

Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Sinemasının Serüveni: Miras ve Devamlılık

The Adventure of Turkish Cinema In Early Republican Period: The Heritage and The Continuity

Ali Gençoğlu* Emrah ÖZTÜRK**

Araştırma Makalesi Research Article

Başvuru Received: 19.09.2023 ■ Kabul Accepted: 07.12.2023

ÖZ

Türk sinemasına dair tarihi bir değerlendirme yapmak esasen her biri özenle yapılmış önceki çalışmaların izinden gitmek ve bu çalışmalardan yararlanarak, belirli bir bağlam içinde, akademik anlatıya yeni boyutlar sunmaya çalışmaktır. Çalışmamızın birincil amacı dönemin modern ve teknolojik iletişim ve sanat dalı olan bu fenomeni öncelikle imparatorluğun, sonrasında da genç cumhuriyetin toplumsal ve politik tarihsel süreçleri içerisinde ele almaktır. İkinci olarak, Türk sinemasının gelişimi açısından, Osmanlı'dan kalan mirasın potansiyelin Cumhuriyetle birlikte hangi yöne gittiğini keşfetmeye çalışmaktır. Üçüncü olarak, bu süreçte ortaya çıkan sorun ve fırsatların uluslaşma mücadelesiyle ve devlet müdahaleleriyle ilişkisini belirlemek, ekonomik bağlamları bu tarihsel gelişmeyle ilişkilendirmektir. Çalışmamızda, sinemanın çok uluslu bir imparatorluk olan Osmanlı Devleti'nin başkentine ve sonra büyük şehirlerine gelişi ve yayılışı, dönemin politik katmanlarındaki ilişkileri içerecek şekilde incelenmiştir. Ek olarak, genç Cumhuriyet'in ulus olma sancılarını da kapsayan ve bir İmparatorluk mirasının etkisini barındıran sanat dalı olarak sinemanın gelişimi ortaya konmuştur. Bu yolculukta, daha sonra farklı ulusların parçası olacak, dönem itibarıyla farklı dinsel cemaatlerden isimlerin sinema etrafında gelişen ilişkileri tartışılmış ve sinema çevresinde ortaya çıkan modernleşme süreçleri, genç cumhuriyetin sosyal yapılarla etkileşimi ve bunlara dair sorunlar ve sancılar sinema tarihi bağlamında kalınarak açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet Dönemi Türk Sineması, Türk Sinema Tarihi, Dönemleştirme, Erken Cumhuriyet, Sinema Tarihi.

ABSTRACT

Making a historical evaluation of Turkish cinema essentially means following in the footsteps of previous studies, each of which has been carefully created; and trying to present new dimensions to the academic narrative within a certain context, by benefitting from these studies. The primary aim of our study is to examine this phenomenon, which is the modern and technological branch of communication and art of the period, within the social and political historical processes of the Empire, firstly, and then of the young republic. Secondly, it tries to discover which direction the potency of the legacy inherited from the Ottoman Empire went, with the existence of the Republic, in terms of the development of Turkish cinema. Thirdly, to determine the relations between the problems and opportunities that emerged in this process with the nationalization effort and the state interventions, and to relate the economic contexts to this historical development. In our study, the arrival and the spreading of cinema to the capital and then to the major cities of the Ottoman State, a multinational empire, is examined, by including the interactions in the political layers of the period. In addition, the development of cinema, as a form of art, which also contains the problems of being a nation and the influence of the Imperial legacy, is revealed. In this journey, the relationships between people from different religious communities, who would later become part of different nations, around cinema are discussed, and the modernization processes that emerged around cinema, the interaction of the young republic with social structures, and the problems and pains related to all these problems and issues, are explained in the context of cinema history.

Keywords: Turkish Cinema in The Republican Period, History of Turkish Cinema, Periodization, Early Republic, History of Cinema.



Giriş

Cumhuriyetin laikleşme, modernleşme ve uluslaşma çabası sürecinde sinemanın bir sanat ve iletişim dalı olarak toplumla, devletle ve tarihsel yapılarla kurduğu ilişkinin farklı boyutlarının incelenmesi hem sinemanın Türkiye’de gelişimini takip etmek hem de erken Cumhuriyet’i anlamak açısından değerli imkanlar sunmaktadır. Bu noktada sinemanın diğer sanat dalları ve iletişim araçlarına nazaran görece özerk pozisyonunun ifade ettiği anlam Türkiye Cumhuriyeti’nin devlet merkezli modernleşme çabalarının bağlamında incelemek bu çabaların yarattığı boşlukların, yetersizliklerin veya radikal atılımların altını çizen bir kültürel unsura dönüşme serüvenini takip etmeyi sağlayacaktır. Bununla birlikte sivil topluma, gündelik hayata, yeni sosyalleşme biçimlerine ve kamusalılıklara dair de dikkat çeken noktalara işaret edecektir.

Türk Sineması Türk modernleşmesinin bir halkası olarak geç imparatorluk döneminin ve modern cumhuriyetin sosyal ve siyasal tarihini takip edebileceğimiz bir alan açmaktadır. Türk Sinemasının gelişimi cumhuriyetin gelişimine benzer şekilde, Osmanlı’dan devralınan miras ve bunun karşısındaki kopuşlarla ilerlemektedir. Bu yönüyle Türk sineması Cumhuriyetin kendine biçtiği yönü tayin etmek açısından imkanlar ve fırsatlar sunmaktadır. Diğer taraftan, uluslaşma mücadelesinin aldığı biçimleri, yeni devletin sinema sektörüne etkisini ve ekonomik olarak gelişmeye çalışan sektörleri bu tarihsel süreçle ilişkilendirmek önemlidir. Bu bağlamda sinemanın imparatorluk dönemi İstanbul’una ve sonra büyük şehirlerine gelişi ve yayılışı, sözü geçen ekonomik ve siyasal katmanlardaki ilişkilerle birlikte ele alınmaktadır.

Bu çalışmada aynı zamanda farklı etnik kimliklere sahip Osmanlı tebaasının sektördeki etkilerinin cumhuriyetle birlikte ne yöne evrildiği incelenmekte; sinema çevresinde gelişen uluslaşma pratikleri, bu bağlamı da kapsayacak şekilde tartışılmakta ve buna ilişkin ortaya çıkan sorunlar sinema tarihi içinde kalınarak araştırılmaktadır.

Çalışmanın ana hatları, sinema filminin sadece üretimi açısından değil aynı zamanda sinemanın gösterim ve dağıtım ağıyla beraber toplumsal olanla ve yeni kurulan devletle ilişkisi açısından ele alınacağı için Türk sinema tarihi ile ilgili yazılarda kabul gören ve sonrasında bir gelenek haline gelen Özön’ün ortaya koyduğu dönemsel belirlemeler temel tarihsel ayrımlar olarak kullanılmayacaktır. Bu ayrımda 1914-1923 arası yıllar ilk dönem, 1923-1939 yılları arası tiyatrocular dönemi, 1939-1950 yılları arası ise geçiş dönemi olarak adlandırılır. Onaran, Özön gibi geçiş dönemini 1952 senesine kadar uzatırken 1923 öncesi dönemi bir dönem olarak adlandırmaz ancak Özön’ün ayrımını genel olarak kabul etmektedir (Özön, 1995; Özgüç, 1990; Onaran, 1994; Şentürk, 2020). Öte taraftan belirtmek gerekir ki, Türk sineması ile ilgili analizlerde kullanılan dönemleştirmelerin Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti tarihindeki politik ve toplumsal gelişmelerle olan ilişkisini ön plana çıkarmak önemlidir. Ayrıca, film yapım, dağıtım ve gösterim gibi süreçlerin sosyo-ekonomik yapılarla ilişkisi kurularak bir dönemselleştirmeye gitmek gerekmektedir. Bu anlamda örneğin, 1932 yılında yürürlüğe giren “Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmelik” (Önder ve Baydemir, 2005, s. 115) de bir referans noktası olmalı ancak aynı zamanda dönemin “büyük buhran” gibi iktisadi gelişmeleri, Avrupa’da faşizmin yükselişi gibi politik süreçlerin etkileri de söz konusu ilişkisellikte değerlendirilmelidir.

Bu çerçevede, takip edeceğimiz dönemselleştirme genel hatlarıyla şöyle şekillenmektedir: sinemanın İmparatorluk topraklarına girişyle başlayan ve cumhuriyetin ilanıya sona eren ilk dönem; Osmanlı mirasının etkisinin hala görüldüğü fakat aynı zamanda modern cumhuriyetin uluslaşma sancılarının da yansıdığı, 1930’ların başına kadar süren ikinci dönem; dünya ekonomik krizi, faşizmin yükselişi gibi uluslararası gelişmelerin etkisinin hissedildiği ve Türkiye’de de sansür mekanizmasının kurumsallaşmaya başladığı 1930’ların başından 2. Dünya Savaşı’nın sonuna kadar olan üçüncü dönem; son olarak da savaş sonrasında siyasal iktidarın değiştiği sürece kadar olan dördüncü dönem.

Sinemanın Osmanlı Topraklarına Gelişi

Tarih yazımı demek bir yerde ilkten bahsetmek, ele alınan konuda ilk olanı işaret etmeyi denemektir. Burada kuşkusuz tarih yazımına katkıda bulunanların politik anlayışları ve ele aldıkları döneme yönelik bakışları etkili olmaktadır. Sinemanın Osmanlı topraklarına gelişi ve Osmanlı menşei ilk filmlerin ve sinemacıların kim veya kimler olduğu tartışması da politik ve toplumsal gelişmelerin ve anlayışların üzerine sindiği bir konudur. İlk cumhuriyet dönemi öncesine dair bir kronoloji ile başlamak doğru olacaktır.

