

Erken Cumhuriyet Döneminde Atatürk ve CHP'nin Sinema Politikası*

Atatürk and CHP's Cinema Policy in the Early Republican Period

Yalçın LÜLECİ**

Öz

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) hükümeti, sanat alanında ilerlemenin bir uyarılık göstergesi olduğu, Atatürk ilke ve inkılaplarının halka iletilmesinde ve bir ulus devlet oluşturmada sanatın etkili bir araç olarak kullanılabileceği kanaatindedir. Sinemanın ise, bir eğitim ve propaganda aracı olarak görüldüğüne dair ifadelere ve belgelere rastlansa da çok etkili bir şekilde kullanıldığını, devletten diğer sanat dalları kadar destek gördüğünü söylemek zordur. Halkevlerinde gösterilen sinema filmleri, genellikle eğitim, haber ve propaganda filmleridir. Hükümet, sansür yasalarıyla sinemayı, kendi politik tutumu çerçevesinde bir düzene sokmaya uğraşırken, vergi indirimleriyle sinemacıların daha rahat ekonomik koşullarda faaliyetlerini yürütmesini ve seyircilerin sinemaya daha kolay ulaşmasını sağlamaya çalışmıştır. CHP hükümeti; 1920'ler ve 1930'larda, siyasal alanda yakın ilişkiler kurduğu Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB)'nden hem çeşitli alanlarda eğitici filmler ithal etmiş hem de Sovyet sinemacıları Türkiye Cumhuriyeti'nin 10. Kuruluş Yıl Dönümü kutlamalarını filme almaları için Türkiye'ye davet etmiştir. Bu çalışmada, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde CHP'nin sinema politikası, Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (CA) belgelerine, hatıratlara ve alanla ilgili diğer kaynaklara dayanılarak ayrıntılı olarak ele alınmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Atatürk, Sinema, CHP, Halkevleri, Belgesel, *Ankara: Türkiye'nin Kalbi*

Abstract

The Republican People's Party (RPP) government in the Early Republican Era considered that the progress in the field of art was a mark of civilization, and that art could be used as an effective tool in communicating

* 2013 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Türkiye Cumhuriyeti Bilim Dalı'nda hazırlanan "İktidar ve Sanat (1923-1950)" başlıklı doktora tezinden genişletilerek üretilmiştir.

** Dr. Öğr. Üye., Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye, yalcinluleci@yandex.com, Orcid ID: 0000-0002-2957-0352.

the principles and reforms of the Republic to the citizens and in creating a modern nation-state. On the other hand, it is difficult to say that cinema was used very effectively and that it had as much government support as other branches of art although there are statements and documents revealing the fact that cinema was regarded as a tool of education and propaganda. Motion pictures screened in the important institution of the period "People's House"s were generally educational, news and propaganda films. While the government tried to regulate the cinema in terms of its political attitude by means of censorship laws, it tried to ensure that the filmmakers were able to carry out their activities in better economic conditions with tax cuts and so this made it easier for citizens to go to the cinema. In the 1920s and 1930s, the Republican government also went to collaboration in the field of cinema with the Union of Soviet Socialist Republics with whom it had also built good relationships in the political sphere. Hence, the government imported educational films from the Soviet Union in various fields and also invited the movie makers from Soviet Republics to create a film about the 10th anniversary of the Turkish Republic. In this study, the Republican People's Party (RPP) government's cinema policy during the Early Republican Period has been tried to be discussed in detail based on documents of the Prime Minister's Republican Archives (BCA), memoirs and other literature related to the field.

Keywords: Atatürk, Cinema, RPP, People's House, Documentary, *Ankara: The Heart of Turkey*

Giriş

Mustafa Kemal Atatürk (1923-1938) ve İsmet İnönü (1938-1950)'nün cumhurbaşkanlığı yaptığı Cumhuriyet Halk Partisi (CHP)'nin 27 yıllık kesintisiz iktidar yıllarını kapsayan dönem, "Erken Cumhuriyet Dönemi" olarak adlandırılmaktadır. CHP, 1923-1946 yılları arasında tek parti olarak iktidarda bulunmuş, 1946 yılında çok partili hayata geçilmesine karşın, o yıl yapılan seçimi kazanan CHP, iktidarını, Demokrat Parti (DP)'ye devrettiği 1950 seçimlerine kadar devam ettirmiştir. Atatürk döneminde, getirilen ilkeler ve uygulanma imkânı bulan inkılaplarla Osmanlı İmparatorluğu sonrasında kurulan yeni ulus devletinin temelleri atılmıştır. İnönü döneminde ise Türkiye savaşa girmese de II. Dünya Savaşı'nın olumsuz siyasal, sosyal ve ekonomik etkileriyle yüzleşmek ve savaş sonrası oluşan yeni uluslararası konjonktürde kendine yer edinmek zorunda kalmıştır. Bu tarih aralığı dünyada da önemli siyasal ve ekonomik gelişmelere sahne olmuştur. Rusya'da 1917 yılında Bolşevik İhtilaliyle yönetime gelen sosyalistler, Sovyetler Birliği'ni kurmuşlar ve Lenin'in 1924 yılında ölümüyle iktidara gelen Stalin, 1953 yılına kadar Sovyetler'i katı politikalarla yönetmiştir. Yine İtalya'da Faşist Parti'nin 1922 yılında iktidara gelişiyle Mussolini'nin ve Almanya'da Nazi Partisi'nin 1933'te iktidara gelişiyle Hitler'in 1945 yılındaki ölümlerine kadar süren ve II. Dünya Savaşı'nın da önemli sebeplerinden biri olan iktidar yılları yaşanmıştır (Lüleci, 2013, s. 33-41).

Bu dönemde sinema, Sovyetler Birliği, İtalya ve Almanya'da iktidarların önemli ilgi alanlarından biri olmuştur. Bolşevik Devrimi'nden sonra kurulan Sovyet hükümetinin, sinemaya biçtiği ilk amaç, toplumsal değişimi yansıtmak ve yorumlamaktır. Bu amaçla özel bir sinema komisyonu kurulmuştur. Lenin, 1920'de Eğitim Bakanı Lunaçarski'ye sinema konusunda şunları söylemiştir:

İşleriniz iyi bir örgütlenmeyle yürümeye başladığı, memleketin durumu düzeldiği vakit bazı ödenekler alacaksınız. Film yapımını genişletmeli, özellikle sinemayı kitlelere ulaştırmalı,

kentlere, en çok da köylere sokmalısınız. Siz ki sanat koruyucusu geçirsiniz, bütün sanatlar içinde sizin için en önemlisinin sinema sanatı olduğunu hatırlamamalıdır. (akt. Yılmaz, 2007, s. 61-62)

Bu yaklaşımın sonucunda, Sovyet hükümeti 1920'lerden itibaren sinemaya büyük önem vermiş ve üretilen filmler, sosyalist rejimin diğer ülkelere ihracı için en önemli enstrümanlardan biri olmuştur. Sovyet hükümeti, ayrıca "Ajitasyon Trenleri"yle sinemayı, bir propaganda aracı olarak, Sovyetler Birliği'nin her köşesine ulaştırmıştır (Çiçek, 2006, s. 41; Lülecı, 2013, s. 94).

Mussolini İtalyası'nda ise sinema, genel propaganda çalışmalarında olduğu gibi, Sovyetler Birliği ve Nazi Almanyası'ndaki kadar etkili bir şekilde kullanılmamıştır. Sinemanın öneminin farkında olan Mussolini, "Eğitici Sinema Birliği"ni kurmuş ve faşist hareketle ilgili hükümet yanlısı belgesel filmler hazırlatmıştır. Faşistler, kendi düşüncelerine uymayan bazı filmleri, ahlak dışı bularak yasaklamışlardır. Bazen de, sinema seyircilerine, normal filmler başlamadan önce faşist iktidarın onayladığı filmler seyrettirilmiştir. Bu filmlerde iktidarın söylemine uygun olarak güç, savaş, cesaret gibi konular ele alınmıştır (Con, 2008, s. 78; Lülecı, 2013, s. 100). Bu dönem, İtalyan sinemasında Faşist iktidarın senaryo, bütçe ve oyuncu seçimine kadar uzanan bir baskısı vardır. Bu sansür ve denetim mekanizması nedeniyle İtalyan sinemacılar, II. Dünya Savaşı yıllarında, hoş, sevimli ve moral verici yapımlara yönelmişlerdir, çünkü iktidar baskısı savaşın yarattığı sorunlardan söz etmeyi olanaksız kılmıştır (İnce, 2009, s. 86; Lülecı, 2013, s. 100-101).

Nazi Almanyası'nda, sinema sektöründe çalışan aktörlere, aktrislere, yönetmenlere, kameramanlara, teknisyenlere, "Führer"e bağlılık yemini ettirilmiştir. Nazi iktidarı süresince, parti toplantıları, Berlin Olimpiyat Oyunları ve çarpıtılmış haber filmleri gibi çok sayıda propaganda filmi çekilmiştir (Yılmaz, 2007, s. 65). Nazi ideolojisi doğrultusunda çekilen filmler, büyük salonlarda halka izlettirilmiştir. Nazilerin hazırladığı ilk film, *Hitler's Flug Über Deutschland* (Hitler'in Almanya Gezisi), Adolf Hitler'in 1932 seçim kampanyasını konu edinmiştir. Bu filmi diğer seçim propaganda filmleri takip etmiştir. 1933 yılından itibaren ise Goebbels'in yönetimindeki Alman Propaganda Bakanlığı'nın hazırladığı savaş konulu belgesel filmler çekilmeye başlanmıştır. Hitler'in isteğiyle propaganda filmi hazırlama görevi yönetmen Leni Riefenstahl'e verilmiştir (Yılmaz, 2007, s. 64; Lülecı, 2013, s. 108). Riefenstahl'ın 1935 yılında hazırladığı ve Nazi Partisi'nin en ünlü mitinglerinden biri olan 1934 Parti Kongresi'ni konu edinen filmde, büyük bir kalabalıktan oluşan insan sıralarının, gamalı haçların ve Hitler'in yüz ifadesinin arka arkaya kurgulanmasıyla filmin ana mesajı oluşturulmuştur: "Tek Ulus, Tek Lider, Tek Devlet" (Clark, 2004, s. 69-71; Lülecı, 2013, s. 108-109).

Bahsedilen dönemde Sovyetler Birliği, İtalya ve Almanya'da iktidar-sinema ilişkileri kısaca bu minvaldeyken Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sindeki iktidar sinema ilişkileri nasıldır? Bu dönem, aynı zamanda Türk sinemasının 1922-1939 yılları için kullanılan "Tiyatrocular Dönemi" ve 1939-1950 yılları için kullanılan "Geçiş Dönemi" ile de kesişmektedir.¹ Dolayısıyla, CHP'nin sinema

1 Türk Sineması'nın dönemlendirilmesi konusunda son dönemde farklı yaklaşımlar geliştirilmiştir. Ancak biz bu makaleye kaynaklık eden 2013 tarihli tezimizde, "Tiyatrocular Dönemi"nin Atatürk'ün cumhurbaşkanlığı dönemiyle, "Geçiş Dönemi"nin de İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanlığı dönemleriyle örtüşmesinden dolayı Nijat Özön'ün (2013) ilk baskısı 1962 yılında Artist Yayınları tarafından yapılan *Türk Sineması Tarihi 1896-1960* isimli kitabındaki yer verdiği

politikasına geçmeden önce siyasal iktidarın genel sanat politikasına bakmak gerekir. Zira, ancak sanat alanındaki genel anlayış ortaya konulduktan sonra sinema sanatına dair yaklaşım ve politikalar anlam kazanacaktır: “Erken Cumhuriyet Dönemi”nde, siyasal iktidar, en temelde sanat alanındaki ilerlemeyi bir eğitim, kültür ve uygarlık göstergesi olarak görmekteydi. Osmanlı'nın son döneminde kurulan modern okullarda eğitim görmüş, başta Atatürk olmak üzere yeni rejimin seçkin devlet adamı ve bürokratları; sanata, inkılâpları halka benimsetmekte faydalanılacak bir ideoloji aktarım aygıtı olmanın (Şentürk, 2001, s. 105) yanı sıra; toplumun eğitim-kültür seviyesini artıracak, modern bir ulus kimliğinin oluşmasında halkı bilinçlendirecek bir araç olma anlamı da yüklemişlerdi. Mustafa Kemal'in (Atatürk) 22 Ocak 1923 tarihinde Bursa Şark Sineması'nda halka hitap ederken kullandığı aşağıdaki ifadeler, kendisinin, sanat alanında ilerlemenin bir medeniyet göstergesi olduğuna inandığının ve Türk milletinin sanat kabiliyeti olduğunu düşündüğünün bir göstergesidir:

İnsanlar mütেকâmil (olgun) olmak için bazı şeylere muhtaçtır. Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icabettirdiği (gerektirdiği) şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tarik-i terakki de (ilerleme yolunda) yeri yoktur. Hâlbuki bizim milletimiz, evsafı hakikiyesile (gerçek nitelikleriyle) mütemeddin (medenî) ve müterakki (ilerlemiş) olmaya lâyıktır ve olacaktır. (Atatürk Araştırma Merkezi, 1997, s. 71)

Atatürk, 1933 yılında verdiği “Onuncu Yıl Söylevi”nde ise, “Şunu da ehemmiyetle (önemle) tebarüz ettirmeliyim (belirtmeliyim) ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihi bir vasfı (niteliği) da, güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir” ifadelerini kullanarak Şark Sineması'ndaki konuşmasından on yıl sonra bir defa daha Türk milletinin sanat alanında ilgi ve yeteneği olduğunu vurgulamıştır. Buradaki söylevini, “Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fitrî (doğuştan) zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, millî birlik duygusunu mütemadiyen (süreklî) ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besliyerek inkişaf ettirmek (geliştirmek) millî ülkümüzdür” (Atatürk Araştırma Merkezi, 1997, s. 318; Afetinan, 1998, s. 195) ifadeleriyle tamamlayarak, Türk milletini bir kez daha sanata yönelmeye teşvik etmiştir. Atatürk başka bir yerde de, “Sanat güzelliğin ifadesidir. Bu ifade sözle olursa şiir, nağme ile olursa musiki, resim ile olursa ressamlık, oyma ile olursa heykeltraşlık, bina ile olursa mimarlık olur” (akt. Şentürk, 2001, s. 104) sözleriyle, sanatı tanımlamış ve güzelliğin ifadesi diye tanımladığı sanatın çeşitlerine vurgu yapmıştır.

