

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE TÜRK SİNEMASININ ULUS-DEVLET POLİTİKALARIYLA İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

AN EVALUATION ON THE RELATIONSHIP BETWEEN THE TURKISH CINEMA AND THE NATION-STATE POLICIES DURING THE EARLY REPUBLICAN PERIOD

ОБЗОР ОТНОШЕНИЙ ТУРЕЦКОГО КИНО С ПОЛИТИКОЙ “ГОСУДАРСТВО-НАЦИЯ” РАННЕГО РЕСПУБЛИКАНСКОГО ПЕРИОДА ТУРЦИИ

Ali Haydar SOYSÜREN* – Necip YILDIZ**

ÖZ

1890'lı yıllarda Türkiye topraklarına giren sinema, azınlıkların rağbet gösterdiği bir alan iken, özellikle I. Dünya Savaşı'ndan itibaren devletin ve Müslümanların bu alana girmeye başladığı gözlenmektedir. I. Dünya Savaşı'nda ordu-merkezli olarak başlatılan sinema faaliyeti, Cumhuriyet döneminde özel sektörün hâkimiyeti altında devam etmiştir. Özel sektör, Cumhuriyet değerlerine ve cumhuriyetin kuruluş sürecine ilişkin filmler yapmışsa da, devletin, yeni rejimi yerleştirme sürecinde sinemayı doğrudan bir araç olarak kullanmadığı görülmektedir. Sinemanın dünya çapında kabul gördüğü, ses ve görüntü birlikteliğinin kitleler üzerinde önemli etkiler yarattığı bir dönemde, imparatorluktan ulus-devlete yönelen Cumhuriyet yönetiminin, bu alanı zayıf bırakması dikkat çekicidir. 1920'li yıllarda devletin sinema alanında sahip olduğu tutum, korumacı-devletçi bir modelin yerleşmeye başladığı 1930 yılı itibarıyla de gözlenmektedir. Devletin doğrudan müdahalede bulunmadığı ve zayıf bir özel sektörün inisiyatifindeki yerli sinemanın, yabancı sinemanın hâkimiyetindeki piyasada etkin bir aktör olamadığı görülmektedir. Yerli sinemanın aleyhine gelişen bu durumun yarattığı gerilim, 1930 yılı boyunca Cumhuriyet gazetesi ve 1929-1930 döneminde Sinema gazetesine yansıyan ulusçu tepkiler üzerinden izlenebilmektedir. Yabancı filmlerin halka sunulmasında Fransızca alt yazıların kullanılması, Türkçe harflerin küçük puntolarla yazılması, eleştirmenlerce milliyetçi bir refleksle karşılanmıştır. Bununla birlikte sinemanın, rejime doğrudan değilse de, modern yaşam tarzı ve kadın erkek ilişkileri üzerinden dolaylı ve pasif bir destek sağladığı iddia edilebilir.

Anahtar Kelimeler: Erken Cumhuriyet Dönemi, Devletçilik, Özel Sektör, Sinema, Uluslaşma, Kültürel Devrim, Laiklik

ABSTRACT

While cinema which entered Turkey in 1890s was an area in which the minorities showed interest, it is observed that the state and the Muslims started to enter into this area specially since the WWI. The cinema which started as a military-centered activity during the WWI, continued under the dominance of the private sector during the Republican

* Yrd. Doç. Dr., Ardahan Üniversitesi, İİBF, hsoysuren@gmail.com

** Yrd. Doç. Dr., Ardahan Üniversitesi, İİBF, necipyildiz@gmail.com

period. Although the private sector produced films on the Republican values and the republican foundation process, it is observed that the State did not use the cinema as a direct means to establish the new regime. It is remarkable that the Republican administration, which turned from the empire to the nation-state at a time when cinema had a world-wide appeal and the coupling of audio and vision had an important effect on the masses, left this area weak. It is observed that the State's attitude towards the cinema sector during the 1920s continued during the 1930s, when a protectionist-statist model started to be established. It can be seen that the national cinema, to which the state did not directly intervene and which was under the initiative of a weak private sector, could not become an active actor in the sector dominated by the foreign cinema. The tension which is created by this situation that worked against the national cinema, can be traced through the nationalist reactions reflected in the Cumhuriyet newspaper and the Sinema magazine of 1930, which we focused upon. The use of French subtitles in foreign films presented to the public as well as the smallness of the type size of the Turkish letters used, are met with a nationalist reflex by the critics. Nonetheless, it can be argued that cinema provided an indirect and passive, if not a direct, support to the regime via modern life style and male-female relationships.

