denetimin daha sıkı uygulanmış halini ifade eder. Yani aslında denetim genel, sansür ise özel bir müdahaledir. Bu nedenle sinema ile ilgili her denetim eylemi sansür olarak düşünülmemelidir. Wittern-Keller'in doktora tez çalışmasında belirttiği gibi erken dönem sinema filmleri üzerinde denetim uygulanmakla birlikte, ön-denetime yani sansüre hemen başvurulmadı. Filmler üzerindeki denetim yöntemleri örneğin filmlerin dağıtımında çıkarılan güçlüklerdi. Sansür uygulamalarına giden süreçte, sinemaya yönelik düzenleme isteyen ahlakçı reformcuların etkisi olmuştur (Wittern-Keller, 2003, s. 1-6). Bu tanımlar ve yaklaşımlar genel ifadeler olarak günümüzden yapılan tartışmaların ve tanımlamaların bir sonucu olarak ortaya konmaktadır.

Osmanlı döneminde ise bu sadece sinema için değil bir çok kültür ürünü için uygulanmıştır ve ileride de değinileceği gibi sansür, denetleme veya kontrol etme gibi ifadelerin yerine başka ifadeler kullanılmış ve uygulamaları da cumhuriyet dönemine kadar daha farklı kapsamlarda olmuştur. Arşiv kayıtlarına bakıldığında sansür adı altında bir kanun maddesine rastlanılmaz. Onun yerine “talimatname”, “nizamname” ve “tüzük” kelimeleri ile karşılaşılmaktadır. İleri de kelime anlamlarıyla değerlendirilecek olan bu ifadelerin varlığı sansürün günümüz anlamıyla kullanılmasa bile erken dönem Türk sinemasında bir karşılığı olduğunu göstermektedir.

Osmanlı devletinin jeopolitik konumu sebebiyle ve çok kültürlü ulus yapısı nedeniyle kültürel ürünlerinin çeşitlilik gösterdiğine daha önce değinilmişti. Bu çeşitlilik Osmanlı devletinin sinema ile olan ilişkisini de çok temelden etkilemiştir. Bu durumun getirdiği karmaşayı gösteren ilk örnekler o dönemde sinema çalışmaları ve gösterimler sırasında yapılan müdahaleler ve sansür niteliği taşıyan düzenlemelerdir. Film üretimi anlamında Avrupa'nın gerisinde kalan Osmanlı devleti sınırları içinde öncelikli olarak yabancı kaynaklı filmler gösterilmiş ve sonucunda da bu filmlerin

halkı nasıl etkileyebileceği ile ilgili soru işaretlerine neden olmuştur. Bu konuda, Nijat Özön, II. Abdülhamit döneminin son on yılına şu sözlerle değinir; “Her alandaki baskının en şiddetli dereceye vardığı bir dönem. Bu baskıdan en çok zarar gören iki alan, edebiyat ve sahneydi. ‘Serveti-i Fünûn’ dergisi çevresinde toplanan yazarlardan bazılarının 1900 yılında sürülmesi, ertesi yıl edebiyat yazılarının bile yayınlanamaz duruma gelmesi, 1900’den başlayarak II. Meşrutiyet’in ilanına kadar hiçbir yeni dergi ve gazetenin yayımlanmasına izin verilmemesi; gazete, dergi, kitap hatta din kitaplarının bile sıkı bir sansüre tutulması, düşünce ve sanat alanını felce uğrattığı gibi, aynı baskıyla karşılaşan sahne de, sıkı bir sansürün çemberi içindeki dar ‘repertoire’i, hemen tamamıyla azınlık sanatçılarından meydana gelen kadrosu ile yerinde saymaktaydı” (Özon, 2013, s. 42). II. Meşrutiyet ile beraber büyük değişimlerin yaşandığı Osmanlı devlet düzeni her alanda değişimler yaşarken zorlu süreçler yaşamıştır. Padişah’ın yetkilerinin sorgulandığı ve artık siyasi bir yapısal değişimin gerekli görülmesi padişahın kendi yetkilerini meşrulaştırmak adına baskı kurmasına sebep olmuş, daha önce değinildiği üzere her şeyden şüphe duyan ve yeniliklere karşı ön yargılarıyla ün salmış bir padişah olan II. Abdülhamit sanat alanındaki çalışmalara düşkünlüğü olmasına karşın hepsinin denetlenmesi ve kontrol altında tutulması ile ilgili kararlar vermiştir. Bu durum sinema için de geçerli olmuştur. Denetleme sisteminin devamlılığı için de sürekli denetimler yapılmıştır. Bu durumun kaynağında bir başka önemli unsur daha vardır ki o da sinemanın böyle çok uluslu bir devlet yapılanması içinde hızla yayılmasıdır.

Balkanların film üretiminde daha etkili olması ve buradan gelen filmlerin de gösterilmesi sinemanın siyasallaşmasına daha doğru bir ifade ile sinemanın propaganda yönünün fark edilmesine sebep olmuştur. Bu propaganda özelliğinin yanı sıra sinemanın erken dönemi için söylenebilecek başka bir özellik ise erken dönem

Türk sineması çalışmalarında görülmektedir ki sinema gösterimi ve sinema salonu sahiplerinin birçoğu gayrimüslimlerden oluşmaktadır. Dolayısıyla verilen imtiyazlar da bu nedenle sıkı bir denetim sonrasında verilmekte ve bu imtiyaz koşulları sık sık düzenlemeye gidilmektedir.

Bu ve bu gibi nedenlerle erken bir dönem olarak kabul edilebilecek bir tarihte 1903 yılında ilk nizamname yayınlanmıştır. Bu nizamnamenin en temel özelliği maddeleri incelendiğinde görülmektedir ki; ücret, vergilendirilme ve askeri geçitler ve yetkinliklerin gösterilmesi üzerine bir düzenleme yapılması amacıyla planlanmış ve düzenleme niteliği için uygulamaya konulmuştur. Bu düzeleme çalışması için “sansür sisteminin” bir parçacı demek “dönemin siyasi” ve ekonomik koşulları da göz önüne alındığında ağır bir yargılama olabilir.

29 Mart 1903 yılında yayınlanan bu nizamnamenin bazı maddeleri aşağıdaki gibidir (*Memalik-i Şahane Sinematograf Temaşa Ettirilmesinin Şeriat-I İmtiyaziyyesi, 29 Zilhicce 1320*)<sup>61</sup>

*Altıncı madde:* İmtiyâz sâhipleri efrâd-ı asâkir-i şâhânenin her türlü harekât-ı askeriye hakkındaki görgülerini tezyîd etmek maksadıyla efrâd-ı şâhânedan birinin edvâr-ı muhtelifi talîmiyesini, sınıfı muhtelifeye mensup muhtelif kıtaât-ı askeriye-i şâhânenin talîm ve manevralarını resmi geçitlerini ve bâ-husûs avcılık, keşşâflık ve emniyet hıdemâtı gibi ta‘biyye ve seferiyeye tealluk eden hıdemâtını tab‘a kelâl vermeyecek sûrette en şâyânı imtisâl kıtaatdan alınan fotoğraflarını canlı fotoğrafla tensîb kılınacak mahallerde haftada bir defa bâdı hevâ olarak asâkir-i şâhâneye temâşâ ettirecekler ve aynı usûlü bihasbe’lmeslek münâsibi vechile bahriye ve itfâiye asâkir-i şâhânesi haklarında dahi arz u tatbîk eyleyeceklerdir.

<sup>61</sup> İlk Nizamnamenin tamamı eklerde yer almaktadır. Seçili maddeler düzenlemeler/sansür ve uygulamalar hakkında bilgi vermek ve analiz edilmek için kullanılmaktadır.

*Altıncı madde Türkçesi:* İmtiyaz sahipleri, her bir askerin, her türlü askeri hareketi hakkındaki görüşlerini, fikirlerini arttırmak maksadıyla, devrin muhtelif öğreticilerinden birinin, muhtelif sınıfa mensup ve muhtelif askeri bölüklerin talim ve manevralarını, resmi geçitlerini, avcılık tatbikatlarını, izcilik ve emniyet hizmetleri gibi ve savaş hazırlıklarının en güzel şekilde fotoğraflarını, canlı fotoğraflarla, uygun olan mahallelerde haftada bir defa olmak üzere hazırlayıp sunacaklar.

*Dokuzuncu madde:* İmtiyâz sâhipleri hıfzı'ssıhha ve terbiyei etfâle ve hayâtîâileye müteallik en nezîh ve en mergûb resimleri irâe ile ahlâkı umûmiyyenin istifâsına gayret edeceklerdir.

*Dokuzuncu madde Türkçesi:* İmtiyaz sahipleri, sağlığını koruma ve çocukların eğitimi ve bir ailenin hayatıyla ilgili en nezih en beğenilmiş resimleri umumi ahlak kaidelerine uygun şekilde gösterebilecektir.

*Onikinci madde:* İmtiyâz sâhipleri sinematograf nâm diğer bayiskop ve lantermajik temâşâ ettiremedikleri mahallerde ve zamanlarda panorama ve kinetoskop usûllerine mürâcaat edecekler ve otomatik makineler dahi kullanacaklardır.<sup>62</sup>

*Onikinci madde Türkçesi:* İmtiyaz sahipleri, sinematograf ya da diğer adıyla bayiskop veya lantermajik seyrettiremedikleri mahallelerde veya zamanlarda panorama ve kinetoskop usullerine başvurarak otomatik makineler kullanacaklardır.

<sup>62</sup> Bu madde birçok aracın aynı anda girdiğini de gösteriyor.

*Onüçüncü madde:* Bilâdı cesîmede sinematograf temâşâ ettirmek üzere husûsî mebânî vücûda getirilecek ve kasabât ve kurâda ve panayırlarda ise imtiyâz sâhiplerinin çadırları kullanılacaktır.

*Onüçüncü madde Türkçe:* Büyük şehirlerde sinematograf seyretmek için özel binalar yapılacak ve kasaba, köy ve panayırlarda ise imtiyaz sahiplerinin çadırları kullanılacaktır.

*Onsekizinci madde:* Kâffei müstahdemîn fes giyecekler ve ahâlî ile temasta bulunanlar Türkçe konuşacaklardır.

*Onsekizinci madde Türkçe:* Çalışanların, imtiyaz sahiplerinin hepsi fes giyecekler ve halk ile görüşenlerin hepsi Türkçe konuşacaktır.

*Ondokuzuncu madde:* İmtiyâz sâhiplerinin teşkîl edecekleri anonim şirketin ismi “Osmanlı Sinematograf ve Lantermajik ve Menâzır-ı Muhtelif İrâesi Şirketi” olacak ve merkezi İstanbul şehrinde bulunacaktır.

*Ondokuzuncu madde Türkçe:* İmtiyâz sâhiplerinin teşkîl edecekleri anonim şirketin ismi “Osmanlı Sinematograf ve Lantermajik ve Türlü Manzaralar İrâesi Şirketi” olacak ve merkezi İstanbul şehrinde bulunacaktır.

*Yirminci madde:* Mezkûr şirketin devâir-i devletle muhâberesinde lisân-ı resmî Devlet olan Türkçe kullanılacak ve şirkete tealluk eden her bir deâvî mehâkimi Osmâniyede rû’yet olunacaktır.

*Yirminci madde Türkçe:* İmtiyaz sahibi şirketlerle ilgili her şey Devletin resmi dili olan Türkçe olacaktır.

Bu maddeler ışığında görülmektedir ki erken dönem sinema için en temel öncelik imtiyaz sahipleri yani film göstermeye izni olan kişilerin vergilendirilmesi,

sinema endüstrisinin merkezi olarak kabul edilen İstanbul için Türkçe önceliğinin ifade edilmesidir. Binaların nasıl olacağı, kılık kıyafetlerin nasıl olması gerektiği ile ilgili maddeler sinemanın bazı standartlara göre planlanması ve baştan bir kontrol sistemi içinde gelişmesinin hedeflendiği yönünde yorumlanabilir. Osmanlı devletinin son dönemi ile başlayan Türk sineması başlangıcından itibaren askeri yönetim anlamında bazı özelliklere sahip olduğu için sansür sistemi ve sansür mekanizmaları ile donatılmıştır. Bu nedenle erken dönem Türk sineması ile ilgili yapılan çalışmalarda göz ardı edilen bir unsur üzerine düşünmek gerekmektedir.

Erken dönem Türk sineması özel teşebbüsler sonucu ülke içinde yaygınlaşmış ve bir endüstri halinde gelişimine devam etmiş bir sinema örneği değildir. Öncelikle Osmanlı devleti kontrolünde sonrasında ise Türkiye Cumhuriyeti devleti kontrolünde ve teşvikinde bir sinema olma özelliği göstermektedir. Dolayısıyla sinemanın sonradan kısıtlanması gibi bir durum ancak 1940'lı yıllardan sonra geliştirilen devlet politikaları için değerlendirilebilir. Bu anlamda 1940'lı yıllardan önce erken dönem Türk sinema çalışmaları hakkında sansür unsurları sinemanın yaygınlaşmaya çalıştığı ve endüstri niteliğinde yatırımlar yapılmaya başlandığı evrede bazı kanun ve düzenlemeler kapsamında desteklendiğini ancak kontrol altında tutulmaya çalışıldığı söylenebilir.

Peki bu kontrol sistemi nasıl düzenlenmiş ve uygulamaya geçilmiştir. Erken dönem Türk sinemasında “sansür” kelimesi yerine “talimatname” ve “nizamname” kelimeleri kullanılmıştır. Dolayısıyla “düzenleme” anlamı taşıyan yönetmelik veya tüzük adı altında düzenlemeler yapılmıştır. İlk gösterimler sırasında filmlerde perdede filmin adından sonra pullu ve mühürlü bir yazı görünür, sonra film başlardı resmi evrak görünümündeki bu yazı filmin sansür kontrolünden geçtiğini gösteriyordu (Beyoğlu, 2018, s. 77). Bu filmleri İstanbul ve Ankara’da bulunan sinemada il

temsilcilerinin bulunduğu, İçişleri ve Milli Eğitim Bakanlıkları ile Basın ve Yayın Genel Müdürlüğü temsilcilerinden oluşan bir komisyon tarafından yapılıyordu. Ayrıca Genelkurmay Başkanlığı, Ekonomi ve Tarım Bakanlığı, Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığı temsilcilerinin de katıldığı denetim kurullarından geçiyordu. Bunlar filmi baştan sona kadar izlerken Sansür Kanunu'na aykırı bir durum varsa gösterilmesini men eder (yasaklarlar), yoksa izin verilirdi.

Sansür ve denetim sisteminin uygulamaları arasında gösterimler öncelikli yere sahiptir. Ülkeye sokulan filmler, fotoğraflar ya da Padişah'ın filminin çekilebilmesi veya bir filmde gözükebilmesi bile bu denetim sisteminin yasakları arasında yer almaktadır. Örneğin 1902 senesinde Abdülhamit'in filmde gözükmesi uygun bulunmamış ve film çekiminin ardından sansürlenmiştir. Bu durumun bir benzerine dini konulardaki hassasiyet verilebilir. Arşiv belgelerinde yer alan; "Peygamberlerin hayatlarını konu edinen bazı filmlerin sinemalarda gösterilmesi Müslümanları rencide ve tahrik ettiğinden gerek dışarıdan geçen gerekse içeride yapılan sinema filmlerinin gösterime girmeden önce hükümet yetkilileri tarafından kontrol edilmesine dair Dahiliye Vekaleti Tamimi". ( BOA: M-30-06-1923) karar değerlendirildiğinde Peygamberin gösterilmesi de en az Padişahın gösterilmesi kadar sorun yaratmıştır. Bu bağlamda İslam dininin öğretileri içerisinde "resim" sanatının<sup>63</sup> da yerinin olmadığı düşünülürse ve hatta konuyla ilgili yasakların olduğu düşünülürse böyle bir sansürle karşılaşmak şaşırtıcı olmamaktadır.

<sup>63</sup> Konuyla ilgili tartışmalar ve açıklamalar için: <https://sorularlailslamiyet.com/resim-ve-fotograf-konusunda-detayli-bilgi-verir-misiniz-islam-in-bu-konu-ya-bakisi-nasildir-canlilara> Erişim Tarihi: 11.03.2019

<https://www.fikriyat.com/ilahiyat/islam-ilmihali/2019/01/26/islamda-suret-neden-yasaklandi-resimli-elbise-giymek-mekruh-mudur-resimli-esyanin-alim-satimi-caiz-midir> Erişim Tarihi: 11.03.2019

Ön denetlemeler için arşivlere bakıldığı zaman incelenebilecek diğer örnekler şu şekilde;

**1915/1334:** “Zabıta ve sivillerden Bağdad'a giden yolcuların yollardan aldıkları fotoğraf veya sinema filmlerinin hepsini Altıncı Ordu Karargahı'na teslim mecbur oldukları, yapılacak tahkikat sonucu sakıncalı olmayanların geri gönderileceği”. (BOA: H-09-06-1334)

**1918/1337:** “Avrupa'dan gelen sinema filmleri ve kartpostalların ahlaka muğayir olduğundan bahisle Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin inhisarı altına alınmasının uygun olamayacağı”. (BOA: H-07-01-1337)

**1921/1340:** “Sinemalarda a'dab ve ahlaka mugayir filmler gösterilmesinin engellenmesi”. (BOA: H-26-09-1340)

Seçilen örneklerde de görülebileceği gibi ya film ve fotoğrafların taşınması, gösterilmesi ile ilgili yasaklar ya da ahlaka aykırı olabileceği düşünülen film ve fotoğrafa yasaklar uygulanmaya çalışılmıştır. Bu gibi yaklaşımlar ve uygulamalar Cumhuriyet dönemine geçildiği zaman da devam etmiştir. Örneğin 1930'da kabul edilen Umumi Hıfzıssıhha Kanunu'nun 166 ve 167'ci maddeleri 12 yaşından küçük çocukların sinema, tiyatro ve dans salonu gibi mekanlara getirilmesini yasak etmişti (Öztürk, 2005: 161). Örnekten anlaşılacağı üzere bu uygulama bir sansür değil, denetleme amacı taşıyan bir girişimdir.

Erken dönem sinema çalışmaları adına sansür sistemi olarak ifade edilebilecek çalışmanın daha yoğun olarak 1930'lu yıllardan sonra yürürlüğe girdiğini söylenebilir. Bu düzenlemelerden bazıları şu şekildedir;

1931 — Filmlerin, gösterileceği şehirler polisler tarafından kontrol ediliyordu.

9 Haziran 1932— Kontrolün, merkezi bir teşkilâta bağlanarak (O zamanki adlarıyla) Erkânı Harbiye Riyaseti, Dahiliye Vekâleti, Maarif Vekâleti Temsilcileri tarafından yapılmasına karar verildi ve bununla ilgili «Sinema filmlerinin kontrolü hakkında talimatname» yayınlandı.

26 Aralık 1933 — Talimatnameye senaryo sansürü de eklendi

1 Haziran 1934 — Talimatname biraz daha genişletilerek «Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilâtı'na ve Vazifelerine Dair Kanun » çerçevesine alındı.

19 Temmuz 1939 — “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname” çıktı

15 Ocak 1948 — Nizamname yeniden gözden geçirilerek bazı ilâveler yapıldı.

Sansür ve düzenlemeler sadece kanunlar veya düzenlemeler kapsamında incelendiği zaman sonuçları ile ilgili verileri anlamak zor olabilir çünkü düzenlemeler neden sonuç ilişkisi içerisinde araştırılırsa tarihsel bir yaklaşım olabilir. Bu nedenle tüm düzenlemelere örnekler verilemese bile erken dönem sinema tarihçilerinin önemli bulduğu bir kaç “düzenlemeye” bakmakta yarar vardır.

Erken dönem Türk sinema tarihçilerinin bazıları hiçbir kaynağa atıf yapmak gereksinimi duymadan aynı nitelemeyi yaparlar. Örneğin Agah Özgüç, kime dayandığını belirtmemesine rağmen kesin bir dille, *Mürebbiye* (1919) örneğinin Türk sinema tarihinde “ilk sansür” uygulaması olduğunu savunur (Özgüç, 1976: 22). Bir başka önemli sinema tarihçisi olan Alim Şerif Onaran da 1999’da ikinci baskısı yapılan bir eserinde yine kaynak belirtmeden “Mürebbiye Türkiye’de ilk sansüre uğrayan film oldu” (Onaran, 1999: 15) şeklinde ifade eder.

Aynı sorun Tikveş’de de vardır: “1919 yılında işgal kuvvetlerinin, Malul Gaziler Cemiyeti tarafından çevrilen Mürebbiye adlı filmin Anadolu’ya gönderilmesini yasaklaması, ilk sansür uygulamasını teşkil etmiştir.” (Tikveş, 1968: 10). Tikveş, ilk sansürle ilgili bu cümlesinin “Mürebbiye adlı filmin” kısmına kadar olan bölümünü Özön’e atfeder. İfadesinde “filmin” sözcüğünden sonra bir dipnotla, Özön’ün 1962 tarihli Türk Sinema Tarihi eserine gönderme yapar. Cümlesinin geri kalanı olan “Anadolu’ya gönderilmesini yasaklaması, ilk sansür uygulamasını teşkil etmiştir” ibaresini ise hiçbir yere atfetmez. Dolayısıyla Tikveş de Özön’ün “ilk sansür” olarak nitelemediği bir örneği kendi yorumuna göre ilk sansür yapar. Oysa Özön, Tikveş’in alıntı yaptığı 1962 tarihli eserinde Mürebbiye ile ilgili olarak sadece şunları belirtir: “...film tamamlandığı vakit, işgal kuvvetlerince güçlükler çıkarıldı, hatta Anadolu’ya gönderilmesi yasaklandı.” (Özön, 1962: 48). Sansür uygulamaları ile ilgili kanunlar, uygulamalar ve denetim ile ilgili bilgiler bağlamında değerlendirildiğinde bir çok bilginin henüz günümüzde netleşmediğini görülmektedir. Gerek tarihsel sıralamalar gerekse de neyin sansür neyin denetleme olarak yapıldığı tartışmaya açıktır. Bu tartışmalar devam ederken bu tartışmalara zemin hazırladığı düşünülebilecek çalışmalara da yer verilmelidir. Türk sinemasının yazım süreci hakkındaki dönem tartışmalarına ileriki bölümlerde de değinilecektir. Yine benzer şekilde benzer yaklaşımlar erken dönem Türk sineması hakkındaki sansür çalışmaları için de geçerlidir.