Eldeki tarihi verilere dayanarak söylenebilecek ilk durum, Osmanlı topraklarında bilinen en eski film gösteriminin II. Abdülhamit döneminde, dünyadaki ilk film gösteriminin üzerinden henüz bir yıl dahi geçmeden, 1896'da, sultana ve saray erkânına yönelik olarak Yıldız Sarayı'nda gerçekleştiğidir. Bu gösterimi sarayın hokkabazlarından Fransız uyruklu isim Bertrand gerçekleştirir (Özgüç, 1990, s. 7; Gökmen, 1989, s. 13; Onaran, 1994, s. 11; Özön, 1968, s. 12).

Halka açık ilk gösterimin tarihi ise kimilerine göre aynı yılın sonlarında, kimilerine göre ise ertesi yıl, 1897'de, İstanbul'da gerçekleşmiştir. Bu gösterimi gerçekleştiren isim Rumen uyruklu Polonyalı bir Musevi olan Sigmund Weinberg'tir. Weinberg, Fransız Pathe firmasının temsilcisidir. Gramofon ve benzeri ürünler satan bir tüccardır. Gösterimin yapıldığı yer ise Beyoğlu'nda Galatasaray semtinde Cadde-i Kebir'deki (İstiklal Caddesi) tramvay dönemecinde yer alan Hammalbaş sokaktaki Avrupa pasajının 7 numaralı yeri olan, salon müdürlüğünü D'Henri'nin (Henri Delavallee) yaptığı, dönemin ünlü birahanesi olan Sponeck Birahanesi'dir. Böylece 1895 tarihinde, Paris'te, Lumieres kardeşler tarafından gerçekleşen ilk gösterimin üzerinden iki yıl geçmeden İstanbul halkı sinemayla tanışmış olur (Özön, 1968, s. 12; Özgüç, 1990, s. 8; Bozis ve Bozis, 2014, s. 23; Onaran, 1994, s. 11; Gökmen, 1989, s. 13). Ancak Müjgan Yıldırım, *Gölgenin Seyri* adlı belgeselinde, Burçak Evren ile yaptığı röportajına paralel bir şekilde *Levent Herald* adlı gazetenin bir nüshasına dayandırarak 12 Aralık 1896 yılından önce Fransız

ressam D'Henri tarafından ilk halka açık (daha çok gazeteci davetlilerin olduğu) gösterimlerin yapıldığını ileri sürer. Aynı şekilde D'Henri, özellikle ramazan aylarında İstanbul'un farklı yerlerinde (Fevziye Kiraathanesi gibi) de halka açık gösterimler yapmıştır. Söz konusu belgeselin ilk halka açık gösterimlere ilişkin iddiası bununla da sınırlı değildir. Belgesele göre, İzmir menşei *Ahenk* gazetesinin 10 Aralık 1896 günlü ikinci sayfasında şu cümleler yer almaktadır:

"Apollon salonunda her akşam alafranga saat beşten altıya kadar...hayretengiz bir maharetle hareket eden cisimlerin resimlerini almak gibi gayet eğlenceli ve şayan-ı temaşaya oyunlar icra olunmaktadır."

Böylece, Osmanlı'da halka açık ilk gösterimlerin aslında İzmir Apollon Sahnesi'nde yapıldığına yönelik bir iddia söz konusu belgeselde ortaya koyulmaktadır.

Bütün bunlarla birlikte özellikle Osmanlı başkentinin halen, gerek film gösterimleri gerekse de bu yeni mecranın sosyal hayata etkisi ile anılması ve incelenmesi makul gözükmemektedir. Bu bağlamda Pera yakasının Avrupa ile bütünleşme derecesinin yoğunluğu dikkat çekicidir. O dönem hem devlet katında hem de özellikle barındırdığı levanten ve gayrimüslim nüfusla Osmanlı başkentinin Avrupa'daki yenilikleri oldukça hızlı biçimde benimsediği gözlemlenmektedir. Her ne kadar yeni tarihsel bilgilerle tam kesişme de, Özön'ün belirtmeye çalıştığı, sinemanın Türkiye'ye, "yabancıların, azınlıkların ve levantenlerin oturduğu ve ülke dışı ayrıcalık taşıyan karşı yakası Pera'dan" girdiği tespiti sosyal ve kültürel içeriklerine yaptığı gönderme ile anlamlı olmaya devam eder (Özön, 1995, s. 17). Ancak sinema daha çok Müslümanların ve muhafazakâr kabul edilen kesimin oturduğu diğer yakaya, Fatih'e de aynı yıl ulaşır. Burada da, daha önce bahsedilen ve ramazan ayında yapılan etkinliklerin parçası olan halka açık film gösterimleri önemli yer tutar (Özön, 1968, s. 13; Bozis ve Bozis, 2014, s. 26; Gökmen, 1989, s. 13).

İlk yerleşik sinemanın açılması ise 1908 yılını bulur. 2. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte Weinberg, Pathe Sineması'nı açar. Bundan önceki 10 yıl içinde sinema daha çok gezginci bir eğlence aracı olarak varlığını

sürdürür (Özön, 1968, s. 13; Onaran, 1994, s. 12). İstanbul'da uygulanan, Abdülhamit dönemindeki ışıklandırma yasağı, 1908 yılındaki meşrutiyetin ilanına kadar film gösterimlerinin tiyatrolarda, kahvehanelerde ve kültür evlerinde yapılmasına neden olur. Bu dönemde Pera'da üç ünlü tiyatrodaki film gösterimleri başlar; Petrakis Raftopoulos'un yönetimindeki Odeon tiyatrosu, Psihuli kardeşlerin sahibi olduğu Mnimatakia Tiyatrosu ve Andreas Livatas ve Andreas Ksinatos'un işlettiği Concordia Tiyatrosu (Bozis ve Bozis, 2014, s. 17).

1908 sonrası ise yine Pera'da birbiri ardına sinema salonları boy göstermeye başlar. Eclair, Oriental, Central, Palace, Magic, Orientaux, Gaumont, vb. sinemalar birbiri ardına, İkinci Meşrutiyet'in ilanından Birinci Dünya Savaşı'na kadar açılan sinemalardır. Pera'da açılan sinemaların işletmeciliğini çoğunluğu Rumlar olmak üzere Müslüman olmayan Osmanlı vatandaşları veya yabancı uyruklu isimler üstlenir (Gökmen, 1989, s. 15; Bozis ve Bozis, 2014, s. 17). Dönemin "İstanbul" yakasındaki ilk sinema salonlarının açılışı ise 1914 yılında savaştan az önceki dönemlere rastlar. Murat ve Cevat (Boyer) beyler Milli Sinema'yı, Kemal ve Şakir (Seden) beyler ise Kemal Bey ve Ali Efendi sinemalarını açarlar. Bunları Hilal, Yen, Milli, Ferah ve Millet, İstiklal gibi sinemalar izler (Gökmen, 1989, s. 16; Onaran, 1994, s. 12). Bunun dışında İzmir ve Selanik gibi birkaç şehirde de sinemalar açılırken diğer bölgelerde henüz çok tanınan bir eğlence aracı değildir. Ancak "geniş halk kitlelerinin tıpkı ilk otomobiller gibi şeytan icadı olarak gördüğü bu aygıt büyükşehirlerde günlük eğlentiler arasına girer" (Onaran, 1994, s. 12). Burada dikkati çeken bir unsur ise Osmanlı başkentinin dönem itibarıyla bir ikili şehir görünümü arz etmesidir. Osmanlı İmparatorluğu'nda iki farklı kültürel dünyanın birbiriyle fazlailişki olmadanyanayaşamasının (Mardin, 2009, s. 144) tarihsel kökenleri eskidir. Edebiyat dünyamıza Fatih-Harbiye kıyası olarak da giren bu durum İstanbul'da adeta kültürel olarak birbirleriyle görece ilişki içinde olsalar da Müslüman ve gayrimüslim tebaanın iki ayrı dünya içinde yaşadıklarını göstermektedir. Sinema böylece kentin hem müslüman hem de gayrimüslim tebaasına ulaşsa da ve farklı cemaatleri aynı

anda etkileyen bir modern fenomen olsa da, bu grupların sinema izleme mekanları, izleme şekilleri ve sosyalleşme pratikleri farklılık göstermektedir. Haliyle sinema hem kapsayıcı bir modern kültürel araç işlevi yüklenmekte, hem de sosyal gruplar arasındaki farklılıkları yeniden üreten bir etkinlik haline gelmektedir.

Yurdumuzda çevrilen ilk film ya da ilk Türk filmi nedir sorusunun cevabında ise tarih yazımında egemen olan politik duruşun ve bu filtreden tarihe bakışın önemli bir tartışmayı beraberinde taşıdığı görülmektedir. Genel kabul gören tarih 1914'tür. Birinci Dünya Savaşı başlar başlamaz, 93 Harbi'ndeki Rusilerleleşinin ve Osmanlı'nın uğradığı ağır yenilginin sembolü olan Ayastefanos'taki Rus abidesinin yıkılışını filme alan Fuat Uzkinay, ilk Türk sinemacısı olarak kabul görür. Bu belge film, ilk filmidir ve bu tarih, Türk Sineması'nın başlangıcı olarak kabul edilir (Özön, 1968, s. 13; Özön, 1995, s. 19; Onaran, 1994, s. 12-13). İ. Arda Odabaşı, eski bir sinema yayını olan *Sinema Haberleri*'nin 1914 tarihli bir nüshasından elde ettiği bilgilere göre, filmin kesin olarak Kasım 1914'de çekildiğini ve Fuat Uzkinay'ın yanında Mordo isiminde bir diğer operatör olabileceğini söylemektedir (Odabaşı, 2017, s. 104).