Key Words: Early Republican Period, Statism, Private Sector, Cinema, Becoming a Nation, Cultural Revolution, Secularism

АННОТАЦИЯ

В Турции киноиндустрией начали заниматься с 1890-х годов. Он пользовался большим спросом со стороны меньшинств. Наряду с этим, с началом первой мировой войны само государство и исламское общество стали интересоваться этой сферой. Во время первой мировой войны само киноискусство занимало центральное место в армейской среде. После установления республики переместилось в частный сектор. Несмотря на то, что частный сектор снимал кинофильмы о ценностях республиканского строя и процессе создания республики, государство, всё таки, не применял киноиндустрию в качестве прямого инструмента. Надо обратить внимание на то, что в переходный период от империи к национальному государству, правительство обращала мало внимания к киноиндустрии. При том, когда во всём мире его применяли как средство звукового и изобразительного воздействия над массами. С 1920-х годов государство с целью создания папеченско-этатического моделья страны начало укреплять свои позиции в киноиндустрии, которое продолжалось и в 30-е годы. Здесь нужно отметить о непрямом вмешательстве государства в киноиндустрию, что привело к созданию слабого частного сектора в этой индустрии и она не смогла конкурировать с зарубежной киноиндустрией. Такая обстановка привела к напряжению. Информация о таком положении имеется в печатных средствах, таких как газета "Джумхуриет" 1930-го года и газета "Синема" 1929-1930-х годов. Показ иностранных фильмов с титрами на Французском, а под этими же титрами на Турецком но с маленьким шрифтом, привело к возбуждению национальных рефлексов и критике. Наряду с этим можно сказать, что поводом пассивной поддержки киноиндустрии со стороны государства стал современный образ жизни и показ женских и мужских отношений.

Ключевые слова: ранний республиканский период, этатизм, частный сектор, синема, культурная революция, секуляризм.

GİRİŞ

Bu çalışma, sinemanın Osmanlı İmparatorluğu'na giriş yaptığı 1890'lı yıllardan 1930'lu yılların başına kadar geçen dönem içerisinde Türkiye'deki gelişimini ve siyasetle etkileşim sürecini ele almaktadır. Çalışmada, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan tarihsel süreç ve sinemadaki yerleşme çabasının boyutları ortaya konulmuştur. Çalışmada Osmanlı'daki sinema mirası ele alındıktan sonra, Cumhuriyet rejiminin sinema yaklaşımına odaklanılmaktadır. Çalışmanın amacı, ulus-devlet inşa sürecinde sinemanın yüklendiği kültürel ve siyasal fonksiyonu ortaya koymaktır.

Çalışmamızın sorunsalı; Cumhuriyet yönetiminin, 1923-1930 döneminde kültürün her alanına yoğunlukla müdahale ettiği halde, sinema alanını neden görece özerk bırakmayı tercih ederek, bu alana etkin bir müdahaleden geri durmuş olduğudur.

Literatürdeki bilgiler ile Cumhuriyet gazetesi ve Sinema gazetesindeki veriler göz önüne bulundurulduğunda, bu sorunsala şöyle bir açıklama getirilebilir: öncelikle, Cumhuriyet yönetiminin, Sovyetler Birliği gibi, sinemanın siyaset ve kültür üzerindeki muazzam önemini yeterince idrak etmemiş olduğu görülmektedir. İkinci olarak, Cumhuriyet rejimi, sinemanın siyaset ve kültür üzerindeki etkisini idrak edebildiği ölçüde, mevcut sinemacı kuşağın Cumhuriyet değerleri ve yaşam tarzı üzerinden rejime pasif destek sağlamalarını yeterli addetmiştir. Üçüncü olarak ise, ekonomik anlamda devletin bütçesinin yeterli olmadığı gerekçesi de gündeme getirilebilir.

Sonuç olarak, bu makale uluslaşma sürecinde sinemanın üstlendiği rolün boyutlarını sorunlaştırarak, devletin uluslaşma sürecinde sinemayı bir araç olarak neden yeterince kullanmadığı meselesini aydınlatarak literatüre özgün bir katkı sağlamayı hedeflemektedir. Çalışmanın ilk bölümünde Osmanlı'dan Cumhuriyet'e kalan miras özetlenmiş, bu kapsamda I. Dünya Savaşı itibarıyla, devletin sinema piyasasına bir aktör olarak girmesi üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde, Milli Mücadele'den 1920'li yılların sonuna kadarki dönem, özel sektörün öne çıkan rolü ekseninde değerlendirilmiştir. Üçüncü bölümde ise, yabancı etkinin hâkimiyetinde şekillenen sinema faaliyetine karşı geliştirilen milliyetçi refleks ekseninde, ulus-devlet bağlamında sinema-siyaset ilişkisi ele alınmıştır.

1- Sinemada Osmanlı Mirası

19. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi, ekonomik, kültürel tercihlerinde, Batı etkisinin arttığı bir dönemdir. Bu etki, Batıdaki gelişmelerin gecikmeden İmparatorluğa ulaşmasını beraberinde getirmiş ve azınlıklar bu durumu daha da hızlandırarak bir rol oynamışlardır. Bu etkileşim ve dönüşüm sürecinin bir parçası olarak sinema 1890'lı yıllarda Osmanlı'ya giriş yapmıştır. O dönemde, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında hemen hemen 'ülke dışı' bir toprak görüntüsüne kavuşan, 'azınlıklar cenneti' sıfatıyla anılan ve 'ortaklaşa dil olan Fransızca'sıyla dikkat çeken Beyoğlu, 1914 yılına kadar sinema faaliyetlerinin ana merkezi olmuştur (Arkın Sinema Ansiklopedisi, 1975: 450)

I. Dünya savaşı, sinemayı devlet politikası doğrultusunda kullanılan bir araca dönüştürmesi bakımından Osmanlı'daki sinemayı yakından etkilemiştir. Halkı savaş atmosferine sokmak için sinemadan yararlanılmıştır. Buna ilişkin adımlardan birisi, Talat Paşa'nın deyişiyle, " 'harbi popüler hale getirecek' çalışmalar"ın bir parçası olarak, 1876-1877 Osmanlı-Rus savaşında Rusların geldikleri en ileri nokta olan Ayestefonos'a

(Yeşilköy'e) diktikleri anıtın yıkılmasıydı (Şener, 1970:12)¹. Yıkımın filme alınması, sinemayı devlet politikasını halka ulaştırmanın aracı olarak kullanmanın bir örneğiydi.