Sansür ve denetleme sistemleri içinde verilebilecek önemli örneklerden bir tanesi Muhsin Ertuğrul’un çektiği “Aynaroz Kadısı” filmidir.

Nitekim 1939 yılı bütçesi Büyük Millet Meclisinin bütçe komisyonunda görüşülürken kimi üyeler bu filmin halkın ar ve haya duygularını incittiğinden söz ederek hazırlanmakta olan tüzüğün bir an önce yürürlüğe sokulmasını istediler. Özellikle bu

filmdeki Aynaroz Kadısı Yakup Efendinin Afrod İÜ adlı bir Rum dilberine şarap içirerek güya "ergen olup olmadığım" anlamak üzere yaptığı deneme dolayısıyla gösterilen sahne, onun kötü niyetlerinin ortaya çıkmasına yol açtığı İçin gerek sarfedilen sözler, gerekse Rum kızı rolündeki oyuncunun (Şevkiye May) giysileri ve tavrının genel ahlâka aykırı olduğu, yeni tüzükte bu gibi durumların önlenmesi talep edildi (Onaran, 1994, s. 36). Çıkarılan "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamnamemin kaynağının Faşist Dönem İtalya'sında 1923'te çıkarılan kanun değerindeki bir yasa olduğu çok söylenmiştir (Gökmen, s. 57). Ancak sanıldığı gibi bizim mevzuatımız Mussolini döneminde çıkarılan bu yasanın bir kopyası değildir. Birçok hükümleri de oldukça farklıdır. Çünkü filmlerin üretim biçimleri ve film yapım koşulları da birbirinden ayrıdır.

Bu bilgiler ışığında değerlendirildiğinde gerek Türk sinemasının dönemlere ayrılması gerekse de sansür gibi önemli unsurlar sinema tarihine tekrar tekrar bakılarak ele alınmalıdır. Bu ve bunun gibi tarihe düşülmüş bilgiler, erken dönem Türk sineması açısından daha araştırılması gereken bir çok şeyin olduğunu ortaya koymaktadır.

#### **4.3.Erken Dönem Türk Sinemasının Ekonomik Koşulları**

Sinema gibi önemli bir sanat dalı mutlaka ki ekonomik ilişkilerden ayrı düşünülmemelidir. Sinema ilk ortaya çıktığı günden beri ekonomi ile iç içe olmuştur. Bu durum sadece film yapmanın bir maliyeti oluşu ile ilgili değildir. Aynı zamanda ülkelerin ekonomik koşullarının film yapım süreçlerini, pazar ilişkilerini ve hatta filmlerin konularını nasıl etkilediği ile de ilgilidir. Tarihsel süreç içerisinde değerlendirildiğinde ise sinema tarihi kapsamında; savaşlar, ulus devlet yapılanmaları, dağılan imparatorluklar film üretimini çeşitli nedenlerle etkilemiştir, bu nedenlerin

içinde belki de en önemlisini ekonomik etkiler oluşturur. Dolayısıyla sinema tarihini de ekonomi ile ilgili süreç ve olaylardan ayrı düşünmek mümkündür değildir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde erken dönem Türk sinemasının ekonomik yapısı birkaç şekilde ele alınabilir. İlki gösterim- dağıtım, alan- olanakları olarak düşünülebilir. İkincisi ise dönemin vergi sistemi ile olan ilişkisi olarak değerlendirilebilir. Her ikisinin de ortak noktası kurumsallaşma veya sektör olma yolunda ilerlediği süreçlerle ilgili bilgi, belge ve sayılara günümüzde halen daha net bir şekilde ulaşamıyor olmasıdır. Bu nedenle de gişe bilgileri, seyirci sayıları, gelir ve giderleriyle ilgili kesin bilgilere erişilemeyen erken dönem Türk sineması için kesin yargılarda bulunmak da çok mümkün değildir.

İstanbul'un merkez kabul edilebileceği ilk yıllar ile ilgili olarak öncelikli değerlendirmeler büyük şehir ve çevresi ile ilgili olmaktadır. Gösterim yapılan salonlar, ulaşılabilen gişe bilgileri sinema ekonomisi ile ilgili bilgilere yol göstermektedir. Sonrasında ise başka şehirler ve gezici film gösterimlerinin dahil edilmesiyle dönemin sinema ekonomisi hakkında genel bir kanıya ulaşmak mümkün olabilir.

Vergi sistemi ise özellikle Türk sinemasının erken dönemleri için karanlık bir noktaya işaret etmektedir. Çünkü sinema hem bir gelir kapısını işaret etmekte hem de çok da üzerinde durulmayan ve beklentilerin çok yüksek olmadığı bir noktayı işaret etmektedir. Dolayısıyla sinemanın vergiyle olan ilişkisi ile ilgili çok belgeye de ulaşamadığı düşünülürse Türk sinemanın erken dönem vergi sistemi halen daha karmaşık bir yapı içindedir.

#### 4.3.1.İstanbul ve Anadolu’da Gösterim ve Dağıtım

Erken dönem Türk sineması çalışmalarında ortak görüş İstanbul’un sinemanın merkezi olduğu yönündedir. Osmanlı döneminde ticaretin, ekonominin ve yönetimin merkezi olan İstanbul, kültürel çalışmaların da önemli bir merkezi olmuştur. Ticari açıdan önemli bir durak olması sebebiyle bir çok yenilik İstanbul’a hızlı ulaşmıştır. Osmanlı devletinin toprak genişliği 1890’lı yıllarında sonunda 1700’lü yıllara nazaran azalmış olsa da daha önce değinildiği gibi Balkanlar’da o dönem hala toprakları vardır. Daha önce de ifade edildiği üzere, bugün Makedonya olarak bilinen bölge o yıllarda Manastır olarak bilinmektedir ve halkı da Osmanlı tebaasıdır. Dolayısıyla bölgede yapılan gösterimler İstanbul ile aynı anda gerçekleşmesi sebebiyle sinemanın başlarda tek bir gösterim merkezinin olduğunu iddia etmek bu açıdan doğru olmayacaktır.

19. yüzyıl Osmanlı döneminin İstanbul’u imparatorluğun siyasi ve ticari merkezi olmakla beraber bir kültür ve eğlence merkezi niteliğini de taşıyordu. Yabancı tiyatro gruplarının önemli bir durağı olan İstanbul, aynı zamanda Karagöz’den meddaha ve ortaoyununa kadar pek çok seyirlik gösteriye ev sahipliği de yapıyordu. Seyir geleneğine sahip bu halk, özellikle gayri Müslümlerin ağırlıklı olarak yaşadıkları bölgeler olarak ifade edilebilecek olan Beyoğlu, Pera bölgesi yeniliklerle de çabuk tanışıyor ve ticari bir merkez olması vesilesiyle de hızlıca yayılmasına sebep oluyordu (Doğuşu, 1993, s. 145) (Gökmen, s. 13). Dolayısıyla halkın ilgisini çekmek bu nedenlerle zor değildi. Bu bağlamda sinemanın keşfinden kısa bir süre sonra öncelikle İstanbul halkı (tebaa) ve sonrasında ise saray yani Osmanlı hanedanlığı 1896’da sinemayla tanıştı. Kısa bir süre içerisinde de birçok yerde ilan ve afişlerle tanıtılan bu yeni “temaşa” kulaktan kulağa hızla yayıldı.

Gösterim ve dağıtım açısından erken dönem sinema çalışmalarını öncelikli olarak imtiyaz sahipleri açısından değerlendirmek doğru olabilir. Gösterim yapmak amaçlı alınan izinler hem bu gösterimlerin hangi bölgelerde yapılabildiği hakkında bilgiyi vermektedir hem de gösterimleri yapan kişiler hakkında bilgi sağlayabilmektedir. Bu nedenle öncelikle gösterimler için verilen izinlere bakılarak imtiyaz sahipleri ve dolayısıyla sinemada o dönem ekonomik olarak da kimlerin gücü elinde bulundurduğunu ortaya koymak mümkün olabilir.

Weinberg, Dirodour ve bu gibi isimlerin imtiyaz sahibi olduktan sonra İstanbul ve çevresine sinemanın yayılmasını hızlandırdıklarını biliyoruz. Ancak sadece onlar değil birçok gayrimüslimin bu dönemde film temaşa etmek için başvurduğu ve bunları farklı illerde de yaptıkları ile ilgili bilgi ve belgelere ulaşılabilmektedir. Örneğin 1898 senesinde Fransa tebaasından Mösyö Flaman adında bir kişinin daha önceden el konulan sinematograf aletinin kendisine iade edildiği ile ilgili bir belge gümrük kayıtlarında bulunmaktadır. Ancak kendisine cihaz ile beraber el konulan kimyevi maddeleri iade edilmediği için bir itirazda bulunmaktadır (BAO- 206-78/ M-11-01-1898). Yine benzer bir başvuru ve sonucuna 1902 senesinde İzmir’de gösterim yapılabilmesi adına başvuru yapılmış ve imtiyaz “Osmanlı Devleti’nde sinematograf gösterme imtiyazı” olarak gümrük kayıtlarına geçmiştir ( 46-16/ H-29-12-1320/1902). Örnekleri çoğaltarak incelemeye devam edildiğinde 1907 senesine ait bir başka gösterim talebi yapılan girişimdeki ifadeler şu şekildedir; “Sinematografa kullanılmak üzere Roma’da bulunan Tozi namındaki İtalyan kumpanyası tarafından Dersaadet ve İzmir’e gönderilmekte olan elektrik makinelerinin imrarına müsaade itası. (Rüsumat; 242126)” ( BAO 3229 – 242126- H-09-12-1325/1907). İfadelerden de anlaşılabileceği üzere hem İstanbul’da hem de İzmir’de gösterimlerin yapılabilmesi için sinematograf cihazı kullanılmak üzere elektrik makinelerine ihtiyaç duyulmuş ve

getirilmiştir. Böyle örneklere arşiv belgeleri içerisinde ilk yıllarda çokça rastlanmaktadır. Dahası ülkeye birçok farklı kişi tarafından sinematograf ve bu gibi cihazların parçalarının getirildiği gözükmemektedir. Birçoğunun eksik veya bozuk parçaları hakkında yazılara rastlanılırken ülkeye ilk kez sokuldukları süreç ve izinlerle ilgili yazılara ulaşılamamıştır. Bu durum daha önce de tartışıldığı üzere yönetim neznindeki bazı ön yargılar sebebiyle ülkeye farklı kişiler tarafından sinematograf ve benzeri cihazların kaçak yollarla sokulmuş olma ihtimalinin yüksek olduğunu bir kez daha göstermektedir.

“Cihaz’ların” ülkeye sokulması ve gösterimlerle ilgili olarak imtiyaz sahibi olmaları hakkındaki birçok kaynak bilgisi İstanbul gibi şehirlerle ilgilidir. Ancak Osmanlı topraklarındaki gösterimler olarak değerlendirildiği zaman Manastır şehrinde yapılan gösterimler de dahil edilmelidir. 1897 yılında yapılan ilk gösterimlerin Lumi re filmleri olduğu ile ilgili iddialar mevcuttur (Stardelov, 2014, s. 4). İstanbul’da yapılan gösterimlerdeki ilk film ile ilgili tartışmalara daha önce değinildiği gibi “ilk” gösterilen filmin gerçekten kime ait olduğu bir tartışma konusudur.

İstanbul’da halka açık ilk film gösteriminin yapıldığı “Sponek Birahanesi” bugün Tunel’den Galatasaray’a gelirken soldaki Aznavur Pasajı ile Meşrutiyet Caddesi’nin başladığı köşe arasında, “Konkordiya Saint Antoine Kilisesi’nin” yerinde, Varyete Tiyatrosu olarak bilinen, Halep Çarşısı adlı binada yer almaktaydı. Weinberg tarafından yapılan bu gösterim gibi gösterimler daha sonra Ferah Tiyatrosu’nda ve İstanbul’un farklı yerlerinde devam etmiştir (Gökmen, s. 12). Mustafa Gökmen’in 1901 yılı ile ilgili iddiasına göre “Weinberg Beyoğlu’ndaki Konkordiya (Concor- dia) salonunda 1902’de Cambon adlı Fransız, Varyete Tiyatrosu’nda (Theatre Des Variete) yaptıkları gösterileri Yıldız Sarayı’nda tekrarladılar. Bu duruma göre sarayda film gösterisi yapanlar Bertrand, Weinberg ve Cambon oluyor. Daha sonra bu listeye

Dolmabahçe Sarayında Sultan Mehmet Reşat ve misafiri Şeyh Sünûsiye film gösterisi yapan Cemil Filmer de girecek” (Gökmen, s. 14). Bu iddialar ile daha önce değinilen bir tartışmaya, gösterimler bölümü ile yeniden değinilmiş oluyor. İstanbul’da gerçekleştirilen ilk gösterim halka yapılmış ve sonra Saray’da bu gösterilere yer verilmiştir. Erken dönem Türk sineması çalışmalarının ilk dönemlerine değinen birçok tarih kitabının aksine sinema ilk Saray’a gelmemiştir. Bu konu hakkında yeni bir bilgi gündeme gelinceye kadar bu tartışma için bu saptama kabul edilebilir.

Daha önceki bölümlerde ifade edildiği üzere İstanbul’da yerleşik ilk sinema Pathé sinemasıdır (1908). Daha sonra sırasıyla Eclair, Ori-ental, Central, Orientaux, Gaumont, Lion gibi bir çok sinema salonu açılmıştır. İlkler içinde yer alan bu salonlarını günümüze kadar ulaşmış olan Alkazar, Elektra gibi sinema salonları da açılmıştır. Bu bağlamda değerlendirilebilecek önemli bir nokta gösterim bölgesinin Beyoğlu semti olduğunu ifade edebiliriz. Beyoğlu aynı zamanda sadece bir gösterim, eğlence veya ticaret akışının gerçekleştiği günümüz koşullarına benzeyen veya benzetilen bir bölge/semte değildir. İstanbul’un o dönemki semtleri içerisinde önemli bir yere sahip olan “yaşam alanıdır. Mimarisine dair izlerin günümüze kadar geldiği Beyoğlu, günümüz tarihçileri tarafından “azınlıkların” yaşadığı bölge olarak ifade ediliyor olsa da İstanbul’a yeni gelen her şeyin ilk ev sahipliğini de yapmış olma özelliği de vardır. Saray’ın karşı yakası olarak daha önce de ifade edilen İstanbul’un bu bölümü ağırlıklı olarak Levanten<sup>64</sup> nüfusun yaşadığı bir bölgedir. Bu bölgede ve İstanbul’un diğer semtlerinde 1908-1938 yılları arasında açılan toplam sinema sayısı 176 olarak bilinmektedir (Gökmen, s. 76).

<sup>64</sup> Levanten: “Özellikle Tanzimat sonrasında büyük liman kentlerinde yoğunlaşan ve ticaretle uğraşan Hristiyanlara verilen ad” (TDK Erişim Tarihi: 11.03.2019)

İstanbul'un Saray yakası ağırlıklı olarak "Müslümanların" yaşadığı bir bölgedir. Tamamı Müslüman olmasa dahi "muhafazakâr" bir kesimin yaşadığı söylenebilir. Beyoğlu'nun öncelik ettiği sinemaya, diğer yakada ilk Fevziye Kırathanesi ev sahipliği yapmıştır. Devamlı sinema olma özelliği göstermese de bölgede birkaç tiyatro salonunda da aynı tarihlerde gösterimler yapılmıştır. Weinberg'in Ferah Tiyatrosu'nda yapmış olduğu gösteriyi, Sahne-i Heves Tiyatrosu'nda Muhsin Ertuğrul takip etmiştir. Fevziye Kırathanesi gösterimler için uygun bir zemine sahipti çünkü öncesinde orada Katip Salih'in Karagöz oyunu gösteriliyordu, bu gösterilerde kullanılan beyaz perde aynı zamanda film gösterimleri için de kullanılmıştır. Bu süreç içinde halkın bu gösterimlere ve yeni temaşaya büyük ilgi göstermesi bu işin bir yatırım niteliğinin olabileceğini göstermiş olmalı ki Murat ve Cevat Boyer 1914 (arşivlerde tam tarihi 19 Mart olarak geçmektedir) senesinde Fevziye Kırathanesini bir sinemaya dönüştürerek "Milli Sinemayı" açmışlardır (Gökmen, s. 56). Sinemanın böyle ilgi görmesi farklı bölgelerde Halka farklı şekillerde de sinemayı ulaştırma isteği uyandırmıştır. Bunlardan ilk gezgin sinema örneğidir.

Mahalle mahalle, çoğunlukla da şehir şehir gezmesi planlanan gezici sinemanın girişimi ilk denemede başarısız olmuştur. 1908 senesinde Padişah II. Abdülhamit tarafından bir emirle yayılan fermanla bir vapur ile sinema gösterimlerini yapılmak istenmesiyle ilgili bir bilgiye ulaşılabilmektedir; "İki Fransız'ın, Şirketi Hayriye'nin seferden alınmış 18 numaralı vapurunu Boğaziçi, Adalar, Bakırköy ve İzmit Körfezi sahillerinde römorkörle çekerek içinde Sinematograf gösterisi yapacakları haber alınmıştır. Mahzurları dolayısıyla buna İzin verilmemesi padişahın yüksek emir ve fermanı" (20 Haziran 1908 Saray Başkâtibi Tahsin). Müsaade edilmeyen bu girişim sinemanın yayılmasına engel olmamıştır. Bu durumu da aynı yıllarda açılan sinema salonu sayılarıyla açıklamak mümkündür.

1908-1914 yılları arasında yaşanan artışın temel kaynağı yabancı sinema şirketleridir. İstanbul'da yaşayan gayrimüslimlerin bu temaya yaptıkları yatırımlar sayesinde de sinema sayısı oldukça artmıştır. Sadece İstanbul'da değil İzmir, Ankara gibi şehirlerde de 1909 senesinde sinemalar açılmıştır; Asri Sineması, Lale Sineması, Ankara Sinema ve Kramer sineması gibi isimler erken sinema döneminin öncü sinemaları olma özelliği gösterir.

Sinema salonlarının inşa olması, aktif olarak çalışması ve filmlerin düzenli olarak gösterilmesi bu yıllarda hangi filmlerin gösterildiği ile ilgili bir soruyu ortaya çıkartmaktadır. Bu dönemde gösterimi yapılan filmlerin yabancı ağırlıklı olduğu bilinmektedir. Ancak (tablo -liste) yerli sinemacıların da aynı yıllarda film üretimi yapmaya çalıştıklarını ortaya koymaktadır. Filmlerin neler olduğu ilgili olarak gazete haberlerine, afişlere ve dönemin reklam çalışmalarına bakmak yararlı olacaktır.

Dünyanın her yerinde olduğu gibi Türkiye'de de gösterilen filmler için de çeşitli duyurular yapılmış. Bu duyurulardan gazete ve dergilere verilenler koleksiyonlarda kaldığı halde el ilânlarından çoğu yok olmuştur, Muhafaza edilebilenler arasından ve tarihi değer taşıyanlardan üç örnek:

- Sponeck Birahanesindeki ilk gösterinin ilanı: (İstanbul 1897}  
 “Beyoğlu’nda Galatasaray» karşısında Sponeck Salonunda İstanbul’da birinci defa olarak Paris ve bütün Avru pa’nın mazharı takdiri olmuş olan canlı fotoğraf iûbiyatı her akşam icra olunur..”  
 Not : Türkçe, Fransızca, Rumca ve Ermenice olarak dört lisanla yazılan ilân Ahmet İhsan Matbaası’nda basılmış ( Milli Kütüphane).
- Ferah Tiyatrosu’ndaki gösterinin ilanı: (İstanbul 19 Eylül 1910)

«Mösyö Weinberg idaresinde, Bahri Müncemid'deri bir manzarası lâtife (Renkli), bir damadın sergüzeşti (Büyük Dram), Rigaden ve imzasız mektup (Komik) Buvaron'ın şıklığı (Komik ).. Dünyanın en meşhur fabrikası olan Fathe Freres Şirketi'nin kordelâları ba mukavele yalnız tiyatromuza mahsustur ». (Milli Kütüphane)

Not : Buz Denizi'ndeki lâtif manzaranın renkli oluşu elle boyandığı içindir

- Ferah Tiyatrosu'nda bir gün sonraki gösterinin ilâm: (İstanbul 20 Eylül 1910)

“Sinematograf., Yeni muhtelif program. Gayet müthiş dramlar” (Milli Kütüphane)

Çoğunlukla İstanbul'da gerçekleştirilen gösterimlere ait bu ilanlardan anlaşılacağı üzere İstanbul'da sinema kültürü mekanlarla beraber bir sisteme oturmaya başlamıştır. Fakat İstanbul dışında yapılan gösterimler çoğunlukla kahvehanelerde yapılmaktadır. Bu durumun temel sebebi yaşanan aydınlatma sorunlarıdır. İstanbul'da dahi yapılan gösterimler sırasında yaşanan yangın olayları ve yaşanan teknik aksaklıklar Anadolu'daki gösterimlerde de devam ettiği için kahvehaneler tercih edilmiştir. Daha sonrasında ise Türk ocakları ve Halkevleri Anadolu'daki gösterimler için önemli bir yere sahip olmuştur. Ayrıca Anadolu'da yapılan gösterimlerde filmlerin büyük şehirlere göre daha hızlı değiştiği görülmektedir. Bunun sebebi ise yaşayan nüfus sayısının azlığı sebebiyle sinemanın sürekli canlı kalabilmesi adına sürekli yeni filmler getirilmeye çalışılmıştır. (Özuyar, 2004, s. 57)

#### 4.3.2. Erken Dönem Türk Sinemasında Vergilendirme

Osmanlı devletinde vergilendirme sisteminin temelinde Tımar sistemi yatmaktadır. Osmanlı Tımar sistemi ülkenin sadece askeri ve siyasi gücüyle ilgili değildir, aynı zamanda sosyo-ekonomik oluşumunun da bir parçasını oluşturmaktadır. Bu nedenle Tımar sisteminin bozulması veya duraksamaya geçmesi Osmanlı devletinin ekonomik sisteminin de bozulması anlamına gelmektedir. Asker yetiştirme sistemini etkilediği

gibi ekonomik gelirlerin de bozulması sonucu farklı gelir kaynaklarının da önemli hale geldiği bir süreçtir Osmanlının çöküş dönemi. Vergilendirme sistemi sadece askeriye veya Osmanlı'nın diğer kaynaklarına katkı olarak değerlendirilmemelidir aynı zamanda yardım kurum ve kuruluşlarının da bir parçası olarak değerlendirilmelidir. Bu yaklaşımlar ile tartışılması gereken sinemanın bu yeni kaynaklardan biri olup olmadığı ile ilgilidir.