Atatürk, başka bir konuşmasında ise, yaptığı devrimlerin iletilmesinde sanata yüklediği misyonu belirten “fikirler ve inkılâplar, sanatla yayılır” (akt. Egeli, 1954, s. 73) ifadelerini kullanmıştır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde “propaganda” kavramının “Bir öğretî, düşünce veya inancı başkalarına tanıtmak, benimsetmek ve yaymak amacıyla söz, yazı vb. yollarla gerçekleştirilen çalışma, yaymaca” (“Propaganda”, 2005, s. 1628) şeklinde tanımlandığını düşünürsek, Atatürk'ün burada sanata bir propaganda aracı rolü verdiğini görürüz. 19 Temmuz 1936 tarihinde Florya Köşkü'nde kullandığı, “Güzel sanatlarda muvaffakiyet bütün inkılâpların muvaffak olduğunun en kat'i (kesin) delilidir. Bunda muvaffak olamayan milletlere ne yazık. Onlar bütün muvaffakiyetlerine rağmen medeniyet

dönemlendirmeyi kullanmayı uygun gördük. Bu dönemlendirme tarih ve isimlerini Alim Şerif Onaran, (Onaran, 1999) ve Şükran Esen (Esen, 2016) de aynı şekilde kullanmışlardır. Türk sinemasının dönemlendirilmesi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Okumuş, F. (2014), *Sinema Tarih Yazımı*, Ankara: Gece Kitaplığı. Türk Sinemasının dönemlendirilmesi konusundaki yeni yaklaşımlar için bkz. Akser (2014), Özen (2009a), Özen (2009b) ve Arslan (2011).

alanında yüksek insanlık sıfatıyla tanınmaktan daima mahrum kalacaklardır” (akt. Şentürk, 2001, s. 105) sözleriyle de, güzel sanatlar alanındaki başarıyı bütün inkılâpların başarısının bir delili ve medeniliğin bir vasfı olarak sunmuştur.

Atatürk'ün vefatından sonra 1938-1950 yıllarında cumhurbaşkanlığı görevini yürüten İsmet İnönü de, “İnkılâbın bütün bünyesini besleyip, büyütecek, inkılâbı maksadına yetiştirecek, inkılâbın maksadındaki asaleti kitleler üzerinde müessir kılacak yegâne manevî kuvvet, güzel sanatlardır” (akt. Güven, 1939, s. 13) sözleriyle sanata, inkılâbın dayandığı fikirleri vatandaşa iletme misyonu yüklemektedir. 1938-1946 yılları arasında milli eğitim bakanlığı yapan Hasan Âli Yücel de, II. Dünya Savaşı'nın devam ettiği 3 Temmuz 1941 tarihinde Devlet Konservatuvarı diploma törenindeki,

Biz, tiyatro ve opera şeklindeki temsil sanatını, bir medeniyet meselesi halinde alıyoruz. Onun içindir ki aziz memleketimizin her vaziyette müdafaası için her türlü fedakârlığı yapmakla uğraştığımız şu anlarda, sanatın bu şubesindeki inkişafına (gelişmesine) da, onu durdurmak değil, bilâkis (aksine) yürüyüşüne hız vererek devam ediyoruz. (akt. Hacıbrahimoglu, 2012, s. 271)

ifadeleriyle sanat ve uygarlık arasında ilişki kurmaktadır. Yücel'in savaş yıllarında bile sanat alanında çalışmalarının hızlanarak devam edeceğini belirtmesi dönemin iktidar elitlerinin sanata verdikleri önemin açık bir örneğidir. Bu açıdan Atatürk'ün ve ondan sonra gelen devlet adamlarının sanata yüklediği anlamda bir devamlılık söz konusudur. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde CHP'nin sinema politikasını, dönemin yöneticilerinin sanat hakkındaki ifadelerinden yola çıkarak vermeye çalıştığımız genel sanat politikası kapsamında değerlendirmek doğru olacaktır.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki CHP, Halkevleri ve diğer kurumların çalışmaları ile ilgili arşiv belgelerine, dönemin tanıklarının hatıratlarına ve bu alandaki diğer çalışmalara referansla hazırlanan bu çalışma, altı bölümden oluşmaktadır. “Atatürk, Sinema, Sonuçsuz Kalan ‘Atatürk’ Filmi ve Seyir Pratiği” başlıklı ilk bölümde Atatürk'ün sinema hakkındaki görüşlerine, konuya gösterdiği ilgiye, seyirci olarak hangi filmleri takip ettiğine ve kendisi hakkında yapılması gündeme gelen filmin akıbetine dair bilgiler verilmiştir. “CHP'nin Sinema Politikası, Muhsin Ertuğrul ve Genç Sinemacılar” başlıklı ikinci bölümde ise, CHP'nin sinema politikasına, dönemin önemli sinemacısı Muhsin Ertuğrul'un sinema çalışmalarına ve ondan sonra sinemaya dahil olan ve yeni bir dönemin sinyallerini veren genç sinemacılara değinilmiştir. “Halkevlerinin Sinema Çalışmaları ve Eğitici Filmler” başlıklı üçüncü bölümde ise, Halkevlerinin sinema çalışmalarına ve sinema gösterimlerinin büyük kısmını oluşturan eğitici filmler konusuna yer verilmiştir. “Sinema Alanında Yasal Düzenlemeler ve Sansür” başlıklı dördüncü bölümde ise CHP iktidarının sinema alanında yaptığı yasal düzenlemeler ve buna bağlı olarak gerçekleştirilen sansür uygulamaları ortaya konulmuştur. “Sinema Alanındaki Vergi Düzenlemeleri” başlıklı beşinci bölümde ise sinemacıardan alınan verginin niteliği ve oranları ile bu alandaki gelişmeler ele alınmıştır. “Sovyetler Birliği ile Sinema Alanında İş Birliği” başlıklı altıncı bölümde ise, Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'si'nin siyasal alandaki tercihinin sanat alanına etkisini göstermesi açısından Türkiye ve Sovyetler Birliği arasında sinema alanında gerçekleşen iş birliği gündeme getirilmiştir.

Atatürk, Sinema, Sonuçsuz Kalan “Atatürk Filmi” ve Seyir Pratiği

Atatürk, sinemanın önemini belirten ve bu alana yönelen sanatçıları teşvik eden ifadeler kullanmıştır. Ancak Atatürk'ün resim, heykel ve müzik gibi sanat dallarına dair ifadeleri, *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri* ve *Atatürk'ün Tamim, Telgraf ve Beyannameleri* gibi eserlerde yer alırken, sinemaya dair ifadeleri bu eserlerde kendine yer bulamamıştır. Dolayısıyla Atatürk'ün sinema konusundaki ifadelerine ancak o dönemde Atatürk'ün yakınında ya da hizmetinde bulunan insanların anılarında ya da sonraki yıllarda yazılmış; ama kaynağı konusunda belirsizlikler bulunan çalışmalarda rastlıyoruz. Birinci yargıya en iyi örnek yıllarca Atatürk'ün hizmetinde bulunmuş olan Cemal Granda'nın aktardığı ifadelerdir: Atatürk,

Sinema gelecekteki dünyanın bir dönüm noktasıdır. Şimdi bize basit bir eğlence gibi gelen radyo ve sinema, bir çeyrek yüzyıla kalmadan yeryüzünün çehresini değiştirecektir. Japonya'daki kadın, Amerika'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 olaylar birer oyuncak yerinde olacaktır. (akt. Granda, 2012, s. 143)

ifadeleriyle sinemaya; matbaa, barut ve Amerika'nın keşfi oranında verdiği büyük önemi gözler önüne sermiştir. İkinci yargıya örnek ise Atilla Dorsay'ın kitabında yer verdiği ve onun dışında başka yazarlarca da çoğu zaman kaynağı belirtilmeden tekrar edilen aşağıdaki ifadelerdir. Buna göre Atatürk, “Sinema öyle bir keşiftir ki bir gün gelecek, barutun, elektriğin ve kıtaların keşfinden daha çok dünya medeniyetinin vechesini değiştireceği görülecektir. Sinema, dünyanın en uzak köşelerinde oturan insanların birbirlerini sevmelerini, tanımalarını temin edecektir. Sinema insanlar arasındaki görüş, düşünüş farklarını silecek, insanlık idealinin tahakkukuna en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu ehemmiyeti vermeliyiz.” (akt. Dorsay, 1998, s. 15) diyerek sinemaya ne derece önem atfettiğini göstermiştir.²

Sinemanın önemine dair yukarıda verilen sözleri dışında Atatürk'ün sinemaya olan ilgisini gösteren başka birtakım verilere de ulaşmak mümkündür. Bu verilerden biri 1923 yılında Yazar Halide Edip Adıvar'ın (1884-1964) aynı adlı romanından yönetmen Muhsin Ertuğrul (1892-1979) tarafından 1923 yılında sinemaya uyarlanan *Ateşten Gömlek* filminin çekim aşamasına Atatürk'ün gösterdiği ilgidir. Kurtuluş Savaşı'nı (1919-1923) konu alan *Ateşten Gömlek* filminde Kezban ve Ayşe adlı kadın karakterlerin, milli duygular nedeniyle filmde Müslüman-Türk kadınları tarafından canlandırılması uygun görülmüştür (Evren, 2006, s. 24). Zira bu filme kadar üretilen bütün filmlerde kadın oyuncular, Rumlar, Ermeniler ya da Beyaz Rus kökenli sanatçılar tarafından

2 Yukarıda Granda'dan alıntılanan birinci ve Dorsay'dan alıntılanan ikinci ifadeye 1989 yılında yayınladığı *Türk Sinema Tarihi*'nde yer veren Mustafa Gökmen, Münir Hayri Egeli'nin 1954 yılında yayınlanan kitabında birinci ifadeye, 1957 yılında yayınladığı başka bir kitabında ise ikinci ifadeye yer verdiğini söylemektedir. Bu farklılığı, ifadelerin dile getirildiği zaman not edilmemesi ve aradan zaman geçince farklı şekilde hatırlanmasıyla açıklamaktadır. Gökmen eserinde birinci ifade için Niyazi Ahmet Banoğlu'nun *Nükte, Fıkra ve Çizgilerle Atatürk* kitabının 2. cilt 34. sayfasını; ikinci ifade için ise Münir Hayri Egeli'nin *Holivut Dünyası* dergisinin 1. sayfasını referans vermektedir (Gökmen, 1989, s. 5-6). Biz de Atatürk'ün sinema hakkındaki bu ifadelerinin ya farklı zaman ve yerlerde yapılmış benzer iki konuşma ya da bir konuşmanın iki farklı aktarımı olabileceğini; ancak birinci olasılığın daha yüksek olduğunu düşünmekteyiz (Lüleci, 2013, s. 442-444).

canlandırılmışlardır (Özön, 2013, s. 62). Atatürk'ün de teşvikiyle filmde oynayacak Müslüman-Türk kadın oyuncu arayışına girilir ve bir süre sonra Ayşe rolü için uygun bir oyuncu bulunur.³ Bulunan oyuncu Dârülbedâyi sanatçılarından Muvahhit'in eşi olan ve Erenköy Kız Lisesi'nde Fransızca öğretmenliği yapan Bedia Muvahhit'tir (Evren, 2006, s. 24). Kezban rolü için de gazetelere ilan verilir ve bir süre sonra Neyyire Neyir bulunur. Böylece *Ateşten Gömlek* filmiyle, ilk kez Türk kadınlarının filmlerde oynaması sağlanır ve Bedia Muvahhit ile Neyyire Neyir başrolde oynarlar (Özgüç, 2003, s. 78). Ayrıca, Atatürk, 1932 yılında, Muhsin Ertuğrul'un "Bir Millet Uyanıyor" filminin senaryosunu da incelemiş ve bu filmin bazı sahneleri için bizzat kamera karşısına geçmiştir (Dorsay, 1998:, s. 16; Biryıldız, 1994, s. 252).

Fuat Uzkınay'ın Büyük Taarruz'un başlangıcından (26 Ağustos 1922) İzmir'in Yunanlardan alınışına (18 Eylül 1922) kadar geçen sürede yaşanan olayları konu edinen "Zafer Yollarında" adlı belgesel filmi (Soysüren ve Yıldız, 2017, s. 94), 1930'larda yeniden ele alınıp daha kapsamlı bir hale getirilmeye çalışıldığı zaman, Atatürk bu filmi izlemiş, fakat yeterli görmeyerek çalışmaların devam ettirilmesini istemiştir. Bunun üzerine iki yıl daha çalışılarak film, 12 bölüme çıkarılmıştır. Bir süre sonra Atatürk, bu film hakkında bilgi istediği zaman kendisiyle ilgili sahnelerin çoğunun hareketsiz resimlerden oluşması nedeniyle filmin tamamlanamadığı cevabını almıştır. Bu durumdan rahatsız olan Atatürk, film ekibine şunları söylemiştir:

Ben hayattayım, Millî Mücadele'ye ait bütün evrakım, kılıcım, çizmeme hâlihazırda mevcut olduğuna göre çağırduğunuz anda bana düşen vazifeyi yapmadım mı? Böyle bir teklif karşısında kalsam memnuniyetle kabul eder, bir artist gibi filmde rol alırdım, hatıraları canlandırırıldım. Bu millî bir vazifedir. Çünkü Türk gençliğine bu mücadelenin nasıl kazanıldığını canlı olarak ispat etmek, hatıra bırakmak ancak bu filmle mümkün olacaktır. (akt. Dorsay, 1998, s. 16-17; akt. Biryıldız, 1994, s. 252)

Atatürk'ün gösterdiği bu ilgi ve yardım isteğine rağmen, sağlığının gitgide bozulması nedeniyle, *İstiklal* adı verilen bu film tamamlanamamıştır. Atatürk ayrıca, Münir Hayri Egeliden kendi hayatını konu edinen bir senaryo hazırlamasını istemiştir. Filme alınma imkânı bulunamayan *Ben Bir İnkılâp Çocuğuyum* başlıklı senaryoyla yakından ilgilenen Atatürk, iki defa da el yazısıyla senaryo üzerinde düzeltme yapmıştır (Egeli, 1954, s. 84-85; Granda, 2012, s. 143).