Osmanlı Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili Enver Paşa'nın Almanya ziyareti, sinema alanında kurumsal adımların atılmasını tetiklemiştir. Alman Ordusu'nun sinema faaliyetlerinden etkilenen Enver Paşa, sinemanın asker eğitiminde, yeni silahların tanıtılmasında ve propaganda faaliyetlerinde oynadığı rolü kavramış olarak Almanya'dan dönmüş ve aynı çalışmaların Osmanlı Ordusu içinde de yapılmasını istemiştir (Şener, 1970:13). Bunun neticesi olarak, 1915'te "Merkez Ordu Sinema Dairesi" kurulmuştur. Daire'nin amaçları, cephede savaşan askerlerin hareketleri, askeri fabrikaların çalışmaları, Müttefik ülkelerden gelen yeni silahların kullanımı ve önemli olaylara ilişkin filmler çekmekti(Özön, 1970:11). Sinema Dairesi öncelikle savaş ve devlet katındaki gelişmeleri ele alan belgesel nitelikli filmlere yoğunlaşmıştır². Sinema Dairesi'nin çektiği, haber içerikli, askeri ve propaganda amaçlı filmler, Müttefiklerin gönderdiği aynı tarzdaki filmlerle beraber, İstanbul'daki Askeri Müze'nin bir bölümünde oluşturulan sinema salonunda halka gösterilmiştir (Özön, 1970:11)

Devlet eliyle oluşturulan alt yapı ile yürütülen sinema faaliyetleri, bir süre sonra belgesel nitelikli filmlerin dışına taşarak, öykülü film çekimlerine de başlamıştır. Ordu Merkez Sinema Dairesi'nin başlattığı süreç³ yarı askerî bir kuruluş olan "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti" tarafından tamamlanmıştır (Özgüç, 1988: 8). Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı'ndaki yenilgisi, devlet destekli sinema faaliyetini kesintiye uğratmıştır. Mondros

¹ Söz konusu anıtın yıkılışını filme çekmek için daha önceden Viyana merkezli bir şirketle anlaşılmıştı. Çekim için gelen şirket görevlilerini karşılayan kalabalık ise, savaşın körüklediği ulusal duyguların etkisiyle, bu olayın bir Türk tarafından çekilmesini istemişti. Bunun üzerine, şirket elemanları tarafından, daha önce film gösterimi içinde çalışmış olan ve seferberlik ilanı ile yedek subay olarak askere alınan Fuat Uzkinay'a, alıcının nasıl çalıştırılacağı orada öğretilmiş ve böylece yüz elli metrelik "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" filmi Uzkinay tarafından çekilmiştir. (Özön, 1970:9-10) Bu filmin gerçekten çekildiğine dair bazı kuşular dile getirilmişse de (Scagnamillo, 1987:21), bizzat izlendiğine dair tanıklıklar mevcuttur. "Yapımcı, yönetmen, senarist ve oyuncu olarak özellikle fantastik Türk filmlerine imza atan Kunt Tulgar" filmi bizzat izlediğini söylemektedir.(Durmaz, 2014) "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" filmi ile Fuat Uzkinay, ilk Türk sinemacısı olmaya hak kazanmıştır. Ancak Osmanlı sınırları içinde, bir Osmanlı vatandaşı tarafından çekilen ilk film farklıydı. "5. Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır ve Selanik ziyaretleri"ni konu alan ve Milton Manaki tarafından çekilen film 1911 tarihini taşımaktaydı. Milton Manaki'nin, Sultan Reşat'ın Belediye binasından çıkışıyla çekime başlaması üzerine "elindeki garip makinaya (alıcıya) bir anlam veremeyen padişahın mahiyetindekiler hemen araya girip film çekimini engellemek isteyince Sultan Reşat müdahale edip, tarihe geçen o hoşgörülle kuşatılmış sevgi dolu sözcükleri söylemek zorunda kaldı: 'Bırakın çocuk oynasın'"(Gökmen, 1997:48)

² Sinema Dairesi'nin çektiği filmler arasında şunlar bulunuyor: Anafartalar Muhaberesinde İtilaf Ordularının Püskürtülmesi (1915), Çanakkale Muhabereleleri (1916), Galiçya Hareketi, Galiçya'da 19. Süvari Müfrezesi (1915), Irak Cephesi komutanlığını yaparken ölen Von Der Goltz Paşa'nın Cenaze Merasimi (1916), General Towshend (1916), General Towshend ve Hindli Üsera (1916), Alman İmparator'un Dersaadet'e Gelişi, Alman İmparatoru'nun Çanakkale'yi Ziyareti (1917), Avusturya İmparatoru'nun İstanbul'a Gelişi, Avusturya İmparatoru'nun Askeri Müzeyi Ziyareti (1917), Abdülhamit'in Cenaze Merasimi (1918), Sultan Reşat'ın Cenaze Merasimi (1918), Vahdettin'in Biat Merasimi (1918), Vahdettin'in Kılıç Alayı (1918) (Arkın Sinema Ansiklopedisi, 1975: 454)