Sinemanın bir gelir kaynağı olarak görülüp görülmediği ile ilgili tartışmalar erken dönem Türk sineması hakkındaki tartışmalarda önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle de vergilendirilme sistemi hakkında tartışılması ve araştırmalar yapılması gereken bir ayrı araştırma konusudur. Bu araştırmanın bir parçası olarak ise vergilendirme dönemin ekonomik koşullarının kontrol veya sansür sistemi ile beraber bir paralellikte planlandığını ve hatta kurumsallaşma sürecinde de yine bahsedildiği üzere hem askeriye hem de Darülaceze'ye olan katkılarıyla birlikte değerlendirilir.

Darülaceze<sup>65</sup>; malullerin, çocukların ve kimsesizlerin barınma, beslenme ve eğitim gibi ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla Osmanlı devleti döneminde kurulmuş bir hayır kurumudur<sup>66</sup>. Cumhuriyet döneminde de bir gelenek olarak devam ettirilmeye çalışılan kurumun ilk durulduğu dönemlerde en temel geçim kaynağını tiyatro, sinema gibi eğlence alanları oluşturmaktadır. Biletlerden kesilen %10'luk bir kısım Darülaceze'ye verilerek ihtiyaçları karşılanmaktadır. Bu nedenle erken dönem Türk sineması içinde Darülaceze ve vergi sistemi arasında önemli bir bağ olduğu

<sup>65</sup> Darülaceze: "1895 yılında Sultan II. Abdülhamit Han tarafından kurulan kurumumuz kurulduğu günden bugüne 30.000'i çocuk olmak üzere toplam 72.000 kişiye Şefkat Yuvası olmuştur. Halen 600'e yakın insanımızı kuruluş felsefesinden ödün vermeden barındıran Darülaceze din, dil, ırk, cinsiyet ve mezhep farkı gözetmeksizin cami, kilise ve havrasıyla dünyada eşi benzeri olmayan bir hayır kurumudur." <https://www.darulaceze.gov.tr/Kurumsal/Darulaceze> Erişim tarihi: 05.02.2018

<sup>66</sup> Sinema ve tiyatrolardan alınan darülaceze aidatının meşruluğu konusu İngilterede toplanmakta olan fukara hissesi (poor law) benzeri bir uygulamaydı. Aceze, iş göremez, sakat şahıslara yardım yoluyla dilenciliğin ortadan kaldırılmasına yönelik olarak bütün gelişmiş ülkelerdeki uygulamalara da benzemektedir.

söylenbilir. Darülaceze'nin bu vergi sisteminin nasıl bir parçası haline geldiği ile ilgili olarak araştırma yapıldığı zaman karşılaşılan bilgiler ilginçtir. Birinci dünya savaşı döneminin ardından siyasi olarak devlet bütünlüğünü kaybetmeye başlayan Osmanlı Devleti gerek iç işlerinde gerekse de dış ilişkilerde itilaf devletlerinin müdahalesine maruz kalmıştır. Bu süreç içinde vergi sistemi de bu durumdan etkilenen bir sistem olmuştur. Ancak İtilaf devletlerinin (Fransa, İngiltere ve İtalya) Osmanlı devletinin umumi bütçesinde dahil edilmemiş olan bu aidat gelir düzenlemelerine bir itirazı ve müdahalesi olmamıştır. Fakat asıl sorun; Osmanlı devletinin anayasası niteliğindeki Kanun-i esasi de bu durumu kapsayan bir maddenin olmayışı ve gerek erken dönem tarih çalışmaları açısından gerekse de günümüze değin herkesçe meşrulaştırılmış uygulamanın yasal olmayışındır. Çünkü Kanun-i esasiyenin 25. Maddesi<sup>67</sup> “bir kanuna müstenit olmadıkça vergi ve rüsumat namıyla veya nam-ı aharla hiç kimseden bir akçe alınamayacağını” ifade etmekteydi. Dolayısıyla bu aidatın alınmasıyla ilgili bir kanuna rastlanmamaktadır. Bu nedenle gerek orduya yapılacak yardımlar gerekse de Darülaceze'ye yapılacak yardımlar gerekçesiyle uzun bir süre sinema tiyatro gösterimlerinden toplanan %10'luk pay meşru değildir. Ancak uygulamada uzun süre meşru kalmıştır.

Darülaceze'nin bu vergi sistemi ve/veya bağış sistemiyle olan bağı kanuni olarak koruma altına alınmamış olsa da kabul görmüş ve devam ettirilmiştir. Bu bağın nasıl kurulduğu veya nasıl meşrulaştırıldığı ile ilgili olarak 1960 yıllarda yayınlanan bir gazete haberine göre; “*Sinema sanayiinin inkişafında, Hükümet ve Belediyelerin de büyük yardımları olmuş; bilhassa mahalli Belediyeler bu eğlence yerlerine, bu alemler işletenlere bu alemin seyircilerine daima faydalı olmaya çalışmışlardır. Eğlence resmi (vergi) belediyeye intikal ettikten ve sinemanın cemiyetimiz için faydalı bir*

<sup>67</sup> Kanun-i Esai Madde 25.- Bir kanuna müstenit olmadıkça vergi ve rüsumat nâmı aherle hiç kimseden bir akçe alınamaz. <http://www.anayasa.gen.tr/1876ke.htm> Erişim Tarihi: 09.03.2018

*unsur olduğu kabul edildikten sonra vergi seyirciyi ürkütmeyecek şekilde ayarlanmıştır. Kültürel Ecnebi filmler cüzi bir resm'e tabi tutulmuş, yerli filmlerden de az rüsum alınmakta yerli filmciliğin inkişafı sağlanmak suretiyle, sinema alemi himaye edilmiştir".* İfadelerden de anlaşılacağı üzere vergilendirilme amacına değinilmemiş olsa da sinemanın bir endüstri ve sektör haline dönüşmesi sırasında Türk yapımcı ve göstericilerinin korunmaya çalışıldığı durumu anlaşılabilir.

1907 senesine ait bir arşiv belgesinde<sup>68</sup> Napoli'den İzmir'e gelen İtalyan Sinematograf cihazından bahsedilmektedir. Bu cihaz için "sinematograf kumpanyası'nın beraberinde bulunan dinamo makinasının gümrükçe teminata bağlanması ve geçirilmesi" ifadeleri yer almaktadır. Bu belgeden de anlaşılacağı üzere sadece sinema gösterim ve yapım süreci sırasında değil cihazların ülke içine sokulması sırasında vergi sistemine kayıt altına alındığı iddia edilebilir.

Erken dönem Türk sinemasında gerek sansür sistemi gerekse de vergilendirme sistemi Osmanlı devletinin son dönemlerinde yaşamış olduğu değişim ve dönüşümlerin etkilerini taşımaktadır. Cumhuriyet döneminde her iki yapı için de yenilikler ve değişimler sağlanmış ve hatta siyasetin sinema ile olan bağı yeniden gözden geçirilmiştir. Bu nedenle erken dönem Türk sineması cumhuriyet ve cumhuriyet sonrası dönemi olmak üzere ikiye ayrılarak analiz edilmelidir. Bu sürecin analiz edileceği araştırmalarda eğitici unsurlar, gösterim ve dağıtım birbirinden ayrı düşünülmemelidir.

---

<sup>68</sup> BOA, H-13-04-1325/28-2

#### 4.4. Erken Dönem Türk Sineması ve Sosyal Yapının Değişim Göstermesi

Erken dönem Türk Sineması'nın bir endüstri olarak düşünülmesi için ekonomik koşulların bilinmesi büyük önem arz etmektedir. Ancak sinemanın bir "temaşa" olarak ortada olması uluslaşma süreci içindeki bir devlet açısından farklı sonuçlara işaret etmektedir. Türkiye'de büyük bir rejim değişiminin yaşandığı 1900'lü yılların başında sinema gibi önemli bir ideolojik aygıtın toplumu eğitmek<sup>69</sup> adına kullanılması normal karşılanabilir. Ancak bu eğitim süreci sadece eğitici filmlerle ile değerlendirilerek analiz edilemez. Filmlerin gösterim mekanlarının, sinema salonu sahiplerinin, gösterimler için aracı olanların, filmlerin denetimi veya dönem filmlerinin seçimi de ayrı bir öneme sahiptir bu nedenle de sinemanın eğitici araç olması durumu ile ilgili hepsi bir bütün halde ele alınmalıdır.

Türkiye ulus devlet olma sürecini modernleşme yapılanması ile eş zamanlı olarak yaşamıştır. Hukuki düzenlemeler, batı değerlerinin incelenmesi ve uygulanması gibi yapılanmalar Türkiye'nin modernleşme adımları olarak kabul edilebilir. Aydınlanma düşüncesinin etkileri Atatürk'ün ve düşün arkadaşlarının Türk milliyetçiliğini yapılandırılması sırasında önemli bir etken olmuştur.<sup>70</sup> 1789 Fransız ihtilalinin sonuçlarının Dünya'ya yayılmasının ardındaki etkiler değerlendirildiğinde Atatürk'ün toplumu yeniden inşasını nasıl planladığı konusunda ip uçlarına ulaşılabilir.

<sup>69</sup> Eğitmek: Sadece günümüz koşullarında bir eğitimi işaret etmez aynı zamanda tüm bölgelere haber ulaştırmak. Belge film niteliğindeki filmler ile tüm bölgelere savaşın sonuçlarını anlatmak, aynı zamanda da ülke içerisindeki değişimlerin anlaşılabilmesi adına halka ulaşmayı kapsar. Bu durumun sonucunda ise asıl hedef bir ulus devlet yaratmaktır.

<sup>70</sup> <sup>70</sup> Atatürk'ün Türk ulusunu tanımlaması sırasında başvurduğu ve ulus devlet anlayışı Fransız devlet yapısına dayanmaktadır. Ancak "Kemalist milliyetçilik" bu durumdan biraz farklı daha etnik kökene dayalı bir milliyetçiliği işaret etmekteydi. Bu durum Cumhuriyet kuruluşundan sonra iktidara gelen yönetimlerin geliştirdiği ve sahiplendiği bir yapıdır. Bu yönetim şeklinin üç şekilde gruplanmıştır; "toprağa dayalı Türkiye sakinleri Türk'tür". İkinci olarak "din, millet sisteminin bir mirası olarak Türkiye'deki tüm Müslümanlar Türk'tür". Son olarak ise "Etno-dinse Kemalist yaklaşım olarak; Türk dilini benimseme kaydıyla, aslında etnik bakımdan Türk olmadıklarını unutmaksızın Kürtleri Türk olarak kabul etmeye istekliydi (Gülalp, 2007, s. 109).

Cumhuriyetin kuruluşu sırasında başvuru yapılanma birçok farklı siyasi ve sosyal düşünceye dayandırılmıştır.<sup>71</sup> Cumhuriyet aydınlarının ön gördüğü Türk modernleşmesi pozitivist bir sosyolojik yaklaşım olarak nitelendirilebilir. Türkiye Cumhuriyeti kuruluşu öncesinde modernleşme adına yaşanan bazı krizler özellikle 1908-1918 yılları arasında yaşandığı ile ilgili ön yargılara rastlanabilir. Süreci oluşturan devlet, milliyet, din, aile, gelenek, eğitim ve ekonomik kalkınma gibi sorunlar (Berkes, Türkiye'de Çağdaşlaşma, 2016, s. 429) sadece bu tarih aralığında değil sonrasında da çözüm aranmış sorunlardır. Bu sorunlara ve sorulara aranan sonuçlar toplumun nasıl bir dönüşüm içine gireceğinin halka anlatılmasını gerekli hale getirmiştir. Bu nedenle tez çalışmasının son bölümü olan sosyal yapılanmanın değişim ve eğitici unsur olarak sinemanın kullanılması durumu önemli bir yere sahiptir. Sinemanın toplumun eğitilmesi adına bir araç olarak kullanılması durumunun anlaşılabilmesi için ekonomik etkenler tarihsel süreç içerisinde değerlendirilmelidir. Bu nedenle sinemanın toplumla olan ilişkisi bir bütün olarak değerlendirilmelidir.

Kuruluş aşamasında milli değerlerin ön plana çıkartılmasını devlet yapılanmasının bir parçası olarak gören düşünürler ve siyasiler hep aynı paydada buluşmamışlardır. Daha önce de bahsedildiği gibi Ziya Gökalp gibi Türk uluslaşma sürecinin öncü isim olmuş kişilerin ulusallık arka planını “içtimai mefkurecilik” (sosyal idealizm) olarak isimlendirdiği idealist bir pozitivizmi temsil etmektedir. Gökalp Türkçü-Batıcı modernizmi olarak adlandırdığı toplumsal dönüşümü Türk milleti, İslam ümmeti ve Batı medeniyetinin bir arada oluşu olarak tanımlamaktadır (Gökalp, 2006: 20-110).

<sup>71</sup> Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecinde uluslaşma ve ulus devlet unsurlarının geçmişinde Osmanlı devletinin içerisinde örgütlenmiş olan Osmanlılık yatmaktadır. Bu yaklaşımın içerisinde yer alan İbrahim Şinasi, Ziya Paşa ve Namık Kemal gibi isimler çıkarttıkları gazeteler ve edebi ürünler ile halk ve devlet arasındaki bilgi akışını sürdürmeye çalışmıştır. Rejimin devamlılığı için yapılan bu çalışmalar Yeni Osmanlıların doğuşu olmuştur. Bu rejim yanlısı hareket Jön Türk hareketinin ortaya çıkması adına bir umut ışığı olmuştur. Ancak aralarında rejimin devam etmesi ve etmemesi üzerine düşünce ayrılıkları yaşanmıştır. Yeni Osmanlılar gelenekçi yapılanmayı devam ettirirken, Jön Türkler askeri bir kanattan yetişen aydın kesimi temsil eden bir grup olma özelliği göstermiştir. Ancak her ikisi de Padişah'a karşı bir duruş sergilemiştir.

Osmanlı imparatorluğunun yıkılış dönemine gelindiğinde yoğunlaşan Türk ulusçuluğunu “Batılaşma görüşüne göre devlet, din ölçülerinde arınmış çağdaş bir devlet değildi. İslamlaşma görüşüne göre gerçek bir İslam devleti değildi. Türkleşme akımına göre ulusal bir devlet değildi” şeklinde yorumlayan Niyazi Berkes, Gökalp’in ulusçuluk görüşünün batıcılık görüşüne zaman içinde daha çok yaklaştığını çünkü 2. Abdülhamit döneminde bölgesel örgütlenmelerin Pan-Türkist yapıyı bozmaya başladığını ifade etmektedir (Berkes, Türkiye’de Çağdaşlaşma, 2016, s. 428-435). Osmanlının son döneminde içinde bulunduğu durum son derece karmaşık siyasi bir yapıya sahiptir. Bu yapı Osmanlı devletinin birçok ideolojik çalışmanın ve düşüncenin üretilmesi için imkân sağlamıştır. 1908 devrimi zeminde gelişmiştir. Dini ve siyasi anlamda birçok görüşün değişmesi gerektiğini savunan aydın kesim halka çabuk ulaşmış ve kendilerini kabul ettirmişlerdir. Bu nedenle devletin içinde bulunduğu siyasi durum giderek karmaşıklaşmıştır. Bu karmaşık yapı içinde Gökalp ve Yusuf Akçura gibi “ulus” ideologları Osmanlının son dönemi hakkında farklı yaklaşımlar geliştirmiştir. Bu ideologların halka ulaşabilmek adına edebiyat ürünlerini kullandıkları göz önünde bulundurulursa erken dönem sinema uyarlamalarının da bir içeriklerinin bu dönemlerden beslendiğini söylemek yanlış olmaz.

Atatürk kültürü, devlet ve toplum hayatı ile ilişkilendirmiştir. Ahlak ve tefekkürle<sup>72</sup> ile bağını kurarak kültürün faydacı olacağını, toplumun bilgi ve becerileri şekillendiren ve destekleyen bir şey olduğunu ifade etmiş (Koç, 2013, s. 25). Atatürk’ün ulusçuluk anlayışı Ziya Gökalp’in dil birliği, din birliği ya da kültür birliği anlayışından farklıdır. Atatürk milliyetçiliği vicdan, duygu bağına inanmakta ve dini, dili farklı olsa da kendini Türk niteleyen herkesin Türk olduğunu vurgulamaktadır

<sup>72</sup> Tefekkür: düşünme, düşünüş.

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.598f580568ca37.6579](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.598f580568ca37.6579) 6494 . 12.05.2017

(Koç, 2013, s. 86). Bu nedenle eğitim içerisinde de toplumu gruplandırmalardan uzak tutan bir eğitim planlaması yapmışlardır.

Osmanlı sosyal yaşamı, toplumsal yapısı gereği tamamen saray merkezli bir geçmişe sahiptir. Özellikle eğitim alanı kurumsal ve merkezi bir yapıya sahip değildir. Bu sistem içerisinde sadece saray mensubu, hanedan ailesi ve reaya olmayanların eğitimi önemli görülmüştür. Fakat bu düzen meşrutiyete kadar bu şekilde devam etmiş ve yeni reformlara yönelik ihtiyaçlar doğrultusunda şekillendirilmek üzere planlamalara başlanmıştır. Eğitim Meşrutiyetten önce ve sonra olmak üzere çok keskin şekilde ayrılmaktadır. Taşrada ve İstanbul merkezinde dine dayalı eğitim olduğu görülürken İstanbul'da bulunan bazı batı tarzı okullar olduğu bilinmektedir (Koç, 2013, s. 27). Tanzimat ile beraber eğitim diğer hizmetler gibi temel bir hizmet olarak planlanmaya başlamış ve ülkenin tamamı için gerekli bir hizmet haline dönüşmüştür. Bu durum Tanzimat'ın ülkenin siyasal ve askeri geleceği için değil eğitim gibi toplumsal meseleler konusunda da ilk elden reformcu olduğunu ortaya koymaktadır.

Eğitim sistemi düzeltilmeye çalışılsa da ciddi anlamda yatırım ve ödenek gerektiren bir alan olması sebebiyle istenilen şekilde ilerleme kayıt edilememiştir. Yapılan yatırımlar yetersiz kalmıştır. Yatırımlarda öncelik askeri okullara olmuştur, okulların açılacağı vilayetlerdeki nüfus tespitlerine göre okullar açılmıştır. Örneğin 500 haneli bir kasabaya rüştiye 1000 haneli bir kasabaya sultaniye açılmıştır (Lewis, 1993, s. 178).

1876 Kanun-i Esasi, eğitim alanında birçok değişikliğe sebep olmuştur ve eğitim koşul ve özellikleri kanun kapsamında ifade edilmiştir. Kanun-i Esasi'nin 15.

ve 16. Maddeleri <sup>73</sup> bu anlamda önem taşır. 15. Maddede geçen ‘bütün vatandaşların genel ve özel eğitim hakkının oluşu ve 16. Madde tüm okulların devlet denetiminde olacağı, dini eğitim verilen yerler dışında tüm eğitim kurumlarında ortak bir program izleneceğinin ifade edilmesi eğitimde reform niteliği taşımaktadır.

İkinci Meşrutiyetin eğitim alanında ön plana çıkan en önemli unsuru; Türkçülüktür. Cumhuriyet aydınlarının büyük bir kısmının yetiştiği bu dönem içinde vatandaşlık, ‘aidiyet’ kavramları eğitimin bir parçası haline getirilerek, cumhuriyet döneminde tamamlanacak olan reformlara ön ayak oluşturulmuştur.

İletişim ve eğitimin belli bir seviyesi sayesinde erişilen “vatandaşları bir arada tutan sivil kültür” Ernest Gellner’in formülasyonunda “yüksek kültür” olarak isimlendirilir. Kültürel standardizasyonda belli bir aşamaya gelmek sivil milliyetçiliğin rüyalarındandır. Söz konusu “yüksek Kültür”ü halka yaymanın başlıca iki aracı, millî eğitim ve entelektüellerdir. Jean Jacques Rousseau’nun iki yüzyılı aşkın zaman önce belirttiği gibi eğitim, vatandaşlar yaratmanın ve onları şekillendirmenin temel yoludur. Bu paralelde Rousseau’ya göre “Hükümetlerin görevi millet evlatlarının içinde şekil kazanacağı kalıbı (eğitim kurumunu) yontmaktır (Gellner, 1998, s. 158) Bu nedenle ulus devlet fikri içinde eğitimin kullanılması gerekli ve önemlidir. Eğitim reformunu destekleyen kültür ürünleri ise eğitimin “eğitim gibi” algılanmadığı noktalarda başarı gösterebilmektedir.

Osmanlı Devleti’nde ulusçuluk fikri eğitim aracılığıyla sağlanmaya çalışılmıştır; okullarda, basın ve dernek aracılığıyla bu bağ sağlanmıştır, örneğin;

---

<sup>73</sup> **MADDE 15.-** Emri tedris serbesttir. Muayyen olan kanuna tebaiyet şartile her Osmanlı umumi ve hususi tedrise mezundur.

**MADDE 16.-** Bileümle mektepler Devletin tahtı nezaretindedir. Tebaai Osmaniyeinin terbiyesi bir siyakı ittihat ve intizam üzere olmak için iktiza eden esbaba teşebbüs olunacak ve mileli muhtelifinin umuru itikadiyelerine müteallik olan usulü talimiyeye hâlel getirilmeyecektir. <http://www.anayasa.gen.tr/1876ke.htm> ( 12.05.2017).