1930'lu yıllarda Atatürk, İstanbul'da bulunduğu ve devlet işlerinden fırsat bulduğu zamanlarda Beyoğlu'ndaki sinemalarda film seyretmeye gitmiştir. Örneğin Atatürk, 3 Aralık 1930 tarihinde Elhamra Sineması'nda Denis King ve Jeannette MacDonald'ın başrollerini oynadığı *Serseri Kral*, 22 Ocak 1932 tarihinde Opera Sineması'nda bir İngiliz belgesel filminden uyarlanan *Çanakkale*, 23 Şubat 1932 tarihinde Elhamra Sineması'nda Lilian Harvey ve Hanry Garat'ın başrollerini paylaştığı *Kongre Eğleniyor* ve 16 Eylül 1932 tarihinde ise Glorya Sineması'nda Charles Boyer ve Mona Goya'nın

3 Muhsin Ertuğrul (1989), *Benden Sonra Tufan Olmasın* ismiyle kitaplaştırılan anılarında *Ateşten Gömlek* filminde Türk kadınlarının rol alması konusunda Atatürk'ün teşvik edici bir tavrı olduğundan hiç bahsetmez. Bu konuda, "Bağımsızlık Savaşı'nın bir kesitini veren bu ulusal filmde, kadın rollerini de Türk kadınlarına oynatarak, bunu ileride sahneye yönelebilmeleri için kaçınılmaz bir fırsat biçiminde değerlendirmek istedim." ifadelerini kullanır. Sonrasında ise "Halide Edip, kadın rollerinin Türk kızlarınca oynanmasına pek sevindi." der; ancak Atatürk'ün konuya ilgisinden hiç bahsetmez (s. 302-303).

başrolünde oldukları *Demir Kapı* filmlerini seyretmiştir (Gökmen, 1991, s. 68). Mustafa Kemal, 22 Ocak 1932'de Opera Sineması'nda *Çanakkale* filmi izledikten sonra bu sinemanın işletmecileri olan Mehmet Rauf ve Cemâl Beylerle sohbet ederken onlara, sinemada neden az izleyici olduğunu sorar. Mehmet Rauf ve Cemâl Beyler, yalnız kendilerinin değil, tüm sinemacıların en büyük sorununun vergi olduğunu ve bilet fiyatlarının pahalılığı nedeniyle halkın sinema salonlarına gelemediğini söylerler. Bu konuşmadan sonra Atatürk, dönemin Maliye Bakanı Fuat Ağralı'yla bu mesele hakkında görüşmüştür (Makal, 2005, s. 87).

Türk sinemasına 1940'lı ve 1950'li yıllarda önemli filmler kazandırmış olan yönetmen Faruk Kenç, 1928-1929 yıllarında Afganistan'da görevlendirilen teyzesinin kocası Orgeneral Kazım Orbay'ın mektubunu Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan Atatürk'e götürür. Atatürk, bir süre sonra Kenç'i yanına çağırır ve ona kim olduğunu sorar. Kenç'in babası Selanik'te merkez komutanlığı yaptığı için, onu oradan tanımaktadır. Sonrasında Atatürk, ona ne iş yaptığını sorar. Kenç, "Okulu bitirdim, film tahsiline Almanya'ya gidiyorum." der. Bunun üzerine Atatürk, "Bak çok güzel birşey dedi. Bizim Türkiye'mizde her branştan mütehassısa ihtiyacımız var. Tahsilini bitirip dönünce bana Avrupa filmciliği ile Türk filmciliği hakkında güzel bir rapor hazırla." der. Kenç, Almanya'daki eğitimini bitirip geri döndüğünde Atatürk'ün istediği raporu hazırlar, ancak çok hasta olan Atatürk, kısa bir süre sonra vefat eder. Faruk Kenç, Atatürk'ün cenaze törenini, Dolmabahçe'den Ankara'ya kadar, filme alır (Biryıldız, 1994, s. 251; Aslanbay, 1993).

CHP'nin Sinema Politikası, Ertuğrul ve Genç Sinemacılar

Atatürk'ün sinemaya gösterdiği ilgiyi yansıtan söz ve eylemlerini yukarıda ifade ettikten sonra "Peki 1923 yılından 1950 yılına kadar Türkiye'yi yöneten CHP'nin sinema politikası nasıldı?" sorusu gündeme gelir: CHP iktidarının ilk on beş yılına cumhurbaşkanı olarak damga vuran Atatürk'ün döneminde uygulanan kültür politikaları çerçevesinde sinemanın genellikle bir eğitim aracı olarak algılandığı görülür. Bu yıllarda, halk eğitimi ve sinemanın eğitimdeki rolünün hem dünyada hem de Türkiye'de önem kazanmaya başlaması, bu yaklaşımda etkili olmuştur (Bayındır Uluskan, 2010, s. 493). Ancak ülkedeki sinema sayısı oldukça sınırlıdır. Örneğin, 1932 yılında Türkiye'deki sinema sayısı sadece 129'dur (Beyoğlu, 2001, s. 50). Ülkedeki sinema salonu sayısının yetersizliğine rağmen iktidar sinemaya kayıtsız değildir: 1935 yılında hazırlanan CHP parti programında, "Sinemanın, ulusa faydalı olmasını iş edineceğiz" (Erbay ve Erbay, 2006, s. 28) ifadesine yer verilerek ülke sinemasının geliştirilmesine yönelik bir vizyona sahip olduğu gösterilmiştir.

CHP Genel Sekreterliği, Halkevleri ve parti teşkilatlarında sinemadan faydalanma konusu ilk defa 1932 yılının sonlarında gündeme gelmiş ve 27 Şubat 1933 tarihinde genel yönetim kurulu tarafından konuyla ilgili kararlar alınmışsa da 1936 yılının başlarına kadar sahada hiçbir icraat yapılamamıştır (CA, 490.01-1221-56-2, s. 20). Hazırlanan "Memleket İçinde ve Dışında Sinema ile Yapılacak Propaganda Projesi"yle parti tarafından kurulacak olan Sesli Sinema Teşkilatı'yla seyyar sinema makinelerinin alınması ve Kırklareli, Balıkesir, Kocaeli, Denizli, Afyon, Konya, Ankara, Kayseri, Sivas, Adana, Elâziz, Erzurum, Siirt, Erzincan, Kars, Giresun, Samsun, Sinop ve Zonguldak şehir merkezleri, çevre iller ve bunlara bağlı köylere kadar gidilerek partinin yapmış ya

da yaptırmış olduğu propaganda filmlerinin gösterilmesi ve bu yolla da köylünün aydınlatılması hedeflenmiştir (CA, 490.01-1221-56-2, s. 14; Çeliktemel-Thomen, 2016, s. 259). 1936 yılında CHP Sinema Mütahhasısı Necdet Yula, “Sinemanın İctimai Tesirleri” başlıklı bir rapor hazırlamıştır. Sinemanın önemi, propaganda özelliği ve yabancı ülkelerdeki sinema salon sayıları konularının ele alındığı raporda Yula, filmleri dört kategoriye ayırır: 1. Havadisçi Sinema, 2. Müderris Sinema, 3. Seyyah Sinema, 4. Müellif Sinema (CA, 490.01-1221-56-2, s. 1-7). CHP iktidarı, ekonomiden tarıma, mimariden sağlığa kadar pek çok alanda modernleşme hamlelerinde, yeni bir ulus devlet oluşturulmasında ve Cumhuriyet’in ilke ve inkılâplarının duyurulmasında “Müderris Sinema”⁴ kategorisine giren bu eğitici filmlerden yararlanmıştı (Duranoğlu, 2018, s. 235).

24 Nisan 1938 tarihli *Akşam* gazetesinde, çocukların tiyatro ve sinemalara kabul edilmeleri doğrultusunda bir kanun tasarısının Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM)’ne gönderildiği haberi vardır. Bu tasarıya göre, çocuk eğitiminde faydalanmak üzere büyük şehirlerde çocuk tiyatro ve sinemaları kurulacaktır (“Çocuk Tiyatroları”, 1938, s. 3). Bu dönemde CHP iktidarının, müzik, tiyatro, basın, kitap ve radyo gibi sanatları ve iletişim araçlarını öncelikli “halk terbiyesi” araçları olarak kabul ettiği düşünülebilir, ancak sinemanın da eğitim amacıyla kullanılmak istenilen diğer araçlar arasında bir yeri vardır. Sinema da önemli bir propaganda aracı olarak kabul edilmiş; (Berktaş, 2008, s. 87) ancak bu alanda etkili bir şekilde uygulama imkânı bulunamamıştır.

Erken Cumhuriyet Dönemi’nde sinema ve iktidar ilişkileri gündeme geldiğinde Muhsin Ertuğrul’a ayrı bir sayfa açmak gerekir: 1892 yılında İstanbul’da doğan Ertuğrul, sanat hayatına, II. Meşrutiyet (1908)’in ilk yılında Burhanettin Kumpanyası’nın sahneye koyduğu “Sherlock Holmes” piyesindeki Uşak Bob rolüyle başlar. 1909 yılından itibaren profesyonel olarak oyunculuk yapmaya başlayan Ertuğrul, dönemin önemli tiyatrosunu Vahram Papazyan’ın tavsiyesiyle 1911 yılında Paris’e gider ve burada modern Batı tiyatrosunu gözlemleme imkânına kavuşur. 1912 yılında İstanbul’a dönen ve “Hamlet”i ilk kez sahneye koyan kişi olan Ertuğrul, 1913 yılında tekrar Paris’e döner ve burada tiyatronun yanı sıra sinemayla da ilgilenmeye başlar. Fransızda bir süre figüranlık yapan Ertuğrul, 1914 yılında yeniden İstanbul’a döner ve Dârülbedâyi’nin kuruluş çalışmalarında bulunur. 1916 yılında Almanya’ya giden Ertuğrul, burada gündüzleri sinema stüdyolarında, geceleri ise tiyatrodaki çalışarak tecrübesini artırır (Sevim, 2016, s. 65). 1922 yılında Viyana’da bulunduğu sırada yapımcı Kemal ve Şakir Seden Kardeşlerden Türkiye’ye dönüp bir film çekmesi konusunda teklif alır. Ertuğrul, Türkiye’ye döndüğü zaman İstanbul’da ne bir laboratuvar, ne bir stüdyo, ne bir film çekme makinesi, ne de bir basma makinesi bulur. Teknik işlerle uğraşan sadece üç kişi (Fuat Uzkinay, Cezmi Ar ve Laboratuvarcı Hüseyin Bey) vardır (Ertuğrul, 1989, s. 296). Ertuğrul’un karşılaştığı bu durum, 1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin Osmanlı döneminden devraldığı sinema mirasını da kabaca ortaya koymaktadır.

Türkiye’ye döndüğü 1922 yılından 1939 yılına kadar geçen sürede Ertuğrul, yönettiği ve aralarında *Boğaziçi Esrarı/Nur Baba* (1922), *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* (1922), *Ateşten Gömlek* (1923), *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933), *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1935), *Aynaroz Kadısı* (1938), *Bir Kavuk Devrildi*’nin (1939) bulunduğu yirminin üzerinde filmle

4 “Müderris Sinema” konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Çeliktemel-Thomen (2016).

(“Muhsin Ertuğrul”, 2018), bahsedilen dönemin en önemli sinema figürü olmuştur. Ertuğrul’un sinemasını şekillendiren üç önemli etken Fransız tiyatrosu, Alman tiyatrosu/ticari sineması ve Sovyetler’in devrimci sinemasıdır. 1922-1953 yılları arasında çekimini yaptığı 30 filmin üçte ikisi yabancı kaynaklardan alınmış ya da Batı sinemasının etkilerini gösteren çalışmalardır (Scognamillo, 2010, s. 40-41). Ancak Ertuğrul, Türk edebiyatının önemli isimlerinden olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adivar, Peyami Safa, Musahipzade Celâl ve Faruk Nafiz Çamlıbel’in eserlerinden de faydalanır. Çektiği vodviller, müzikli güldürüler, operetler, köy filmleri, kostümlü filmler ve melodramlarla Türk sinemasını Batılılaştırmaya çalışır. Beraber çalıştığı oyuncular ise Dârülbedâyi’de görevli tiyatroculardır. Ele aldığı konular, oyuncu yönetimi, sahne düzenlemesi, planlama, makyaj ve kostüm konularında da tiyatro etkisi vardır (Scognamillo, 2010, s. 68).

Ertuğrul, teatral bir anlatımla popüler filmler çektiği, sinemaya sanatsal açıdan yeterli önemi vermediği ve onu ticari bir uğraş olarak gördüğü şeklinde olumsuz eleştirilere uğramıştır (Esen, 2016, s. 32). Ertuğrul’un filmlerinde tiyatro etkisinin fazlalığına gerekçe olarak o yıllarda Türkiye’de yetişmiş sinema oyuncusunun, senaristin ve rejisörünün yeterli sayıda olmaması gösterilebilirse de, sinemayı tiyatro kadar ciddiye almadığı, inkılâp ruhunu yansıtacak filmler yapamadığı ve sinemaya tiyatro kokusu bulaştırdığı gibi olumsuz eleştirilere uğramıştır. Seda Bayındır Uluskan, “...hem döneme hakim olan tek parti yönetimi hem de bu süreçle Ertuğrul’un kimseyi alternatif olarak görmeyen tavrı...” (Bayındır Uluskan, 2010, s. 491-492) ifadeleriyle siyasal iktidarda CHP’nin, sinemada ise Muhsin Ertuğrul’un alternatifsizliğine vurgu yapar gibidir. Esen de Ertuğrul’un yeni kurulan devletin ideolojisini, dolayısıyla modernleşme hedeflerini benimsediğini ifade etmektedir (Esen, 2016, s. 32). Bu yanı sıra Ertuğrul siyasal iktidarın oluşturmak istediği “modern vatandaş” tiplemesini filmlerinde görselleştirmiştir denilebilir.

Cumhurbaşkanları Atatürk, İnönü ve Maarif Vekili Yücel gibi üst düzey devlet adamlarının sinemanın önemini vurgulayan ifadelerine ve sinema sektörünün gelişmesine dair planlama ve düzenlemelere rastlansa da devletin ve özel sektörün finans ve teknik olanaklarının kısıtlı olduğu bu dönemde, bireysel çabaların ön plana çıktığı görülür. Aralarında Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kâmil, Turgut Demirağ, Çetin Karamanbey’in bulunduğu genç sinema tutkunları, 1930’lu yıllarda eğitim almak ve deneyim kazanmak için kendi imkanlarıyla Almanya, Fransa, İngiltere, ABD, SSCB gibi o dönemde sinema alanında ön planda olan ülkelere gitmişlerdir (Berktaş, 2008, s. 268). Bu genç sinemacılar, II. Dünya Savaşı’nın (1939-1945) patlak vermesiyle Türkiye’ye dönmüşler ve film yapımı konusunda edindikleri bilgi ve tecrübeleri kendi ülkelerinde kullanmaya başlamışlardır. Fakat Türkiye’deki sinema sektörünün kısıtlı imkanları ve sektördeki ticari rekabet nedeniyle üretim yapmakta sıkıntılar yaşamışlardır (Berktaş, 2008, s. 268). Ancak 1930’ların sonu ve 1940’larda kendilerini göstermeye başlayan bu genç sinemacılar, Türk sinemasında Muhsin Ertuğrul ve onun sinema anlayışına alternatif yeni bir dönemini işaret ederler.