³ Yarım kalan bazı filmler için bkz. Arkın Sinema Ansiklopedisi, 1975:454; Moliere'nin "Zor Nikah"ından uyarlanan "Himmet Ağa'nın İzdıvacı" filminin çekimi, rol alan çoğu oyuncunun Çanakkale Savaşı nedeniyle askere alınmasıyla yarım kalmıştı. (Özön, 1970:11)

Ateşkes Antlaşmasıyla (30 Ekim 1918) birlikte, galip devletlerin Osmanlı mirasını paylaşma yarışına girmesi üzerine, “Merkez Ordu Sinema Dairesi” ve yarı askeri “Müdafaa-i Milliye Cemiyeti”ne ait araçlar, bir nevi “hile-i şeriye” ile “Malul Gaziler Cemiyeti”ne aktarılmıştır (Şener, 1970:18). Malul Gaziler Cemiyeti, İzmir işgalini protesto mitinglerini filme almanın yanı sıra, bazı kısa metrajlı ve uzun metrajlı filmler de çekmiştir (scognamillo, 1987: 32). Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın aynı isimli romanı esas alınarak çekilen “Mürebbiye” filmi, Batı taklitçiliği ve alafranga özentisinin, insanın yaşantısında meydana getireceği “gülünç ve tehlikeli” yanlar işlenerek, o dönem İstanbul’unda “bilinçli ya da bilinçsiz bir protesto özelliği kazanıyordu”(Özön, 1970:19)⁴. Yönetmen Ahmet Fehim’in, sinemasal zayıflıklar üzerinden “Binnaz” isimli filme yöneltilen eleştiriler nedeniyle sinemayı bırakması, “Malul Gaziler Cemiyeti”nin de sinemadan elini çekmesine yol açarken, sinema araçları “Donanma Cemiyeti”ne kiralanmış, ancak “Donanma Cemiyeti”, aktif bir sinema faaliyetine girişmemiştir (Arkın Sinema Ansiklopedisi, 1975: 455-456).

2- Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Ve Özel Sektör Sinemasının Başat Rolü (1923-1930)

Anadolu’daki Milli Mücadele’yle birlikte, İstanbul’daki devlet bağlantılı cemiyetlerin elindeki sinema araçlarının Ankara’ya taşınması, düzenli ordunun kurulması ardından oluşturulan “Ordu Film Çekme Merkezi”ne bir alt yapı sağlamıştır (Şener, 1970:22)

I. Dünya Savaşı sürecinde devletin oluşturduğu alt yapı üzerinde yürütülen sinema faaliyeti, Kurtuluş Savaşı ile birlikte özel müteşebbisin ön plana geçtiği bir alan haline dönüşmüştür. Türkiye Sinemasının bundan sonraki döneminde şirket olarak “Kemal Film” ve ardından “İpek Film”, sinemacı olarak ise Muhsin Ertuğrul’un rolü ön plandadır.

1914 yılında açtıkları salonla sinema alanına giriş yapan Kemal ve Şakir Seden kardeşlerin, yurtdışından film getirip pazarlamak maksadı ile kurdukları Kemal Film, Cumhuriyet’in kuruluş evresinde sinemada önemli bir rol oynamış ve Malul Gaziler Cemiyeti ile TBMM Ordu Sinema Kolu’nu gölgede bırakan çalışmalar yapmıştır. Kurtuluş Savaşı’nı belgelendiren filmlerde, tek yapımcı değilse de⁵ geniş çalışmaların yapımcısı olarak dikkat çekmiş ve belgesel sinemanın ötesine geçen bir faaliyet yürütmüştür. Kurulduğu yıl Malul Gaziler Cemiyeti ile ortak bir yapıma (“Tombul Aşığın Dört Sevgilisi” adlı komedi) imza atan şirket, film çekimlerine asıl olarak, 1922 yılında Muhsin Ertuğrul’la başlamıştır. Muhsin Ertuğrul, 1908’de başladığı tiyatroculuğu, 1911’de Paris’e giderek aldığı eğitimle pekiştirip, kendi adına bir kumpanya kurmuş; 1916 ve 1918’de gittiği Berlin’de sinemayla ilgilenmeye başlamış, 1921’de tekrar gittiği Berlin’de edindiği tecrübelerle bilgisini genişleterek yurda dönmüş ve sinemaya Kemal Film bünyesinde el atmıştır (Güvemli, 1960:235-236)

⁴Filmde, yanına sığındığı Türk ailenin bütün erkeklerini baştan çıkaran Fransız mürebbiye Anjel karakteri ön plana çıkıyordu. Mondros Mütarekesi’nden sonra İstanbul’a tayin edilen Fransız General Francet d’Esperey "Fransızları küçük düşürüyor" gerekçesiyle filmin gösterimini yasaklamıştı. Böylece "Mürebbiye" sansür edilmiş ilk Türk filmi olmuştur. (Özgüç,1990:22,23)