Uzkinay, kuşkusuz sıradan bir isim değildir. Askere alınmadan önce İstanbul Sultanisi'nde dâhiliye memuru olarak çalışır. Winberg'ten projeksiyon aletinin nasıl çalıştığını öğrenir ve okulda film gösterilerinin yapılmasını sağlar. Bununla birlikte Seden kardeşlerin yanında sinema işletmeciliğine de soyunur. Özgüç onun hakkında "ülkemizde yabancı uyruklu bazı kişilerin sinema salonu çalıştırıp, işletmecilik yaptıkları yıllarda, sinemaya tutkun, ama amatörce duygular taşıyan bir genç" olarak bahseder. Hem Onaran hem de Özgüç o gün vuku bulan hadiseyi anlatırken toplanan kalabalığın bu yıkımı çekecek ismin yabancılar değil bilhassa bir Türk olmasını istediğini yazarlar (Özgüç, 1990, s. 10-12; Onaran, 1994, s. 12-13).

Uzkinay'ı ilk Türk sinemacısı olarak işaret eden anlatının karşısında daha az kabul gören alternatif bir tarihsel yaklaşım ise Türk sinemasının başlangıç

tarihini 1905 senesine çeker. Evren, Yanaki ve Milton Manaki kardeşlerin 1905'te çektikleri ilk filmi (*Yün Eğiren Kadınlar*) Türk sinemasının başlangıcı olarak görmenin olası olduğunu söyler. Manaki Kardeşler yaşadıkları dönem içerisinde değerlendirilirse Osmanlı tebaasındandırlar:

"Kimilerine göre Balkanlı ya da Yunanlı kimilerine göre ise Makedonyalı sayılan, gerçekte Osmanlı topraklarında yaşayan ve onun bir tebaası olan... Manaki Kardeşler'in 1905'te çektikleri ilk film de, ondan sonra gelen filmleri de Makedonya'nın Osmanlı egemenliğinde olduğu bir zaman diliminde çevrilmiştir. O dönemde, Makedonya'daki belgeler incelendiğinde, hepsinin üzerinde Türkiye yazısını görmek mümkündür. Ayrıca, Manaki Kardeşler, çektikleri fotoğrafların altına soğuk damga şeklinde koydukları tanıtımlarında, adlarıyla birlikte Türkiye yazmayı da ihmal etmemişler ve kendilerini içinde yaşadıkları ülkenin adıyla ifade etmişlerdir. Yine aynı şekilde 1912'den önce Makedonya ile ilgili çıkan her belgede (kartpostallar-evrak vs.) Türkiye adının dışında bir başka ülke-devlet adı kullanılmamıştır" (Evren, 2013, s. 72-73).

Manaki Kardeşler Türk sineması açısından kurucu olarak görülmezken Yunan ve Balkan sineması ve bilhassa Balkan kimliği açısından önemli sinemacılar olarak tarihte yerlerini alırlar. Angelopoulos'un *Ulis'in Bakışı* filminde Manaki Kardeşler'in Balkan kimliği açısından önemini takip edebilir. Bu noktada ulus-devleti ve ulusal kimliği önceleyen tarih anlatısının egemenliğini görülmektedir. Bugünden geriye bakıldığında Osmanlı'da yapılan ilk gösterimlerle ilgili, örneğin, bina sahibinin uyruğuna, dinine veya kimliğine bakmaksızın bir ortak nokta saptanabilirken ilk Türk filmcisi konulduğunda bu unsurlar bir ihtilaf nedeni olarak ortaya çıkmaktadır. Bu tartışma üzerinden Türk ulus-devletinin ve öncülü Osmanlı Devleti'nin kimliğinin vatandaşlık bağı ile din ve ulus kimliği arasındaki sarkaçta çoğu zaman ikincisine doğru meyil ettiği gözlemlenebilir. Nitekim bu bakış açısı yeni ulus devletin kuruluşu ve gelişimi ile keskinleşecek, resmi tarih anlatısını oluşturacak, alternatif anlatılara karşı galip gelecektir.

Sinemada Cumhuriyet Öncesi Dönemde Modernleşme, Uluslaşma ve Sekülerleşme İzleri

Ana akım tarihsel anlatının peşinden, modern cumhuriyet ile birlikte Türk ulus kimliğinin bir parçasını oluşturan Osmanlı Devleti'nin Müslüman tebaasının sinema serüveni takip edildiğinde 1915 senesi önemli bir tarihsel dönemeç olarak işaret

edilebilir. Bu tarihte Harbiye Nazırı Enver Paşa Alman ordusundaki ordu film dairesi benzeri bir sinema kolu kurulması gerektiğine karar verir. Böylece Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) kurulur. Bu daire ile kurumsallaşma çabaları artmış, halkla ilişkiler bağlamı olan çeşitli askeri içeriğe sahip filmlerin yapılması amaçlanmıştır (Odabaşı, 2017). Dairenin başına Weinberg atanırken yardımcısı Fuat Uzkınay olur. Yedek subaylar Cemil (Filmer) ve Mazhar (Yalay) da yardımcıları olurlar (Özön, 1968, s. 13; Özön, 1970, s. 11). Askeri belge filmleri çeken bu dairenin başındaki isim Weinberg bunlarla yetinmez ve çekim izni alarak konulu filmler çekmeye de başlar. İkisi de savaş şartlarında yarım kalan *Himmet Ağa'nın İzdivacı* ve *Leblebici Horhor Ağa* filmlerini yapar. İlk filmi savaş sonrasında Fuat Uzkınay tamamlar ve Türkiye'de ilk konulu film de çekilmiş olur. 1916'da yarı askeri ve yarı resmi bir kuruluş olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti de Almanya'dan getirdiği aygıtlarla önce belgeseller, sonrasında konulu filmler çeker. Cemiyet, Divanyolu'nda bir stüdyo kurar. Cemiyete üye isimlerden, sonrasında Hürriyet gazetesini kuracak olan gazeteci Sedat Simavi bu cemiyetin yapımcılığında *Casus* ve *Pençe* isimlerinde iki film yönetir (Onaran, 1994, s. 13-14).

Pençe, ticari sinemalarda gösterime giren ve seyirci karşısına çıkan ilk Türk filmi olur (Özgüç, 2012, s. 18). Bu film etrafındaki tartışmalar geç Osmanlı modernleşmesi ve henüz doğmamış cumhuriyet öncesi sanatsal ortamın bir yansıması olarak okunabilir. Bu yüzden de filmin etrafında, gerçekliği tam anlamıyla ortaya çıkarılmasa da, bir takım iddialar ortaya atılmaktadır.

"*Pençe*'nin müstehcen bir film olduğunun iddia edildiği iddia edilmektedir. Ama ne filmin müstehcen veya 'cinsel konulu' olduğuna ne de bu filmin müstehcen olduğu iddialarının varlığına dair herhangi bir kanıt veya en azından bir işaret gösterebilmektedir. Daha doğrusu bir 'kanıt' değil ama tabiri caizse bir tür 'kanıtımsı' sunulur: Muhsin Ertuğrul *Pençe*'nin her Türkü 'utandırdığını' yazmıştır!...'Utanamak' eylemiyle her şeyden evvel cinselliğin ilişkilendirildiği bir toplumun sinema historiografisinin de bundan nasiplenmeyeceğini ummak herhalde biraz safdillik olur (Odabaşı, 2017: 52)."

Film böylece, sonrasında cumhuriyet Türkiye'sinde çokça karşılaşılaçağımız, sekülerizm tartışmalarının bir parçasını oluşturan kadın temsili üzerinden

ilerleyen ilerlilik-gericilik tartışmalarının sinema özelindeki ilk örneklerinden biri olarak ortaya çıkmaktadır.

Savaş sonrasında adı geçen dernek üyeleri ellerindeki sinema malzemelerinin işgalci kuvvetlerin eline geçmemesi için ismi daha sonra Malul Gaziler Cemiyeti'ne dönüşecek olan cemiyeti kurarlar ve malzemeleri buraya aktarırlar (Özön, 1968, s. 14; Onaran, 1994, s. 15). Bu dernek yapıcılığında iki önemli film çekilir. Biri Hüseyin Rahmi'nin eserinden uyarlanan *Mürebbiye*, diğeri ise Yusuf Ziya Ortaç'ın oyunundan uyarlanan *Binnaz* filmidir. *Mürebbiye*'nin görüntü yönetmenliğini Uzkınay yapar. Azınlık oyuncuları ile Türkler beraber rol alırlar. Paris'ten İstanbul'a gelen ve mürebbiye olarak bir konakta işe başlayan Matmazel Anjel'in evdeki tüm erkekleri baştan çıkarma girişimini ağzına yüzüne bulaştırmasıyla foyasının ortaya çıkışını konu alan film dönem itibarıyla işgal kuvvetlerine karşı gizli bir protesto havası taşır ve Anadolu'da gösterilmesi yasaklanır. Böylece *Mürebbiye* Türkiye'de sansüre uğrayan ilk film olur (Onaran, 1994, s. 15; Karadoğan & Öztürk, 2022, s. 7). *Binnaz* ise tarihe ilk başarılı –kar edentici film olarak geçer. İki filmin de yönetmen koltuğunda aktör Ahmet Fehim yer alırken çekim süreçlerinde iki önemli isim Cemil Filmer ve Fuat Uzkınay yer alır (Özgüç, 2012, s. 20; Filmer, 1984, s. 96-98).

Cemil Filmer, anılarında savaş sonrasında Uzkınay ile verdikleri sinema mücadelelerine değinirken dönemin İstanbul'unun politik ve toplumsal atmosferi ve Müslüman ahalinin ruh hali hakkında önemli bir resim sunar. Filmer, subay bir babanın evladı olarak subay gibi yetiştirilmiş, ardından hastalığı sebebiyle orduyla ilişkisini kesmek zorunda kalmış, buna rağmen casusluk görevi yürütmüş eski bir askerdir. Seferberlik döneminde çeşitli cephelerde savaştıktan sonra Ordu Sinema-Film Merkezi'ne seçilir, Weinberg ve Uzkınay ile birlikte görev yapar. Savaşın kaybıyla beraber terhis olanlar gibi o da beş parasız aylarca iş arar. Hatta işgal İstanbul'unda o dönem Gazze cephesinde beraber savaştığı Yüzbaşı silah arkadaşını tramvayda biletçilik yaparken gördüğünü hüzünle anlatır.