“Tiyatrocular Dönemi”nden sonra gelen ve 1939-1950 yılları arasındaki dönemi kapsayan “Geçiş Dönemi”, İsmet İnönü’nün cumhurbaşkanlığı yaptığı ve II. Dünya Savaşı’nın (1939-1945) ya da olumsuz etkilerinin devam ettiği yıllara rastlamıştır. Faruk Kenç’in 1939 yılında çektiği *Taş Parçası* filmiyle başlayan bu dönem, Türk sinemasının tiyatro etkisinden kurtulup sinemasal özelliklerin pekiştiği bir “geçiş dönemi”dir (Esen, 2016, s. 34). Kenç ve yukarıda isimlerini saydığımız diğer genç

sinemacılar dışında, Şakir Sırmalı, Aydın Arakon ve Orhan Murat Arıburnu gibi yönetmenlerin de eser vermeye başladığı bu dönem, aynı zamanda Türk seyircisinin Mısır filmleriyle tanışma dönemidir. Türk sinema salonlarına II. Dünya Savaşı öncesinde Avrupa ve ABD'den aynı miktarda film girerken, savaş yıllarında Avrupa ülkelerinden gelen filmler son derece azalmış, bunun yerine Mısır yoluyla gelen Amerikan filmleri çoğalmaya başlamıştır. Tabii bu Amerikan filmleriyle birlikte gelen Mısır filmleri de Türkiye'de kendine seyirci bulmaya başlamıştır (Onaran, 1999, s. 34). Öyle ki, 1938-1948 yılları arasında Türkiye'de yaklaşık 130 Mısır filminin gösterime girdiği tahmin edilmektedir. Bu on yıllık dönemde üretilen Türk filmlerinin sayısı sadece 53'tür ve bu filmlerin 20'si 1947-1948 yıllarında çekilmiştir. Amerikan filmlerinin sadece büyük şehirlerde popüler olduğu bu dönemde Türk seyircilerin çok sevdiği Mısır filmleri, küçük kasabalarda bile haftalarca gösteriliyordu (Gürata, 2004, s. 56). Mısır'dan alınan filmler sadece kurgusal filmler değildir, Mısır Tarım Bakanlığı tarafından hazırlanan ve pamuk yetiştirilmesine dair yeni uygulamaları konu edinen bir belgesel filmin, Ziraat Vekilliği tarafından satın alınması 18 Mayıs 1939 tarihli cumhurbaşkanlığı kararnamesiyle onanmıştır (CA, 030.18-01-02-87-44-5).

Savaş yıllarında Türkiye'de gösterilen filmler bile savaşan ülkelerin tepkilerine sebep olmuştur. Örneğin, Nazi Almanyası'nın gizli ve açık müdahaleleriyle bazı filmler sinemalarda gösterilememiştir. Bu filmler içinde en ünlüsü Charlie Chaplin'in hem yönetip hem de başrolünü oynadığı *Şarlo-Büyük Diktatör* filmidir. Bu filmin bir sahnesini yansıtan fotoğrafın dönemin gazetesi *Vatan*'da yayımlanmasından sonra, gazete, Alman yetkililerin baskısıyla üç ay kapatılmıştır (Makal, 2005, s. 97). Nazi Almanyası'nın Türkiye'de gösterimi yapılan filmlere bile etki eden gücünün kaynağında Türk ekonomisinin Almanya'ya olan bağımlılığı yatıyordu. Dahası Türk sinema sektörü de Alman teknolojisine dayalı bir yapıdaydı. Kullanılan projeksiyon makineleri, ses sistemleri ve diğer sinema araç/gereçleri Alman yapımıydı ve yedek parçaları sadece bu ülkeden ithal ediliyordu. Türkiye'de gösterimi yapılan Amerikan ve İngiliz filmlerinden rahatsızlık duyan Almanya, Türk sinemasının Alman teknolojisine olan bağımlılığını bir baskı unsuru olarak kullandı. Öyle ki bahsedilen filmlerin gösterimini engellemek için Türkiye'ye ihraç edilen ham film miktarında ciddi oranda bir kısıtlamaya gitti (Özuyar, 2011, s. 313-314).

Almanların baskıları sonucu İçişleri Bakanı Faik Öztrak, 8 Ekim 1940 tarihinde Başbakanlığa bir yazı göndererek, Alman ve İtalyanlar aleyhindeki İngiliz propaganda filmlerinin yasaklanmasının uygun olup olmadığını sormuştur. Başbakanlık, 7 Kasım 1940 tarihinde gönderdiği cevap yazısında, Alman ve İtalyan hükümetlerine yönelik bu tür İngiliz propaganda filmlerinin yasaklanmasının uygun olacağını belirtmiştir (Koçak, 2011, s. 192-193). Ancak savaşın Almanların aleyhine döndüğü son yıllarında Amerika, İngiltere ve Fransa gibi Müttefik ülkelerin propaganda filmlerinin gösteriminin serbest bırakıldığı görülmektedir (Koçak, 2011, s. 194). Dolayısıyla Türk hükümeti, savaşan büyük devletlerin tepkilerine göre sinema politikalarında düzenleme yoluna gitmek durumunda kalmıştır.

Devlet, II. Dünya Savaşı'nın olumsuz koşullarının devam ettiği bu yıllarda, sinema alanında eğitim görmek için yurt dışına gitmek isteyen personeline de birtakım kolaylıklar sağlamıştır. Örneğin, 10 Mart 1945 tarihinde Anadolu Ajansı, staj yapması için Amerika'ya gönderilen foto ve sinema operatörü Kemal Çakuş'un Şubat-Nisan 1945 dönemine ait üç aylık maaşının gönderilebilmesi için gereken döviz permissinin verilmesi için Başbakanlığa başvurmuş (CA, 030.10-133-958-13,

s. 2) ve bir süre sonra Maliye Bakanlığı gerekli izni vermiştir (CA, 030.10-133-958-13, s. 1). 1947 yılına gelindiğinde ise Atatürk'ün hayatını konu alan bir film çekilmesi için bazı girişimler olmuştur. Tarihçi Cemal Kutay tarafından yayımlanan *Millet* dergisinin girişimleriyle gündeme gelen *Atatürk Sevdiği* filminde rol almak için çok sayıdaki üniversiteli genç başvuru yapmış; ancak İnönü'nün cumhurbaşkanlığına rastlayan bu dönemin CHP hükümeti, Atatürk'ün küçük düşürüleceği gerekçesiyle filmin çekilmesine izin vermemiştir (Granda, 2012, s. 143).

CHP'nin belgelere de yansıyan sinema sektörünü geliştirmeye yönelik söylemlerine karşın Erken Cumhuriyet Dönemi'nde siyasal iktidarın sinemaya yeterince ilgi gösteremediğine dair bazı verilere ulaşmak da mümkündür: Yönetmen Halit Refiğ, Atatürk döneminin önemli devlet adamı ve 3. Cumhurbaşkanı Celal Bayar'a "Sayın Bayar, Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde devletin birçok kültür alanında öncülük yaptığını görüyoruz. Niçin devlet öbür alanlara gösterdiği ilgiyi sinemaya göstermedi?" sorusu üzerine, Bayar bir an duraklamış ve Refiğ'e bakarak "Evet, biz o işi Selaniklilere bıraktık!" demiştir. Refiğ, Bayar'ın bu cevabını şu şekilde yorumlamıştır: "İpekçi ailesini kastediyor. Yani devletin sinemaya fiili olarak herhangi bir ilgi göstermediğini böylelikle anladım." (akt. Kılıç Hıristidis, 2007, s. 326). Bu ifadelere itibar edilirse, siyasal iktidarın, büyük oranda kendisinin sinema filmi üretme faaliyetinde bulunmadığı, bu alandaki çalışmalarını dönemin sermaye sahibi tanınmış ailelerine bıraktığı sonucuna varılabilir. "VIII. Büronun Çalışma Programı"ndaki "...büyük filmler için bir stüdyoya ihtiyaç vardır. Bir stüdyo en nikbin bir fiyat ve en büyük bir tasarrufla (250.000) liradan aşağı çıkmaz. Bunun için bu teşebbüsümüzü hususî sermayelere bazı kanunî fayda ve menfaatler göstermek yol ile yaptırmanın mümkün olduğu anlaşılmıştır." (CA, 490.01-1221-56-2, s. 26) denilerek adeta sinema alanında özel sermayeye yol açmak şeklindeki bu kararın gerekçesi ortaya konulmuştur.

Atatürk'ün makalemizin giriş bölümünde yer verdiğimiz "fikirler ve inkılâplar, san'atla yayılır." (Egeli, 1954, s. 73) ile İsmet İnönü'nün "İnkılâbın bütün bünyesini besleyip, büyütecek, inkılâbı maksadına yetiştirecek, inkılâbın maksadındaki asaleti kitleler üzerinde müessir kılacak yegâne manevî kuvvet, güzel sanatlardır." (Güven, 1939: 13) sözlerinden ve özellikle Halkevlerinin sinema faaliyetlerinden yola çıkarak CHP'nin sanatı, Louis Althusser (2008, s. 168-169)'in bahsettiği anlamda "devletin ideolojik aygıtları"ndan⁵ ya da Mikos Poulantzas'ın (1980) devlet aygıtlarından⁶ biri olarak gördüğü düşünülebilir (s. 313-314). Ancak Cumhuriyet elitlerinin doğrudan film yapımına yoğunlaşmayıp inkılâpların tanıtılmasına yönelik eğitici film gösterimlerini, Arslan'ın ifadesiyle "gönülsüzce" desteklemelerinden (Arslan, 2011, s. 41) yola çıkarak sinemanın bahsedilen dönemde Türkiye'de doğrudan devletin ideolojik aygıtı olarak kullanıldığını söylemek zordur. Çünkü sinema, müzik, bale, dans ve tiyatro gibi sanat dallarının aksine sanat politikalarının öncelikli

5 Althusser, Marksist kurama göre "devletin aygıtlarını", öncelikle "devletin baskı aygıtları" ve "devletin ideolojik aygıtları" olmak üzere ikiye ayırır. Devletin baskı aygıtları şunlardır: hükümet, idare, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler... Devletin İdeolojik Aygıtlarını (DİA) ise şu şekilde tasnif eder: 1 - Dinsel DİA. 2 - Öğrenimsel DİA. 3 - Aile DİA'sı. 4 - Hukuki DİA. 5 - Siyasal DİA. 6 - Sendikal DİA. 8 - Haberleşme DİA'sı. 9 - Kültürel DİA. Althusser'in "devletin ideolojik aygıtları" sınıflandırmasında "sanat" 9. sırada ve kültürel aygıtlar içinde yer almaktadır (Althusser, 2008, s. 168-169).

6 Poulantzas'a göre ise, "egemen ideoloji", bir toplumsal kuruluşta sınıfların temel iktidarını oluşturur ve toplumun bağrındaki bir dizi aygıt ve kurumun içinde maddileşir. Bu ideolojik aygıt ve kurumlar: Kiliseler (dinî aygıt), siyasal partiler (siyasal aygıt), sendikalar (sendikal aygıt), okullar ve üniversiteler (öğretim aygıtı), kitle iletişim araçları (gazeteler, radyo, sinema, tv... kısacası enformasyon aygıtı) ve benzerleridir (Poulantzas, 1980, s. 313-314).

öğelerinden biri olamamış ve onlar kadar devlet desteği alamamıştır (Paça-Cengiz, 2015, s. 88). Dolayısıyla sinema, ulus kimliğinin oluşturulmasında başvurulan temel kaynaklardan biri olamamış, edebiyat ve tiyatroya biçilen önemli rol sinema için sağlanamamıştır (Cantek, 2008, s. 122). Ancak, yine de sinemanın iktidar güdümündeki Halkevleri vasıtasıyla ulus devlet inşasında kullanıldığı (Çeliktemel-Thomen, 2015, s. 70), yabancı filmlerden sansürlenmiş sahneler, harf devriminden sonra filmlerdeki eski yazının yasaklanması, kullanılan dil ve müzikler yoluyla Cumhuriyet'in ideolojisi ve inkılablarının yayılmasına katkı sağladığı söylenebilir (Paça-Cengiz, 2015, s. 89). Yani bu açıdan sinemaya sınırlı bir rol verilmiştir denilebilir.

Halkevlerinin Sinema Çalışmaları ve Eğitici Filmler

1931 yılında kapatılan Türk Ocaklarının yerine kurulan ve CHP iktidarının kültürel politikalarında önemli roller üstlenen Halkevleri, resmi olarak 19 Şubat 1932 tarihinde kurulmuştur. 1935 yılında yayınlanan "CHP Halkevleri Öğreneği"ne göre Halkevleri, "CHP'nin cumhuriyetçilik, ulusçuluk, halkçılık, laiklik, devletçilik ve devrimcilik prensipleri içinde çalışan bir kurumdur" (akt. Pehlivanlı, 2008, para. 1). Bu cümlelerden anlaşıldığı üzere Halkevleri'nin kuruluş amacı, Atatürk ilke ve inkılablarını halka iletmek ve dolayısıyla yeni rejimin propagandası yapmaktır. Ancak Halkevleri'ni sadece ideolojik söylem üreten kurumlar olarak düşünmek yanlış olacaktır. Halkevleri, aynı zamanda "örgün eğitim"⁷ kurumları olan okulların yanında birer "yaygın eğitim"⁸ kurumlarıdır. CHP programında yer alan şu ifadeler bu durumu açıkça ortaya dile getirmektedir: "Klasik okul yetiştirmesi dışında, yığına, devamlı ve Türkiye'nin ilerleyiş yollarına uygun bir halk eğitimi vermeği önemli görürüz. Bu hizmet için çalışan Halkevleri'ni devlet, imkân elverdiği kadar koruyacaktır." (Ulusoy ve Demirtaş, t.y., s. 1194-1195).

CHP'nin desteğini arkasına alan Halkevleri'nin kurulduğu yıl 34 olan sayısı 1950'de 478'e ulaşmıştır. 1940 yılında Halkevlerinin küçük birer örneği olarak kurulan Halkodaları'nın sayısı ise, 141'den 1950'de 4322'ye ulaşmıştır Halkevleri dokuz şubeden oluşmaktadır: Bunlar 1) Dil, tarih ve edebiyat, 2) Ar (Güzel Sanatlar), 3) Gösterit (Tiyatro), 4) Spor, 5) Sosyal yardım, 6) Halk dershaneleri ve kursları, 7) Kitapsaray (Kütüphane) ve yayın, 8) Köycülük, 9) Müze ve sergi (Uyar, 2006, s. 65). Halkevlerinin güzel sanatlarla ilgili şubeleri; müzik, resim, heykel, mimarî ve süsleme sanatları gibi sanat alanlarında sanatçıları bir araya getirmeyi ve yetenekli gençlerin gelişimine katkı sağlamayı amaçlıyorlardı. Konuyla ilgili olarak, "Halkevi, vatanda güzel sanatlara muhabbeti ve güzel sanatlardan vatandaşların terbiyesi için, vatandaşın azminin kuvvetlendirilmesi için nasıl istifade edileceğini telkin eden bir toplantı yeri olmalıdır... Bütün halkevlerini, güzel sanatları sevmeleri ve sevdirep yaymaları için bir heyecan duymağa teşvik ediyorum." (Arıkan, t.y., s. 277) ifadelerini kullanan İnönü, Halkevlerine iktidar tarafından yüklenen misyonu açıklıyordu.