⁵ Bu üç kurumun çektiği filmler arasında “Dumlupınar Vakayii, İzmir Nasıl İstirdat Edildi, İzmir’de Yunan Fecayii, Gazi’nin İzmir’e Gelişi ve Karşılanışı, İstanbul’un İtilaf Devletleri Tarafından Tahliyesi, İstanbul’a Ordunun Gelişi kısa ya da Zafer Yollarında, İzmir Zaferi / İstiklal gibi filmler” vardı (Arkın Sinema Ansiklopedisi, 1975: 456)

Muhsin Ertuğrul, ilkin, konusunu güncel bir olaydan alan "İstanbul'da Bir Facia-i Aşk" filmini çekmiştir⁶. Fuat Uzkınay tarafından çekilen "Zafer Yollarında" ise, Büyük Taarruz'dan başlayarak İzmir'in kurtuluşuna kadar geçen olayları ele almıştır. Filmde ordu kuvvetlerinden de yararlanmak suretiyle, tarihsel süreç yeniden canlandırılmıştır. Kemal Film'in Kurtuluş Savaşı'na ilişkin çalışmaları bu filmle sınırlı değildir. Bu şirket; bir kısmı, Amerika ve Avrupa'da da gösterilen, 47 aktüalite filmi ile bir Kurtuluş Savaşı arşivinin oluşturulması bakımından önemli hizmetler görmüştür (Güvemli, 1960:237-238)

Kemal Film, belgesellerin ötesine geçen bir faaliyet yürütmüş ve Muhsin Ertuğrul, Halide Edip'in "Ateşten Gömlek" romanı temelinde, Kurtuluş Savaşı'nı bir sinema filminde işlemiştir.⁷ Kadın rollerinin Rum, Ermeni ve Beyaz Ruslar tarafından canlandırılması geleneği (Arkin Sinema Ansiklopedisi, 1975: 456), bu filmle değişikliğe uğramıştır. Halide Edip'in, olayın ancak Türk kadınları tarafından aktarılabilmesi yönündeki düşüncesinin de etkisiyle (Soykan, 1993:28), Türk kadınları sinemada rol almış ve Bedia Muvahhit ile Neyyire Neyyir, bu filmdeki rolleriyle sinemada oynayan ilk Türk kadınları unvanını almışlardır⁸.

Aynı şirket bünyesinde yine Muhsin Ertuğrul'un, Yakup Kadri'nin bir Bektaşî dervişinin hayatı ekseninde yazdığı "Nur Baba" romanını esas alarak çektiği film, işlediği konu nedeniyle Bektaşîlerin tepkisine yol açmıştır.⁹ Muhsin Ertuğrul'un, "Ateşten Gömlek" filmi gibi, 1923'te çektiği "Leblebici Horhor", "Kız Kulesi Faciası", ve 1924'te çektiği "Sözde Kızlar" filmlerinin, önceki filmlerin gördüğü ilgiye ulaşamaması, Kemal Film'in bu işten elini çekmesi sonucunu doğurmuş ve Muhsin Ertuğrul 1924'te İsveç'e, 1925'te ise Rusya'ya gitmiştir (Güvemli, 1960:241).

Kesintiye uğrayan film çekimi, 1928'de İpekçi Kardeşlerin "İpek Film" şirketini faaliyete geçirmesiyle yeniden başlamıştır. İpek Film'de film çekim işini üstlenen kişi ise yine, yurt dışından dönen Muhsin Ertuğrul'du. Muhsin Ertuğrul, "Ateşten Günler"den 6 yıl sonra, Kurtuluş Savaşı konulu ikinci filmini, "Ankara Postası" ismiyle çekmiştir

⁶ "İstanbul'da Bir Facia-i Aşk", güncel bir olaydan alınan konusuyla "özgün senaryolu ilk film"di. Büyük ilgi görmüş ve adeta gişelere "para akıtmıştı." (Özgüç, 1990:29-30) Bir aşk ve kıskançlık dramı olan filmin diğer adı "Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katli" idi (Arkin Sinema Ansiklopedisi, 1975: 456)

⁷ Halide Edip'in bizzat savaşta yaşadığı bazı olayları işlemesinin de etkisiyle, bazen bir belge filmi özelliklerini yansıtan filmin; aynı kıza aşık olan iki gencin Kurtuluş Savaşı ortamında yaşadıkları ekseninde dönen senaryosu şöyleydi: "İzmir'in İşgali sırasında kocası ve çocuğu öldürülen bir genç kadın İstanbul'daki akrabalarının yanına geliyor, İstanbul da işgal edilince Anadolu'ya geçen akrabası ve arkadaşının peşine takılır, İki erkek ve bir kadından müteşekkil kabileye Adapazarı'nda bir erkek daha katılır ve bu dörtlü arasında başlayan ilişki savaşla birlikte sürüp gider" (Şener1970:38).