Bunun karşısında harp zenginlerinin bolluk içinde yaşadığı bir başka İstanbul vardır. Bu ıstıraplı günleri bir gün silah arkadaşı Uzkınay'ın Malul Gaziler Cemiyeti'nin başına getirildiğini haber alıp onun yanına gidip yanında çalışmasıyla son bulur. İşgal İstanbul'unda Sultanahmet Mitingi'ni de kameraya aldığını yazan Filmer'in anılarında dikkati çeken unsur dönem içinde işgalcilere karşı Müslüman ahali içinden sinema işiyle uğraşanların birbirlerine verdikleri destektir. Bunun karşısında sinema salonları arasındaki rekabetin zaman zaman vahşileştiği göze çarpar. Örneğin Kadıköy'de arkadaşlarıyla açtıkları sinema bir başka Rus sinema işletmecisinin üç eski Osmanlı subayının sinema işlettiği yönlü şikâyeti üzerine kapatılır (Filmer, 1984, s. 7; 35-37; 85-107).

Sinemanın özellikle Osmanlı başkentindeki yolculuğuna ve sonrasında Türk ulusunu oluşturacak Müslüman ahalinin sinemayla ilişkisine bakıldığında çok uluslu bir imparatorluğun muhafazakâr tebaasının modernleşme, sekülerleşme ve uluslaşma süreçlerinin izini sürmek mümkündür. Bu gelişmeler beyazperdenin tarihi üzerinden okunabilir. Örneğin, sinema 1910'lu yıllarda yaygınlaşırken genelde yabancı uyruklular ve yerli gayrimüslimlerin eğlence hayatında yerini alır. Gökmen'in şehrin asıl sahipleri olarak tanımladığı Müslümanlar, bu yeni temaşa şekline pek rağbet etmezler. Ne zaman ki Ahmet Muhtar Paşa Askeri Müze Sineması'nı açar ve halkı davet eder, o zamandan sonra şehrin muhafazakâr İstanbul yakasında birbiri ardına sinemalar açılmaya başlar (Gökmen, 1989, s. 37-38). Bununla birlikte, sinema salonlarının içinde yer aldığı mahalle ve semtler tartışmasız bir şekilde yeni sosyalleşme mekânlarının ortaya çıkmasını sağlamaktadır. İstanbul'da Pera, Beyoğlu, Taksim, Kadıköy, Şehzadebaşı bu yeni eğlence anlayışının ilk mekânları olmuştur. Bir süre sonra bu yerlerde asayişle ilgili, gerek firarilerin yakalanması gerekse de dini ve milli duyguların işin içine karıştığı sorunlar meydana gelmeye başlamıştır (İnceoğlu, 2021, s. 251).

Sinema filmi üretimi henüz yapımcıların el attığı ticari iş kolundan ziyade yürekli kişilerin dâhil

olduğu bir belirsiz maceradır. Ordu dışında film çekimine katkı sağlayan iki dernek, yapım şirketi değillerdir. Sinemaya derneklerine gelir getirici bir iş olarak bakarlar (Özön, 1968, s. 14; Gökmen, 1989, s. 41). Sinema filmi üretim işinde ordu ya da orduyla ilişkili yarı resmi kurumlar öncülük görevi üstlenir. Gerek Askeri Müze Sineması girişimiyle başlayan hikâyede gerekse Uzkınay ve Filmer gibi öncülerin kimliklerine baktığımızda gayrimüslim tebaanın ve yabancı uyrukluların ticari girişimlerinin veya sivil toplumdaki etkinliklerinin karşısında Müslümanların daha çok devletle bütünleşen, devletin önderliğine paye veren sosyal ve ekonomik varlıklarının izi sürülebilir.

Kuşkusuz önce İttihat dönemi ve sonrasında savaş ve onun getirdiği yıkım çok uluslu imparatorluktaki kimi ezberleri yerinden oynatır. Öncesinde devletle bütünleşik bir görüntü arz eden Müslüman ahalinin içinden İttihat ve Terakki politikasına uygun olarak burjuvalaşan bir kesim çıkar. İstanbul yakasında birbiri ardına açılan sinema salonlarının ve Müslüman işletmecilerinin 1914 itibariyle yaygınlaştığını burada tekrar hatırlamak gerekir. Ancak yukarıda da üzerinde durulduğu gibi söz konusu burjuvalaşma gayrimüslimlere nazaran bu tarihlerde daha çok devletle dirsek teması içinde gerçekleşir. Hatta benzer bir ilişkinin cumhuriyet döneminde de devam edeceği görülecektir. 1920'lerde tüccarlar, siyasi otoritenin himayesi altında rüştlarini yeni yeni ispat etmeye başlamışlardı (Keyder, 2008, s. 107). Filmer'in anlayışındaki değişim bir yerde devlet kapısını kutsayan Müslüman tebaanın ticaret erbabı yeni Türk vatandaşına dönüşümünün de özeti gibidir. Hayatını devlet memuru olmak üzere kurgulayan, subay bir babanın oğlu, Kuleli Lisesi mezunu bir asker olan Filmer, yaşadığı rahatsızlık sebebiyle henüz savaş öncesinde ordudan ayrılmak zorunda kaldığında bir dönem Edirne'de kırtasiyecilik işi yapar. Oldukça iyi kar elde eden işinden soğumaya başlar. Çünkü o dönem ticaret onun tabiriyle Türklerden çok azınlıklara, Ermenilere, Rumlara hastır. Para kazansa da bu iş ona ağır gelmeye, asker olarak yetiştirilmiş biri olarak haysiyetini kırmaya başlar (Filmer, 1984, s. 41). Aynı Filmer savaş sonrasında sinema işletmeciliğine soyunacak,

rakipleriyle ağır ve kuralsız rekabetler içine girmekten çekinmeyecek, 1950 yılına ulaşıldığında Türkiye genelinde 33 sinema salonunun işletmeciliğini, Anadolu'da yüzün üzerinde sinemanın dağıtımını yapacaktır (Filmer, 1984, s. 186). Türk ordularının 1922'de kazandıkları zaferle, daha önce ufak bir sinema ağı kuran Kemal ve Şakir Seden kardeşlerin yapımına girişerek Türkiye'nin ilk özel yapımevi Kemal Film'i kurmalarının aynı yıla denk gelmesi de yeni Türkiye ulus-devletinin çok uluslu bir imparatorluğun aksine nasıl bir yol izleyeceği hakkında ipucu verir nitelikte bir tesadüftür.

Sinemanın dönemin sosyal hayatıyla ilgili verdiği bir diğer ipucu ise seyir deneyimleriyle ilgilidir. İlk sinemalar erkeklere mahsustur. İttihat ve Terakki bir defasında gösterim için kadın ve erkekleri birlikte davet eder ancak tiyatroyu saran grup tiyatroya girecek kadınları bıçaklayacakları yönünde tehditler savurur. İlk olarak haftanın belli günlerinde kadınlar için özel matinelere düzenlenir. Haçaduryan isimli Ermeni bir vatandaşın Pangaltı'da açtığı sinemada, ilk kadınlar matinesi düzenlenir. Daha sonra bir başka çözüm yolu bulunur ve salonlar perde veya tahtayla ikiye bölünerek bir tarafa kadınlar bir tarafa erkekler alınır. Askeri Müze Sineması'nda ön tarafa erkekler, arka tarafa kadınlar alınır ve araya parmaklık konur (Özgüç, 1990, s. 13-14; Gökmen, 1989, s. 17). Yeni cumhuriyetin liderinin yeni toplumsal hayatta kadın ve erkeğin eşitliğinin altını çizdiği adımlardan birini 1923 yılında Filmer'in işletmeciliğini yaptığı İzmir'deki Ankara sinemasında atması, Osmanlı'nın muhafazakar Müslüman tebaasının yeni Türk devletinin kadın-erkek eşit yurttaşlarına dönüşümüyle ilgili sembolik olaylardan biridir. Atatürk, film izlemek için gittiği salonda neden hep erkeklerin olduğunu sorar, Filmer kadınlar matinesinin sadece salı günleri olduğunu söyler. Atatürk bunun üzerine dışarıda kalan kadınların içeriye alınmasını emreder. Salonu tıka basa dolduran kadınların alkışlarından uzun bir süre başlayamayan gösterim nihayetinde başlar ve Türkiye'de ilk olarak kadınlar ve erkekler o tarihte bir arada film seyrederek (Filmer, 1984, s. 125-126).

Sinemanın cumhuriyet dönemine kadar olan yolculuğu böylece toplumsal değişim ve gerilimleri izleyebileceğimiz tarihsel bir alan sunar. Sinema, 1923 sonrası da bu özelliğini koruyacaktır. Sinema hem izleyicisiyle hem de iktidarla gerilimli ilişkisini sürdürür. Ayrıca yeni cumhuriyetin uluslaşma, modernleşme ve sekülerleşme adımlarının da izlenebileceği bir olgu olarak karşımızda durur. 1923 sonrası Türkiye kuşkusuz yeni bir siyasal, toplumsal ve kültürel düzene evrilmeye başlar. Bu süreç yeni bir travmaya, İkinci Dünya Savaşı'na kadar az çok istikrarlı bir şekilde devam eder. Sinema ortamı da bu sürecin bir bileşeni olarak yerini alır.