7 Örgün eğitim: "Kişilerin hayata atılmadan, iş ve meslek kollarında çalışmaya başlamadan önce okul veya okul niteliği taşıyan yerlerde, genel ve özel bilgiler bakımından yetişmelerini sağlamak amacıyla belli kanunlara göre düzenlenen eğitim." ("Eğitim", 2005, s. 1547).

8 Yaygın eğitim: "Örgün eğitim imkânlarından hiç yararlanmamış olanlara, gittikleri okuldan erken ayrılanlara veya örgün eğitim kurumlarında okumakta olanlara ve meslek dallarında daha yeterli duruma gelmek isteyenlere uygulanan eğitim." ("Eğitim", 2005, s. 2150).

Halkevlerinin temsil kollarının görevleri sıralanırken, “Halkevlerinde bir canlanma yaratmak, tiyatro eğitimi ve kurslar düzenlemek, iyi hatip yetiştirmek, piyeslerde kadın rollerini öne çıkarmak, sinema çalışmaları yapmak, yerli eserlere öncelik vermektir.” denilerek, bu kurumların Türkiye’de sinema alanında da çalışmalar yapması⁹, daha da önemlisi yerli eserler vermesi gerektiği vurgulanmıştır (Berktaş, 2008, s. 206). Bu yaklaşıma uygun olarak 1932 yılından itibaren devlet desteğiyle film çekimi, dışardan alımı ve dağıtımının hızlandığı görülür. 1932-1940 yılları arasında yaklaşık sekiz bin film Halkevleri, Halkodaları, polis yurtları, sinema ve okul salonlarında gösterilir (Çeliktemel-Thomen, 2015, s. 58). Bu dönemde Halkevlerinde gösterimi yapılan filmleri sekiz başlık altında tasnif etmek mümkündür: Bunlar 1) Milli bayram konulu filmler, 2) Siyasî konulu filmler, 3) Sağlık konulu filmler, 4) Aktüalite filmleri, 5) Askerî konulu filmler, 6) Spor konulu filmler, 7) Seyahat konulu filmler ve 8) Ziraat ve sanayi ile ilgili filmler (Çeliktemel-Thomen, 2015, s. 62-63). Halkevlerinde gösterimi yapılan sinema eserleri genellikle eğitici-öğretici kısa filmler, haber filmleri, propaganda filmleridir. Dolayısıyla Halkevlerinin sinema ve tiyatroya bakışı, kültürel ve sanatsal olmaktan ziyade didaktik ve politik bir görünüm arz etmektedir. Halkevleri Çalışma Talimatnamesi’nin sinema ile ilgili maddeleri de bu yargıyı doğrulayacak niteliktedir (Berktaş, 2008, s. 207).

14 Mart 1940 tarihinde Kayseri Halkevi Reisi H. Ürkün tarafından CHP Genel Sekreterliği Yüksek Katı’na gönderilen yazıda kullanılan “Cumhur reisimiz İsmet İnönü’nün doğu sayyahati, parti kurultayı ve cumhuriyet bayramı resmi geçitlerine ait Altı kutu filimler bugün posta vasıtasile gönderildiğini arz eder derin saygılarımı sunarım” (CA, 490.01-1208-10-3, s. 21.) şeklindeki ifadelerden, Halkevlerinin sadece film gösterimi yapmadığı aynı zamanda sinema çekimi de yaptığı anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra Halkevleri için alımı yapılacak sinema cihazlarının vergiden muaf tutulmasını öngören 2 Nisan 1933 tarihli ve 2154 sayılı yasayla, en fazla 25 alıcı ve 100 gösterici satın alınmasına müsaade edilmiştir (Önder ve Baydemir, 2005, s. 123). Bu da Halkevlerinin çalışmalarına devletin imkanlar ölçüsündeki desteğini göstermektedir.

Sinema Alanında Yasal Düzenlemeler ve Sansür

Sinemanın ulaştığı kitle üzerinde gösterdiği etkinin büyüklüğü, bu alanda yasal düzenlemeler yapma gereksinimini de beraberinde getirmiş ve dönem dönem sinemaya yönelik sansürü de içeren yasal düzenlemeler hazırlanmıştır. “Her türlü yayının, sinema ve tiyatro eserinin hükümetçe önceden denetlenmesi işi, yayın ve gösterilmesinin izne bağlı olması, sıkı denetim” (“Sansür”, 2005, s. 1699) diye tanımlanan “sansür”, Kurtuluş Savaşı’nın devam ettiği yıllarda (1919-1922) gündeme gelmiştir: İşgal altındaki Osmanlı başkentinde varlığını devam ettiren İstanbul hükümetinin yanı sıra Anadolu’da Kurtuluş Savaşı’nı yürüten Ankara hükümeti; tiyatro, meyhane gibi mekânlara yönelik bazı düzenlemelerde bulunurken sinema alanında herhangi bir kısıtlayıcı uygulamaya girişmemiştir. Ülkenin içinde bulunduğu savaş koşullarının uygun olmadığı gerekçesiyle bazı eğlence faaliyetleri kısıtlanmış, içki yasağı konulmuş, meyhaneler kapatılmış, hatta tiyatrolara yönelik yasaklamalarda bulunulmuştur; ancak sinemalar bu yasaklamaların dışında tutulmuştur (Öztürk, 2006, s. 69-70; CA,

9 Halkevlerinin sinema faaliyetleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Çeliktemel-Thomen (2015).

030.10-146-43-1). Örneğin, 22 Mayıs 1921 tarihinde tiyatrolarda piyes sergilenmesi “devam eden savaş” ve “Ramazan ayı” dolayısıyla İcra Vekilleri Heyeti (Bakanlar Kurulu) tarafından yasaklanmış; ancak yukarıda belirtildiği gibi sinema bu yasağın dışında bırakılmıştır (Öztürk, 2006, s. 69-70; CA, 030.10-146-43-1).

Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasından sonra ise Erkanı Umumiye Reisliği'nden İcra Vekilleri Heyeti Riyaseti'ne gönderilen 21 Mayıs 1923 tarihli yazıyla sansür yeniden gündeme gelmiştir. Bu yazıyla Erkanı Umumiye Reisliği, İzmir sinemalarında gösterilen düşman ordularına ait propaganda filmlerinin, Anadolu vilayetlerinde gösterilmelerinin engellenmesini istemektedir (Öztürk, 2005, s. 27-28). Bunun üzerine İcra Vekilleri Heyeti, 29 Mayıs 1923 tarihinde Dahiliye ve Maliye Vekâletlerine gönderdiği tezkereyle bahsedilen filmlerin Anadolu vilayetlerinin sinemalarında gösterilmesini yasaklanmasını istemiştir (Öztürk, 2005, s. 29). Öztürk, İcra Vekilleri Heyeti'nin, yabancı ülkelerin propaganda filmlerinin yasaklanması için Maliye Vekâleti'ni ve Dahiliye Vekâleti'ni görevlendirmesini, Anadolu hükümetinin Cumhuriyet'in ilanından önce sinema alanındaki ilk sansür uygulaması olarak görür (Öztürk, 2006, s. 70-71; CA, 030.10-146-43-3). Erkanı Umumiye Reisliği'nin yukarıda bahsedilen 1923 tarihli belgede sinema hakkında “bir propaganda aleti” ifadesini kullanması, sinemanın propaganda işlevinin farkında olunduğunun göstergesidir.

1923 yılında Cumhuriyet'in ilanından 1932 yılına kadar geçen sürede sinemada sansürü düzenleyen herhangi bir yasa yoktu, ancak işçilerine bağlı valilerin filmleri sansürleme yetkileri vardı (Kaya-Mutlu, 2013, s. 132). Filmler, gösterildikleri sinemalarda iki polis memuru tarafından kontrol edilmekte ve haklarında rapor hazırlanmaktaydı. Mahkemeler de, filmleri seyretme ve gerektiğinde bu filmlerin gösterimini yasaklama yetkisine sahiplerdi. Mahkemeler, denetlenmesini istedikleri filmlerin isimlerini Valiliklere bildirirler ve denetim için Valilik'ten izin isterlerdi (Öztürk, 2006, s. 63). Dolayısıyla, Türkiye'de 1932 yılına değin ciddi bir sansür uygulaması olmamıştır (Makal, 2005, s. 80). Bu konudaki ilk ciddi düzenleme olan “Sinema Filmlerinin Kontrolüne Ait Talimatname” 9 Haziran 1932 tarihinde kabul edilir (CA, 030.18-02-29-45-16). Bu talimatname 19 Temmuz 1932 tarihinde *Resmî Gazete*'de yayınlanarak yürürlüğe girmiştir (Önder ve Baydemir, 2005: 115). 21 Temmuz 1932 tarihinde ise özel gazetelerde yer almıştır (“Sinema filmleri kontrol”, 1932, s. 3). Bu talimatnameye göre, kurulacak özel bir komisyon tarafından dışarıdan gelen filmlerin kontrol edilmesi ve halk tarafından seyredilmesinde sakınca görülmeyle ülkeye sokulması kararlaştırılmıştır. Bu komisyon, herhangi bir devletin siyasî propagandasını yapan, herhangi bir ırk ve milleti küçümseyen, dost millet ve devletleri rencide eden, dini propaganda yapan, millî ahlâk ve seciyemize aykırı bulunan filmlerin hem çekilmesine hem de Türkiye'ye sokulmasına izin vermeyecektir (Bayındır Uluskan, 2010, s. 501). Bu kurul, 1932 yılının Ağustos ayından itibaren filmleri, gösterimlerinden önce “din propagandası, ahlak kuralları ve kamu düzeni” gibi açılardan denetlemeye başlamıştır (Öztürk, 2006, s. 64).

26 Aralık 1933 tarihinde çıkarılan yeni bir kararnameyle 9 Haziran 1932 tarihli “Sinema Filmlerinin Kontrolüne Ait Talimatname”nin 4. maddesinin son kısmına,

dahilde yapılacak filmlerin evvelâ senaryolarının komisyonca tetkika tabi tutulup bu talimatnamenin beşinci maddesinde yazılı vaziyetlere uygun görülen senaryolarda tadilat

icra ve yahut bu senaryonun filme çekilmesi men olunur. Komisyonun senaryo üzerinde tetkikatta bulunması, senaryo mevzuu filme çekildikten sonra bunu komisyonun film halinde tekrar kontrol etmesine veya icap eden tadilleri yaptırmasına mani değildir. (CA, 030.18-01-02-41-91-7.)

şeklinde ifade edilen bir fıkra eklenerek talimatname daha kapsamlı bir hale getirilmiştir. 29 Temmuz 1936 tarihinde imzalanan kararnameden ise, sinema ve film senaryolarının kontrolüne dair yeni bir talimatname daha hazırlandığını anlaşılmaktadır (CA, 030.18-01-02-67-64-16.).

Sinemada sansür konusunda diğer bir önemli gelişme ise 1939 yılında yaşanmıştır (Bayındır Uluskan, 2010, s. 501). 14 Temmuz 1934 tarih ve 2559 sayılı “Polis Ödev ve Yetkileri Yasası’nın 6. maddesine uyularak yapılan 19 Temmuz 1939 tarih ve 2/11551 sayılı “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Talimatname” bu dönemde yürürlüğe girmiştir (CA, 030.18-01-02-87-70-16; Önder ve Baydemir, 2005, s. 115). Bu talimatnamenin amacı, yerli ve yabancı filmlerin gösterimden önce denetlenmesidir. Filmler, oluşturulacak komisyon tarafından, Ankara ve İstanbul’da bir salon veya sinemada seyredilecek ve haklarında karar verilecektir (Cantek, 2008, s. 142). Bu talimatnamenin 18. maddesiyle, filmi çekmek isteyen yerli veya yabancı şahıslara, senaryolarının kontrol gördüğüne dair tasdik belgesi alma şartı getirilir. Bu talimatnameyle İçişleri Bakanlığı’na geniş yetkiler verilmiştir. Özellikle talimatnamenin 10. maddesi, farklı yorumlamalara açık bir üslupla yazılmış olduğu için, hükümet yetkilileri yaptıkları hukuki yorumlarla filmleri tam anlamıyla kontrol altına alma imkânı bulmuşlardır (Şeker, 2006, s. 135-136). Bazen bu komisyonlar, bir Türk filminin gösterimini uygun görür, ancak Türkiye’yi itibarsızlaştırabileceğine veya Türk sinemasının kalitesine dair kötü bir izlenim bırakabileceğine inanarak ihracatını yasaklayabilirlerdi (Kaya-Mutlu, 2013, s. 133).

Sinemaya alanında mevcut olan ve yapılması düşünülen düzenlenmelerin gündemde olduğu bu dönemde Türk sinemasının önemli eserlerinden olan Muhsin Ertuğrul’un 1939 yılında çektiği *Aynaroz Kadısı* adlı film, büyük bir sansasyona sebep olmuştur. Filmden rahatsızlık duyan bazı milletvekilleri, 1939 yılı bütçesi TBMM’nin bütçe komisyonunda görüşülürken, bu filmin halkın ar ve hayâ duygularını incittiğini öne sürerek hazırlanmakta olan talimatnamenin bir an önce yürürlüğe konulmasını istemişlerdir. Bu filmde Aynaroz Kadısı Yakup Efendi’nin Afroditi adlı bir Rum kızına şarap içirerek güya onun “ergen olup olmadığını” anlamak üzere yaptıkları, burada ifade edilen sözler ve Rum kızının giysileri ve tavrının genel ahlaka aykırı olduğu gerekçesiyle yeni hazırlanan tüzükte bu gibi durumlara müsaade edilmemesi talep edilmiştir (Onaran, 1999, s. 31).