İttihat ve Terakki Cemiyeti, Türk Derneği, Türk Yurdu Cemiyeti ve Türk Yurdu Dergisi, Osmanlı Dönemi Türk Ocakları ve Köycüler Cemiyetleri eğitimin ulusçuluk fikri temelinde varlıklarını sürdürmüş ve çalışmalarını bu yönde yapmışlardır. Halkı eğitmek adına çalışmalar yapmışlardır. Fakat bu çalışmalar sadece temel eğitim alanında değildir; tiyatro, müzik, sinema gibi kültür ürünlerinin de halka ulaştırılması için aracılık yapmaktadırlar. Bu durumun önemli ve öncü olmasının nedeni okuma yazma oranlarının düşük olmasıdır. Cumhuriyet'in ilanından önce 2. Meşrutiyet döneminde halkın %80'i okuma yazma bilmemekteydi. Dolayısıyla öncelikle tiyatronun sonrasında ise sinemanın halkın eğitimi için bir aracı olmasına doğal gözüyle bakılabilir. Bu aracılık halkı direkt eğitmek üzerine kurulu değildir, halkı bilgilendirmek yeni gelişmelerden bir şekilde haberdar etmek ve sonrasında Cumhuriyet döneminde de reformları halka ulaştırmak için vardır, Örneğin; 1916 senesine ait bir belgede; "Dersaadet Merkez Kumandanlığı tarafından yaptırılan ordu sinemasında memleketin muhtelif yerlerdeki savaşları gösteren ve vatanseverlik hissiyatını arttıran filmlerin uygun bir ücretle talebeye izlettirilmesi" ifadelerine rastlanmıştır (BAO: 1230 – 37/ H-16-12-1335/1916). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere halka özelliklere gençlere ulaşmak amaçlı ordu kontrolünde gösterimler yapılmaya çalışılmıştır. Dahası ordu desteği ile ilk elden ulaşmaya ve anlatmaya çalışmışlardır. Ne kadar başarılı oldukları ile ilgili olarak etki araştırması yapılması günümüzden geçmişe mümkün değildir ancak reformların halka ulaştırılmaya çalışılmasında da bu yönetime başvurulmuş olduğu çıkarılabilir.

Cumhuriyet dönemi reformlarının gelişimi zaman almıştır ancak bu süreç içerisinde halka sadece eğitimin değil sanatın da önemli ve gerekli olduğunu anlatmak adına çalışmalar yapılmıştır. Bu konuda Mustafa Kemal Atatürk çeşitli söylemlerde bulunmuştur. Bu sözlerin bazıları şu şekildedir; "San'atsız kalan bir milletin hayat

damarlarından biri kopmuş demektir”, “Bir millet san’attan ve sanatkârdan mahrumsa tam bir hayata malik olamaz. Böyle bir millet bir ayağı topal, bir kolu çolak, sakat ve alil bir kimse gibidir”. Bu sözleri ile sanatın önemini ortaya çıkartmaya çalışmış ve Türk milletinin de sanatla olan ilişkisinin iyi olduğunu ifade etmek adına; “Yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihi bir vasfı da güzel san’atları sevmek ve onda yükselmektir” şeklinde bir ifade de bulunmuştur. Atatürk’ün bu ifadelerde bulunması hem halkın savaş döneminde ve sonrasında yaşadığı sıkıntılı süreçlerde kendine olan güveni kaybetmemesi için bir teşvik olmuş hem de sanatın her anlamda halka gerekli olduğunu ortaya koymuştur. Sadece direkt olarak “sanat” ile ilgili değil ayrıca sinema ilgili görüşlerini de ifade etmiştir; “Sinema gelecekteki Dünyanın bir dönüm noktasıdır. Şimdi bize basit bir eğlence gibi gelen radyo ve sinema bir çeyrek asra kalmadan yeryüzünün çehresini değiştirecektir. Japonya’daki kadın Amerikan artistine benzeyecek, Afrika’nın göbeğindeki siyah adam Eskimo’nun dediğini anlayacaktır. Tek ve birleşmiş bir Dünyayı hazırlamak bakımından sinema ve radyonun keşfi yanında tarihte devirler açan matbaa, barut ve Amerika’nın keşfi gibi hadiseler birer oyuncak mesabesinde kalacaktır” (Gökmen, s. 105)

Bu yaklaşımına benzer bir yaklaşımı daha olmuştur; “Sinema öyle bir keşiftir ki, bir gün gelecek barutun, elektriğin ve kıt’aların keşfinden çok Dünya medeniyetinin veçhesini değiştireceği görülecektir. Sinema, Dünyanın en uzak uçlarında oturan insanların birbirlerini tanımalarını, sevmelerini temin edecektir. Sinema insanlar arasındaki görüş ve görünüş farklarını silecek, insanlık idealinin tahakkukuna en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya lâyık olduğu ehemmiyeti vermeliyiz.”. Bu ifadeleri sadece sinemanın desteklenmesi gerektiğini ortaya koymaz aynı zamanda geleceğin inşası için de gerekli bir “araç” olacağını işaret eder (Gökmen, s. 47-90).

Cemil Filmer bir anısını şu şekilde aktarır; "Ankara Sineması İzmir'in İki Çeşmeli yokuşunun başında idi. Atatürk sinemaya geldiğinde, yokuş hınca hınç doluydu. Atatürk'e coşkun gösteri yapıyorlardı. Kadın-erkek, Gazi'yi görmek için birbirini itekliyor, gözyaşları, alkışlar, haykırımlar birbirine karışıyordu. Girip locaya oturduğunda eğilerek alt salondaki seyircilere baktı. Hepsi erkekti. Döndü ve:

Atatürk: Niçin aralarında kadın yok? dedi.

Ben: Paşam, sadece salı günleri yalnız kadınlara bir matine yapıyoruz, dedim. Başka gün yasak ... "

Bunu duyunca yaverine: "Muzaffer, aşağıya in ve kadınları içeri al" dedi. Bir süre sonra sinemanın içi tıka basa kadın doldu. Türkiye'de ilk olarak Ankara Sineması'nda kadınlarla erkekler ve Atatürk bir arada film seyrettiler. Kadınlar kendisine dönmüş ve çılgınca alkışlamaya başlamışlardı, öyle ki bir türlü filme başlayamıyordum. Sonunda "Şarlo idama mahkum" adlı komedi ile gösteriye başladık" (Özgüç, 1990, s. 16). Bu an'ı ve önceki ifadelerden de çıkarılabileceği gibi sinema tam anlamıyla bir endüstri olarak gelişim gösterememiş olsa da dönemin siyasileri tarafından önemli olarak nitelendirilmiş ve görülmüştür. Bu nedenle sinema toplumun aydınlatılmasında, yönlendirilmesinde bir araç olarak görülmüştür ve eğitici bir unsur olarak devlet nezdinde ciddiye alınmaya başlanmıştır.

Önceki bölümlerde de ifade edildiği gibi başlarda ordu tarafından teşvik edilen ve kontrol edilmeye çalışılan sinema, Cumhuriyet döneminde hem özel sektör olarak hem de çeşitli vakıf ve kurumlar ile ülkenin her yerinde gösterimler yapılacak şekilde organize edilmiştir. Bu durum sinemanın eğitici bir araç olarak kullanılabilmesini de kolaylaştırmıştır. Ancak bu durumun analiz edilebilmesi ve sinemanın bu yapılanma

içindeki tarihsel sürecinin incelenebilmesi için yine Osmanlı dönemindeki yapılanmalara da bakılması gerekmektedir.

#### **4.4.1. Eğitici Bir Araç Olarak Sinema**

Sinemanın eğitici bir araç olarak kullanılması sürecinden önce araştırılması gereken ve anlaşılması gereken asıl konu Osmanlı devlet sisteminde ve Türkiye Cumhuriyet sisteminde eğitimin nasıl görüldüğü ve planlandığıdır. Bunun nedeni ise Osmanlı devleti gibi çok uluslu ve geniş toprak bütünlüğüne sahip bir devlet yapılanması içerisinde herkesin eşit koşullara sahip olamaması yatmaktadır. Bu durum Osmanlı devlet tebaasının eşit şartlara sahip olamamasından kaynaklanırken, eğitim önceliğinin Saray ve çevresinde ait olmasıyla da ilişkilidir. Benzer bir sürecin Cumhuriyet döneminde de yaşanmaması adına yapılan çalışmalar göstermektedir ki nüfusun her kesimine ulaşılmaya çalışılmış ve kurumlar aracılığıyla farklı yöntemlerle eğitim bütünlüğü sağlanmaya çalışılmıştır. Bu sürecin öncüsü olarak cumhuriyet hareketinden önce ülkenin çeşitli şehirlerine ve büyük şehirlerin birden çok semtine yayılmış olan “Türk Ocakları” gibi kurumlar yer almaktadır. Sonrasında ise “Köy Enstitülerine” kadar gelişen sürecin en önemli özelliği sadece eğitimi kapsamamasıdır. Aynı zamanda sinema gibi yeni yükselişte olan bir sanatın toplum için iyi bir aracı olup olmadığından da emin olmaya çalışan yönetim yine kontrollü bir şekilde ilerlemeyi planlamamış, bu nedenle de önceki kurumları devam ettirerek onların bina, maddi olanaklar ve tanınırlık gibi farklı imkanlarından yararlanmışlardır.

Sinemanın bu yapılanma içerisinde neden önemli olabileceğine bakmak bu anlamdaki tarihsel sürecini değerlendirebilmek için önemlidir. Çünkü sinemanın gelişim göstermesi süreci Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş aşamasıyla aynı dönemlere denk gelmektedir. Dolayısıyla geçirilen ortak gelişim süreci toplumsal olarak büyük bir değişimin parçasıdır. “Sinema, ortak bilinç oluştururken bunun iki

aşamada yapar. Öncelikle toplumda egemen olan, o toplumun o dönemdeki ekonomik, toplumsal, kültürel oluşumundan kaynaklanan bir dizi veriden, simgeden, işaretten yola çıkar. Tüm bu veri, simge, işaretler dizgisinin ve bütününe, o toplumda egemen olan ideolojiden kaynaklandığını ve ideolojiyi yansıttığını söylemeye bile gerek yok. Ama bu var olan değerlerden yola çıkan sinema, tüm bu değerleri kendi potasından yoğurur, biçimlendirir, yeni karışım haline geniş yığınlar sunar. Böylece belli bir ortak (toplumsal) bilincin biçimlenmesinde, somutlaşmasında, etkinliğini toplum ölçüsünde sürdürmesinde önemli bir işlev yüklenir” (Chansel, 2003, s. 3). Sinemanın bu işlevselliği sinemayı ideolojik olarak güçlü kılarken eğitim adına bir araç olabilmesi için de seçenek hali getirir. Bu durumda sinema ulus devlet yapılanmaları adına da toplumun bilinçlenmesi veya biçimlendirilmesi için bir araç olur. Bu durum sinemayı “özgür” bir sanat yapısı olmaktan çıkartmaz, ancak sinemanın siyaset ile olan bağının meşruluğunu ortaya koyar.

18. yüzyıl Modern merkezi devlet sisteminin temellerini oluşturan dünyevileşme ve laikleşme sonucunda toplumun dönüştürülmesi için eğitimin önemi ortaya çıkmış ve sistemli hale getirilmesi için çalışmalara başlanılmıştır. Çünkü topluma ulaşmak ve yeni reformları, siyasi sistemi anlatmak için eğitim ve kültür ürünleri bir araç görevi görür. Özellikle eğitim, devlet eliyle planlanan ve bir anlamda da devletin politikalarının bir temsili olarak halka ulaşabilen bir araçtır.

Eğitimin ulus kimliği inşası içindeki önemi homojen bir kültür yaratmak adına devlet tarafından planlanan ve diploma, denetleme, sınırlı bir biçimi olan sistem 19.yy’da ön plana çıkmıştır. Endüstriyel toplumun tek dil, ortak kültür ve ortak emek gücü üretebilmek amacıyla eğitim geleneksel yöntemlerden devlet tarafından planlanan, akademik destekli, hiyerarşik bir kitlesel halk eğitimine dönüştürülmüştür.

Sinemanın ideolojik güç<sup>74</sup> olabileceği anlaşıldığı süreçte önemli bir propaganda aracı olmuştur. Bu durum sinemayı devletin ideolojik aygıtlarından biri yaparken aynı zamanda devletin diğer ideolojik aygıtlarının da daha verimli ve yararlı şekilde kullanılabilmesi için bir aracı görevi görmesini sağlamıştır. Bir devletin halkın tüm kesimlerine ulaşabilmesi için farklı erişim kollarına ihtiyacı vardır. Din; tarih boyunca bu erişim araçlarının en önemlilerinden olmuştur. Sonra eğitimin eklenmesi ve programlanması ile teknolojik gelişmelerin eklenmesi medyayı da araçlardan biri haline getirmiştir. Toplumun eğitilmesi her yönetim döneminde ideolojik bir alt yapıya sahip olmuştur. Eğitim programlarının planlanması, müfredat geliştirilmesi ve eğitim hakkının her kesime ulaştırılması siyasetin bir parçasıdır. Medya mecraları da farklı dönemlerde bu eğitim sisteminin bir aracı ya da aracısı olma görevini üstlenmiştir. Sinema da ortaya çıktığı dönemde ilk elden eğitimin bir parçası olmasa da söylemdeki gücü fark edildiğinde bir eğitici araç haline gelmeye başlamıştır. Bu bağlamda sinema Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda önemli bir eğitici güç görevi göstermiştir.

Birinci dünya savaşının olduğu dönem sinema ve eğitim ilişkisinin de net bir şekilde görülmeye başladığı dönemdir. Halkın her kesimine ulaştırılmaya çalışılan bu yeni manipülasyon aracısı direkt olarak direktifler ile halkı eğitmeye değil, dolaylı yoldan gerek söylemlerle gerek hikayelerle gerekse de sinematografinin gücü ile ulaşılabilen kesimin eğitilmesine, kontrol altında tutulmasına ve yeniliklerle tanışmasına yardımcı olmuştur. Bunu sağlayan en temel ürün “belge film” niteliği taşıyan, bugün belgesel olarak ifade ettiğimiz ancak o zaman savaşın, farklı ülkelerin,

---

<sup>74</sup> Daha önce de ifade edildiği üzere, okuma yazma oranlarının düşük olduğu 1900'lerin başında topluma ulaşmak ve siyasi dönüşümleri anlatmak adına sinema bir araç görevi görmüştür. Bunun temel sebebi Osmanlı devleti içerisinde sinemanın öncelikli olarak ordu tarafından desteklendiği ve üretiminin ordu tarafından yapılmasıdır. Bu nedenle sinema ideolojik bir gücü temsil etmektedir.

toplumun durumunun nasıl olduğunu başka başka ülkelere ve topluluklara taşıyan kısa filmlerdir.

Birinci dünya savaşı (1914-1918) savaşa katılan ülkeler açısından önemli sonuçlar doğurmuştur. İster kazanan ülkeler olsun ister kaybeden ülkeler olsun hepsi büyük kayıplar ve yıkımlar yaşamıştır. Özellikle büyük şehirler yıkımı fiziksel olarak da yaşamış bu durum sosyal hayatı doğrudan etkilemiştir. Ekonomik anlamda yaşanan problemlerin yanı sıra milyonlarca insanın hayatını kaybetmesi, şehirlerde fabrikaların yıkılması, tarım alanlarının verimsizleşmesi tüm halklara büyük sorunlar yaşatmıştır. Yaşanan milyonlarca kayıp üretime direkt olarak yansımıştır. Genç nüfustaki kayıp iş gücüne, savaşın hemen sonrasında yaşanan 1918 yılında “İspanyol” gribi de eklenmiş durum çok daha zor bir hale gelmiştir. İş gücünün karşılanamaması kadınların da çalışma hayatına dahil olmasını gerektirmiştir. Bu gelişme ile beraber bugün üzerinde durulan birçok feminist yaklaşımın temeli toplumsal düzeyde o dönemde atılmıştır. Halkın yaşadığı dönüşümler sırasında siyasal anlamda devletler de değişim yaşamıştır. Yönetim biçimleri ve anlayışları bazında atılımlar yapmışlar ve yaşanan dönüşümlerle ekonomilerini toparlamaya çalışmışlardır.

Wilson ilkelerinin<sup>75</sup> “barış” programında yer alan “ulus” vurgusu yeni düzenlerin liberal sistemi içinde ulus devletlerin nasıl şekilleneceği üzerine ip uçları

---

<sup>75</sup> 1. Tam bir açıklık içinde varılmış barış anlaşmalarından sonra hiçbir özel uluslararası anlaşmaya gidilmemeli ve diplomatik etkinlik her zaman içtenlikle ve kamuoyunun gözü önünde yürütülmelidir. 2. Denizlerin uluslararası sözleşmeler gereğince bütünüyle ya da kısmen kapatılabilmesi dışında, savaşta ve barışta karasuları dışındaki bütün denizlerde mutlak seyrüsefer serbestliği sağlanmalıdır. 3. Barışı onaylayan ve korumak için anlaşılan ülkeler arasındaki bütün ekonomik engeller olabildiğince kaldırılmalı ve ticaretin eşitlik temelinde yürütülmesi sağlanmalıdır. 4. Her ülkede silah gücünün iç güvenliği sağlamaya yetecek en düşük düzeye indirilmesi için yeterli güvenceler karşılıklı olarak verilmelidir. 5. Sömürgelerin bütün talepleri serbest, açık görüşlü ve tümüyle tarafsız bir yaklaşımla ele alınmalı, bu tür egemenlik sorunlarının çözümünde ilgili halkların çıkarlarıyla egemenliği tartışılan devletin adil taleplerinin eşit ağırlık taşınması ilkesine kesinlikle uyulmalıdır. 6. Rusya İmparatorluğu'na ait bütün topraklardan yabancı askerler çekilmeli, Rusya'yı ilgilendiren bütün sorunlar, kendi siyasal gelişimini ve ulusal

vermiştir. Bu süreçte yeni kurulan, kurulmaya çalışılan sistemde kültür ürünlerine bir araç görevi verilmiştir. Dünya tarihindeki her siyasal kırılmada olduğu gibi birinci dünya savaşında da devletler halkın kontrolünü yine din, eğitim ve kültür ürünleri üzerinden sağlamaya çalışmıştır. Savaş sonrası toplum yapılandırmasını hayata geçirmek için ve yaşanan değişimleri topluma aktarabilmek için sinema bu süreçte bir aracı görevi görmüş ve eğitici unsur olarak önem kazanmıştır.

Sinemanın bu eğitici yönünü tanımlamak oldukça zordur. Bir belge film üzerinden direktiflerin verilmesi ya da halkın ne yapacağını anlatılmasını ifade etmez bu eğitici sinemanı içeriği. Bu eğitici filmlerin en temel amacı insanları filmlerde işlenen konular üzerinden bilgilendirmek, şekillendirmek, kontrol altında tutarak dönüşümlere açık bir hale getirmektir. Bu bağlamda da bu filmlerle ve bu filmlerin yayılmasıyla mevcut iktidarların ihtiyaç duyulduğu toplumsal desteğin sağlanması için uygun zeminin hazırlanması sağlanır.

---

politikalarını bağımsızca belirlemesine olanak verecek biçimde dünyanın öbür uluslarının en uygun ve özgür işbirliğiyle çözümleri, Rusya'nın kendi belirleyeceği kurumsal yapıyla özgür uluslar topluluğuna içtenlikle kabul edilmesi, hatta gereksinim duyabileceği ya da isteyebileceği her türlü yardımın yapılması sağlanmalıdır. Gelecek birkaç ay içinde öbür ulusların Rusya'ya karşı tutumları iyi niyetlerinin, Rusya'nın gereksinimlerinin kendi çıkarlarından farklılığını kavrayıp kavramadıklarının ve bencillikten uzak, akıllı bir yaklaşımla onun sorunlarına yakınlık duyup duymadıklarının kesin göstergesi olacaktır. 7. Yabancı askerler Belçika'dan çekilmeli ve bu ülke hiçbir kısıtlama olmaksızın bütün öbür özgür ulusların sahip olduğu egemenlik haklarına yeniden kavuşmalıdır. Bunun gerçekleşmesi, ulusların birbirleriyle ilişkilerini düzenlemek amacıyla koydukları kurallara duydukları güvenin yeniden sağlanmasında en önemli rolü oynayacaktır. Bu düzeltme yapılmadan uluslararası hukukun yapısı ve geçerliliği örselenmiş kalacaktır. 8. Bütün Fransız toprakları özgürlüğüne kavuşmalı ve işgal edilen kesimler geri verilmelidir. 1871'de Alsace-Lorraine konusunda Fransa'ya Prusya tarafından yapılan ve yaklaşık elli yıldır dünyada istikrarlı bir barışın kurulmasını önleyen haksızlık, herkesin çıkarlarına olan barışın yeniden sağlanabilmesi için düzeltilmelidir. 9. İtalya'nın sınırları, açıkça belirlenmiş ulusal sınırlar temelinde yeniden çizilmelidir. 10. Avusturya-Macaristan halklarının uluslar arasındaki yeri korunmalı ve güvence altına alınmalı, bu halklara özerk gelişme olanağı tanınmalıdır. 11. Yabancı askerler Romanya, Sırbistan ve Karadağ'dan çekilmeli, işgal edilen topraklar geri verilmelidir. Sırbistan'a denize serbest ve güvenli çıkış sağlanmalıdır. Çeşitli Balkan devletleri arasındaki ilişkiler tarihsel bağlılık ve ulusal sınırlar temelinde dostça görüşmeler yoluyla yürütülmelidir. Balkan devletlerinin siyasal ve ekonomik bağımsızlığıyla toprak bütünlüğüne ilişkin uluslararası güvenceler anlaşmada yer almalıdır. 12. Bugünkü Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Türk kesimlerine güvenli bir egemenlik tanınmalı, Türk yönetimindeki öbür uluslara da her türlü kuşkudan uzak yaşam güvenliğiyle özerk gelişmeleri için tam bir özgürlük sağlanmalıdır. Ayrıca Çanakkale Boğazı uluslararası güvencelerle gemilerin özgürce geçişine ve uluslararası ticarete sürekli açık tutulmalıdır. (Akşin, 2017, s. 103)

Marc Ferro'ya göre; sinema toplumları etkilemede etkin bir yöntemdir. Bu nedenle ilk yıllarından itibaren propaganda aracı olarak kullanılmıştır (Erkılıç, 2016, s. 23). Sinemaya çoğunlukla olumlu yaklaşan Osmanlı düşün insanları (yönetim zümresi dışındakiler) eğitim açısından ve ahlaki değerlerin korunması açısından sinemadan beklentileri olan insanlardır. Bu bağlamda halkın artık yerli “milli” filmler ile kendi hayatlarının yansıdığı filmleri perdede görmek istediği ifade edilmektedir. İkdam gazetesinin bu yaklaşımı “milli” sinema yaklaşımını beslerken sinemanın eğitici yanının ön kabulü olma niteliğini göstermektedir (Sinemada eğitsel araçlardan faydalanılabileceği- Sağırılar Temaşası, 1917- 19 Temmuz). Milli sinemanın doğru şekilde hayata geçmesi toplumu ahlaki olarak doğru duygular ile besleyebilecek ve vatan içindeki yeni gelişmelerin doğru şekilde nasıl uygulanacağını gösterilmesi toplumun bu yeniliklere kolay uyum sağlayabilmesi açısından hazırlayacaktı.