Cumhuriyetin İlk Yıllarından 1930'lara Kadar Türkiye'de Sinema

Bu perdeyi yeni rejimin hedeflediği politik ve toplumsal hayat ve sinemayla ilişkisi açısından önemli görünen iki olayla açmak gerekir. Bunlardan ilki, zafer kazanan Türk ordusu içinde kurulan Film Alma Dairesi'nin Malul Gaziler Cemiyeti'nden sinema aletlerini geri alıp kaçan Yunan ordusunun dönüş yolu üzerinde yaptığı katliamları ve yakıp yıkmaya olaylarını filme almasıdır. Çekilen bu filmler kurgulanarak 1922'de *İstiklal (İzmir Zaferi)* belgeseli meydana getirilir (Onaran, 1994, s. 18). İkinci olay ise 1923 yılında Kemal Film yapımçılığında Muhsin Ertuğrul'un Halide Edip romanından uyarladığı *Ateşten Gömlek* filmi çekmesidir. Atatürk'ün ön ayak olmasıyla birlikte hem filmin çekimi, hem de bu filmde Türk kadınının başrollerde oynaması kararlaştırılır. Böylece Ayşe karakterini Bedia Muvahhit, Kezban karakterini ise gazete ilanına başvurarak rolü alan Neyyire Neyir oynar. Böylece henüz üç yıl önce Osmanlı idaresinde Afife Jale'nin tiyatro sahnesine çıkması umumi ahlaka uygun olmayan davranış olarak görülüp kovuşturmaya uğrarken, üç yıl sonra yeni cumhuriyetin bizzat teşvikiyle iki kadın bir sinema filminde başrolleri paylaşmış olurlar (Özgüç, 1990, s. 33-36).

İzmir Zaferi ve *Ateşten Gömlek* hikâyeleri 1930'ların başına kadar olan sinema ortamı hakkında bazı ipuçları verir. Artık Kurtuluş Savaşı ve milliyetçilik, Türk sinemasının her daim yararlanacağı bir kaynak olacaktır. Kemal Film gibi bir yapım şirketinin kuruluşu sinemanın her ne kadar kar getiren bir

iş kolu ve sanat dalı olduğunu gösterse de her zaman için devletle yakın bir dirsek teması devam edecektir. 1930'ların sonuna kadar sinemaya hâkim olan yönetmen Muhsin Ertuğrul, hem Atatürk ile ilişkileri olan hem de Darülbeydi kadrosunda yer alan bir isimdir. Oyuncular çoğunlukla tiyatro oyuncularındır. Bununla birlikte yeni cumhuriyetin öngördüğü yeni sosyal hayatın omurgası olan kadınların kamusal görünürlüğü *Ateşten Gömlek*'ten başlayarak sinema alanında da kendine yer edinir.

Sinema 1930'lara kadar devletin tamamen işin içine dâhil olmasa da uzaktan gözetlediği bir olgu olarak gelişimini sürdürür. Sinema tarihçilerinin genelde tiyatrocular dönemi olarak adlandırdıkları 1923-1939 arası döneme yönetmen olarak Muhsin Ertuğrul damga vurur. Ancak sinema ortamı dendiğinde aklımıza film üretimiyle beraber gösterim ve dağıtım ağı ve bir sektör olarak sinemanın yeni rejimle olan gelgitli ilişkisi gelmelidir. Bunun başında sinema işletmecilerinin 1930'lara kadar şikâyet edeceği %33 oranlı belediye resmi gelir (Filmer, 1984, s. 141; 149).

Onaran, 17 sene boyunca bir ülke sinemasına hâkim olma durumunun oldukça ayrıksı bir örnek teşkil ettiğini söyler. 1922'deki zaferle aynı yıl içerisinde Muhsin Ertuğrul ve Kemal Film'in kurucusu Seden Kardeşler Türkiye'de film çekimine çekidüzen verme kararı alırlar. Bu, 1922'de savaştan zaferle çıkan yeni rejimin ülkeyi yeniden ayağa kaldırma kararıyla eş zamanlıdır (Onaran, 1994, s. 21). İlk stüdyo kurulur ve bu işbirliği ile çekimlere başlanır. Çevrilen ilk film *İstanbul'da bir Facia-i Aşk* olur. Sonrasında Yakup Kadri'nin *Nur Baba'sı* uyarlanır. Zaten ihtilafı olan romanın filme çekildiğini duyan Bektaşî çevreleri film çekilirken Defterdar'daki stüdyoyu basarlar, dekorlar parçalanır, aktörler dövülür. Böylece film baştan çekilir, adı değiştirilip *Boğaziçi Esrarı* adıyla gösterime girer (Onaran, 1994, s. 22; Özgüç, 2012, s. 22). Nasıl ki daha önce Pençe filmi kadın temsili etrafında bir ilerlilik-gericilik tartışmasına yol açmışsa Boğaziçi Esrarı-Nur Baba filmi de erken cumhuriyet döneminin din-inanç anlayışı etrafında şekillenen "sinemada ilerlilik-gericilik tartışmalarının sivil sansür-zor

karışımı ve akabinde oto-sansür'e (Tunç, 2012: 72) kadar varan bir örneğini sunmaktadır. Sonrasında *Ateşten Gömlek*'i çekerler. Bu sırada stüdyonun mülk sahibiyle yaşanan anlaşmazlık ve bunun sonucunda aletlerin yağmurlu bir günde sokağa atılması Kemal Film'in film çekme macerasına sekte vurur. Ertuğrul Amerika ve Rusya seyahatlerinden döndükten sonra ikinci yapım şirketi ve uzun bir süre de yapım ve dağıtım alanında tek olacak İpek film ile anlaşır. Onaran, Kemal Film dönemine damga vuran eğilimin sansasyon olduğunu iddia eder. Konular halkın merak ettiği temalar arasından seçilmiştir (Onaran, 1994, s. 26). Bu aslında cumhuriyetin ilk dönemlerinden itibaren bilhassa sanat ve iletişim alanını bir iş ve ticaret kolu olarak gören girişimcilerin bir taraftan devletin reflekslerini gözleme, diğer taraftan da kar beklentisiyle belli sınırlar içinde popülist olma gayreti güttüklerini anlatan bir durumdur. Nitekim Ertuğrul'un İpek Film kariyerindeki ilk filmi *Ankara Postası* da benzer bir popülizm gayreti içindedir. Macera ve romantizm türleriyle Kuvva-i Milliye hikayesinin birleştiği film, Türk kadın oyunculara da yer vermiş, o güne dek en büyük kasa gelirini sağlamış, böylece yeni rejimin milliyetçilik, modernleşme ve sekülerleşme hedeflerini popülist bir sinema diliyle ortaya koyma gayretini görece başarmıştır.

Özön, Muhsin Ertuğrul döneminin tiyatrocular dönemi olarak adlandırılmasının nedenini hem Ertuğrul'un dönemin en ünlü tiyatrocusu olmasıyla hem de oyuncu kadrosunun tek ödenekli tiyatro olan Darülbeydi (İstanbul Şehir Tiyatrosu) tekelinde olmasıyla açıklar (Özön, 1995, s. 21). Özön, Ertuğrul'u Türkiye'de sinemanın ve sinema dilinin gelişimine ket vuran bir yönetmen olarak görür. Hatta tiyatro anlayışını da eleştirerek bulvar tiyatrosu ötesinde bir bilgisi olmadığını iddia eder. Sinemada uyguladığı yöntemin tiyatro mevsimi kapandığında Şehir Tiyatrosu oyuncularını alıcıların önüne taşımak olduğunu, tiyatro mevsiminde oynadıkları bir oyunu yinelemeye veya yabancı bir filmi yeniden çevirmeye çabaladıklarını söyler (Özön, 1995, s. 22).

Öte taraftan Onaran, Ertuğrul'a yönelik eleştirilerde haklılık payı olduğunu kabul etmesine rağmen bazı noktalara açıklık getirmek ister. Ertuğrul'un tiyatro diline sadık kaldığı gerçektir. *Aysel Bataklı Damın Kızı* ve *Bir Millet Uyanıyor* gibi daha başarılı çekimler ve kurgular sağladığı 1930'lu yıllardaki İpek Film dönemindeki filmlerini de çok farklı görmez. Bu filmlerdeki başarıyı planların iyi düzenlenmesine ve resimlerin güzelliğine bağlar. Ancak kamerasının hep hareketsiz olduğunu, kurgunun dahi bu hareketi sağlayamadığını iddia eder. Tiyatroyu sinemanın önüne koymasına rağmen sinemayı sevmediği ve sadece bir geçim aracı olarak kullandığı iddiasına katılmaz. Kendi anlayışıyla elinden gelerek çalışmış bir isim olduğunu söyler. Sinemada ortaya koymaya çalıştığı verilerin tiyatro verileri olması onun bildiği yöntemle iş yapmaya çalışmasının bir sonucudur. Sinemayı ciddiye almadığı fikrini tutarsız görmesinin bir nedeni sonuna kadar sinemadan uzaklaşmama inadındır. Onun milli renkten yoksun eserler verdiği, taklit ürünü eserler ortaya koyduğu yönündeki iddialarına da karşı çıkar. Nitekim yukarıda da üzerinde durulduğu gibi ortada milli konuları ele almış bir yönetmen mevcuttur. 1932 sonrası Kurtuluş Savaşı filmlerini çekmemesinin sebebinin ise dönemin dış politikasında aranması gerektiğini söyler. Bir diğer suçlama, Kemalizm'in verilerini halka sunma açısından hükümetle işbirliğine gitmemesi olduğu belirtilir ancak dönemin hükümetin de sinema filmi üretme niyetinin olmadığını da ekler (Onaran, 2013, s. 267-274). Gerçekten de yeni kurulan cumhuriyet sinema üretimi açısından çok da hevesli olmamıştır. Nüfusun yüzde 80'inden fazlasının köylü olduğu ve yüzde 90'ının okuma yazma bilmediği bir toplumda tıpkı SSCB'ninkine benzer bir propaganda aygıtı olarak sinemayı kullanmak mantıklı bir fikir olarak görünür. Ancak bunun için bile ikna edilmeye çalışılan bir Bakanlık olduğu söylenebilir. Şöyle ki, 1928 yılında birçok sinema işletmecisi, dağıtımçı ve yapımcı Milli Eğitim Bakanlığına gönderdiği bir yazı ile sinemanın, basından sonra en önemli propaganda aracı olduğunu belirtme ihtiyacı hissetmişlerdir (Öztürk, 2022, s.37). Her ne kadar bu yazının nedeni yeni alfabeye geçiş sürecinde altyazı ile ilgili

sorunları çözüme bağlamını içerse de, sinemanın propaganda irtibatı iktidar tarafından henüz tam olarak keşfedilmemiş gibi durmaktadır. Sonuç olarak, film üretimi alanında beklenen gelişme gösterilemez. Özön, cumhuriyetin ilk yıllarından beri devlet-sinema ilişkisinin bir denetleme ve vergi ilişkisi ötesine geçmediğini iddia eder (Özön, 1995, s. 54-55).