Bahsedilen dönemde iktidarın sinema alanında uyguladığı sansür konusunda sinemacılarının hatıraları önemli bir kaynak niteliğindedir. Yönetmen Faruk Keleş, komisyonun, bir filmde beğenmediği bir sahneyi başka bir filmde kabul ettiğini, dolayısıyla sansür komisyonunun tutarlı hareket etmediğini vurgular. Yazar Burhan Arpad da, bir sokağın bozuk kaldırımlarının, bir şehrin kenar semtlerinin, köylülerin yamalı elbiselerinin, yalınayak çocukların bulunduğu sahnelerin yasak gerekçesi olabildiğini, dolayısıyla sansür kurulunun keyfi olarak bir filmi yasaklayabildiğini belirtir. Arpad’a göre sansür kurulunun üyelerinin sanat ve sinema bilgileri yetersizdir ve doğal olarak kurul üyeleri, filmin nasıl yapıldığını ve senaryonun nasıl yazıldığını pek bilmemekte dirler (akt. Şeker,

2006, s. 136). İlhan Arakon ise II. Dünya Savaşı'nın devam ettiği yıllarda Türk sinemasında sansür mekanizmasının işleyişini şöyle tasvir etmektedir:

Evvela senaryoyu incelerlerdi. Senaryoyu kabul ediyorlarsa o zaman filmi çekmek için müsaade istiyordunuz. O müsaade kağıdı geldikten sonra polise müracaat ediyordunuz. Polis o kağıda göre nerede çalışacağınızı soruyordu. Stüdyoda çalışacaksanız mesele yok ama stüdyoda çalışmayacaksanız mesela 'Çubuklu'da çalışacağım' dersiniz 'memnu muntika' denirdi. Bu sınırlama harpten sonra çok uzun zaman devam etti. Canımıza okudular. (Berktaş, 2008, s. 110)

Bahsettiğimiz dönemde, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Sovyetler Birliği, İtalya ve Almanya'da önemli bir sanat dalı olarak önem kazanan ve ciddi bir propaganda aracına dönüşen sinema, Türkiye'de gerektiği kadar ön plana çıkan bir sanat dalı olamamıştır. 1930'lu yıllarda yürürlüğe giren sansür düzenlemeleri, öncelikli olarak ithal filmler düşünülerek hazırlanmış olmasına karşın, daha çok yerli filmler üzerinde etkili olmuştur. Hazırlanan sansür düzenlemeleriyle Türk sineması, siyasi iktidarın denetimi altına girmiştir. Uygulanan sansür politikaları, Türk sinemasının gelişimini sarsmış, sinemacıların bir otosansür geliştirmesine ve üretilen senaryoların tekdüzeleşmesine neden olmuştur. II. Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra da devam eden sansür politikası, yerli sinemacılık anlayışı üzerinde kalıcı bir deformasyona sebep olmuştur (Berktaş, 2008, s. 267). Ancak yukarıda da değindiğimiz gibi 1930'lu yıllarda Sovyetler Birliği, İtalya ve Almanya gibi ülkelerde de otoriter yönetimlerin olduğu ve II. Dünya Savaşı'na doğru giden dünyada sanat alanında otoriter uygulamaların yaygınlaştığı unutulmamalıdır.

1930'lu yıllarda sinemayla ilgili en fazla gündeme gelen konuların başında terbiyevî (eğitici-öğretici)¹⁰ film konusu gelir. 20 Ocak 1936 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinin haberine göre, TBMM'de terbiyevî filmler için hazırlanan bir kanun layihası görüşülecektir. Bu kanununla Türkiye'deki bütün sinemalarda terbiyevî filmlerin gösterilmesi zorunlu olacaktır. Ayrıca bu filmler, sinemalar ve Halkevlerinin yanı sıra seyyar sinema makineleriyle üçra kasaba ve köylere kadar ulaştırılacaktır. Birçok Avrupa ülkesinde terbiyevî filmlerden faydalandığının belirtildiği haberde, ayrıca Türkiye'de bu işi yürütmesi için İktisat Vekâleti bünyesinde Türkofis isimli bir birim kurulduğundan bahsedilmektedir. Haberde, kişiler ve çeşitli kurumlar tarafından yurt dışından getirilen bu filmlerin, İktisat, Dâhiliye, Maarif, Sıhhat ve İçtimai Muavenet ve Ziraat Vekâletleri temsilcilerinden oluşan bir komisyon tarafından tespit edildikten sonra vergiden muaf tutularak ülkeye sokulacağı yazılmaktadır. Yayınlanmasından üç ay sonra yürürlüğe girecek olan kanuna göre, bu terbiyevî filmler, sinemalarda gösterilen diğer filmlerle beraber gösterilmek zorundadır. Buna uymayan sinemalara para cezası

10 *Türkçe Sözlük'te* "eğitim" in, "1. Belli bir bilim dalı veya sanat kolunda yetiştirme, geliştirme ve eğitime işi. 2. Çocukların ve gençlerin toplum yaşayışında yerlerini almaları için gerekli bilgi, beceri ve anlayışları elde etmelerine, kişiliklerini geliştirmelerine yardım etme, terbiye" ("Eğitim", 2005, s. 606) ve "eğitici" nin de "Eğitimi sağlayan, eğitmeye elverişli veya eğiten değerleri bulunan" ("Eğitici", 2005, s. 605) şeklindeki tanımlanmalarından yola çıkarak "izleyenlerin belirli bir konuda bilgilendirilmesini ve onlarda istenilen yönde davranış değişikliği oluşturulmasını hedefleyen filmler" olarak tanımlayabileceğimiz eğitici/ terbiyevî filmler, Çeliktemel-Thomen'in McKernan'dan aktardığına göre üç amaca hizmet etmektedirler: 1) Ticari sinema salonlarında ana kurgusal filmde önce genel seyirciyi bilgilendirmeye yönelik eğitici filmler, 2) Okullarda öğrencilerin eğitiminde kullanılan pedagojik özellikler gösteren filmler, 3) sağlık ve tarım gibi teknik alanlarda bilimsel nitelik gösteren ve bu alanlarla ilgilenenleri bilgilendirmek amacıyla hazırlanan filmler (Çeliktemel-Thomen, 2016, s. 261).

uygulanacaktır (“Öğretici Filmler İçin”, 1936, s. 1, 9). 29 Temmuz 1939 tarihinde ise “Öğretici ve Teknik Filmlerin Kontrolüne Dair Nizamname” yürürlüğe girer (CA, 030.18-01-02-88-73-2). Siyasal iktidar yurt dışından temin edilen bu filmlerle hem halkın eğitim seviyesini artırmaya hem de filmlerin içeriklerini etmeye çalışmaktadır.

Sinema Alanındaki Vergi Düzenlemeleri

İktidar sinema ilişkisi bağlamında üzerinde durulması gereken konulardan biri de vergi meselesidir. Devletin en önemli mali kaynaklarından olan vergiler; gelirden, servetten, mal ve hizmetlerden ve dış ticaretten alınan vergiler olmak üzere dört ana kalem altında toplanmaktaydı. Siyasal iktidarın vergi düzenlemeleri film üreten, ithal eden ve sinema salonu işleten sinemacıları da kapsamış ve sektörün gelişim sürecini şekillendirmiştir (Berktaş, 2008, s. 54). Dolayısıyla sinemacıların en önemli sorunlarından birisi temaşa vergisinin makul bir oranda tutulmasıdır. Sinemalardan pul resmi, Dârülaceze hissesi ve Düyûn-ı Umumiye hissesi gibi vergiler alınıyordu ve sinema gelirlerinin yaklaşık yüzde 20'si bu vergilere gidiyordu. Sinemacılar bu vergilerin yüksek olduğunu ve işlerini bırakma noktasına geldiklerini ifade ediyorlardı (Beyoğlu, 2018, s. 205-206). 1925 yılının başlarında Düyûn-ı Umûmiye İdaresi, sinema ve tiyatro biletlerinden aldığı pul vergisini yüzde yüz artırdı. 1930'ların ilk yarısında ise İstanbul Belediyesi Dârülaceze hissesi vermek istemeyen sinemaları kapattı. Sadece iki sinema salonu bu hisseyi ödemeyi kabul ederek kendini kurtarmıştı (Beyoğlu, 2018, s. 207).

12 Mart 1930 tarihinde İstanbul Mebusu Süreyya (İldem) Paşa tarafından hazırlanıp tiyatro ve sinema biletlerinden alınan verginin yüzde 47'den yüzde 10'a indirilmesini öngören bir kanun teklifi hazırlanmıştır (CA, 030.10-3-17-30, s. 3). 1935 yılında ise yine Dârülaceze hissesi konusunda yaşanan anlaşmazlık, bu hissenin düşürülmesiyle sonuçlanmıştı (Beyoğlu, 2018, s. 208). 10 Şubat 1937 tarihinde çıkartılan bir kararname uyarınca hazırlanan “Öğretici ve Teknik Filmlerin Kontrolü Hakkındaki Tüzük”le, devlet daireleri tarafından yurt dışından getirilen veya ülke içinde hazırlanan terbiyevî filmlerle ilgili malzemenin vergiden muaf tutulması öngörülmüştür (Makal, 2005, s. 87). 15 Temmuz 1938 tarihinde ise, sinema ve tiyatrolardan alınan Belediye, Darülaceze, damga pulu ve maliye hissesinin yüzde 28'den yüzde 10'a indirilmesine dair kanun yürürlüğe girmiştir. Önceki kanun uyarınca alınan yüzde 28 oranındaki verginin yüzde 7,5'i Belediye'ye, yüzde 10'u Darülaceze'ye ve geri kalanı da damga pulu ve maliye hissesine ayrılırken; yeni kanunla beraber yüzde 10'luk verginin yüzde 2'si Belediye'ye, yüzde 3'ü Darülaceze'ye ve geri kalanı da damga puluna ve maliye hissesine ayrılacak şekilde düzenleme yapılacaktır (“Eğlence Yerleri Sinema”, 1938, s. 3).

Sinema faaliyetlerinin vergilendirilmesi açısından, önemli gelişmelerden biri de 1948 yılında, belediyelerin sinemalardan aldığı eğlence vergilerinin indirilmesidir. Bu tarihteki vergi indirimi tasarısı, yürürlüğe girmeden dönemin gazetelerinde yer almıştır. 16 Ocak 1948 tarihli *Vatan* gazetesinin haberine göre, sinema, tiyatro ve benzeri yerlerden alınan vergilerde indirimine dair bir kanun tasarısı hazırlanmıştır (“Sinema, Tiyatro Resimlerinden”, 1948, s. 3). Bu vergi indirimiyle, Türkiye'deki yerli film gösteren sinemaların, yabancı film gösteren sinemalara karşı daha avantajlı bir duruma gelmesi amaçlanmış ve bu sayede sinemalar, yerli film göstermeyi

yabancı film göstermeye tercih eder hale gelmişlerdir. Bu sayede de Türkiye’de üretilen yerli filmlerin sayısında bir artış sağlanmıştır (MTTB, 1973, s. 91-92).

30 Ocak 1948 tarihinde Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Başkanı Faruk Kenç, Başbakan Hasan Saka’ya bir telgraf göndererek, sinema biletlerinden alınan yüzde 50 verginin yerli filmciliğin himayesi açısından ya tamamen kaldırılması ya da konser ve tiyatrolardan alınan vergi oranına indirilmesi ve yerli film gösteriminde bilet fiyatlarına yüzde 50 zam yapılmasını talep etmiştir (CA, 030.01-66-409-3, s. 5-6). İçişleri Bakanlığı’nın 30 Mart 1948 tarihinde Yüksek Başbakanlığa adı geçen telgrafla beraber gönderdiği tezkerede ise, “B. M. Meclisi Geçici [“geçici” kelimesi elle yazılmıştır] Su Komisyonunca incelenmekte olan Belediye Gelirleri Kanun Tasarısı raporunda Yerli Filmciliği koruyan böyle bir esas kabul edilmiş ise de bunun Meclisde ne şekil alacağı malûm değildir” (CA, 030.01-66-409-3, s. 4) ifadelerine yer verilmiştir. Bu yazışmalar sonucunda, 7 Mayıs 1948 tarihinde İçişleri Bakanlığı’nın Başbakanlığa gönderdiği tezkereyle sinema bileti fiyatlarına bir miktar zam yapıldığı anlaşılmaktadır (CA, 030.01-66-409-3, s. 1-3).

1940’lı yılların Türkiye’sinde sinema sektörünün ticari ve sanatsal açıdan gelişme kat edebilmesi için gereken ekonomik koşullar henüz mevcut değildir. II. Dünya Savaşı’nın olumsuz etkilerinin yoğun şekilde etkili olduğu ve devletçi bir ekonomi modelinin uygulandığı bu dönemde, özel girişimcilik ekonominin her alanında oldukça zayıftır. Başta Atatürk olmak üzere devlet adamlarının sinemayı teşvik eden yaklaşımlarına rağmen Türk sineması, 1948 yılına kadar, devletin yatırım yaptığı ve eğitim kurumları açtığı diğer sanat dallarından farklı olarak, sadece sınırlı özel sermaye ve sinema salonlarından elde edilen gelirle ayakta kalmaya çalışmıştır. Türk sineması, II. Dünya Savaşı’nın bitiminden sonraki yıllarda yerli filmlerden alınan vergilerin azaltılmasıyla ticari açıdan güçlenmeye başlamıştır (Berktas, 2008, s. 268-269).

Sovyetler Birliği ile Sinema Alanında İş Birliği

Kurtuluş Savaşı’nın devam ettiği günlerde Batılı devletlere karşı Ankara Hükümeti ile Sovyetler Birliği arasında tesis edilen yakın siyasi ilişkiler, Cumhuriyet’in 1923’teki ilanından 1930’ların sonuna kadar olumlu bir şekilde devam etmiş, ancak 1939 tarihli “Alman-Sovyet Saldırmazlık Paketi”nin imzalanması ve Türkiye’nin savaşta tarafsız kalmasıyla gerilemeye başlamıştır. II. Dünya Savaşı’nın sonunda Sovyetler Birliği’nin 1945 yılında süresi biten Türk-Sovyet Dostluk Anlaşmasını yenilemeyeceğini açıklaması ve Türkiye’den toprak talepleri sonucu ilişkilerde kopuş yaşanmıştır (Zürcher, 2006, s. 302-303; Lülecı, 2014, s. 41-42). Özellikle, 1920 ve 1930’lu yıllarda iki ülke arasında kurulan olumlu ilişkilerin bir boyutunu da sanat alanındaki ilişkiler oluşturmuştur. Sosyalist ideolojinin propagandasında sanata özel bir misyon yükleyen Sovyetler Birliği’yle sanat eğitimini yaygınlaştırmayı, sanatçıları desteklemeyi ve bunun sonucunda nitelikli sanat eserlerinin üretilmesini, bir uygarlaşma kriteri olarak kabul eden ve Atatürk ilke ve inkılaplarını halka ulaştırmada sanatın propaganda gücünden faydalanmayı düşünen Türkiye Cumhuriyeti, bahsedilen yıllarda sanat alanında sınırlı da olsa bir iş birliği içinde olmuşlardır. Sinema da bu ilişkinin bir boyutunu oluşturmaktadır (Lülecı, 2014, s. 40).