Bu durumun benzer bir hali Osmanlı devleti döneminde de uygulanmıştır. Tanzimat döneminde eğitim bir kamu hizmeti olarak devlet tarafından karşılanmaya başlamasında Osmanlının genç aydınlarının etkisi büyük olmuştur. Temel amaçları imparatorluk hakkındaki düşüncelerin pozitif yönde şekillendirilmesi ve eğitimin de merkezi bir şekilde düzenlenmesiydi. Bu çaba ile beraber yeni “yurttaş” yani “tebaa” yaratma gayretiyle önce eğitim alanında düzenlemeler yapmışlardır. Bu anlamda eğitimin alt kolları olarak gördükleri edebiyat, tiyatro, müzik, ve sinema gibi kültür ürünleri, bu hizmetin kontrollü birer parçası olmuştur (Fortna, 2005, s. 67-73). Kültür üretim cumhuriyet döneminde olduğu gibi bir araç ve ulusu bir arada tutmak adına bir harç olarak nitelendirilmiştir. Ulus fikirleri dönemin medya araçları (haberleşme araçları da dahil olmak üzere)<sup>76</sup> yoluyla meşrulaştırılmış ve doğallaştırılmıştır. Bu durum hem kontrolü gerekli kılmış hem de üretimi baştan elde tutmayı zaruri

kılmıştır. Buna en genel örnek Türk milliyetçiliğin yayılması sırasında Atatürk'ün telgraf ağının kontrolünün önemli olduğunu ifade etmesi örneği gösterilebilir.

Sinemanın ise kontrol altında tutulması ve halka ulaşmak adına bir araç olması konusu Cumhuriyet kurulmadan önce planlanmıştır. Bu konuda daha önce de değinildiği üzere sinemanın önemini kavrayan ve anlatan kişi Enver Paşa olmuştur. Enver Paşa'nın 1916 yılında Almanya'ya yapmış olduğu gezide sinema hakkındaki olan ön yargıları değişmiştir. Berlin'de bulunan askeri film merkezinin bir benzerinin Türkiye'de kurulması için gerekli talimatı veren Enver Paşa kurulan bu merkezde, daha sonraki yıllarda Çanakkale'deki askerî harekâta dair filmlerin yapılması için zemin hazırlatmıştır (Özon, 2013, s. 11). Bu savaş sırasında Almanya ve Avusturya, Galiçya'da Osmanlı ordusunun faaliyetleri ve kendi ordularının harekâtlarına dair yaptıkları filmleri, Osmanlı ordusuyla paylaşmışlardır. Bu görüntülerin paylaşılması ve halka ulaştırılması hem belge film alanını geliştirmiş hem de halkın savaş hakkında bilgi alması sağlamıştır.

Örneğin 1335/1916 yılına ait bir belgede şu bilgilere rastlanmaktadır; “Dersaadet Merkez Kumandanlığı tarafından yaptırılan ordu sinemasında memleketin muhtelif yerlerindeki savaşları gösteren ve vatanseverlik hissiyatını artıran filmlerin uygun bir ücretle talebeye izlettirilmesi” (BAO 1230-37 H-16-12-1335/1916). Cumhuriyet ilanından önce uygulanmaya çalışılan bu uygulamadan da anlaşılacağı üzere ülkenin her yerinde sinema gösterimleri yapılmaya çalışılmaktadır, dahası gösterilecek olan filmlerin devlete bağlılığı arttıracak nitelikteki filmlerden oluşmasıdır. Bir başka önemli unsur ise hedef kitlesinde yer alan öğrenciler veyahut talebe olanlar gelecek nesil için birer asker adaydır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde sadece vatanseverlik duygusunun aşılması amacıyla değil vatan için asker olmayı talep etmeleri için de bu filmler izletilmektedir. Bir başka örnek ise 1333/1914 yılına aittir. Çanakkale'de

Gelibolu cephesindeki çekimler ile ilgili bilgilerden bahsedildiği belgede; orada çekimlerin devam edebilmesi için Darülmuallimin<sup>77</sup> Fotoğrafı Muallimi olan Necati Bey'in harcıraha ihtiyacı olduğu ve ayrıca çekimlere devam edebilmek için boş film talebinde bulunduğu dair bilgiler yer almaktadır ( BAO 1210-33 H-25-08-1333/1914).

Sinemanın toplumu yönlendirici bir araç olarak kullanılması Osmanlı'da sinema hakkında düşünülen ilk düşünce olmamıştır. Ancak sinemanın farklı ülke ve kıtalarda Avrupa ülkelerinde, SSCB'de bir propaganda aracı olarak kullanılması sinemanın aynı zamanda bir eğitim aracı olarak kullanılması için de örnek teşkil etmiştir. Bu konu hakkında daha önce verilen örnekler düşünüldüğünde gerek sansür ile gerekse de teşvikler ile sinema bir araç görevi görmüştür. Özellikle Türkçenin dil olarak sinemada kullanılması yabancı filmlerin çevirilerinin yapılması ve bu çevirilerin de kontrolden geçmesi sinemanın etkisine olan inancı ortaya bir kez daha koymuştur. Sinema sadece devlet tarafından değil halk arasında da zaman zaman ön yargılarla karşılaşmıştır. Osmanlı tebaası içinde aydın kesimlerin desteklediği sinemaya daha muhafazakar kesim tarafından ön yargı ile yaklaşılmıştır.

Muhafazakar kesim bu düşüncelerini ortaya koymak adına gazetelerde, köşe yazılarında bunu ifade ederken, bazen de el ilanları ile sinemaya karşı olan görüşlerini herkese anlatmaya çalışmışlardır. El ilanlarında ve köşe yazılarında sinemanın "tesirlerine"<sup>78</sup> değinilmiş ve halkı kötü etkileyebilecek öğeler barındırdığı üzerinde durulmuştur. 1918 senesinin Mayıs ayında yayınlanan Yeni Mecmua Sinema

<sup>77</sup> Darülmuallimin; Sultan Abdülmecid döneminde 1847'de, rüştiyelere erkek öğretmen yetiştirmek üzere açılan okuldur (Turan, 2014, s. 219).

<sup>78</sup> Türkiye'de sinema konusunda ilk kitap ise Cumhuriyet'in ilanından sonra yayınlanmıştır. Bu eser, 1927'de İzmir Türk Ocağı tarafından yayınlanan ve Ahmed Hikmed'in A. Sluyi(?)'den çevirdiği Mekteb ve Sinema'dır. Bunu Sedat Simavi'nin 1931'de yayınlanan Sesli, Sessiz ve Renkli Sinema adını taşıyan bir diğer kitap izlemiştir. Kitapta Fransızca kaynaklara dayanılarak sinema üzerine teknik bilgiler verilmekte, dönemin ünlü sanatçıları tanıtılmaktadır. Bu iki kitaptan sonra yayınlanan Hilmi A[dnan] Malik [Evrenol]'in Türkiye'de Sinema ve Tesirleri adlı eseri ise kendi alanında oldukça ciddi bir çalışmanın ürünü olma niteliğini taşımaktadır (Gökmen).

Dergisinde Refik Halid'in ifadeleri sinema hakkındaki birçok ön yargıyı ortaya koymuştur;

“[... ] Ahlâki yanımızı günden güne zayıf düşüren sinemaların nasıl bir bataktan kanımıza karıştığını şimdi küçücük aklımla ben de biliyorum, çocuklarımızın hangi menba'dan zehirlenib, kadınlarımızın nereden esen rüzgârlarla sarsıldığını artık ben de öğrendim.

[...] Biz bir tarafda gücümüz yettiği kadar uğraşub fazilet, ahlâk, millet diye haykıralım, o koşub sesimizi bastırıyor; biz memlekette kadının yükselmesini gaye bilub elimizden geldiği kadar uğraşalım, o düşürmesini istiyor ve istediğini yapıyor. Halkın en büyük düşmanı: Sinema, sinema ahlâksızlığın hocası...

[...] Fena arkadaş, fena kitab diye yavrularımızı şundan, bundan men' ediyoruz da sinemaya kendi elimizle götürüyoruz. Evde çocuklar anlar diye kuşlarla böceklerin yumurtlayub yavru yapması gibi zararsız keyfiyetleri işrâb ile, telmih ile, göz kaş işaretiyle geçiştiriyoruz da sonra onlara sinemada yarı çıplak kadınların yarı çıplak erkeklerle oynadığını gösteriyoruz...

[...] Vaktiyle sinemalar zevk verici, zarif, lâtif bir eğlenceydi, filmler iyi seçilmek şartıyla ne nâfi' bir icattır. Vaktiyle kıymetli muharrirlerin meşhur eserlerini temsil ederler, bizi sevindirirlerdi. Şimdi hiç de öyle değil. Her memleketden atılmış, arta kalmış Frenk eskilerini baş tacı edub gönderiyorlar, çoluğumuza çocuğumuza seyrettiriyoruz. Garbın bu kirli iç çamaşırlarını âilemiz önünde her gün açub göstermek ayb oluyor.” (Refik Halid [Karay], 1918: 320,322)- (Aktaran:

(Thomen, 2016)

Sinemaya karşı bu gibi ön yargılar<sup>79</sup> sinemanın bir duraksama yaşamasına sebep olsa da devlet desteği ve devlet politikası olarak sinemanın kullanılmasına ilişkin de önemli bilgilere ulaşılmaktadır. Bunların başında Türk Ocakları, Halk evleri ve Köy Enstitüleri yer almaktadır.

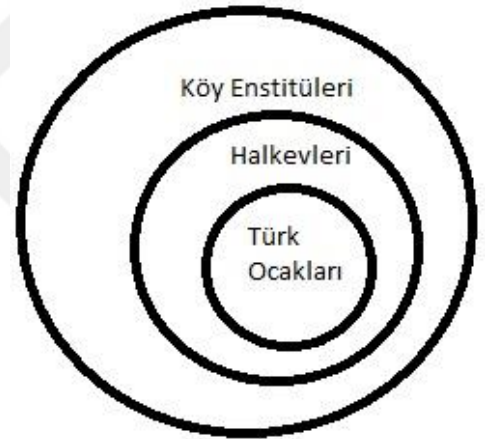
#### 4.4.1.1 Türk Ocakları

Sinemanın eğitici bir araç<sup>80</sup> olarak kullanılması için hızlı bir örgütlenme veya kurumsallaşma yeterli olmamıştır. Bu nedenle daha önce kökleşmiş kurumlar değerlendirilmiş ve onlara başvurulmuştur. Baskıcı devlet yönetimi cumhuriyetin ilanı ile ortadan kalkmamıştır. Millileşme yolunda halkın “ortak” beğenileri, alışkanlıkları sanat yapıtlarıyla kontrol altında tutulmaya çalışılmıştır, tıpkı Osmanlı devlet geleneğinde olduğu gibi Türkiye Cumhuriyeti’nde de bu yola başvurulmuştur. Türk ocakları ve Halk evleri bunların en başında gelmektedir. Türk ocakları Osmanlı döneminde de Cumhuriyet döneminde de sosyo-kültürel anlamda büyük bir yere sahiptir. Özellikle Cumhuriyet dönemine geçiş sürecinde yeniliklerin, inkılapların halka anlatılması, ulaştırılması için önemli bir aracılık görevi üstlenen devlet kontrolündeki bir örgütlenme biçimidir. Türk ocakları Osmanlı devleti için de yeni bir oluşum değildir. 1908 senesinde kurulan Türk Derneği, 1911 senesinde kurulan Türk Yurdu gibi birbirini takip eden gruplaşmalar temelde Osmanlının daha önce de değinildiği gibi son dönemlerinde gerçekleşen Jön Türk hareketinden beslenen bir

<sup>79</sup> Olumsuz etkilerin aksine: Türkiye’de Sinema ve Tesirleri kitabının girişi : “Her şeyi avucu içine alan ve yoguran yüce Türk inkılâbı halkın terbiyesinde çok mühim roller oynayan sinemayı başı boş bırakamaz. Türkiye’de gösterilen filmleri kontrolden başka; halkın terbiyesine, siyasî ve içtimâî hayatına doğru umumiyetle takip edilen hedefe çok uygun ve millî filmlerin hazırlanması da inkılâbın hazırladığı yeni mektepler kadar mühim ve lâzımdır. Nasılki Türk inkılâbı ve halkı çocukların sağlam ve millî bir terbiye almalarını candan diledi ve bunu kendileri için en büyük bir gaye edinerek verimli mektepleri açtı ve açacaksa, tesirleri müsbet ve millî filmlerin yapılması ve hazırlanması için de o kadar büyük gayretler ve himmetlerle çalışmaları lâzım ve ehemmiyetlidir. Bunun ehemmiyetini ve lüzumunu takdir ve idrak eden Avrupa memleketleri, ... bu sahada çok ileri adımlar ata bilmişlerdir. Türk milleti, Türk inkılâbı bunlardan geri kalmaz, kalmaması gayedir”

yapılanmanın sonucudur. Temel amaçları ortaktır; “Türkleri, kültürel, sosyal ve ekonomik düzeylerini siyasallaştırmadan milli değerlere sahip nesiller yetiştirmek” (Ahmad, 1996, s. 81). Bu çalışmaları geliştirmek adına dergiler, yazılar çıkartmışlardır ancak en son kurulan Türk ocakları ilk ikisine göre daha uzun süre çalışmalara devam edebilmiştir.

25 Mart 1912 senesinde kurulan Türk ocakları 2. Meşrutiyetten<sup>81</sup> sonra Türkçülük fikrinin ön plana çıkması sonucu ortaya çıkmıştır. 1912 senesine ait olan Türk Ocakları nizamnamesine göre “Cemiyetin maksadı akvam-ı islamiyenin bir rükn-ü mühimi olan Türklerin milli terbiyeye ve ilmi, içtimai, iktisadi seviyelerinin terakki ve ilasıyla Türk ırk ve dilinin kemaline çalışmaktır.” Türk ocakları direkt olarak temel eğitim araçları olarak kullanılmıştır. 1918 yılında “Türklerin harsi birliğine ve medeni kemaline çalışmaktır” ifadeleriyle Türk ocaklarının çalışma amacı yenilenmiştir. Türk ocakları Türk yurdu dergisi aracılığı ile daha çok kişiye ulaşmaya çalışmıştır. İttihat ve Terakki cemiyetinin de ortaya çıkmasıyla Türk ocakları Türkçülüğü destekleyen yayınlarına devam etmiş ve daha etkin olmaya başlamıştır (Koç, 2013, s. 17).



Türk Ocakları Türkiye Cumhuriyeti’nin en eski sivil toplum örgütü olarak bilinmektedir. Bu örgütlenme şekliyle kısa sürede önce; İstanbul, İzmir gibi büyük şehirlerde etkili olmuş, birkaç yıl içerisinde de Türkiye’nin farklı şehirlerinde etkili olmuştur. Halkın eğitilmesi ve kültür ürünleri ile bir araya getirilmesi için

<sup>81</sup> Meşrutiyet Batılâşmanın başladığı Tanzimat ile Cumhuriyet arasında bir köprü görevi görmüştür. Ayrıca İkinci Meşrutiyet ile sanat yapıtları da bir rahatlama yaşamıştır. Sansür bölümünde de ifade edildiği üzere 2. Abdülhamit getirdiği denetimler nedeniyle tiyatro gibi sanat yapıtları gelişim gösterememiştir.

organizasyonlar yapan Türk Ocakları düzenli konferanslar düzenlemişlerdir. Darülfünun hocalarından da destek gören Türk Ocakları yılda 500'den fazla eğitim ve konferans düzenleyerek ülke hakkında ve yenilikler hakkında bilgi verebilecek zemini hazırlamışlardır. Sadece eğitim vermekle kalmayan Ocaklar, tiyatro oyunları ve film gösterimleri yaparak Anadolu'da halka, köylüye ulaşmaya çalışmışlardır. Türk ocaklarının göstermiş olduğu sinema faaliyetleri ile toplumsal yapının değişim süreci için zemin hazırlanmıştır. Anadolu'da çocukların okuması için burs olanakları yaratan Türk Ocakları, Osmanlı devletinin ardından yerleşen kültürün üzerinde halkın her kesimine ulaşarak yeni ulus devletinin tüm detaylarının anlatıldığı ve ulaştırıldığı bir araç olma görevi üstlenmiştir. Siyasal yapılaşmanın yanı sıra kültürel ve sosyal yapı için de önemli bir kurum olmuştur. 1912 yılından itibaren İttihat ve Terakki ile ortak çalışmalar yapmışlar ve bu yapılanmanın kontrolü altında ilerlemişlerdir. Bu kuruluş da daha önce ifade edildiği üzere Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasında etkin olduğu düşünülürse Cumhuriyet'e bağlı çalışmaların aktarılması adına Türk Ocaklarının bir araç görevi gördüğü ifade edilebilir. Bu aracılığını ise Türk Ocaklarının öncüsü olarak görünen Hamdullah Suphi Tanrıöver şu şekilde ifade etmektedir;

“Türk ocakları iki büyük ve kutsal vazifesi vardır. Türk vatanının manevi bekçisi olarak, lisan hudutları istilalara karşı korumak ve Türk vatani içinde Türk harsının mutlaka hakimiyetini tesis için çalışmak, ikincisi ise Türk ocaklarının fırka siyaseti yapmadan kurulduğu günden beri sadık kaldığı millet ve milliyet siyasetine ve onun yeni bir ifadesi olan millet hakimiyetine sadık kalarak, vatanın her köşesinde onun bekçiliğini yapmak” (Uluşkan, s. 45). Bu açıklama ile Türk Ocaklarının bir partinin parçası kolu ya da parçası olmak istemedikleri anlaşılmaktadır. Ancak süreç içerisinde Atatürk'ün Türk Ocaklarının bağımsız ilerlemesini istememesi ve sürecin kontrollü

ilerlemesi adına Türk Ocakları ileri zamanlarda CHP<sup>82</sup>'ye devredilmiş, CHP'nin yeni tüzüğünün 40. maddesiyle ona tâbi olmuştur. 1931 yılının başlarında ise ocakların tamamen kapatılması için Meclise teklif götürülmüş ve yapılan görüşmeler sonunda Nisan 1931 tarihinde Türk Ocakları kapatılmıştır. Onun yerine de 19 Şubat 1932'de Halkevleri açılmıştır. Türk Ocakları ile aynı amaca hizmet eden Halkevleri öncelikle Türk halkının sosyal, ekonomik ve kültürel gelişmesine yönelik faaliyetlerde bulunmuştur. Türk Ocakları on dokuz sene aktif olarak işleyen bir sistem olmuştur. Sonrasında kurulan ve devamı niteliğini taşıyan Halkevleri de yine aynı şekilde on dokuz yıl etkili olmuştur. Türk ocakları özellikle Atatürk'ün görüş ve önerisi üzerine kapatılmış yerini Halkevlerinin alınması istenmiştir. Bunun temel sebebi halka ulaşma çabası içerisinde bu sürecin "Türk ocakları" niteliği ve ismi altında değil, daha kapsayıcı, halkın her kesimini bir bütünlük ile sahip çıkabilecek bir yapının daha doğru olacağı görüşüdür. Türk ocaklarının "Türklüğü" ön planda tutan örgütlenme biçimine karşın yeni yönetim anlayışına uygun şekilde halkın her kesimini eşit şekilde mesafede duran bir yapılanmanın ön plana çıkartılması yani halkevlerinin<sup>83</sup> kapsayıcılığı gözetilmiştir. Bu nedenle halkevleri biraz daha kapsamlı fakat sistem olarak Türk ocaklarının yapılanmasının üzerine kurulmuş bir örgütlenme olduğu söylenebilir.

<sup>82</sup> CHP: Cumhuriyet Halk Partisi; Mustafa Kemal Atatürk öncülüğünde 9 Eylül 1923'te önce "Halk Fırkası" adıyla kurulmuştur. 1924 yılında "Cumhuriyet Halk Fırkası", 1935 yılında ise "Cumhuriyet Halk Partisi" adını almıştır. ( <https://www.chp.org.tr/haberler/chp-tarihi> Erişim Tarihi: 30.02.2019)

<sup>83</sup> Halkevlerinin hızlı bir şekilde kurulmuş olmasının ardında bir başka önemli unsur ise Şeyh Said İsyanı ve Kubilay olayları gibi halkı çok temelden etkileyen olaylar karşısında halkı bir arada tutmak vardır. Halkevleri bu bağlamda sadece halkı bilgilendirmek ve eğitmek amacıyla değil aynı zamanda halkın nabzının da tutulabilmesi için kontrollü olarak geliştirilen bir kurum olmuştur.