Erken Cumhuriyet Döneminde Devam Eden Modernleşme, Uluslaşma ve Sekülerleşme Tartışmaları

1920'li yıllar henüz sansür hakkında konuşmanın görece erken olduğu bir dönemdir ancak vergi konusu yukarıda da üzerinde durulduğu gibi zaman zaman sinema işletmecilerinin zarara uğramasına yol açan bir boyuta gelir (Filmer, 1984, s. 133). Bunun Türk sinema işletmeciliği açısından 1950'lere kadar sürecek bir sonucu olur. Sinema filmi gösteriminden yüksek karlar elde edemeyen salon işletmecileri sinema filmiyle beraber birbirleriyle bağımsız birçok şovu içinde barındıran, saatler sunan bir gösteri ortaya koymak durumunda kalırlar. Konserler, revü gösterileri, vb. şovlar peşin sıra sinema sahnesinde ortaya konur (Filmer, 1984, s. 141-142). Sinema filmini içeren bir gazino kültürünün gelişim gösterdiğini burada görebiliriz. Yönetmenliğini Mehmet Muhtar'ın yaptığı 1950 yapımı *İstanbul Geceleri* filmi bu eğlence kültürünün oldukça canlı bir resmini ortaya koyar.

Cumhuriyet Türkiye'sinde, toplumsal hayatın değişikliğe uğrayan birçok yönü, geçmişten ani kopuşlar olmadan evrimleşti (Keyder, 2008, s. 240). Dönem içerisinde sinema işletmeciliği ve dağıtımına işine yeni rejimin yeni bir burjuva yaratma girişimlerine paralel olarak Türkler girmeye başlamıştır. Ancak halen daha, çok uluslu imparatorluktan bakiye kalan bir dengenin var olduğu söylenebilir. 1930'ların dönemecinde sinema dünyasında ve Türk siyaset hayatında bazı keskin dönüşler yaşanır. Bu dönüşler sinema ortamını kökünden etkiler. Bunlardan biri Selanik göçmeni bir aile olan İpekçiler'in sinemaya adım atışı ve İpek Film yapım şirketini kurmalarıdır. Böylece yıllar boyunca dağıtım alanında

tekelleşecek bir şirketin ilk adımları atılmış olur. Filmer anılarında, aslında yeni rejimin yeni iki burjuva tipi olan, kendisinin ve İpekçiler'in önce dostlukla başlayan ancak sonrasında zaman zaman kural dışına çıkan rekabetiyle ilgili bilgiler verir (Filmer, 1984, s. 133; 153-158). Burada göze çarpan unsur artık Türklerin bu ticaret kolunda ağırlığının Rumlar ve diğer azınlıklar aleyhine arttığı, zamanında bu ayrım temelinde oluşan Türklerin veya Müslüman ahalinin birlikteliklerinin aşındığı, zararsız rekabetlerin artık yeni dönemde sertleştiği, yeni rejimin yaratmaya çalıştığı orta sınıf kimliğinin görünür olmaya başladığıdır.

İkinci bir olay, genç cumhuriyetin uluslaşma ve modernleşme doğrultusunda yaptığı hamlelerden biri olan Harf Devrimi'nin gerçekleşmesidir. Bu durum yazıları hazırlanan sessiz filmlerin işletmecilerin elinde kalmasına yol açmıştır. İşletmeciler zararın telafisi için uzun süre çalışmak zorunda kalır. Üçüncü bir olay dünyadaki ekonomik buhranın etkisiyle devalüasyonun gerçekleşmesidir. Bu durum film ithal eden yapım, dağıtım şirketleri ve işletmeciler için bir yıkım olur (Filmer, 1984, s. 168). Bir diğer olay genç cumhuriyetin devletin ekonomik kriz ile birlikte Menemen Olayı gibi bir travmayla karşılaşarak 1930'lu yıllar için ülke sathına yayılacak bir ulusal-kültürel hamleye girişmesi ve bunun sonucu olarak sivil toplumu mümkün oldukça kuşatacak bir sanatsal kültürel yönelim içine girmesi ve tek parti idaresiyle denetimi sıklaştırmasıdır. Bir diğer gelişme ise sinemada artık sesli film döneminin başlamasıdır. Tüm bu gelişmelerin ışığında sinema ortamı 1930'ların Türkiye'sinde istikrarlı bir gelişim ve yayılım çizgisi tutturur ve popülerleşmeye devam eder.

1930'lardan İkinci Dünya Savaşı Sonrasına Kadar Sinema Ortamı: Milliyetçiliğin Güçlenmesi, Sansür ve Krizin Etkisi

1930'lu yıllardaki ekonomik buhran dönemi devletin vergi toplamanın yanında halk kesimlerine ve ticaret erbabına görece rahatlatıcı ekonomik politikalar geliştirmesine vesile olur. Sübvansiyonlar ve bir takım vergi kolaylıklarından sinema sektörü de nasibini alır. 1930'lu yılların başında vergiler

%10'a düşürülür. Böylece 30'lu yıllar boyunca sinema işletmeciliği daha karlı bir iş olmaya başlar. Filmler, anılarında bu vergi indiriminin Atatürk'ün sinemanın etkileyici gücünü kavramasının da bir sonucu olduğunu işittiğini de söyler (Filmer, 1984, s. 150). Bununla birlikte 1930'lu yıllarda devletin en güvendiği kültürel hamlelerden biri olan Halkevleri ve Halk Odaları da bu dönemde sinema gösterimi alanında etkili bir faaliyet gösterirler. 1950'de kapatıldıklarında "hemen her halkevinin bir sinema salonu, halk odalarının çoğunun da gazla işleyen 16mm göstericileri vardır" (Özön, 1995, s. 55). 1930'larda güçlü milliyetçilik dönemi yaşayan rejimin sinemayı en azından gösterim açısından bir propaganda aygıtı olarak tasavvur ettiği anlaşılıyor.

1930'ların kuşkusuz bir diğer ayırt edici özelliği devletin gitgide sivil toplumda payının arttığı bir dönem olarak denetlemenin yoğunlaşmasıdır. Aslında denetleme cumhuriyetin kuruluşundan itibaren yapılmaktaydı. Yetki valiliklere verilir, polis ve savcılar filmleri izleyerek karar verirdi. 1939 yılındaki *Filim ve Filim Senaryolarının Kontroluna Dair Nizamname* çıkana kadar 1932 tarihli *Sinema Filimlerinin Kontroluna Ait Talimatname* mevcuttu. Sansür kararları genel olarak bu Talimatname ve Nizamname'nin maddelerine gönderme yapılarak verilmekteydi (Karadoğan & Öztürk, 2022, s. 25). Yönerge döneminin görece liberal bir anlayışla uygulandığı ancak nizamname ile birlikte sertleştiğinin altını çizilmektedir. Nizamname, "politik ve dinsel propaganda", "kamu düzeni", "genel asayiş" ve "genel ahlak" gibi belli bazı konularda sıkı kurallar getirmiştir (Güngör, 347: 2019). Kuşkusuz burada 2. Dünya Savaşı'na giden sürecin etkisi açıktır. Özön, ağır bir biçimde eleştirdiği bu nizamname hakkında şunları söyler:

"Hepsi devlet görevlilerinden oluşan, üstelik polisin ağır bastığı bir denetleme kurulu oluşturuluyordu. Yerli ve yabancı filmlere ayrı kurallar uygulanıyordu: Yabancı filmler iki aşamalı, daha yumuşak bir denetlemeden geçerken, yerli filmler senaryo denetlemesi olan zorunlu bir ön denetlemeden sonra tek aşamalı, itiraz hakkı olmayan bir denetlemeye sokuluyordu. Yerli filmci ancak Danıştay'da dava açmak hakkına sahipti. Çocukları ve gençleri korumadığı gibi, bunlar tarafından görülebileceği gerekçesiyle bütün filmler bu düzeyde bir denetlemeden geçiyor; böylelikle yetişkin izleyicinin hakkı yeniyordu...İçişleri Bakan'ının Bakanlık ileri gelenlerinden seçeceği birinin başkanlığında, Emniyet Genel

Müdürlüğü, Genel Kurmay Başkanlığı, Basın ve Yayın Genel Müdürlüğü, Milli Eğitim Bakanlığı'ndan birer temsilciden oluşan beş kişilik kurul, senaryo ile filmleri denetlemekteydi... Denetleme ölçütleri ise "herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan", "dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden", "milli rejime aykırı olarak siyasi, iktisadi ve ideoloji propagandası yapan", "umumi terbiye ve ahlaka ve milli duygularımıza mugayir bulunan", "memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan", "askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhine propaganda yapan", "içinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olarak sahneler bulunan..." gibi her yana çekilebilecek türdendi" (Özön, 1995, s. 59-60).

Sesli filmin çekilmeye başlanması ise sinemanın iç gelişimine dair bir durum ve bir devrimdir. Filmler, anılarında İpekçiler'in Elhamra Sineması'ndaki sesli film gösterimiyle ilgili gözlemlerine yer verir. Kendisi de İzmir'de ilk sesli film gösterimini yapmıştır. Sinemalar bu yeni buluşla hasılat rekorları kırarlar. Şehrin ileri gelenleri her gece sinemaların daimi müşterileri olmaya başlarlar. Sinemalar adeta dolup taşmaya başlar (Filmer, 1984, s. 152).