1920'li ve 1930'lu yıllar Sovyetler Birliği'nde, sinema alanında önemli gelişmelerin yaşandığı yıllardır. Eisenstein, Pudovkin, Dovçenko, Vertov ve Kuleşov gibi Sovyet sinemacılar, bu dönemde ürettikleri filmler ve sinema kuramlarıyla dünya sinemasını uzun yıllar etkilemişlerdir (Oylum, 2011, s. 14). Bu dönemde Türk sinemacıların, Sovyet sinemacıların deneyimlerinden faydalanmak için bu ülkeye gittikleri görülür. Örneğin, 1925 yılında Sovyetler Birliği'ni ziyaret eden Muhsin Ertuğrul, burada Eğitim Komiseri Lunaçarski'yle görüşmüş (Ertuğrul, 2007, s. 364) ve ona Türk sinemacılar olarak Sovyetler'in sinema ve tiyatro alanında attıkları yenilikçi adımları takip etmek istediklerini söylemiştir. Ertuğrul, Sovyetler'de Eisenstein gibi önemli yönetmenlerle tanışmış (Ertuğrul, 2007, s. 389-390) ve Odesa'daki Sinema Fabrikası Vufku'ya geçerek *Tamilla* ve *Spartaküs* adlarında iki film yönetmiştir (Akçura, 1992, s. 16-17). 1926 yılında Moskova'ya giden diğer bir Türk sinema sanatçısı olan Münire Mint, İstanbul'a dönüşünde, "Bütün dünyanın en güzel bedii sanat merkezi olan Moskova'ya yaptığım geziden büyülenerek ve şükranla döndüm" diyerek Sovyetler'deki sanat ortamından çok etkilendiğini belirtmiştir (akt. Mahmudoğlu, 1997, s. 35). Anlaşılan odur ki, Türk sinemasının yönetmen ve oyuncularını Sovyetler'in sinema alanındaki önemli başarılarından haberdardılar ve bu gelişmeleri yerinde görmek ve deneyim kazanmak için Sovyetler Birliği'ne gitmektedirler. Bunda iki devlet arasındaki olumlu ilişkiler de etkili olmuştur.

Sadece bireysel olarak Türk sinemacılar değil, resmî kurumlar da, Sovyetler Birliği'nin sinema tecrübesinden yararlanmak istemiş ve bu ülkede hazırlanan terbiyevî filmlerin Türkiye'ye getirilmesi konusunda çalışmalar yapmışlardır. Sovyetler Birliği'nden gelecek olan terbiyevî filmler, önce Moskova'daki Türk Büyükelçiliği yetkilileri tarafından incelenmiştir. Türk makamları, Cumhuriyet rejimine aykırı propaganda nitelikli Sovyet filmlerinin Türkiye'de gösterilmesini engellemek adına böyle bir uygulamaya gitmişlerdir (Tacibayev, 2004, s. 190). Türk Büyükelçiliği'ni ziyaret eden Sovyet yetkilileri de, Sovyet filmlerindeki yazıların istenilen şekilde tercüme edilebileceğini, üzerlerinde değişiklik yapılabileceğini ve dolayısıyla bu filmlerin her türlü ön denetimden geçirilebileceğini Türk yetkililerine bildirmişlerdir (Öztürk, 2005, s. 39). Anlaşıldığı kadarıyla Sovyet yetkililer de filmlerinin Türkiye'de gösterilmesi konusunda oldukça isteklidirler.

Türk ve Sovyet makamları arasındaki diplomatik ilişkiler sonucunda 27 Haziran 1926 tarihinde Türkiye'nin Moskova Büyükelçiliği'nden gönderilen bir yazıda, Türk ve Sovyet filmlerinin on tanesinin karşılıklı değişimi gündeme getirilir. Moskova'daki Türk Büyükelçiliği filmleri görmüş ve Dahiliye Vekaleti'ne bu filmler hakkında ayrıntılı bilgi arz etmiştir. Bu filmlerden bir tanesi, "ilerleme" ve "gerilik" kavramlarını konu edinmiştir. Filmde, Sovyetler Birliği'nde inşa edilen yeni mimarî eserler ve sağlık uygulamaları "ilerlemeyi" temsil ederken; Sovyet köylerinde görülen batıl inançlar nedeniyle yapılan yanlış tedavi uygulamaları ise "geriliğin" göstergesi olarak yansıtılmıştır. Büyükelçilik'in gönderdiği yazıda, bu filmin Türkiye'nin değişik yerlerinde yaşayan vatandaşları aydınlatacağı vurgulanarak filmin, Himaye-i Etfal Cemiyeti'nde (Çocuk Esirgeme Kurumu) gösterilmesi tavsiye edilmiştir (Öztürk, 2005, s. 37). Sovyetler'den gelen bu terbiyevî filmler, Türkiye'deki çeşitli devlet kurumları tarafından eğitim amacıyla alınıp kullanılmıştır. Örneğin, 1935 yılında Sovyetler Birliği'nden gelen sütçülük ve süt hayvancılığı hakkında hazırlanmış eğitici filmler İstanbul Belediyesi'ne gönderilmiştir. İnek bakımı, süt sağımı ve dağıtımı konusunda bilgi verilen bu

filmleri, Belediye, mensuplarının eğitiminde kullanması amacıyla Sütçüler ve İnekçiler Cemiyeti'ne teslim etmiştir ("Sütçülük İçin Bir", 1935, s. 2).

Türk hükümeti, Sovyetler'in ürettiği filmlerden bazılarını seçip Türkiye'de eğitim amacıyla kullanmakla beraber, Sovyetler'in komünizm propagandası yapmasını da çeşitli yöntemlerle engellemeye çalışmıştır (Tacibayev, 2004, s. 194). Ancak bu filmler içinde dolaylı olarak komünizm propagandası yapılanlar da olmuş ve bunlar Türkiye'de gösterim imkânı bulabilmişlerdir. Örneğin, Sovyet sinema filmi *Birinci Petro*, 1938 yılında, Sovyetler Birliği'nin Beyoğlu'nda bulunan Başkonsoloslugu'nda gazetecilere gösterilmiştir. Bu film gösterimi hakkında *Akşam* gazetesinde, "Birinci Petro' filminin seyredilişi hem sanat, hem tarih, hem de Sovyet inkılabının Rus mazisini ne suretle telâkki ettiğini öğretmesi bakımından, seyirciler açısından enteresan olacaktır." ("Sovyet Sinemacılığının Şah", 1938, s. 7) ifadelerine yer verilmiştir.

Türkhükümeti tarafından, Cumhuriyet'in ilanının 10. yıl dönümünde, bu tarihi olayı ve Türkiye'nin zaman içindeki gelişimini konu edinen filmler hazırlanması için Sovyetler Birliği'nden sinemacılar Türkiye'ye davet edilmiş ve bu çerçevede Sovyet sinemacılar tarafından iki film hazırlanmıştır. Bu filmlerin ilki, Yönetmen Sergey Yutkevich ve Lev Arnştam'ın 1933 yılında yönettikleri *Ankara: Türkiye'nin Kalbi* adlı belgesel filmidir.¹¹ Yönetmenler, kendileriyle birlikte Türkiye'ye gelen Sovyet askeri ve sivil heyetinin Türkiye Cumhuriyeti'nin 10. yılı kutlamaları için önce İstanbul'a oradan da Ankara'ya varışlarını, kutlamaları, Atatürk'ün "10. Yıl Nutku"nu okumasını, Başbakan İsmet İnönü'nün Türk-Sovyet dostluğunu öven bir konuşmasını ve Türkiye'nin yeni başkenti Ankara'nın değişen yapısını filme almışlardır (Özön, 1995, s. 286). Türkiye'deki çekimlerden sonra Sovyetler Birliği'ne giden sinemacılar, filmi burada hazırlayıp Türkiye'ye dönmüşlerdir. 18 Mart 1934 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde, film yapımcılarının Odesa'dan İstanbul'a geldikleri, buradan da Ankara'ya geçip hazırladıkları filmi Maarif Vekâleti'ne teslim edecekleri duyurulmuştur ("Türkiye'nin Kalbi Ankara", 1934, s. 5). Bu kapsamdaki ikinci film ise Esther Shub'un *Türk İnkılabı'nda Terakki Hamleleri* adlı filmidir. Shub, 1934-1937 yılları arasında Ankara, İzmir ve Ödemiş'te çekimler yaparak bu belgeseli hazırlamış ve film 1937 yılında gösterime girmiştir. Bu film, Türkiye'nin II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e kadar geçirdiği aşamaları, I. Dünya Savaşı'nı, mütareke yıllarını, Kurtuluş Savaşı'nı ve Cumhuriyet'in kuruluşunu konu edinen ve eski belgesel filmlerinden derlenerek oluşturulmuştur (Boztepe, 2007, s. 95; Berktaş, 2008, s. 22).

Bu dönemde hükümet kısıtlı imkanlara rağmen, Türk sanatçıların Sovyetler Birliği'ni ziyaret etmesini teşvik eder. Atatürk'ün imzasıyla 20 Şubat 1935 tarihinde yayınlanan ve Burhan Toprak'ın Sovyet sinemasının kuruluş yıldönümü etkinliklerinde Türkiye'yi temsil etmesi için Sovyetler Birliği'ne gönderilmesi yönündeki kararnamede şu ifadeler yer alır: "Sovyet sinema teşkilatının yıl dönümü bayramına iştirak edecek Heyetle birlikde Rusyaya gidecek olan Maarif Müfettişlerinden Burhan Toprak'a siyasi pasaport verilmesi; Maarif Vekillîğinin 20/2/935 tarih ve 90014 sayılı tezkeresile yapılan teklifi üzerine İcra Vekilleri Heyetinin 20/2/935 toplantısında onanmıştır" (CA, 030.18-01-02-52-11-16). Sinema alanında Türkiye'nin Sovyetler Birliği'nin tecrübelerinden faydalanması, Atatürk'ün imzasıyla yayınlanan bu kararnameyle devletin en yüksek kurumu tarafından da teşvik edilmiştir.

11 *Ankara: Türkiye'nin Kalbi* belgeseli hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Lüleci (2014), Adadağ (2017) ve Sargın (2005).

Sonuç

Sanat alanında ilerlemenin bir uygarlık göstergesi olduğuna inanan ve inkılapların halka tanıtılmasında sanatın önemli bir araç olduğunu düşünen bir lider olarak Atatürk, sinema alanında görüş ifade etmekle kalmamış, yoğun devlet işlerinden fırsat buldukça sinemaya gitmiş, bu gidişlerinde sinemacılarla konuşup onların problemlerini dinlemiş, bu problemlere çözüm bulmaya çalışmış, Türk sinemacıların sinema alanında gelişmiş ülkelere gidip deneyim kazanmalarını teşvik etmiş, Türk kadınların filmlerde oynamasını desteklemiş, bazı filmlerin senaryosunu incelemiş ve kendisi de kamera karşısına geçmiştir. Ancak Atatürk'ün sinemaya verdiği bu öneme rağmen, savaştan yeni çıkmış Türkiye'nin içinde bulunduğu ekonomik sıkıntılar, bu alanda yetişmiş personel eksikliği ve bu dönemde, bir sanat dalı olmaktan ziyade, bir eğitim ve eğlence aracı olarak görülmesinden dolayı Atatürk döneminde sinema, Muhsin Ertuğrul'un ve onun tiyatral yaklaşımının ön plana çıktığı "Tiyatrocular Dönemi"nde, evrensel düzeyde önemli bir gelişme gösterememiştir.

Atatürk'ün cumhurbaşkanlığı döneminde uygulanan kültür politikaları çerçevesinde, sanata inkılapların halka ulaştırılmasında önemli bir rol verilmiş ve edebiyat, heykel, müzik ve tiyatro gibi alanlarda devlet desteği sağlanmışsa da sinema diğer sanat dalları kadar devlet desteği alamamıştır. Politik uygulamalara bakarak sinemanın da bir eğitim ve propaganda aracı olarak kabul edildiği düşünülse de bunun etkili bir şekilde uygulama imkânı bulunduğunu söylemek zordur. Dönemin önemli kültürel kurumu olan Halkevlerinde gösterilen sinema filmleri genellikle eğitici kısa filmler, haber filmleri ve propaganda filmleridir. İsmet İnönü döneminde ise, II. Dünya Savaşı'nın getirdiği olumsuz ekonomik koşulların da etkisiyle, sinemaya yönelik devlet yaklaşımında kayda değer bir farklılık yaşanmamıştır. Ancak 1948 yılında, belediyelerin sinemalardan aldığı eğlence vergilerinin indirilmesiyle yerli film üretiminde bir artış yaşanmıştır. İnönü'nün cumhurbaşkanlığı yıllarına denk gelen Türk sinemasının "Geçiş Dönemi"nde, genç kuşak sinemacılar sektöre girmeye ve eser üretmeye başlamışlar ve sonraki dönemlerdeki nitelikli eserlerin ilk kıvılcımlarını göstermeye başlamışlardır.

CHP'nin 1923'ten 1950'ye kadar devam eden iktidarının sinema alanına hukuki ve ekonomik müdahalelerinin önemli bir kısmını 1930'lu yıllarda hazırlanan sansür talimatları ve sinemalardan alınan vergilerin düzenlenmesi oluşturmuştur. Sinemanın propaganda gücünü gören hükümet, gösterilen filmleri çeşitli açılardan denetleyerek zararlı gördüğü filmleri sansüre tabi tutmuştur. Sansür yasalarıyla sinema alanı, iktidarın çizdiği sınırlar dahilinde, belli bir düzene sokulmaya çalışılırken, vergi indirimleriyle de sinemacıların daha rahat ekonomik koşullarda çalışması ve vatandaşın daha kolay sinemaya gitmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Özellikle 1923-1939 yılları arasında eser üreten Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde, dönemin kültür politikasına paralel bir yaklaşım görülmektedir. Muhsin Ertuğrul, 1922-1939 yılları arasında Türk sinemasının en başat figürü olmuş ve Avrupa ülkeleri ve Sovyetler Birliği'nde edindiği sinema tecrübesini, Türkiye'de sinema üretimi için seferber etmiştir.