#### 4.4.1.2. Halkevleri ve Köy Enstitüleri

Halkevleri kurulurken sinema endüstrisi ile olan bağı Osmanlı devleti zamanında bir devlet sisteminin parçası niteliğinde kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi ile benzemektedir. Erken dönem Türk sinemasının ekonomik anlamda bir özel sektör olarak başlarda kıymet bulamamasının altında 1. Dünya savaşı gibi devleti ve halkı sosyal, siyasal ve ekonomik anlamda derinden etkileyen bir olgu olduğu için bu durum sanat yapıtlarının üretim ilişkilerini de bozmuş ve hatta gelişmesine engel olmuştur. Bu bağlamda sinema devlet desteğiyle var olduğu için kuruluş sürecinin ideolojisini taşımaktadır. Sinemada ilk ürünler ile halka ulaşılması yine benzer girişimlerle ortaya çıkan kurum ve kuruluşlarla olmuştur. Halkevlerinin kuruluş aşamasında dünyadaki örneklerinden yararlanılmıştır. Bu bağlamda kuruluş politikalarının ifade edildiği yönergede de bu örneklerle yer vererek neden halkevlere ihtiyaç duyulduğu anlatılmaya çalışılmıştır:

“Fakirlerin bütün İtalya’ya Şamiş Dopolavoro isimli bir milli kültür teşkilatı ve bu teşkilatı ve bu teşkilatın 1586 kültür derneği ile milli mevzularda piyesler temsil eden gençlerden mürekkep 100 kadar amatör temsil grupları vardır. Yalnız 1930’da açtıkları halk kütüphanelerinin sayısı 8000’dir. Faşist Dopolavoro teşkilatı geçen yıl zarfında İtalya’nın muhtelif şehir, kasaba ve köylerinde 27 bin kâr milli bayram tezahürleri tertip etmiştir. Aynı teşkilat bugün İtalya’da 1500’den fazla amali bilgi kurları idare etmektedir. Almanların, sayılması sayfaları dolduracak kadar çok halk kültür teşkilatı vardır. Bunlardan Nurenberg’teki bir kültür cemiyetinin idare ettiği yüksek halk mektebinin yalnız muallim sayısı 60 daimî 110 muvakkat kursları mahsus olarak 170’dir” (Alptekin, 1938, s. 53).

Bu örnekler göz önünde bulundurulduğu zaman halk evlerinin kurulmasının neden lüzum görüldüğü ve dahası bu kurumların bu anlamdaki ilk

örnekler olmadığı anlaşılabilmektedir. Cumhuriyet halk fıkрасının öncülüğünde planlanan halk evleri projesi daha önce binalarıyla kendilerine devir edilen Türk ocaklarının da alt yapılarından beslenerek toplumun eğitilebileceği, kültürel paylaşımları yapabileceği ve toplumun her kesimine ulaşabileceği bir mekanlar inşa etmek amacıyla çalışmaya başlamıştır. Bu kapsamda kendi hedeflerini ve böyle bir şeye nasıl ihtiyaç duyduklarını şu şekilde dile getirmişlerdir; “Fıkramızın program temelleri Cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik, laiklik ve inkılapçılıktır. Programımızı bu ana ve temel prensiplerin hakimiyeti ve ebedileşmesi için bu vasıflarda kuvvetli vatandaşlar yetiştirilmesini milli seciyenin Türk tarihinin ilham ettiği derecelere çıkmasını güzel sanatların yükseltilmesini, milli kültüre ve ilmi hareket ve faaliyetlerin kuvvetlendirilmesini ehemmiyetli vasıtalar olarak tespit ve işaret eder”. (Halkevleri Talimatnamesi , 1932). Bu değerler ile geliştirilmeye çalışılan halkevlerinin ilk maddesinde, halkevlerinin kapılarının fırkaya üye olan ve olmayan herkese açık olduğu ifade edilmiş ve dolayısıyla burada yapılacak her etkinliğe herkesin özgürce katılımının mümkün olduğu ortaya konmuştur. Cumhuriyetin kurulması ile kültür politikalarının halkın her kesimini içine alan düzenlemeler ile geliştirilmeye çalışıldığı düşünüldüğünde bu yaklaşımın halkı eğitmek, eğlendirmek ve hatta kontrollü geliştirmek olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Halkevlerinin kuruluş süresine gelinceye kadar toplumun kültürel ve sosyal yapısına bakmak bu açıdan önemlidir. Halkevlerinin çalışma talimatnamesinin 50. ve 51. Maddeleri sinema ile olan ilişkisini biraz daha açık şekilde ortaya koymaktadır.

Halkevleri talimatnamesinin 50. Maddesi: “Halkevlerinde sinema faaliyetlerinden maksat, halkın sinema vasıtasıyla fikir ve zevkini yükseltmektir. Halkevlerinin bütün çalışma kollarında olduğu gibi sinemadan ticari gaye, Halkevine gelir temin etmek beklenilmemelidir. Tiyatro, konser gibi halkevi çalışmaları nasıl

parasız olarak sırf halkın eğitilmesi bakımından tertipleniyorsa, sinemada da bundan başka bir gaye güdülmemelidir. Bu bakımdan Halkevlerinde sinemanın parasız olması şarttı” (Halkevleri Talimatnamesi , 1932). Bu maddeden anlaşılacağı üzere halkevlerinde gerçekleştirilen gösterimlerin tek amacı halkın eğlenmesi değildir. Aynı zamanda halkın zevklerinin ve fikirlerinin yükseltilerek topyekûn bir kalkınmanın sağlanması amaçlanmaktadır. Bu bağlamda da sinemanın devlet eliyle bir eğitici araç olarak eğitim amacıyla kullanıldığı bir anlamda kanıtlanmış olur. 51. Madde ile ise devlet eli kısmı siyasi bir parti üzerinden şu şekilde karşılık bulmuştur; “Halkevlerinde 1) CHP’nin göndereceği filmler, 2) Hükümetin göndereceği filmler, 3) 50. Madde göz önünde alınarak piyasadan tedarik edilecek filmler gösterilecektir”.

1923’te nüfus 13 milyonu ve nüfusun %90’ı okuma-yazma bilmiyordu. Bu nedenle tiyatro, sinema gibi kültür ürünleri bu açığı kapatabilecek özelliklerle donatılıyor ve halkın bilgilendirilmesi, yeniliklere uyarlanması için bir araç ve aracı olarak kullanılıyordu. Halkevleri bu yapı içinde halkın eğitim açığını kapatmaya çalışırken aynı zamanda film gösterimleri için de uygun koşulları sağlayarak halkı yeniliklere hazırlıyordu (Koç, 2013, s. 117). Uygulanan bu çalışmalar yeni kurulan ülkenin kültür politikalarından besleniyordu.

Türk ocakları, halk evleri, köy enstitüleri gibi kurumlar siyasal çalışmalar sonucunda halkın refahının sağlanması, kültürel ve sosyal yapılanmaların iyileştirilmesi, milli kültürün yerleştirilmesi ve halkın her kesimine ulaşarak eşit imkan sağlanması iddiasıyla açılmıştır. Bu kurumların çalışmaları sırasında halkı yeniliklere uyarlayabilmek için kullanılan edebiyat, sinema, müzik gibi kültür ürünleri birer harç görevi görerek hem eğitici rol üstlenmişler hem de yeniliklere uyum sağlayabilmeyi kolaylaştırmışlardır. Sinema aynı süreç içerisinde bir başka eğitici yanı ile de sağlık alanında bilgi vermek amacıyla kullanılmıştır. Halkı sağlık ile ilgili

bilgileri edinebilmesi için de Halkevlerinde sıhhiye ile ilgili filmler de gösterilmiş ve bu gösterimler sayesinde halkın kendi sağlıkları hakkında bilgiler edinilmesi amaçlanmıştır.<sup>84</sup>

Sinemanın eğitici bir araç olarak görüldüğü bir diğer örnek Kazım Karabekir'in (Şark Cephe Komutanı) İbret Yerleri Projesi (1923). Genç sinemacılar yetiştirmek adına meclise verilen önerme yeterli bütçe ayrılamaması sebebiyle hayata geçirilememiştir. Ancak İbret Yerleri Projesi sadece sinemacı yetiştirmek adına önemli değildir. Edindiği temel bir başka amaç ise halkı sinema gösterimleri ile eğitmektir.

Sinema ve tiyatro gösterimlerinin yapılacağı mekanların donatılması, halk ile iç içe olacak sinemacılar ile “milletin yükselmesi” amaçlanmaktaydı. İlmi, fenni ve sinai filmler yapabilecek kapasitede sinemacılar ile geleceğe şekil verebileceğini düşünen Karabekir;

1. Türkiye’yi bölümlere ayırarak aynı nitelikte sinema binaları inşa etmek
2. İnşa edilecek binaların sosyal yardım (Muavenet-i İçtimaiye) ve Kızılay’ın yardımlarıyla yapılması
3. Gençler yetiştirilmeli/ eğitilmeliydi ki sinemaya giden halk “ibret” alabileceği eğitim filmleri izleyebilmeli. Bu bağlamda köylerde özel gösterimler yapılmalı ve bu gösterimler ücretsiz olmalı.
4. Ankara ilinde büyük bir film kütüphanesi kurulmalı

gibi önceliklerle bu projeyi geliştirmek istemiştir. Mektep sineması gibi yeni kavramlar üzerinde de duran Karabekir sinemanın propaganda gücünün bilincinde bir asker ve yönetici olarak bunu kullanmak istemiştir. Ulus devlet politikaları dahilinde üzerinde durulan ve içeriği daha kapsamlı hale getirilen Türk ocaklarının kullanılması

<sup>84</sup> 13 Şubat 1940 tarihli karar: Sıhhiye vekaleti’nde mevcut filmlerin, sineması bulunan şehir ve kasabalarda gösterilmesi (BCA, 8-13/02/1940. 490.1211.22.01).

ve bazı eğitim ve gösterimlerin burada yapılmasını önermiş dahası kültür politikalarının geniş kitlelere iletilebilmesi için Türk ocaklarının kullanılmasının arkasında durmuştur. Kazım Karabekir'in bu girişim önerisi Ağustos 1923 yılında reddedilmiştir. Karar arşivlerde şu şekilde yer almaktadır; “Şark Cephesi Kumandanı Kazım Karabekir'in sinemaların ve filmlerin önemini belirten tezkeresi<sup>85</sup>, Milli Eğitim Bakanlığı'nca konunun ehemmiyetli bilindiği, yeni sinemaların açılabilmesi için bütçenin yetersiz olduğu.”

Yönetimin tek girişimi bunlarla da kalmamıştır. Halk evlerini daha aktif kullanabilmek amacıyla ülkenin ücra köşelerine ulaşabilmek amacıyla Halk evlerine sinema yapılmasına karar verilmiştir<sup>86</sup>. 11 Kasım 1940 yılına ait bir belgede “Genel Sekreterlik tarafından Diyarbakır Halkevi sinemalarında halka parasız gösterilmek üzere gönderilen filmler” ifadelerine rastlanmaktadır (BCA, 8. 490-2/10/1940). Bir başka örnek belge 1946 yılına aittir; “Mardin Halkevi sinemalarında gösterilmek üzere gönderilen filmlerin, bütün halka, talebeye ve askere gösterildikten sonra Genel Sekterliğe iade edildiği” ifadeleri yer almaktadır (BCA,8. 490-2/10/1946-1209.13.04). Farklı yıllara ait bu belgelerden anlaşılmaktadır ki ülkenin her yerine ulaşma ve yenilikleri anlatmak bunu da sinema vesilesiyle yapmak amaçlanmaktadır. Şükrü Alptekin Köyün Kitabında devlet ve sinema ilişkisine şu şekilde yer vermiştir; “*Gezici sinemalar özellikle köylere gönderilmiştir. 15 Ocak 1937 gün 301 sayılı tamime ek olarak yayımlanan kararla, ‘öğretici filmler (...) göz önünde bulundurulmalıdır. Sinema sahipleriyle anlaşarak köylünün zirai, iktisadi, içtimai ve ahlaki sahalarındaki bilgilerini arttıracak şeritler seçilip toplanmak suretiyle köylere sıra ile gezici sinema makineleri göndermek ve mümasili mahalli imkân ve ihtiyaçlara*

<sup>85</sup> Tezkere: Tezkire; Resmi makamdan yazılan yazı **Geçersiz kaynak belirtildi..**

<sup>86</sup> Ayrıca Halkevleri için getirilecek olan film gösterim cihazların da ülkeye vergiden muaf şekilde sokulması adına da karar verilmiştir. “Halkevleri tarafından ithal edilecek sinema ve radyo makinelerine ait cihazların tahdit harici yurda sokulması” (BCA, Tarih: 10/06/1933).

*uygun vasıtalarla müracaat etmek muvaffak olur. (...) sahipli gezici sinemaların bu yıl tecrübe mahiyetinde Trakya vilayetleriyle, Kocaeli, Manisa, Zonguldak, Muğla, İçel, Kars, Kayseri ve Kastamonu vilayetlerinde köylere gönderilebilmesi için gereken imkân ve tedbirlerin alınması ve neticeden vekaletle bilgi verilmesi tensip kılınmıştır* (Alptekin, 1938, s. 90).

Erken dönem Türk sinemasının eğitici bir unsur olarak görüldüğü ancak varlığının tek sebebinin bu olmadığını söylemek mümkündür. Daha önce de değinilen birçok kurum ve kuruluş sinemayı eğitici bir araç, bir gelir kaynağı veya ideolojik bir araç niteliğiyle kullanmayı amaçlamıştır. Fakat özellikle Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş süreçleri yeniden gözden geçirilirse görülecektir ki sinema tek başına bu işlevleri yerine getirmemiştir. Sinemanın bu yapı içindeki görevi uzun yıllara yayılmıştır. Sinema tarih yazımı bağlamında da erken dönem çalışmaları sinemaya bu gücü atfetmektedir iddiasında bulunabilir.

#### **4.5.Bir Dönemselleştirme Önerisi**

Türk sineması tarihi hakkında her geçen gün ortaya çıkan yeni bilgiler ışığında görülmektedir ki erken dönem sinema çalışmaları birbirini takip eden veya tekrar eden bilgilerin aktarımı ile günümüze kadar ulaşmıştır. Ancak günümüz çalışmaları ve araştırmaları bu tartışmalara yeni yönelimler kazandırmaktadır. Dönemleri açısından düşünüldüğü zaman oldukça kıymetli olan bu çalışmalar benzer yaklaşımları savundukları ve devam ettirdikleri için yeni araştırmalara başvurmaya gerek görülmediği düşünülebilir. Ancak günümüzde yeni ortaya çıkan belgelerle erken dönem Türk sineması tarihi hakkında daha çok bilgiye sahip olunması, dönemler

üzerinde yeniden düşünmenin ve gözden geçirmenin gerekli olduğunu ortaya koymaktadır.

Bir tarih çalışmasının dönemlere ayrılması, hem incelemeyi yapan araştırmacıya hem de sonraki araştırmalara destek olması açısından önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle bu bölümde, Türk sineması hakkında ortaya çıkan yeni belgeler ve bu belgelerin açtığı yeni iddialar ışığında Türk sinemasının erken dönemi, dönemlere ayrılma biçimleri açısından yeniden ele alınmaktadır. Bu dönem çalışmalarının ele alınmasındaki amaç, Türk sinemasına “Türklük” niteliğini kazandıran sinema tarih yazımı yaklaşımlarını analiz edebilmektir. Buna bağlı olarak çalışma, “Millî” değerlerin göz önünde bulundurulduğu yaklaşımların etkisinde olduğu düşünülen erken dönem Türk sinema tarihini, farklı şekilde dönemlere ayırma olasılığını tartışmaya açmaktadır. Bu tartışmanın yöntem olarak da ifade edilebilmesi için daha önce tarih bölümünde de değinilen yaklaşıma kısaca değinmek yerinde olur.

Öncelikle erken dönem sinema tarihi araştırılırken bulunan veriler döneminin koşulları çerçevesinde ancak bugünün söylem, dil ve ideolojik söylemleri kapsamında derlenerek ifade edilmektedir. Bu durum tarihçinin bakış açısını ortaya koyan bir yaklaşımken aynı zamanda araştırmanın kapsamı hakkındaki bilgileri de taşımaktadır. İkinci olarak ise tüm veriler toplumsal, kültürel ve siyasi koşullar kapsamında değerlendirilirken aynı zamanda kronolojik olarak bir “tarihsellik” ortaya konması amaçlanmaktadır.

Türk sineması tarih yazımı hakkındaki çalışmaların değerlendirildiği bölümde de ifade edildiği gibi Türk sinema tarih yazımı da diğer ülke sinemalarında olduğu gibi dönemlere ayrılmaya dayalı bir sinema tarih yazım yapısına sahiptir. Bu tarihsel bakış açısının tarih biliminin yöntemlerine dayalı olarak geliştirilmiş olduğu

söylenbilir. Ancak bu çalışmaların hemen hepsinde ortak nokta film üretim verileri ve yönetmen-film değerlendirmeleridir. Erken dönem Türk sineması çalışmaları sırasında endüstrileşme sürecindeki Türk sinemasının ülkenin sosyal ve siyasal koşullarından nasıl etkilendiği bazı çalışmalar sırasında göz ardı edilmiştir.

Bu sınıflandırmalar erken dönem Türk sineması için birçok ilk bilgiyi barındırması açısından çok önemlidir. Ancak yapılan bu dönemlere ayırma çalışmaları yazıldıkları dönemin siyasi yaklaşımları etkisinde kaldığı düşünülürse milli değerlerin ön planda tutulduğu çalışmalar olarak günümüze ulaşmış olduğu iddia edilebilir. “Milli kurdelelerin” ışında önceliklerini belirleyen bu çalışmalar ile 1903-1923 yılları arasındaki erken dönem kapsamında Osmanlı tebaasının kültür ürünleri gözden kaçmış veya öncelikli olarak kabul görmemiştir. Dahası tarihçinin bakış açısının tarih yazımındaki önemini irdeleyen bölümde de ifade edildiği gibi tarihçi döneminin insanıdır ve dönemine kullandığı ifadelerle, seçtiği belgelerle dönemine bağlıdır. Bu nedenle de bu çalışmada erken dönem Türk sineması hakkında dönemselleştirme şekli öncekilerden bütünü ayrılmaya da daha kapsamlı hale getirilmesi amaçlanmaktadır. Türk sineması tarihçileri tarafından yapılan dönemlere ayırma çalışmalarına sırasıyla değindikten sonra bu araştırmanın temellerinden yola çıkılarak siyasal, sosyal ve ekonominin ön planda olduğu ve sonuçlarının dahil edildiği gruplandırma yapılmaya çalışılacaktır.

Türk sineması hakkında derinlemesine çalışmalar yapmış ve Türk sineması tarihçisi olarak bilinen kıymetli isimlerden bazıları bu bölümde ifade edilmekte ve çalışmaları hakkında bilgilere yer verilmektedir. Bu bağlamda bu çalışmaların bazıları kitaplarda toplanmış, bazılarının ise zaman içinde derleme yapıldığının altını çizilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla yapılan çalışmalar bazında bu tarih okumalarını gerçekleştiren araştırmacılar farklı tarihlerde bu çalışmalarını ortaya koymuşlardır.

Bu çalışmaların bu bölüm için önemli olanlarının bazıları aşağıdaki gibi sıralanmıştır;

*Alim Şerif Onaran'ın* (1921-2000)<sup>87</sup> Türk sinemasına tarihsel bakışı;

- Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)
- Geçiş Dönemi (1939-1952)
- Sinemacılar Dönemi (1952-1963)
- Yeni Türk Sineması Dönemi (1963-1980)

*Nijat Özön'ün* (1927-2010)<sup>88</sup> Türk sineması tarihi değerlendirmesi;

- İlk Dönem: (1910-1922)
- Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)
- Geçiş Dönemi (1939-1950)
- Sinemacılar Dönemi (1950-1970)
- Genç/Yeni sinemacılar Dönemi (1970- sonrası)

Aynı zamanda Nijat Özön 1930 yılına kadar ayrı bir sınıflandırmaya da yer vermiştir.

Hemen hemen ilk dönem kategorisinin altında yer alan bu sınıflandırmada ilk yıllar (1895-1908), sinemanın sanat oluşu (1908-1918), I. Dünya savaşı sonrası (1918-1923)

<sup>87</sup> Âlim Şerif Onaran;1921'de Manisa'nın Kula ilçesinde doğdu. İzmir'de Erkek Öğretmen Okulu'nun orta bölümünde öğrenciyken bir müzik öğretmeninin özendirmesiyle müziğe yöneldi. Şarkı sözlerini anlama çabasıyla dil öğrenimine ağırlık vererek Almanca, Fransızca, İngilizce ve İtalyanca öğrendi. Liseden sonra parasız yatılı olarak Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne girdi. Radyo Mandolin Birliği'nde çalışarak öğrenimini sürdürdü. 1946-1953 yıllarında taşrada idare amiri (kaymakam) olarak, 1953-1963 arasındaysa İstanbul ve Ankara'da daha çok siyasi polis olarak görev yaptı. 1962-1974 arasında İçişleri Bakanlığı Tetkik Kurulu üyeliğinde bulundu. Bu yıllarda önce Hukuk Doktoru, sonra da Sanat Tarihi Doçenti ve Profesörü oldu. 1974'te üniversiteye geçerek Ankara Üniversitesi'nde; İzmir'de Ege ve Dokuz Eylül, İstanbul'da Marmara, Mimar Sinan ve İstanbul üniversitelerinde Sinema Sanatı ve Tarihi, Sinema Eleştirisi, Sanat ve Sansür, Kamuoyu ve Kitle Kültürü dersleri verdi. 1988'de emekli olduğu halde üniversitede öğretim çalışmalarını 9 Ağustos 2000 tarihindeki ölümüne kadar sürdürdü (Onaran, 1994).

<sup>88</sup> Nijat Özön; 25 Aralık 1927'de İstanbul'un Beyoğlu semtinde doğdu. Babası Türkiye'nin yazın tarihinde önemli bir yeri olan yazar, çevirmen ve tarihçi Mustafa Nihat Özön'dür. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 1952 yılında mezun oldu. İstanbul'da bir dönem yayıncılık alanında çalıştı. Daha sonra Anadolu Ajansı'nda çalışmaya başladı. 1981 yılında emekli olana kadar buradaki görevini sürdürdü. 1956'da Türkiye'de sinemayla ilgili yazılmış ilk kapsamlı kitap olan *Sinema Sanatı*'nı yazdı. Kuramsal ve estetik üzerine yazılara yer veren Sinema dergisini çıkardı. 1962'de Türk Sinema Tarihi kitabını yayınladı. Türkiye'nin ilk sinema tarihçisi unvanına layık görüldü (Özon, 2013).

ve sessiz sinema dönemi (1923-1930) olarak nitelendirmiştir. Bu sınıflandırmanın ilk döneme ekler ile daha kapsayıcı bir yaklaşıma sebep olduğu görülmekte ve sinemanın Osmanlı topraklarında geçirdiği ilk döneme de yer verilmektedir.