⁸ Türk kadınların rol alması bazı kesimlerin tepkisine yol açmış, öyle ki film ekibi bazı yerlerde yiyecek temin etme noktasında sıkıntıya düşmüştür.(Özgüç, 1990: 35,37,38) Film, teknik bakımdan mükemmel değilse de, henüz yeni bitmiş Kurtuluş Savaşı'nı işlemiş olmasının etkisiyle "son derece ilgiyle karşılanmıştı" (Güvemli, 1960:240) Dış basında "Türk sinemasının en dikkate değer yapıtlarından biri" şeklinde değerlendirilmişti. (Scognamillo, 1987:45)

⁹ Bu film de, Muhsin Ertuğrul'un ilk filmi olan "İstanbul'da Bir Facia-i Aşk" gibi yine günlük hayattan bir olay seçilmişti. Ancak daha çekilirken film seti bir grup Bektaşî tarafından basılmış, baskından korkan başrol oyuncusu oynamaktan vazgeçmiş ve film polis koruması altında tamamlanabilmişti. Film tamamlanmışsa da, Bektaşîlerin yeni bir hareketinden çekinen işgal yönetimi, gösterilmesine izin vermemiş ve ancak İstanbul'un kurtuluşundan sonra "Boğaziçi Esrarı" adıyla gösterime sokulmuştur (Özön, 1962:76,78).

(Scognamillo, 1987: 48). Bir Fransız sinema gazetesinin (*Cinei Mande*), filmle ilgili yaptığı değerlendirmeler, Cumhuriyet gazetesinde şöyle aktarılıyordu: "Muhabir 'Ankara Postası'ndan bahsederken senaryonun zayıf, fakat temsilin umumiyetle iyi olduğunu söylüyor. Ertuğrul Muhsin, Neyyire Neyir, Emin Beliğ, Galip, Kemal Beylerle, İsmet Sırrı Hanımın istirdatlarını takdir ediyor.ERCÜMENT Behzat'la son sahneyi çok iyi oynadıklarını yazdıktan sonra, 'Kaçakçılar' filminden bahsediyor ve mektubunu 'Türkiye'de sinema bir hakikat oldu' cümlesiyle bitiriyor"du.(Ankara Postası Bir Fransız, 1930)

İlk defa 2 Ekim 1929'da, İpekçilere ait olan Melek ve Elhamra sinemalarında gösterilen film, teknik yetersizliklerden kaynaklanan pek çok kusura rağmen (Güvemli, 1960:242), "Beş yıldır Türk filmine susamış ve milli konuların, ne şekilde verilirse verilsin susuzluğunu duyan" halk tarafından büyük ilgiyle karşılanmış, öyle bir kaç günde 15 bin kişi tarafından izlenerek, ülkemizde "yabancı filmlerin bile o güne kadar görmediği bir rağbetle" karşılanmıştır (Onaran, 1994a: 27).

"Ankara Postası"nın gördüğü ilginin etkisiyle bir zabıta filmi için arayışa giren Muhsin Ertuğrul, senaryosunu yabancı bir kaynaktan aldığı "Kaçakçılar" filmi çekmeye başlamıştır (Güvemli, 1960:242). Türkiye'de 'ilk polisiye film' olan "Kaçakçılar", çekimler sırasında, polisten kaçış sahnesinde arabanın devrilmesi sonucu, bir oyuncunun ölmesi ve birisinin de yaralanmasıyla yarım kalmış ve ancak iki yıl sonra, 1932'de halka gösterilebilmiştir (Özgüç, 1990:39).

Sinemanın Osmanlı İmparatorluğu'nda, 1890'lı yıllarda başlayan macerası, İmparatorluğun tasfiyesine ve Cumhuriyetin kurulmasına paralel olarak, yeni aktörlerin devreye girdiği bir dönüşüm geçirmiştir. 1914'e kadar sınırlı bir kesimin seyirci olması bir tarafa bırakılırsa, Müslüman kesimin dışında kalan ve azınlıklarla yabancıların hâkimiyetinde kalan sinema, I. Dünya Savaşı sırasında Ordu bünyesinde başlatılan çalışmalarla yeni bir döneme girmiştir. Bu dönemdeki tecrübe ve bilginin yanı sıra, sinemada kullanılan alt yapı Milli Mücadele Ordusu'na aktarılmıştır. Dünya Savaşı esnasında salon işletmeciliğiyle başlayan girişimciliğin 1920'li yılların başlarında film yapım şirketine evrilmesiyle özel teşebbüsün devreye girdiği yeni bir aşamaya ulaşmıştır.

1920'li yıllardaki sınırlı sinema faaliyeti, iki özel şirketin (Kemal Film ve İpek Film) tekelinde yürütülmüştür. O dönemde sinemayla "devletin fazla ilişkisi yoktur" ve alt yapıya devletin herhangi bir desteği olmamıştır. Bu, "sinemanın kısmen kendi dinamizmiyle gelişmesini sağlamış", ancak yetersizlikler devletin yardımını gerekli kılmıştır; nitekim M. Ertuğrul da çok kez devlet yardımının gerekliliğini vurgulamıştır. Devletin destek konusunda geri duruşuna rağmen, o dönemde "Cumhuriyetin temel değerleriyle uyumlu filmler çekilmiştir" (Kayalı, 1994: 13).

Dönemin Türkiye'sinde ne genel ne de özel koşullar, rejimin temel değerleriyle çatışan bir durumun gerçekleştirilmesine uygundu. Bu işi yürütenler, örneğin M. Ertuğrul tamamen, Batı'yı benimsemiş ve örnek almıştı. Genel siyasi planda ise, yeni kurulan rejim, muhalefet odaklarına fazla hoşgörü gösterme yanlısı değildi.