Ertuğrul bu dönemin de hakim ismidir. 1931'de İpek Film ile beraber ilk sesli film olan *İstanbul Sokakları*'nı çeker. Burada Türk ve Yunan uluslarının savaş sonrası 1930'larda birbirine uluslararası ilişkiler düzeyinde yakınlaşmasının bir yansımasını görebiliriz. Film Türk-Yunan-Mısır ortak yapımıdır. Çekimleri bu ülkelerde yapılır, oyuncular arasında Mısır ve Yunan isimler vardır. Böylece genç cumhuriyetin 1930'lu yıllarında genç sineması ilk ortak yapımını da gerçekleştirmiş olur (Onaran, 1994, s. 28). Ertuğrul 1932'de arkasına Kurtuluş Savaşı belgesellerini de eklediği ve destansı bir hava yakalamaya çabaladığı *Bir Millet Uyanıyor*'u yapar. Bu film onun Kurtuluş Savaşı ile ilgili yaptığı son film olur.

Hem Ertuğrul'un kariyeri hem de 1930'lardaki sinema ortamının niteliği açısından Ertuğrul'un 1934'te çektiği ve ilk köy filmi olan *Aysel Bataklı Damın Kızı* önemli bir yerde durur. Daha önce de belirtildiği gibi onun 1930'ların ilk yarısında çektiği iki film olan *Bir Millet Uyanıyor* ve *Aysel Bataklı Damın Kızı* en başarılı eserleri arasında sayılır. Bu filmde Sovyet sinemacılığından öğrendiği teknikleri deneyen Ertuğrul hem sanatı açısından hem de filminin yarattığı etki açısından başarı

elde eder. Bu filmde önemli olan bir diğer unsur Yeşilçam döneminin yıldız sisteminin bir ön örneği ile karşı karşıya olmamızdır. Bu isim Cahide Sonku'dur. O, sinemanın ürettiği kadın oyuncular arasında ilk defa halka kadar inen ve gençlerin rüyalarını süsleyen yıldızdır. Aysel rolüyle bunu başarmıştır. Sinemanın giderek popülerleştiğinin adeta bir sembolü olan Sonku o dönemde genç kızlar arasında bir moda bile ön ayak olur. Filmde bağladığı eşarpın adı Aysel olarak kalır. Özgüç durumu şöyle anlatır:

"Dallı-güllü, beyaz eşarp, genç kızların başında uzun bir sür görüldü. İşte böyle "fetiş" bir modayla 1935 yıllarının gençliğini etkisi altında bırakan bir kadın oyuncuydu Sonku. Ve seyirci üzerinde bıraktığı bu ilk "fetiş etkiler", kuşkusuz "yıldız" oluşunun da ilk kanıtlarıydı..." (Özgüç, 1990, s. 42-44).

Ertuğrul bir yıldız yaratmayı başarır. Sinemanın bu etkisi sonrasında git gide yoğunlaşacak ve Yeşilçam adeta Türk insanını ve sosyal hayatını tanımlayan bir fetiş olgu haline gelecektir. Sinemayı Türkiye tarihi boyunca belki de en popüler ve popülist sanat dalı olarak tanımlayabilmemize yol açacaktır. Sinema uzunca bir süre her daim sosyal hayatın merkezinde yer alacak ve modanın belirleyici unsuru olacaktır.

Ülke sineması bir başka etkili tarihsel sürece, 2. Dünya Savaşı yıllarına ve 1940'lara böyle bir atmosferde geçiş yapar. Sinema ağır da olsa gelişme kaydetmiş, ilkler birbiri ardına gelmiş, sinema adeta yeni rejimin sosyal ve politik anahtarlarını sunan bir sanat ve iletişim alanı olarak rolünü gerçekleştirmiştir. 1940'lı yılları tanımlayan kuşkusuz savaş ve savaş yıllarının ağır yüküdür. İkinci yarısı ise artık yorgun tek parti döneminin sonlanmaya başlaması, çoksesliliğin yavaş yavaş sivil toplumda ortaya çıkması ve bunun da sinemaya yansması ile belirtilebilir. Sinema tarihçileri söz konusu yılları bu özellikleri haiz bir geçiş dönemi olarak adlandıracaklardır.

2. Dünya Savaşı'ndan 1950'lere Kadar Türkiye'de Sinema: Müslüman Burjuvazinin Uluslaşmada Yeni Pozisyonu

İkinci Dünya Savaşı'nın sinemaya direkt etkisi açısından denetlenmesinin sıklaşması örnek verilebilir. Savaş yıllarında sansür daha da ağırlaşmıştır. Buna

ek olarak kapanan Avrupa pazarının yerini Amerika ve Mısır filmleri almıştır. Bu durum Yeşilçam'ın sinema dilini ve hatta Türkiye'deki popüler müzik kültürünü de derinden etkileyecek bir durum ortaya çıkarmıştır. Teknik açıdan ileride olan Mısır filmlerinde bolca şarkı ve şarkıcı-oyuncu yer alır. Türk insanının melodramın gücünü arttıran böyle bir estetiğe sahip doğu filmlerine ilgisi daha da artar. Zaten Mısır sinemasının kurucu ismi de Türkiye'den giden Vedat Örfi Bengü'dür (Özön, 1995, s. 25; Onaran, 1994, s. 31; 35). İngilizlerin kurdukları film stüdyolarındaki çekimler Türk izleyicisine çekici gelir. Türkiye ve Mısır arasında sinema alanındaki ilişki diğer uluslara göre o dönem daha sıkı bir görünüm arz eder. Daha önce ilk ortak yapımda Mısır'ın da yer aldığını ifade etmiştik. Nitekim sinema işletmecileri veya yapımcılarının da Mısır'a iş gezileri yaptığını görürüz (Filmer, 1984, s. 183-184).

Savaş döneminde sinema işletmeciliği ile ilgili bir diğer gelişme ise vergilerin artması ve varlık vergisi olgusudur. Vergiler yüzde 70'lere varırken, varlık vergisini Filmer anılarında sinema sektörüne vurulan üçüncü büyük bir darbe olarak yorumlar. Atatürk'ün vergileri yüzde 10'a çekerek sanatın gelişmesine ön ayak olduğunu ancak İsmet Paşa'nın bunun tam aksini yaptığını olumsuz bir dille aktarır (Filmer, 1984, s. 163; 169). Burada yine dikkati çeken unsur Osmanlı döneminde bir asker olarak yetişmiş, ticareti haysiyet kırıcı olarak yorumlayan, devlet kutsiyetini ve memurluğunu her şeyden ala gören bir Müslüman tebaa üyesinin savaş dönemi gibi bir dönemde devletin işletmesine konan vergiyi ticari gelişimin önündeki engel olarak gören bir Türk-Müslüman burjuvaya dönüşmesi, orta sınıflaşmasıdır. Bu bir taraftan, yeni rejimin savunucusu devletin ve devlet elitlerinin oluşturmaya çalıştığı tipolojinin kendi projelerinin sınırlarına ulaştığını ve artık savaş sonrası dönemde kendi iktidarlarını zorlar hale geleceğini de bildiren bir zihniyetin işaretidir.

1940'lı yılların ikinci yarısında yapılan bir uygulama savaş döneminde vergi yükü altında inleyen ülke sinemasına katkı sunar. Yerli filmlerden alınan belediye eğlence resminde indirim yapılır ve

bunun sonucunda yapım şirketleri ve film sayıları çoğalmaya başlar (Özön, 1968, s. 23). Burada göze çarpan olay sinemanın git gide halkın eğlence hayatında merkezi bir rol kapmaya başlaması, çoğalması, çeşitlenmesi, ticarileşmesi ve adeta kendini 1950'lerdeki yeni düzene hazırlamasıdır. Nitekim 1950'lerle birlikte altın dönemini yaşamaya başlayacak sinemamız, Yeşilçam olarak adlandırılacak ve 1980'lere kadar önemli konumunu sürdürecektir. Bunlara ek olarak, 1940'lı yılların görece rahatlayan sivil toplumu içinde sinemacılar örgütlenmeye başlar. İlk film yarışmasını düzenlerler (Özgüç, 1990, s. 53). Sinema eğitimi de bu dönemde başlar. İstanbul Devlet Sanatlar Akademisi film arşivi bölümü 1947'de bir kursa açar. Bu kurs önce 1975'te Sinema ve Televizyon Enstitüsü, daha sonra Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlı Sinema ve Televizyon Araştırma Merkezi olur. Burada öğretmen olarak ilk görev alanlar 1947'deki kursa katılan Sami Şekeroğlu, Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ ve İlhan Arakon gibi Türk sinema tarihinin altı en koyu şekilde çizilen isimleridir (Gökmen, 1989, s. 49-50).

Sonuç

Tarihsel olguların belirli dönemlere ayrılarak incelenmesi kuşkusuz yeni bir durum değildir. Mihenk taşı olarak kabul edilebilecek tarihsel dönemeçler, toplumların kendilerini yeniden kurma ya da ciddi bir var olma/ayakta kalma sürecine girmelerinden kaynaklanıyor olabilir. Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu, gerek öncesine ilişkin toplumsal ve siyasal mekanizmaların özgünlüğü gerekse de sonrasında ortaya çıkardığı genç ulus devletin kendini birçok sosyal, kültürel ve ekonomik süreçle baş etmek zorunda bulması açısından oldukça verimli bir çalışma alanı sunmaktadır. Tabii ki, dönemin kültürel hayatının taze katılımcısı olarak sinema da, bu açıardan incelenmeyi hak eden, toplumsal, ticari ve sosyal birçok yönden verimli tartışmalar sağlayan bir olgudur. Sinema tarihi yazımı kendi içerisinde farklı tarzları barındırmakla birlikte, kimi tarihçiler açısından sinema tarihinin çizgiselliği, teknolojik gelişmeleri, biçimi ve estetiği, ulusal film tarihi ve sosyal tarihi ön plana çıkararak sinema tarihi incelenmektedir (Doğan, 2010, s.194).