*Sezer Tansuğ* (1930-1998)<sup>89</sup> diğer iki dönem gruplarına bazı ekler getirerek tarih aralığı ifade etmeden bir gruplandırma yapmayı tercih etmiştir;

- Tiyatrovari anlatım dönemi
- Sinemasal anlatıma doğru yarı tiyatrovari dönem
- “Sinemasal anlatım dönemi” şeklinde ifade ederek biraz daha tarih aralığını geniş tutarak içerik ve teknik altyapıyı ön plana çıkartan bir sınıflandırma yapmayı tercih etmiştir.

Mustafa Gökmen’in *Türk Sinema Tarihi* adlı kitabında önceki tüm çalışmalara referans vererek benzer bir sınıflandırma yer almıştır. Gökmen; “*Türk sinema tarihini benden evvel yazanlar başlangıçtan günümüze kadar olan zamanı Tiyatrocular Dönemi (1914 -1939), Geçiş Dönemi (1940 -1951) ve Sinemacılar Dönemi (1951’den Sonrası) diye üçe bölmüş. Çok isabetli olan bu görüşe ben de katılıyor ve. Türk Sinemasının tarihe mal olan ilk iki dönemini (Bir farkla ) aynı çerçeve içinde sergiliyorum. Farklı anlardaki kitabın 1950’de son bulmasıdır. Sebep, kitabın «Başlangıçtan 1950’ye kadar» olan ölçüsünü değiştirmemek ve 20 yüzyılın Ekvator çizgisini geçmemektir. Sinemacılar dönemini 1949’da çevrilen «Vurun Kahpeye»*

<sup>89</sup> Sezer Tansuğ; 1930 Erzurum doğumlu, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünden mezun (1953). 1956’ya kadar aynı bölümde araştırma görevlisi olarak, 1958-60 arasında Profesyonel Sinemada çalıştı. 1960-75 yılları arasında Ayasofya Müzesinde uzman olarak görev aldı ve 1964-65’de bir yıl süreyle AID participant’ı olarak Amerika Birleşik Devletleri’nde bulundu. 1975-76’da reklam şirketlerinde copywriter olarak iki yıl çalıştı. 1977-81 yılları arasında beş yıl, Dokuz Eylül ve Mimar Sinan Üniversitelerine bağlı Güzel Sanatlar Fakültelerinde öğretim görevlisi olarak çalıştı ve 1982 başında Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Televizyon Merkezi öğretim görevliliğinden emekli oldu. Son olarak Zaman gazetesinde köşe yazarlığı yaptı. 1998 yılı içerisinde vefat etti (Tansuğ, 1976).

*başlatanlar da bulunduğuna göre ikisinin arası olan 1950'yi kabul etmenin yadırganacak bir tarafı olmasa gerek.” (Gökmen, s. 11)*

Bu yaklaşımların en temel ortak noktası başlangıç tarihleridir. Genel bir kanı 1910-1914 yıllarında birleşirken sinemanın başlangıcını da bu tarih aralığı olarak kabul etmişlerdir. Dolayısıyla daha önce tartışmaları yapılmış olan *Ayastefenos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filmi bilinen/iddia edilen ilk Türk sinema tarihçileri tarafından da sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmiş ve bundan sonraki tüm çalışmalar bu kaynaklar temel olarak günümüze ulaşmıştır. Ancak bu durumda sinemanın başlangıcı kabul edilen bu tarihe “ilk” niteliğinde bakılmasını gerektiren bir filmi daha eklemek gerekir.

Hemen hepsinde ortak bir görüş olarak değerlendirilen Muhsin Ertuğrul'ın<sup>90</sup> “tek adam dönemi” yani tiyatrocular dönemi olarak adlandırdıkları dönemdir. Sinemanın teknik alt yapı geliştirmelerinin göz ardı edildiği bir dönem olarak ifade edilebilecek olan bu süreç için “tek adam dönemi” ifadesi dönem içindeki üretilmiş filmlere haksızlık olduğu düşüncesi savunulabilir. Takdir edildiği kadar yerilen bu dönem aynı zamanda Türk sinemasının önemli geçiş dönemlerinden biri olarak aktarılmıştır. Muhsin Ertuğrul'un tek adam dönemi olarak nitelendirilen dönem ancak ve ancak tiyatro sezonu dışında tiyatro ekibiyle gerçekleştirdiği çalışmalarla anıldığı dönemdir. “Türk tiyatrosu Batı tiyatrosunun etkisi altındaydı, ki bu durum, bütün Türk yazarları ve entelektüellerini, batı toplumunun kültürel toplumsal ve siyasal yapıları yansıtan bir ‘tasarlanmış topluluk’ yaratmaya yönlendiren resmî ideolojiye uygundur (Smith G. N., 1997, s. 740). Erken dönem Türk sinemasında Avrupa etkisindeki teatral yapılardan etkilenen ve beslenen sinema ürünleri, kontrol ve sansür sisteminin etkisiyle kültürel anlamda özgünlüğünü kaybetmişti ve ulusal sinema olma yolunda

<sup>90</sup> Arşiv çalışmaları sırasında gazete küpürleri ile bu argüman desteklenmiştir.

geride kalmıştır. Bu nedenle de 1960’larda ulusal sinema tartışmaları ve arayışları geçmişini yani erken dönem Türk sineması örneklerini ret eden bir yapı ile ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda değerlendirildiği zaman uyarlamaların sinemayı “özgünlük” vasfından çıkarttığını söylemek 1950’ler-1960’lar ve sonrasında yapılmış olan Türk sinema tarihi çalışmalarıyla benzer bir görüşe sahip olmak olabilir. Ancak bu ön kabul ile sinemanın erken dönemine ait eğitici araç oluşu, propaganda aracı olarak kullanılması gibi özellikleri göz ardı edilmiş olur. Bu nedenle erken dönem Türk sineması tarihi tek bir kişinin ürettiği filmler üzerinden veya filmlerin türleri üzerinden değerlendirilerek dönemlere ayrılmamalıdır.

Tarihi kırılmalar, siyasi olaylar, toplumu derinden etkileyen ve değiştiren süreçler Türk sinema tarihinin erken dönem çalışmaları sinemanın gelişim göstermesi açısından öneme sahiptir. Bu bağlamda bu araştırmanın önerdiği<sup>91</sup> erken dönem Türk sineması dönemlerinin en temel özelliği tarihi kırılmalar denilebilecek olayların erken dönem Türk sineması üzerindeki etkileridir. Bu nedenle dönemlerin isimlendirilmeleri tarihler ile yapılırken önemi içeriklerinde anlatılmaktadır. Tek adam, tek yönetmen, tiyatro dönemi gibi dönem adlarından kaçınılmasının sebebi daha önce de ifade edildiği gibi sürecin daha kapsayıcı şekilde değerlendirilebilmesi adına sinemayı temelde etkileyen siyasi ve ekonomik olayların ön planda tutulabilmesi amaçlıdır.

---

<sup>91</sup> Bu araştırma kapsamında erken dönem sinema çalışmaları sessiz sinema dönemi olarak da ifade edilebilecek dönem ifade edilmektedir. Sessiz sinema dönemi için Kristin Thompson ve David Bordwell’in önerdiği sinemanın başlangıç yıllarından, geç sessiz dönemi içine alan 1895-1929 yılları kabul edilmektedir. Thompson ve Bordwell’in, *Film History* adlı çalışmasında sinema tarihi beş farklı dönem olarak ele alınmaktadır: Erken Dönem (1880’ler-1919), Geç Sessiz Dönem (1919-1929), Sesli Sinema (1926-1945), İkinci Dünya Savaşı Sonrası Sinema (1946-1960’lar) ve Çağdas Sinema (1960’lardan-günümüze kadar). Ayrıntılı bilgi için bkz. Kristin Thompson ve David Bordwell. (2003). *Film History an Introduction. Second Edition, New York: McGraw-Hill*

Sinemanın başlangıcı olarak kabul edilebilecek 1895 yılı sonrasında Osmanlı topraklarında yapılan gösterimler ve film üretimi çalışmaları ile beraber Türk sinema tarihi açısından başlangıç dönemi olarak ifade edilebilir<sup>9293</sup>.

Bu dönemselleştirme çalışması içerisinde keskin tarihlere ayırmak yerine dönemler içerisindeki siyasi ve sosyal olarak temel alınarak bir gruplandırma çalışması yapılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Timothy J. Lyons'un sinema tarih çalışmalarının kategorilere ayrılması konusundaki önermelerinden biri olan “kültürel tarihçi yaklaşımına” başvurulmaktadır (Okumuş, 2014, s. 101). Daha önce de ifade üzere bu yaklaşım; filmleri toplumsal ve ekonomik yönde ele alan bir tarihçi yaklaşımını işaret etmektedir. Bu yaklaşım temelinde erken dönem Türk sineması yapımları gerek üretim gerek dağıtım gerekse de kanuni düzenlemeler göz önünde bulundurularak ekonomik, sosyal ve siyasi etkenler çerçevesinde incelenmeye çalışılmıştır. Önerme önceki yıllarda yapılmış dönemselleştirme çalışmalarını reddetmemiş tam tersine onları dahil ederek daha kapsamlı halde düşünülmesini amaçlamıştır.

Yıllara göre açıklanmadan önce erken dönem Türk sinemasının dönemlere ayrılmasındaki temel öğeler şu şekilde sıralanabilir;

---

<sup>92</sup> Bu bölümde yer alan filmler ve yönetmenlerle ilgili olarak 1895-1943 yıllarını kapsayan liste eklerde yer almaktadır.

<sup>93</sup> Bu bölümde yer alan olaylar ve çekilen filmlerle ilgili bilgiler detaylı olarak eklerde yer alan *Film Kronolojisi* ve *Türkiye’de sinema olayları* adlı tablo çalışmalarında yer almaktadır.

- Sinemanın başlangıcının 1914 yılı olarak değil Osmanlı Tebaası olarak kabul edilen Manaki kardeşlerin yapmış olduğu çalışmalardan başlatılması.
- Sinema hakkında gayri Müslimler ve Müslümanların izleme, üretme ve sinema salonu açması hakkındaki düzenlemelerin siyasi bir müdahale olarak kabul edilmesi ve bir dönüm noktası olarak değerlendirilmesi.
- 1917 yılında kadar ordu teşebbüsü olarak kabul edilen sinemanın 1917 sonrası milli politikaların bir parçası olarak nitelendirilmesi ve sadece “yerli” üretim değil “milli” olma özellikleriyle değerlendirildiğinin aktarılması. Bu durum erken dönem sinemanın siyasi bir yönlendirmenin, kontrol sisteminin bir parçası olma özelliğini ifade etmektedir.
- Sinemanın bir alt politika olarak kabul edilmesi insanların gündelik yaşamlarına ait bir deneyim olarak kurumsallaştırılması.
- Sinema salonlarının çoğalmasının sinemanın her şehre yaygınlaşması adına önemli bir unsur olarak görülmesi. Bu bağlamda Türk ocakları ve Köy enstitüleri gibi kurumların da bu süreci desteklemesi.
- Dönemselleştirme için sadece üretim verileri değil (film sayısı-yönetmen sayısı) aynı zamanda bu üretimleri etkileyen ögeler de göz önünde bulundurulmuştur.
- Sinemanın ulus devlet politikaları kapsamında teşvik edildiği, engellendiği veya kontrol altında tutulduğu yaklaşımlar dönemlere ayırmada göz önünde tutulmuştur. Bu bağlamda nizamnameler ve teşvikler (vergi konusunda) ve sansür sistemi önemli bir unsur olmaktadır.
- Daha önceki çalışmaların aksine her hangi bir yönetmen veya film dönemleri belirleyen bir öge olarak ön plana çıkmamıştır.

Temel olarak siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel etkiler, olaylar, erken dönem Türk sinema tarihinin dönemlere ayrılarak incelenmesi açısından belirleyici unsurlar olmuşlardır.

**1896-1903 yılları arası dönem; Başlangıç Dönemi:** Önceki bölümde ifade edildiği gibi Sinematograf cihazı Osmanlı topraklarına 1896 yılında gelmiştir. Dolayısıyla erken dönem Türk sineması çalışmalarının Osmanlı tebaasına mensup kişilerin yaptığı çalışmalar ile ortaya çıktığı ve yaygınlaştığı bir değerlendirme olabilir. Bu durumda Manaki kardeşlerin çalışmaları, Balkanlardaki film gösterimleri, İstanbul'da Yıldız Saray'ındaki gösterimler, Beyoğlu'nda gerçekleştirilen gösterimlerin hepsi bu dönemin içinde yer almaktadır. Bu dönemi önemli kılan şey sinemanın tıpkı tiyatro gibi kabul görmesi, merak edilmesi ve Avrupa ile aynı anda Osmanlı topraklarında da gelişimine devam edebilmesidir. Bu dönem için söylenebilecek en önemli unsur sinemanın siyasi bir yönünün olmadığıdır, bu iddiayı oluşturan öğeler sinemanın henüz resmi olarak kabul görmemiş olması, henüz devlet tarafından çeşitli düzenlere tabi tutulmaması ve Osmanlı yönetimi tarafından henüz “ciddi” bir unsur olarak görülmemesi olarak düşünülebilir. Toplum tarafından hızlı kabul gören bu sanatın toplum üzerindeki etkisi henüz tahmin edilmediği için film üretiminde bu durum öncelik olmamaktadır. Bu dönemi erken dönem Türk sineması için bitirecek olay 1903 Nizamnamesinin uygulanmaya başlaması olabilir. Sinema hakkında hem üretim hem de izleme gelenekleri hem de vergi sistemiyle ilgili olarak kuralların belirlenmesi sinemanın artık daha önemli görüldüğünü ortaya koymaktadır. Bu nedenle ilk dönemi önemli bir gelişme olarak kabul edilebilecek nizamnamenin yazılması ile kapamak uygun olabilir. Dolayısıyla bu yaklaşım ile erken dönem Türk sinemasının ilk

döneminin siyasi olmadığı ancak başka bir ayırım devlet kontrolü-müdahalesi ile yeni bir sürece başladığı ifade edilebilir.<sup>94</sup>

Dönemlere ayırırken kesin tarih aralıklarından bahsetmek çok da mümkün değildir. Dolayısıyla bu dönemlere ayırma çalışmasını yapan kişinin yaklaşımı o dönemi daha önemli ve öncelikli hale getirebilir. Bu duruma en uygun örnek erken dönem Türk sinema tarihi için 1903-1908 yılları arasındaki kısa ancak önemli dönem olabilir.

**1903-1908 yılları arası Geçiş Dönemi:** Bu dönemi önemli kılan öğeler sinema salonlarının çoğalmaya başlaması ve halkın sinemaya daha fazla ilgi duymasıdır. Tiyatro gösterilerinden sonra sinema gösterimlerine de başlayan Beyoğlu Odeon sineması 1900’lü yılların başında film gösterimleri açısından önemli bir yere sahiptir. Yapılan film gösterimleri hakkında birçok el ilanında ve gazete haberinde belgelere rastlamak mümkündür. Arşiv belgeleri içinden 1900 senesine ait bir belgede Odeon tiyatrosundaki seyircilerin isim listesine ulaşılabilmektedir. Bu dönemin kapanışı birkaç önemli olay ile olmuştur. 1908 senesinde Sigmund Weinberg’in Tepebaşı’nda Pathe<sup>95</sup> sinemasını açması erken dönem sinema tarihi açısından büyük bir öneme sahiptir. 1905 senesinde Tepebaşında anfi tiyatro olarak inşa edilen bina 1908 senesinde sinema binası olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1200 kişilik kapasitesi bulunan sinema salonu 30 Ocak 1908 Pathe Weinberg Tepebaşı’nda yaptırdığı bu

---

<sup>94</sup> Film gösterimleri ve sinema endüstrisi için önemli olan Beyoğlu dışında da Saray ve çevresinin sinemaya olan ilgisi film çeşitliliğini sağlarken aynı zamanda bazı tiyatro salonlarının da sinemaya dönüşmesi için teşvik niteliği taşımıştır. *Alhara* tiyatrosu da bu duruma örnek olanlardan biridir. 1900’lerde burada Yorgo Mavridid’in çeşitli gösterimler yaptığı bilinmektedir.

<sup>95</sup> Pathe sineması sekiz yıl hizmet vermiştir. Adı daha sonra “Belediye sineması” olarak değiştirilmiştir.

sinema ile hem sinemanın salonlara yerleşmesini ve sinemanın İstanbul'un eğlence dünyasındaki yerini almasını hem de İstanbul'un Beyaz Perdenin merkezi haline gelmesini sağlamıştır.

1908 yılı daha önceki bölümlerde ifade edildiği gibi Osmanlı devleti için çok önemli bir tarihtir. Birincisi, İkinci meşrutiyetin ilan edilmesi Jön Türk hareketinin halk tarafından da bilir hale gelmesiyle sosyal yapıda değişimlere sebep olmuştur. İkincisi, Merkez Ordu Sinema dairesi olarak adlandırılacak olan devlet (ordu) destekli film yapım şirketinin kurulacağı dönemin zemin hazırlığı olma niteliğini taşımasıdır. Dolayısıyla bu dönem için erken dönem Türk sinemasının siyasi anlamda da önem kazanmaya başlayacağı döneme hazırlık dönemi olarak nitelendirmek doğru olacaktır.

**1908-1923 yılları arası dönem Endüstrileşmeye Sürecinin Başlangıcı:** Bu dönem sinemanın hem Dünya'da hem de Türkiye'de bir endüstri olma yolunda üretimlerin ve edebiyat uyarlamalarının, milli mücadeleyi konu alan filmlerin, farklı tür denemelerini çekilmeye çalışıldığı dönem olarak ifade edilebilir. Ancak özellikle erken dönem Türk sineması açısından kuruluş aşamasındaki yeni bir ülke için önemli bir propaganda aracı olabileceği fark edilmiş bir kültür ve sanat ürünü olmuştur. 1960'lı yıllarda yaşanan Ulusal sinema arayışlarının aksine Fransız ulus devlet yapısının örnek alındığı bir siyasi yapılanma içerisinde yerli üretimlerin yapılmaya çalışıldığı bir dönem olarak değerlendirilebilir. Osmanlı tebaasıyken de çekilen filmlerin ve gösterimlerin kabul edildiği bir sinema anlayışının üzerine eklenen yeni filmlerin ve kurumlarla beraber endüstrileşmeye çalışan bir sektörün olduğu dönem olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Özel yatırımlar ile yeni sinema salonlarının açıldığı ancak siyasi anlamda birçok karmaşanın ve köklü dönüşümün yaşandığı süreç üretim açısından sıkıntıların

yaşandığı bir dönemdir. Türk sinemanın o zamanın içindeki bazı önemli sinema salonu örnekleri şu şekilde sıralanabilir: Abdi Efendi Tiyatrosu; hem *ikdam* hem de *sabah* gazetesinin 1908 senesindeki ilanının değerlendirildiğine Weinberg'in sinematograf ile burada gösterim yaptığına dair bilgilere ulaşılabilmektedir. Ali Efendi Sineması ise 1914 senesinden 1938 senesine kadar sinema olarak işlev görmüş Ankara'nın önemli sinemalarından biridir. Bu bilgiler ışığında anlaşılmaktadır ki sinema artık sadece İstanbul şehri içinde değil Anadolu'da ve başka şehirlerde eğlence kültürünü kabul görmeye başlayan bir parçası haline gelmiştir.

Bu dönemi önemli kılan olaylardan bir tanesi de 1914 ilk milli sinemanın kuruluşunu ve 1915 Merkez Ordu Sinema Dairesi<sup>96</sup>'nin de kuruluşunu kapsamaktadır. Bu nedenle bu dönem “ulusal sinema” bakış açısından çok önemlidir. Dönemi ulusal sinema dönemi haline getirebilecek bir başka örnek ise 1914 senesinde çekilmiş olan *Ayastefanos Rus Abidesi'nin Yıkılışı* adlı belge filmidir. Ancak daha önceki bölümler de ifade edildiği üzere hem film hakkında hem de film ilk olmasıyla ilgili tartışmalar devam etmektedir. Fakat buna rağmen bu dönemde çekildiği iddia edilen bu film için milli değerler açısından önemli olduğu ifade edilebilir. Özellikle yeni bir ulus devleti oluşumu sürecinde filmlerin konuları değerlendirildiğinde ortak konu olarak halka birlik ve beraberlik mesajları vermeye çalışmasıdır. Bunun da en önemli örneği; 1923 senesinde Halide Edip Adıvar'ı *Ateşten Gömlek* adlı romanından uyarlama yapılan ve Kemal film yapımcılığında seyirciyle buluşturulan film olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Savaş dönemini kapsayan bu dönemde sadece milli mücadelenin ön planda olması sebebiyle değil aynı zamanda ekonomik koşullardan dolayı film

---

<sup>96</sup> 1915 senesinde Enver Paşa'nın Avrupa'da görmüş olduğu sinema yapılarındaki bir benzerinin kurmak adına önayak olması sonucu kurulmuş olan bir kurumdur. Weinberg, Fuat Uzkınay ve Cemil Filmer bu kurumda görev almıştır. Erken dönem Türk sineması açısından sinema ve uluslaşma yaklaşımlarının bir arada değerlendirilebilmesi için önemli bir adımdır.

sayısının düşük olmasından dolayı da milli değerlerin ön plana çıktığı söylenebilir. Az olan üretim sayısı içerisinde çoğunluğu oluşturmaktadırlar.