Sinemada sağlanmış olan birikim, 1930'lu yıllara varıldığında, Türk sinema geleneğinin oluşması bakımından bir temel sağlamış olsa da, Türkiye'deki sinema piyasasını yönlendirecek kapasiteden son derece uzaktı. Tiyatroyu sanat olarak, sinemayı ise "aşağı bir eğlence" olarak gören anlayış (Özön, 1995: 23), sinemayı, tiyatronun yanında "bir ek görev", "yaşamını sürdürmek için" gerekli maddi kaynağı sağlayan bir araç olarak

görme eğilimindeydi¹⁰. Esasen bu noktada dünyada sinemaya ilişkin hissiyatın da yeni değişmekte olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Dünya sinemasında benzer eğilimler varlığını hissettirmiştir. Sinema, başta entelektüel kesim tarafından olmak üzere, dünyada, önemsiz bir sanat olarak değerlendirilip, panayı eğlencesine indirgenen bir alandı (Bazin-Rohmer, 1989). Nitekim "Sinemanın sanata dönüşüm dönemi" olarak 1918-1924 arası yılları arasının işaret edilmiş olması (Onaran, 1994:169), bahse konu yaklaşımların, zeminini göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Türkiye'deki film piyasası neredeyse bütünüyle yabancı kaynaklı olup, dünya siyasetindeki değişmelerin etkisiyle, yalnızca gelişmelere bağlı olarak filmlerin geldiği ülkeler değişiyordu. Birinci Dünya Savaşı'na kadar "Fransa, Almanya ve İtalya"dan film gelirken, Osmanlı Devleti'nin Almanya'nın yanında savaşa katılması, savaş boyunca Almanya dışındaki ülkelere film gelişlerini kesintiye uğratmıştır. Savaş sonrasında yeniden gelmeye başlayan Fransız ve İtalyan filmlerine 1921'den itibaren Amerikan filmleri de eklenmiştir. Gösterilen filmlerin çoğunlukla Avrupa kaynaklı olması gerçeği 1930'da dönüşüme uğramış ve 1935'te piyasanın yarısına İngiliz, Fransız, Alman ve Rus filmleri hakim olurken, kalan diğer yarısına ise tek başına Amerika hakim olabilmıştır (Gökmen, 1989: 18).

Sinemanın kültürel taşıyıcılık misyonunu güçlendiren, sesli filme geçiş olgusu; 1920'li yılların ikinci yarısında sinemada devrim yaratmıştır. Bu gelişme kısa sürede Türkiye'de de yansımaları bulmuş ve sesli film, Türkiye piyasasına da girmiştir.

Sesli filmler 1929 yılı itibariyle Türkiye'deki sinemalarda gösterime girmiştir. Opera Sinemasının 8 Eylül 1929'da gazetelere yansıyan ilanında, sesli ve müzikal filmlerin gösterilmesinde kullanılacak makinanın alındığı ve yakında gösterime başlanacağı duyurulmuştur (Özgüç, 1990: 45). Nitekim bu tarihten sonra İpekçi Kardeşlere ait Opera ve Elhamra sinemalarında yabancı menşeli, sesli filmlerin gösterimi başlamıştır¹¹.

¹⁰ Muhsin Ertuğrul'un sinemaya yöneliminde, tiyatrodaki karşılaştığı maddi, bürokratik zorlukların etkisine dair anekdotları Vasfi Rıza Zobu aktarmaktadır. "Muhsin Ertuğrul, tiyatrodan ümidini kesmiş; Bahçekapı'da Anadolu Hanında bir büro açmış, film işleriyle meşgul olmaya başlamıştı" diyen Zobu, sinemayı "boş günlerin avareliğine" sıkıştıran anlayışla bir örneği şöyle anlatır; "Turne için İzmir'e hareket ettiğimizde Muhsin Ertuğrul 'İzmir'in İstirdatı'na dair bir film çevirmekle meşguldü. Mevzu İzmir'de geçmekteydi. Kemal Film'in daimi aktörlerinden Behzat'ın, benim, Bedia'nın İzmir'de bulunuşu, müessese için iyi bir fırsattı. Muhsin, Operatör Cezmi, filmin jön Promiyeri olan Doktor Emin Belig İzmir'e geldiler. Başladık filmi çevirmeye... ve böylece boş kaldığımız günlerin avareliğinden kurtulduk" (Zobu, s.50-51,88).

¹¹ İstanbul'da gösterilen ilk sesli filmler ve gösterildikleri sinemalar sırasıyla şunlardır (Gökmen, 1991: 61):

- 1.Kadının Harbe Gidişi- Opera, 25.9.1929
- 2.Seher Vakti- Opera, 9.10.1929
- 3.Parisli Şarkıcı- Elhamra, 16.10.1929
- 4.Aşk Zambağı- Opera, 1.11.1929
- 5.Üç Nikah- Elhamra, 6.11.1929
- 6.İdeal Bir Aşk Gecesi- Opera, 6.11.1929
- 7.Buhranlı Geceler- Opera, 13.11.1929
- 8.Zifaf Marşı- Elhamra,13.11.1929

Ulus-devlet sürecinin derinleşmesi, yabancı etkinin milliyetçi refleksle karşılaşma potansiyelini arttırması, sinemanın taşıdığı öğelerin bu kapsamda değerlendirilmesine yol açmıştır. 1930 yılı itibariyle, basındaki tepkiler üzerinden bu gelişmeleri izlemek mümkündür. Çalışmanın sonraki bölümü, ilgili veriler çerçevesinde bu konuda değerlendirmeler içerecektir.