Genç Cumhuriyet, elindeki birçok mesele gibi, sinemaya dair çok yönlü uygulama ve uğraşları da geçmişinden çoktan devralmıştı. Bu yönüyle incelendiğinde Türkiye'nin sinema tarihini, sinema sanatının kendi doğuşundan itibaren bu coğrafyanın topraklarına girmiş olarak kabul etmek ve ardından, Cumhuriyet'in kurulmasıyla, nasıl bir yön izlediğini, nereye evrildiğini araştırmak anlamlıdır. Osmanlı İmparatorluğu, Cumhuriyet Türkiye'sine göre çok uluslu bir yapıya sahiptir ve unutulmaması gereken bir nitelik de Osmanlı bir imparatorluktur, bir ulus devlet değildir (Saydam, 2020, s. 429). Bu anlamda Cumhuriyet ile birlikte ortaya çıkan uluslaşma sürecinin sinema sanatının mirasıyla nasıl bir devamlılık ve kopuş sağladığını tespit etmek, böylece Türkiye'de sinema tarihinin özgün gelişimini ortaya çıkarmak değerlidir. Bu çalışmada söz konusu tarihsel bağlam ışığında sinemanın Türkiye'deki gelişimi incelenmiş ve film yapma süreçlerinden, sektörün ekonomisine kadar birçok değerli kişinin kurduğu tarihsel örgü açıklanmaya ve tartışılmaya çalışılmıştır. Bu yönüyle şunu söylemek mümkündür ki, Türkiye Cumhuriyeti'nin yaklaşık ilk 25 yıllık döneminde sinema, ekonomik ve toplumsal değişim ve dönüşümlerle birlikte yoğrulmuş fakat sadece bunlarla sınırlı bir gelişim göstermemiştir. Gerek sinema sektörünün kendine has yapısı gerekse de bu sektöre farklı yönleriyle eklenmiş çeşitli sınıfsal ve kültürel gruplar, bu sanatın Cumhuriyet tarihi içerisinde verimli bir şekilde filizlenmesine katkı sağlamıştır.

Kaynaklar

- Bozis, Y. & Bozis, S. (2014). *Paris'ten Pera'ya sinema ve Rum sinemacılar*. YKY.
- Doğan, E. (2010). Nijat Özön ve Türk sinema tarihyazıcılığı, *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 16(61), 193-211.
- Evren, B. (2013). Balkanların ve Türk Sinemasının İlk Yönetmenlerinden Manaki Kardeşler, *Hayal Perdesi*, 37, 72-76.
- Filmer, C. (1984). *Hatıralar*. Emek Matbaacılık.

- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye kadar Türk sinema tarihi ve eski İstanbul sinemaları*. Denetim Ajans Basımevi.
- Güngör, A. C. (2019). Geçmişten günümüze Türkiye'de devlet-sinema ilişkisine bakış. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 9, 344-357.
- İnceoğlu, F.S. (2021). Erken dönem Türk sinemasının arşiv kaynakları. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 37(19), 243-304.
- Karadoğan, A. & Öztürk, S. R. (2022). *Türkiye'de sinema sansürünün tarihi (1932-1988): sansür karar defterleri üzerine bir inceleme*. Cilt 1, Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Keyder, Ç. (2008). *Türkiye'de devlet ve sınıflar*. İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2009). *Türk modernleşmesi: makaleler* 4. İletişim Yayınları.
- Odabaşı, İ. A. (2017). *Osmanlı'da sinema hayatı ve yerli üretime geçiş*. Dergah Yayınları.
- Odabaşı, İ. A. (2018). Ayastefanos filmi hakkında yeni bilgiler ve sinema haberleri gazetesi. *Müteferrika Dergisi*, 53, 93-104.
- Odabaşı, İ. A. (2018). *Milli sinema: Osmanlı'da sinema hayatı ve yerli üretime geçiş*. Dergah Yayınları.
- Onaran, A.Ş. (1994). *Türk sineması Cilt 1*. Kitle Yayınları.
- Onaran, A.Ş. (2013). *Muhsin Ertuğrul'un sineması*. Agora Kitaplığı.
- Önder, S. & Baydemir A. (2005). Türk sinemasının gelişimi (1895-1939). *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2), 113-135.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından bugüne Türk sinemasında ilkler*. Yılmaz Yayınları.
- Özön, N. (1968). *Türk sineması kronolojisi 1895-1966*. Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (1970). *İlk Türk sinemacısı Fuat Uzkınay*. TSD yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya Türk sineması ve sorunları*. Kitle Yayınları.
- Öztürk, S. (2022). *Erken cumhuriyet döneminde sinema seyir siyaset*. Kırmızı Yayınları.
- Saydam, B. (2020). Türkiye'de sinema tarihyazımının gelişim süreci, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 425-472
- Şentürk, R. (2020). Türk sinema tarihi yazımında dönemselleştirme sorunu, *Intermedia International e-Journal*, 7(13), 270-285.
- Tunç, E. (2012). *Türk sinemasının ekonomik yapısı (1896-2005)*. Doruk.
- Yıldırım, M. (Yapımcı & Yönetmen). (2021). *Gölgenin Seyri: Türk Sinemasının Tartışmalı İlkleri [Belgesel-Film]*. Türkiye: Maltepe Üniversitesi

Extended Abstract

This study is based on three dimensions. First, it aims to examine the cinema, as a modern tool of communication and as a form of art, within the social and political history of the Empire, and the early Republican period. Secondly, it tries to discover the potential of the Ottoman legacy in terms of Turkish cinema in the republican time. Thirdly, it tries to make a connection between the problems and issues of the creation of the nation-state, its applications, and the cinema as a social phenomenon. Our study is a political and historical study, which turns around the cinema as a historical fact of the given period. We use the cinema as a phenomenon, which describes the social and political atmosphere of the late Ottoman and the early Republican era. In this analysis, a very comprehensive place is also given to the interaction between the people from

different religious communities, who would later become part of different nations. Cinema gives an opportunity to analyze these interactions, especially in the multinational atmosphere of the Imperial capital. However, it also shows that this colorful atmosphere is gradually diminishing, and hostility among these communities has already started to clarify the boundaries. The struggles and discussions around the cinema present a clear explanation of this process.

In this study, we put forth a historical analysis of not only the movies but also the film business of the early Republican period, state interventions, censorships, and the cinema-public-state relations of the 1930s and 1940s. In these relations, it is obvious that the newly-existed state and its strong nationalist policies have huge impacts on the development of the cinema as a both sector and form of art. In the sector-based discussion, we can clearly see that the rise of the new Turkish bourgeoisie has gradually challenged and undermined the bureaucratic hegemony of the early Republican period. It is clearly observed that the coming of the dominance of the new bourgeoisie could also be followed by observing the cinema sector of the 1930s and especially of the 1940s. In this period, these two categories, which once became integrated against non-Muslim communities, have started to have a conflict, in the evolution of the newly-defined interests. Hence, we see the rise of the middle-class power within the new civil society and the disintegration of this category from its previous ally in order to pursue its own interests. In this context, cinema as an economic and a social phenomenon, takes part in a political narrative of Turkish modern history.

We try to put the history of Turkish cinema in the early Republican period as a transition from the empire to the more colorful nationwide public life around the cinema, beginning with the 1950s. The cinema, as a very contemporary, young but the most influential participant of the public life of that era in Turkey, became one of the factors, which launched and then enhanced the national public

life. Following the cinema, along with its political, economic, and social aspects, provides us the vision for better understanding the strength of it in the next period.

The Young Republic took many governmental applications from its history. Cinema could not have been exempted from this tendency. So, to study the cinema as a social and political phenomenon has a huge meaning in order to see this heritage. On the other side, cinema and the modern republic, as two modern phenomena, represent a very clear discontinuity from a multinational Empire, living with many pre-modern aspects in its territories. In this context, the republic and the cinema were mainly interwoven from the 1920s. To write about the history of the cinema in this period also means to write a social history of the Republic. In this study, we try to show this togetherness, by focusing on the historical development of the cinema, film-producing processes, and the economy of the sector. We discuss the earlier studies and try to put them in a clear historical context.

In summary, this study first tries to show how the cinema can be used as a tool for historical analysis, by focusing on Turkish cinema in a specific period. We try to follow the milestones, continuities, and discontinuities of the both new Republic and the new medium of that time. In this way, we try to use a modern communicational and artistic phenomenon in order to better analyze the modern political formation, which is the nation-state. Hence, Turkish cinema has turned to a tool, that provides the historical narratives for analyzing a specific period of the Republic.

Yazar Bilgileri

Author details

* (Sorumlu Yazar **Corresponding Author**) Arş. Gör. (Doktora Öğrencisi), ali.gencoglu@hbv.edu.tr, Orcid: 0000-0003-4327-0177

** Arş. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi, emrah.ozturk@hbv.edu.tr, Orcid: 0000-0002-7268-5673

Katkı Oranı

Author Contribution Percentage:

Birinci yazar % 50 First Author % 50

İkinci yazar % 50 Second Author % 50

Destekleyen Kurum/Kuruluşlar Supporting-Sponsor

Institutions or Organizations:

Herhangi bir kurum/kuruluştan destek alınmamıştır. None

Çıkar Çatışması

Conflict of Interest

Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır. None

Kaynak Göstermek İçin

To Cite This Article

Gençoğlu, A. & Öztürk, E. (2023). Erken Cumhuriyet döneminde Türk sinemasının serüveni: Miras ve devamlılık. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (65), 223-238. <https://doi.org/10.47998/ikad.1363175>