Bu dönemi özetleyen bilgileri *Giovanni Scognamillo* şu şekilde özetlemiştir; “Türkiye’nin sinema sanatı ile gerçek anlamdaki ilişkileri ise I. Dünya Savaşı yıllarında başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu I. Dünya Savaşı’na Almanya ile aynı safta katılmış, savaş sonucu yenilgiye uğrayarak topraklarının büyük bir kısmını kaybetmiştir. Bu savaşın ardından Anadolu’da ki Türk halkı, Mustafa Kemal önderliğinde Kurtuluş Savaşı harekâtını başlatmıştır (Esen, 2002: 6). Bir başka sinema tarihçisi Özün’ün (2013: 49) ifadeleriyle ise “Selamsız sabahsız girişilen bu savaşa halkı ısındırmak, Talat Paşa’nın deyiimiyle harbi popüler hale getirmek gerekiyordu. İttifak devletleri lehinde propaganda zaten çok önce başlamıştı. Osmanlı Devleti’nin bu savaşa katılması üzerine savaşın propagandası “chauviniste<sup>97</sup>” bir nitelik kazandı.”

**1923-1945** yılları arası Milli Değerler- Ulusal Sinema Dönemi: Bu dönem “ulusal sinemanın” temellerinin atıldığı dönem olarak ifade edilebilir. Çünkü aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti’nin de uluslaşma süreci içinde olduğu dönemi işaret etmektedir. Türk modernleşmesi, inkılapların halka anlatılması ve aktarılması, tek partili dönem ve sonrasında çok partili döneme geçiş denemelerinin yapılması gibi birçok farklı unsur siyasetin konusu olurken sinemayı da hem içerik anlamında hem de teknik olanaklar anlamında etkilemiştir. Sinemanın eğitici bir araç olarak kullanılması geçmiş bölümlerde de değinildiği üzere İbret Yerleri Projesi (1923) ve Propaganda filmleri (1939) gibi bu projeler bu dönem de üretilmeye çalışılmıştır. Ulus devlet

---

<sup>97</sup> Chauviniste: Şovanist; Kendi ulusunu öne çıkararak değişik ırk ve uluslar arasında düşmanlık yaratmayı amaçlayan ve bu yolda kışkırtmada bulunan aşırı akım  
[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=299631](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=299631)  
 Erişim Tarihi: 11.12.2018

yapısı ve film üretimi, halkta ulusal bağları geliştirmek adına sinemanın kullanılması bu dönemin en önemli özelliklerinden biridir. Bu dönem Türk sineması hakkında birçok çalışmanın ve araştırmanın yapılması için de zemin hazırlandığı bir dönemi temsil etmektedir. Çünkü aynı zamanda tarih, dil gibi konularda da ülke içinde çeşitli araştırmalar yapılmaya başlanmış ve üniversitelerde bölümler açılmıştır.

Temel tartışmalar Türk sinemasının başladığı tarihe yoğunlaşırken, adlandırılması ve milliliği de yine tartışmaların odak noktasıdır. Bu bağlamda Osmanlı topraklarına sinema geldiği dönemde Osmanlı'nın sahip olduğu çok uluslu yapı Osmanlı'da sinemanın ortaya çıkışındaki "Türk" ifadesinin sorgulanmasına neden olmaktadır.

Günümüzden bakıldığı zaman bu tartışmaların ulus devlet ideolojisine de bir karşı çıkış olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Ancak bu "isimlendirme" sinematografin da ülke topraklarına ilk geldiği dönemin değil 1940'lardan geriye bakıldığı zaman nitelendirildiği ve günümüze değin kullanıldığı görülmektedir. Sinemanın Osmanlı topraklarına geldiği dönem hakkında belgelere başvurularak konuyla ilgili yeni bilgilerin ortaya çıkartılması kadar 1940'ların siyasal söylemleri doğrultusunda sinemanın "Türk" sineması olarak nitelendirilmesi de önemlidir.

## SONUÇ

Erken dönem sinema tarihi çalışmalarının eleştirel bir değerlendirmeden geçirilerek, sinema çalışmalarının siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel alanları kapsayacak şekilde anlaşılmasını amaçlayan bu çalışma bir erken dönem Türk sineması tarih yazımıdır. 1896-1943 yılları arasında Osmanlı topraklarına sinemanın gelişi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sırasında göstermiş olduğu gelişimi, tarihsel olarak inceleyen bu çalışma üç temel bölüme ayrılmıştır.

19.yy. sonu 20. yy başları siyasal anlamda Osmanlı İmparatorluğu için devrimlerin ve önemli kırılmaların olduğu bir dönem olmuştur. Özellikle 2. Meşrutiyet ve sonrasındaki İttihat ve Terakki hareketi, Osmanlı devletinin sınırların içinde yaşanan 1789 Fransız İhtilalinin sonuçlarından olan milliyetçilik etkileri toprak kayıplarına neden olurken Balkanlardaki stratejik kayıplar Osmanlı devletinin çöküşünü hızlandırmıştır. Siyasal anlamda da büyük değişimlerin yaşandığı bu dönem, bir yanda Türkçülüğün ön planda tutulduğu Akçura ve Gökaltp eksenindeki düşünceleri diğerk yanda Mustafa Kemal'in Fransız sistemindeki "vatandaşlık" ilkelerine bağlılık esasına dayalı görüşleri temel alan tartışmalara şahit olmuştur. Türk milliyetçiliğinin yükselişi, batıcılık ve modernleşme hareketleri ile top yekûn bir değişim dönemine giren ülke, siyasal anlamda hedefini Niyazi Berkes'in söylediği gibi yeni bir ülke kurulmasında bulmuştur. Bilindiği üzere çok uluslu bir yapıdan bir ülke kurmaya çalışan Mustafa Kemal, bu ülkenin temelinin sadece milli değerlere değil, kültür politikalarına da dayandırılması gerektiğini savunmuştur.

Erken dönem Türk sinemasını çalışmak üzere yola çıkmış olan bu tez, yukardaki tarihsel süreci temele aldığı için, tarihin ve tarih yazımının, ulus devlet ve tarih ilişkisinin üzerinde ağırlıkla durma gereğini duymuştur. Sadece film üretimi değil,

sinemanın, dönemin sosyal, siyasi ve ekonomik ilişkileriyle birlikte ele alındığı araştırmanın ilk bölümü, ulus devlet politikalarının tarih yazımı ile olan ilişkisini ve tarih ve tarihçinin objektifliğinin tartışmaya açmaktadır. Bu bölüm, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sırasında tarih yazımının ideolojik bir araç olarak kullanılıp kullanılmadığı sorusuna bağlı olarak erken dönem Türk sinemasının siyasi arka planını aydınlatacak temeli oluşturmaktadır.

Sinema tarih yazımı ve yaklaşımlarının ele alındığı ikinci bölümde öncelikle dünya sinema tarihinin erken dönemini ele alan çalışmalar incelenmiştir. Bu incelemeler, dünya sinema tarihinin tarih yazımı süreçlerinin erken dönem Türk sinemasıyla paralelliklerini kurmak, Türk sinemasının erken dönemi hakkındaki çalışmaların ve önyargıların siyasi söylemlerle nasıl bir ilişki içinde günümüze kadar aktarıldığını analiz etmek amacıyla yapılmıştır.

Ulus eğitmek için sinemanın bir ideolojik aygıt olarak kullanılması Avrupa ve Amerika'da I. Ve II. Dünya savaşları döneminde başvurulmuş bir yöntemdir. Özellikle savaş döneminde azalan erkek nüfusu ve savaşın yarattığı sağlıksız koşullar düşünüldüğünde eğitici filmlerin odak noktaları salgın hastalıklar olmuştur. Ciddi oranda nüfus kaybının yaşandığı Avrupa'da Fransa gibi Almanya gibi ülkeler salgın hastalıklarla mücadele edebilmek için kurmaca filmler üzerinden toplumu eğitmek ve önlemler almaları için yönlendirmeye çalışmışlardır. Bu gibi ve benzer siyasal bunalımlar ve savaşlarla iç içe geçen bu dönemde Avrupa'da sinema sanatı adına ciddi gelişmeler kat edilirken; Osmanlı'da, sinema çalışmaları Müslüman olmayan ancak Osmanlı tebaası olan birkaç kişinin uğraşları ve ilgisi sayesinde yürütülmüş ve daha uzun zaman içinde gelişme göstermiştir. Sinema her ne kadar Osmanlı topraklarına Avrupa'dan çok kısa bir süre sonra gelmiş olsa da batıdaki gelişmeleri çeşitli sebeplerden dolayı gösterememiştir. II. Abdülhamit'in

yeni icatlar konusundaki ön yargıları ve bunların yarattığı şaibeli tartışma ortamından daha önce bahsedilmişti ancak kabul edilmeli ki sinemanın geç gelişmesinde özellikle savaş ortamında yaşanan sosyal, siyasi ve ekonomik olumsuzluklar etkili olmuştur.

Sonuç<sup>98</sup> itibariyle, erken dönem Türk sineması çalışmaları bir kısmıyla sinemanın ordu kontrolünde olması sebebiyle halktan kopuk şekilde gelişme göstermiştir. Müslümanların ve Türklerin sinemayla ilgilenmesi ise Birinci Dünya Savaşı yıllarına denk gelmiştir. Her ne kadar İttihat-ı Terakki önderleri tarafından 1915'te Merkez Ordu Sinema Dairesi kurdurularak sinemanın kurumsallaşması için çalışmalar yapılmış olsa da sinema faaliyetleri bir propaganda aracı olarak düşünülmüş ve aynı zamanda ordu için de bir gelir kaynağı olarak değerlendirilmiştir (Onaran, 1994, s. 74).

Bu bağlamda genellemek gerekirse sinemanın, ulus devlet yapısının oluşturulması ve inşa edilmesi sürecinde bir araç olabileceği düşüncesi iddia edilebilir. Ancak bu iddia tüm bu tarihsel sürecin anlaşılması adına yeterli bir iddia olmayabilir. Çünkü erken dönem Türk sineması daha önce de ifade edildiği üzere Osmanlı devlet sistemi içerisinde yetişmiş askeri sınıfın bir anlamda düzene karşı çıkmaya hazırlandıkları bir dönemde, bu askeri gruplar tarafından teşvik edilen ve desteklenen bir sanat olmuştur. Bu bağlamda değerlendirildiği zaman sinemanın sadece bir ulusu bir arada tutmak amaçlı veya halkın milliyetçi duygularını beslemek/güçlendirmek amaçlı değil aynı zamanda bu siyasi rejim değişimini destekleyecek zeminin halkta oluşturularak, halkın da planlanmakta olan yenilikler

---

<sup>98</sup> "Yedinci sanatın öncülerinden olan Manaki Kardeşlerin selüoit film bandına kaybettikleri görüntülerde folklorik öğretilerin, dini tören ve ritüellerin, tarihi, tarihi önemdeki kişilerin XX. Yüzyılın başında Manastır ve Makedonya'ya gerçekleştirdikleri ziyaretlerin öne çıktığını söyleyebiliriz. Her biri farklı bir dünyayı, farklı bir zenginliği anlatan bu görüntüleri tarihi kişiliklerin kaydedilmeleriyle birlikte düşündüğümüzde aslında Manaki Kardeşlerin filmlerinin, zamanın unutturulduğuna karşı çıkan bir gerçekliğin kanıtları olduğunu rahatlıkla görebiliriz" (Stardelov, 2014, s. 136).

için hazırlanması amacıyla kullanıldığı öne sürülebilir. Tarihin ulus devlet politikalarının bir parçası olması gibi, sinema da aynı politikanın bir parçası olabilir.

Bu çalışmanın amacı, tarih, ulus devlet ve erken Türk dönem sinemasının nerelerde kesiştiğini gözler önüne sermektir. Bu nedenle tezin ilerleyen bölümlerinde, sinemanın, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sırasında sosyal, ekonomik ve siyasi rolü değerlendirilerek erken dönem sinema tarih yazımı süreçleri ele alınmış ve sinema tarih yazımı ile ulus devlet arasında bir bağ kurulmuştur. Sonrasında ise sinemanın eğitici bir araç olarak kullanılmış olabileceği iddiası ve ulus devlet politikasıyla olan ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda erken dönem Türk Sinemasının, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sırasında toplumu aydınlatmada, eğitmede, reform ve yeniliklerden haberdar etmede kullanıldığı yargısına varılmıştır.

Araştırmanın yola çıkış noktası olan “Türk sineması” ve “Türkiye sineması” ifadeleri, araştırma boyunca, gerek tarih, gerek ulus-devlet çalışmaları gerekse de Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sırasında bir yol haritası olarak kabul edilen “Türk tarih tezi” dikkate alınarak yeniden değerlendirilmiştir.

Bu tartışmalar çerçevesinde, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş politikası, Fransız milliyetçiliğinden yola çıkılmış olsa da Atatürk'ün daha önce alıntılananan sözlerinden de anlaşıldığı gibi Türkiye'nin sosyal yapısına uygun yeni bir milliyetçilik yaklaşımı ile oluşturulmaya çalışıldığı iddia edilebilir. Bugünden bakarak ülkenin o dönemki koşulları göz önünde bulundurulduğunda tek bir milliyetin ön planda tutulduğu kanısına varılabilir. Öte yandan bu devlet politikasının uygulanmasındaki amacın, dağınık bir coğrafi yapı içerisindeki farklı dini ve etnik grupları ortak değerde toplamak olduğu öne sürülebilir.

Tezin içinde ayrıntıları ile ele alındığı gibi, o dönemde “Türk Sineması” teriminin kullanılmasının temelinde, 1917’ye kadarki “yerli, bu tarihten sonra ve özellikle 1923 sonrasında “milli sinema” ifadelerine kadar geçen süreç yatmaktadır.

“Türk sineması” ifadesi tıpkı, Türk edebiyatı, Türk müziği, Türk tiyatrosu gibi belli bir millilik değerini taşıyan ifadelerdir, ancak bu tez araştırması bu ifadelerin belli bir milliyeti işaret etmek üzere kullanılmadığını, kelimenin kapsadığı anlamların bir ülkenin bütünü olduğunu yukardaki dayanaklara göre ortaya koymaya çalışmıştır. Buna bağlı olarak “Türk sineması” ifadesi, “erken dönem Türk sineması” için -bugünün siyasal söylemi üzerinden bakıldığında her ne kadar bir milliyeti işaret ediyor olsa da- “yerli” olmayı ve Anadolu değerlerini bir arada tutmayı kapsar.

Sonuç olarak bu araştırma bağlamında sadece erken dönem Türk sineması hakkındaki bilgi ve belgelere yer verilmemiş aynı zamanda bu sürecin siyasi ve sosyal sonuçları ile ilgili olarak bir dönemselleştirme önerisinde de bulunulmuştur.

## KAYNAKÇA

- (2018, Ocak 22). Georges Melies : [http://www.melies.eu/liste\\_films.html](http://www.melies.eu/liste_films.html) adresinden alınmıştır
- Ahmad, F. (1996). *İttihatçılıktan Kemalizme*. İstanbul: Analiz Basım.
- Alptekin, Ş. (1938). *Köyün Kitabı*. İstanbul.
- Altman, C. F. (1977). Towards a Historiography of American Film. *Cinema Journal*, 1-25.
- Anderson, B. (1993). *Hayali Cemaatler*. İstanbul: Metis.
- Avcıoğlu, D. (2013). *Osmanlı'nın Düzeni*. İstanbul: Kırmızıkeçi .
- Benjamin, W. (2007). *Pasajlar*. İstanbul: YKY.
- Berkes, N. (1993). *Atatürk ve Devrimler*. İstanbul: Adam yayınları .
- Berkes, N. (2016). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beyoğlu, S. (2018). *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Bordwell, D. (1997). *Film Art. North America: The Me-Grev-Hill Com.*
- Brosius, B. (2010). *Tarihin Yapıları Tarihsel Materyalizme Giriş*. İstanbul: Yordam.
- Brunetta, G. P. (2011). *The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film Form Its Origins to the Twenty-First Century*. Princeton University Press.
- Burke, P. (2014). *Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu*. Ankara: Doğu Batı Yayınları .
- Carr, E. H. (1987). *Tarih Nedir?* .
- Chansel, D. (2003). *Europe on screen- Beyaz Perdedeki Avrupa/ Tarih Öğretimi ve Sinema*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Collingwood, R. (1991). *Tarih Tasarımı*. İstanbul: Ara Yayıncılık .
- Cousins, M. (2013). *The Stroy of Film*. Pavilion.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul : Homer Kitapevi.
- Davison, R. H. (2016). *Osmanlı- Türk Tarihi 1774-1923 Batı Etkisi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Derneği, T. T. (1930). *Türk Tarih Tezi*. İstanbul.
- Dieckhoff, A. (2016, 02 15). *National Identity*. University of Oxford: <http://www.politics.ox.ac.uk/centre/oxford-sciences-po-research-group.html> adresinden alınmıştır
- Doğuşu, M. T. (1993). *Bernard Lewis*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Erdoğan, M. C. (2017, 11 12). *Ulakbilge*. Ulakbilge: <http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1489086906.pdf> adresinden alınmıştır

- Erdoğan, N. (2017). *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları*. İstanbul: İletişim.
- Erkılıç, S. D. (2016). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*. İstanbul : Deki Yayınları .
- Erozden, O. (1997). *Ulus- Devlet*. Ankara: Dost Kitapevi.
- Fortna, B. C. (2005). *Mekteb-i Humayun* . İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gellner, E. (1998). *Uluslar ve Ulusçuluk*. Ankara: Hil Yayınları.
- Gökmen, M. (tarih yok). *Başlanğıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski Sinemalar*.
- Gülalp, H. (2007). *Vatandaşlık ve Etnik Çatışma Ulus Devletin Sorgulanması*. İstanbul: Metis.
- Gülsoy, V. E.-U. (2016). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e İstanbul'da Elektrik*. İstanbul.
- Halkevleri Talimatnamesi* . (1932).
- Herder, F. H. (2011). *Klasik Alman Dil Felsefeleri Metinleri*. İstanbul: Phoneix.
- Koç, N. (2013). *Türk Kültür Tarihi İçerisinde Köy Enstitüleri* . İstanbul : İdeal Kültür Yayıncılık .
- Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü*. İstanbul: Metis.
- Kracauer, S. (2014). *Tarih: Sondan Bir Önceki Şeyler*. İstanbul: Metis.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*. İstanbul: Metis.
- Kuzio, T. (2002, 2). The myth of the civil state: a critical survey of Hans Koh's framework for understanding nationalism. *Ethnic and Racial Studies*, s. 25.
- Lewis, B. (1993). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Makal, O. (2014). *Sinemada Tarihin Görüntüsü*. İstanbul: Kalkedon .
- Odabaşı, A. (2017). *Milli Sinema Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş* . İstanbul: Dergah Yayınları.
- Okumuş, F. (2014). *Sinema Tarih Yazımı; Türk Sineması İçin Yöntem Arayışı* . İstanbul: Gece Kitaplığı.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması Cilt 1* . Kitle Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2016). *Cumhuriyet'in ilk yüzyılı 2023*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Osmanoğlu, A. (1960). *Babam Abdülhamit* . İstanbul.
- Özgüç, A. (1990). *Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları .
- Özon, N. (2013). *Türk Sinema Tarihi: 1896-1960*. İstanbul: Doruk .
- Özonur, D. (2005).
- Özuyar, A. (2004). *Babıali'de Sinema*. İstanbul: İzdüşüm.
- Parker, A. (2014). *Osmanlı İmparatorluğunun Gerileyiş ve Çöküş Tarihi*. İstanbul: Alfa.
- Schiller, F. v. (1972). The Nature and Value of Universal History. *History and Theory*, 321-334.

- Sinemada eğitsel araçlardan faydalanılabileceği- Sağırılar Temaşası . (1917- 19 Temmuz). *İkdam Gazetesi*, 2.
- Smith, D. A. (2002). *Ulusların Etnik Kökeni*. (S. B. Kendir, Çev.) Ankara: Dost Evi.
- Smith, G. N. (1997). *Dünya Sinema Tarihi* . İstanbul: Kabalcı yayınevi.
- Stalin, J. (1979). *Materyalizm, Diyalektik ve Tarihsel*. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* . İstanbul: Ayrıntı Yayınları .
- Stardelov, I. (2014). *Balkanların Işık Ressamları Manaki Kardeşler*. İstanbul-Makedonya: ESR Film Yapım ve Reklam Tanıtım.
- Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema* . İstanbul : Ayrıntı Yayınları .
- Şimşek, V. E. (2013). *Türkiye'de Tarih Yazımı* . İstanbul : Yeditepe Yayınevi .
- Tansuğ, S. (1976). *Sanata Yaklaşım*. İstanbul: Künnöt Yayınları.
- TBMM Zabıt Ceridesi. (1936). 1,C:1, 1.11.1936.,S.36.
- Thomen, Ö. Ç. (2016). Çocuklar ve Kadınlar: Geç Osmanlı Döneminde Sinema Hakkında Bir Mütala. *Alternatif Politika-Sinema Özel Sayısı*, 1-29.
- Timar Sistemi*. (2017, 05 12). Tarih Yolu: <https://www.tarihyolu.com/timar-sistemi/> adresinden alınmıştır
- Timur, T. (2014). *Felsefe, Toplum Bilimler ve Tarihçi* . İstanbul: Yordam .
- Tomasulo, F. (2004). *More Than a Method* . Michigan: Wayne State University Press.
- Turan, Ş. (2014). *Türk Kültür Tarihi*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Uluşkan, S. B. (tarih yok). *Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurulu*.
- Uyanık, E. (2009). II. Meşrutiyet Dönemi'nde Toplumsal Mühendislik Aracı Olarak Eğitim: İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Eğitim Politikaları ( 1908-1918) . *Amme İdaresi Dergisi*, 67-88.
- Üniversitesi, M. S. (tarih yok). İstanbul'da İlk Sinema ve İlk Gramafon. (E. E. Talu, Röportaj Yapan)
- Üsdiken, B. (1997). Sigmund Weinberg Olayı ve Türkiye'de Sinemanın Başlangıcı . *Antrakt*, 35-37.
- Üsdiken, B. (1999). *Pera'dan Beyoğlu'na*. İstanbul: Akbank.
- Veinstein, G. (2014). *Selanik 1850-1918* . İstanbul : İletişim Yayınları.
- Wittern-Keller, L. (2003). Freedom of the Screen: The Legal Challenges to State. *Freedom of the Screen: The Legal Challenges to State*. New York: University at Albany.