Türkiye'de de siyasal iktidar, tıpkı Sovyetler Birliği, İtalya ve Almanya'da olduğu gibi, sinemanın önemini farkındadır; ancak Türkiye'de, bahsedilen ülkelere oranla, hem ekonomik imkanlar kısıtlı hem de sinema sektörü zayıftır. Türkiye'de de sansür olmasına rağmen sinemacılar üzerinde bu ülkeler oranında bir baskı olmamış, yönetmenler, oyuncular ve diğer sinema çalışanları, Almanya'da

olduğu gibi rejime bağımlılık yemini etmeye ya da Sovyetlerde olduğu gibi rejimin ideolojisine uygun filmler üretmeye zorlanmamışlardır. Zaten Türkiye’de sinemacıların sayısı ve üretimleri bahsedilen ülkelere göre oldukça sınırlıdır. CHP’nin Halkevleri vasıtasıyla ülkenin birçok şehrine sinemayı ulaştırma gayreti Sovyetlerin “Ajitasyon Trenleri”nin etkisine ya da Türkiye’deki sinema üretimi ve sinemacılarının niteliği Sovyet sineması ve Eisenstein, Pudovkin gibi yönetmenlere yaklaşımdan uzaktır. Türkiye’de Nazi Almanyası’nın propagandasını sinema yoluyla yapmak için büyük bütçeli belgesel filmler yapan Leni Riefenstahl tarzında bir yönetmen olmadığı gibi Türkiye’de bu ölçekte gösteriler de yapılmamış, devlet eliyle böyle büyük prodüksiyonlara girilmemiştir. Bunun yanı sıra dönemin Türkiye’sinin Sovyetler’in yaptığı gibi sinemaya rejim ihracı misyonu da yüklediği söylenemez.

Türk hükümetinin 1920’ler ve 1930’larda iyi ilişkiler kurduğu Sovyetler Birliği’nin, yetiştirdiği yönetmenler, oyuncular, kuramcılar ve onların ürettiği nitelikli film ve literatürle sinema alanında çok başarılı olması, Türk hükümetini, siyasal alanda olduğu gibi, sinema alanında da Sovyetler Birliği’yle iş birliğinde bulunmaya sevk etmiştir. Bunun sonucunda Türkiye, Sovyetler’den çeşitli alanlarda eğitici filmler ithal etmiş, Türk sinemacılar da tecrübe kazanmak için Sovyetler’e gitmişlerdir. Bunun yanı sıra Sovyet sinemacıların 1930’larda Türkiye’de çektikleri, Türkiye’nin o günkü koşullarını, Cumhuriyet kutlamalarını ve Atatürk’ün görüntülerini barındıran “Ankara: Türkiye’nin Kalbi” ve “Türk İnkılâbı’nda Terakki Hamleleri” adlı belgesel filmler, belki estetik değerleriyle değil ama siyasî ve sosyolojik değerleriyle, birer tarihi belge niteliğini kazanmışlardır.

Kaynakça

- Adadağ, Ö. (2017). Cumhuriyet'in vitrini olarak bir film, bir başkent: Türkiye'nin Kalbi Ankara. Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, (26), s. 157-177. DOI: 10.16878/gsuilet.324246.
- Afetinan, A. (1998). Türkiye Cumhuriyeti ve Türk devrimi, 4. bs., Ankara; Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Akçura, G. (1992). Doğumunun yüzüncü yılına armağan: Muhsin Ertuğrul, İstanbul: Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- Akser, M. (2014). Towards a new historiography of Turkish Cinema. M. Akser ve D. Bayraktar (Ed.), New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema içinde (s. 43-66). London: Cambridge Scholars Publishing.
- Althusser, L. (2008). İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Arıkan, Z. (1999). Halkevlerinin kuruluşu ve tarihsel işlevi. Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, 6(23), s. 261-281.
- 14.01.2011 tarihinde <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/45/799/10206.pdf> adresinden edinilmiştir.
- Arslan, S. (2011). Cinema in Turkey: A new critical history. Oxford: Oxford University Press.
- Aslanbay, H. (1993). Faruk Kenç. Antrakt Sinema Dergisi, Eylül 1993. 04.02.2015 tarihinde <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/farukkenc.html> adresinden edinilmiştir.
- Atatürk Araştırma Merkezi. (1997). Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri II. Ankara: ADTYK Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Bayındır Uluskan, S. (2010). Atatürk'ün sosyal ve kültürel politikaları. Ankara: AKDYYK Atatürk Araştırma Merkezi.
- Berktaş, E. (2008). 1939-1950 dönemi Türk sinemasının ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel yapısı (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Beyoğlu, S. (2001). Sinema Karadenizde (1909-1933). Toplumsal Tarih, xvi(92), s. 47-50.
- Beyoğlu, S. (2018). İmparatorluktan Cumhuriyet'e Türk sineması (1895-1939). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Biryıldız, E. (1994). Atatürk ve sinema. Marmara İletişim Dergisi, (7), s. 251-256.
- Boztepe, V. (2007). 1960 ve 1980 askeri darbelerinin Türk siyasal sinemasına etkileri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Cantek, L. (2008). Cumhuriyetin büluğ çağı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Clark, T. (2004). Sanat ve propaganda. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Con, E. (2008). Alman ve İtalyan modelleri bağlamında faşist devlet sistemi (1922-1945) (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Çeliktemel-Thomen, Ö. (2015). Halkevlerinde eğitici sinema repertuarı: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde sinema, eğitim, propaganda (1923-1945). Sinecine, 6(2), s. 49-75.
- Çeliktemel-Thomen, Ö. (2016). 'Müderis sinema': Erken cumhuriyet Türkiye'sinde sinemayla eğitim misyonu. D. Bayraktar (Haz.), Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler, Cilt 12 içinde (s. 253-278). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Çiçek, E. (2006). Günümüzde devletler tarafından uygulanan psikolojik operasyonlar teorisi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kara Harp Okulu Savunma Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Çocuk tiyatroları. (1938, 24 Nisan). Akşam.
- Dorsay, A. (1998). Sinema ve çağımız. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Duranoğlu, H. M. (2018). 1895'ten 1950'lere dünyada ve Türkiye'de sinema politikaları ve yansımaları (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

- Egeli, M. H. (1954). Atatürk'ün bilinmeyen hatıraları. İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kâğıtçılık.
- Eğitici. (2005). Türkçe Sözlük. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eğitim. (2005). Türkçe Sözlük. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eğlence yerleri sinema ve tiyatro resimlerinde yapılan tenzilâttan istifade etmeyecek. (1938, 27 Temmuz). Akşam.
- Erbay, F., Erbay, M. (2006). Cumhuriyet dönemi (1923-1938) Atatürk'ün sanat politikası. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Ertuğrul, M. (1989). Benden sonra tufan olmasın. İstanbul: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.
- Ertuğrul, M. (2007). Benden sonra tufan olmasın. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Esen, Ş. K. (2016). Türk sinemasının kilometre taşları. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evren, B. (2006). Sinemamızın ilk Türk Müslüman kadınları. Sinematürk, (1).
- Gökmen, M. (1989). Türk sinema tarihi. İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.
- Gökmen, M. (1991). Eski İstanbul sinemaları. İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları.
- Granda, C. (2012). Atatürk'ün uşağının gizli defteri. Ankara: Kentkitap.
- Gürata, A. (2004). Tears of love: Egyptian cinema in Turkey (1938–1950). New perspectives on Turkey, (30), s. 55-82.
- Güven, F. C. (1939). Halkevleri ve güzel sanatlar. Ülkü, xiii(73), s. 13-15.
- Hacıbrahimoğlu, I. Ç. (2012). Cumhuriyet ve hümanizma algısı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnce, G. (2009). Örnek çözümlerle Türkiye ve İtalya'da politik sinema (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü, İzmir.
- Kaya-Mutlu, D. (2013). Film censorship during the golden era of Turkish Cinema. D. Biltereyst ve R. V. Winkel (Ed.), Silencing cinema film censorship around the world içinde (s. 131-146). New York: Palgrave Macmillan.
- Kılıç Hristidis, Ş. (2007). Sinemada ulusal tavrı: "Halit Refiğ kitabı". İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Koçak, C. (2011). Tek-Parti sönmünde muhalif sesler. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lüleci, Y. (2013). İktidar ve sanat (1923-1950) (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Lüleci, Y. (2014). Erken cumhuriyet döneminde Türkiye Cumhuriyeti ile Sovyetler Birliği arasındaki sanatsal ilişkiler: 'Ankara: Türkiye'nin Kalbi' belgeseli örneği. İnsan ve İnsan, (2), s. 40-61.
- Mahmudoğlu, M. S. (1997). Sovyet kültürünün Türkiye üstündeki olumlu etkileri. Toplumsal Tarih, viii(48), s. 30-38.
- Makal, O. (2005). Türk sinemasının uzun ve yorucu süreci ve yarımı için düşünceler. Ankara, V. Türk Kültürü Kongresi: Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünü, Bugünü, Geleceği, 17-21 Aralık 2002, Sahne Sanatları, Cilt: XI, Yayına Haz. Ömer Çakır, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- MTTB. (1973). Milli sinema açikoturumu. İstanbul: MTTB Sinema Kulübü Yayınları.
- Muhsin Ertuğrul. (2018). Sinematürk. 29.06.2018 tarihinde <http://www.sinematürk.com/kisi/1805-muhsin-ertugrul/> adresinden edinilmiştir.
- Onaran, Â. Ş. (1999). Türk sineması, cilt: 1-2. Ankara: Kitle Yayınları.
- Oylum, R. (2011). Rus sineması. İstanbul: Başka Yerler.
- Öğretici filmler için bir kanun lâiyhası yapıldı. (1936, 20 İkincikanun [Ocak]). Cumhuriyet.
- Önder, S. ve Baydemir, A. (2005). Türk sinemasının gelişimi (1895-1939). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, vi(2), Aralık, s. 113-135. 22.06.2012 tarihinde http://sbd.ogu.edu.tr/makaleler/6_2_Makale_7.pdf adresinden erişilmiştir.

- Özen, E. (2009a). Özön'ün paltosundan kurtulmak: Türkiye sineması tarihi çalışmalarının eleştirel bir değerlendirmesi. *İletişim Araştırmaları*, 7(1-2), s.13-47.
- Özen, E. (2009b). Geçmişe bakmak: Sinema tarihi çalışmaları üzerine eleştirel bir inceleme. *Kebikeç*, (27), s. 131-156.
- Özgüç, A. (2003). *Türk film yönetmenleri sözlüğü*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya Türk sineması ve sorunları*, cilt: 2. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2013). *Türk sineması tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Öztürk, S. (2005). *Erken cumhuriyet döneminde sinema seyir siyaset*. Ankara: Elips Kitap.
- Öztürk, S. (2006). *Türk sinemasında ilk sansür tartışmaları ve yeni belgeler*. *Galatasaray İletişim*, Haziran 2006, s. 47-76. 16.02.2011 tarihinde http://turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/serdar_ozturk_sansur_sinema.pdf adresinden edinilmiştir.
- Özuyar, A. (2011). *Faşizmin etkisinde Türkiye'de sinema (1939-1945)*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Paça-Cengiz, E. (2015). Türkiye'de sinema, tarih ve temsil ilişkisi üzerine sorular. *Toplumsal Tarih*, (255), s. 86-90.
- Pehlivanlı, H. (2008). Keskin Halkevi (20 Şubat 1938-1951). *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, xxiv(72). 06.12.2012 tarihinde <http://www.atam.gov.tr/dergi/sayi-72/keskin-halkevi-20-subat-1938-1951> adresinden edinilmiştir.
- Poulantzas, N. (1980). *Faşizm ve diktatörlük*. İstanbul: Birikim Yayıncılık.
- Sansür. (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sargın, G. A. (2005). Ötekinin gözüyle Ankara'yı kurmak: Sovyet propaganda sinemasında devrimci bellek kaybı ve anımsama. T. Şenyapılı (Ed.), *Cumhuriyet'in Ankara'sı içinde*. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk sinema tarihi*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Sevim, S. (2016). Muhsin Ertuğrul: Türk sinemasının kurucusu mu yoksa günah keçisi mi? *İnsan ve İnsan*, 3(10), s. 64-83. 29.06.2018 tarihinde <http://oaji.net/articles/2017/6179-1523619618.pdf> adresinden edinilmiştir.
- Sinema filimlerinin kontrolüne ait talimatname. (1932, 19 Temmuz). *Resmî Gazete*.
- Sinema filmleri kontrol edilecek. (1932, 21 Temmuz). *Cumhuriyet*.
- Sinema, tiyatro resimlerinden indirme. (1948, 16 Ocak). *Vatan*.
- Sovyet sinemacılığının şah eseri 'Birinci Petro' filmi. (1938, 19 Şubat). *Akşam*.
- Soysüren, A. H. ve Yıldız, N. (2017). Erken cumhuriyet döneminde Türk sinemasının ulus-devlet politikalarıyla ilişkisi üzerine bir değerlendirme. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (35), s. 89-104. 14.06.2018 tarihinde <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/346214> adresinden edinilmiştir.
- Sütçülük için bir film. (1935, 18 Haziran). *Tan*.
- Şeker, K. (2006). *İnönü dönemi kültür hayatı (1938-1950) (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Şentürk, N. (2001). Atatürk'ün özdeyişlerinde kültür sanat müzik yaklaşımı. N. Tan ve H. İvgin (Haz.), *Uluslararası Atatürk ve güzel sanatlar sempozyumu bildirileri içinde*. Ankara: 26-27 Ekim.
- Tacibayev, R. (2004). *Kızıl Meydan'dan Taksim'e*. İstanbul: Truva Yayınları.
- 'Türkiye'nin Kalbi Ankara' filmi. (1934, 18 Mart). *Cumhuriyet*.
- Ulusoy, K. ve Demirtaş, B. (t.y.) (2009). Cumhuriyet'in ilk yıllarında iki önemli kültür politikası: Halk evleri ve millet mektepleri. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, s. 1194-1195.
- Uyar, H. (2006). *Atatürk dönemi iç politikası (1920-1938)*. *Yakın Dönem Türk Politik Tarihi içinde* (s. 43-76). Ankara: Anı Yayıncılık.

- Yılmaz, Y. K. (2007). Propaganda aracı olarak sinema: 1990 sonrası Amerikan filmlerinde propagandanın kullanımı üzerine bir çalışma (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Zürcher, E. J. (2006). Modernleşen Türkiye'nin tarihi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı-Cumhuriyet Arşivi (CA) Belgeleri
- CA, 030.01-66-409-3, s.1-3.
- CA, 030.01-66-409-3, s.4.
- CA, 030.10-133-958-13, s.1.
- CA, 030.10-133-958-13, s.2.
- CA, 030.10-3-17-30, s.3.
- CA, 030.10-3-17-30, s.3.
- CA, 030.10-146-43-1.
- CA, 030.10-146-43-3.
- CA, 030.18-01-02-41-91-7.
- CA, 030.18-01-02-52-11-16.
- CA, 030.18-01-02-67-64-16.
- CA, 030.18-01-02-87-44-5.
- CA, 030.18-02-29-45-16.
- CA, 030.18-01-02-87-70-16.
- CA, 030.18-01-02-88-73-2.
- CA, 490.01-1208-10-3, s.21.
- CA, 490.01-1221-56-2, s.26.
- CA, 490.01-1221-56-2, s.20.
- CA, 490.01-1221-56-2, s.14.
- CA, 490.01-1221-56-2, s.1-7.