3- İnkılapçı Türkiye’de Sinemaya Yönelik İdeolojik Refleks

Sözlü film, kaynak ülkenin lisanını taşıması ve böylece anlama problemini gündeme getirmesi bakımından yerli kültürel politik refleksleri tetikleyen bir rol oynamıştır. İnkılap sürecinin içinden geçen Türkiye’deki hassasiyetler, bu noktada sinemaya ilişkin değerlendirmelere yansımıştır.

1930 yılı içerisinde sözlü filmlerin gösterimi yaygınlaşmış, lisan bilmeyenlerin anlamaları için alt-yazı uygulamasına geçilmiştir (Gökmen, 1989: 18). Alt-yazılarda Türkçe'nin yanı sıra, genelde azınlıkların konuştuğu Fransızca da kullanılmıştır. Bu yazıların niteliği ve yabancı dil kullanılması, yeni Türkiye'nin benimsediği “inkılapçı” tutum temelinde, bazı eleştirilere yol açmıştır. Çevirilerin, "ucuza mal olması" için "cahil mütercimler"ce yapılması ve Türkçe yazıların küçük yazılıyor olması üzerinde durulmuş; ayrıca “Türkçe'nin berbat edildiği”, kullanılan kötü Türkçenin yanı sıra, yazı karakterinin küçüklüğünün, yeni harflerin öğrenilmesi ve yaygınlaşması noktasında, sinemanın oynayacağı önemli rolü engellediği savunulmuştur. Harflerin "daha seyrek ve daha büyük" düzenlenmesi, bunun filmi ağırlaştırmaması için de Fransızca alt-yazıların kaldırılması istenmiştir. Dönemin genel politikasına damgasını vuran milliyetçi yaklaşım, sinemada kullanılan dil bağlamında şu ifadelerle yansıtılmıştır: "Esasen sesli filmler dolayısıyla seyircilerin birçoğu bir kelime bile anlamadıkları İngilizce'yi dinlemeye mecbur edilmişken, bir de Fransızca yazılarla gözleri yormakta mânâ ve mantık yoktur. Türkiye'deki sinema binaları bir Babil kulesi olmaktan kurtarılmalıdır. Hem de öylesine bir garib Babil kulesi ki içinde en az ve en fena konuşulan dil Türkçe'dir. Şehrimizdeki dört tane levanten ve iki tane ecnebiyi memnun edeceğiz diye seyircilerin ekseriyetini teşkil eden Türkçe bilenlere birçok lüzumsuz satır gösterip gözlerini berbat edemeyiz"(Sesli Filmelere Dair,1929-1930).

Bir başka değerlendirme, yeni harflerin öğretilmesi ve yaygınlaştırılması noktasında sinemacıların sorumlu davranmadıklarına dairdir. Sinemacılar "keselerini" düşünmekle suçlanmış, "Sinemacılarımız yeni harfleri yoksa hakir mi görüyorlar" sorusu ardından şunlar yazılmıştı: "Bir Türk memleketinde Türk halkının zevki için işleyen ve Türk halkının sırtından geçinen her müessese, gene o kütlenin öz dili ile muamelesini yapmak mecburiyetindedir. Sinemalar bu tabii hakkı çiğneyip kendi keyiflerinin istediği gibi hareket edemezler." "Filmlerde Fransızca ve İngilizce senaryo hulasasına hiç de lüzum yoktur." "Hangi Fransız ve İngiliz memleketlerinde filmlerin Türkçe senaryo hulasaları vardır? Bizim memleketimizde neden onların dili hâkim mevkide bulunuyor da kendi harflerimiz küçük punto ile ve daha az gösteriliyor!." (Sesli Filmelere Dair,1929-1930).

1933 yılında filmlerde Türkçe seslendirmenin başlaması, söz konusu eleştirileri ortadan kaldıracak nitelikteydi. Ancak, Türkçe seslendirmenin bir anda tüm filmler için hayata geçmediği dikkate alındığında, bunun istenen sonuç için yetmeyeceği aşikârdır. Esasen dönem itibariyle yaygınlaşan “Türkçe Konuş” kampanyalarının konuya ilişkin hassasiyeti

9.Artist Aşk-ı Elhamra, 20.11.1929

10.Brodway Melody-Elhamra, 27.11.1929

artırılmış olduğunu, dolayısıyla muhataplar tarafından, daha dikkatli bir tutumun benimsendiğini tahmin etmek zor değildir¹².

Dünya sinemasında geniş bir pazarı elinde bulunduran Amerikan sinemasının ürünleri hakkındaki değerlendirmeler, sinemanın siyasal-kültürel süreçlerdeki yönlendirici fonksiyonu üzerinden bir refleksif ifadesidir. "Harb-i Umumiye'yi Amerikan emperyalizmi nokta-i nazarında idealize eden" filmlerin "sık sık" gösterilmesine, bunlar vasıtasıyla "Amerikan propagandası" yapılmasına tepki duyulmakta; "Çanakkale'den gelen top seslerini daha unutmamak. O güçlerin içinde Amerikan güçleri de vardı. Onları yapan ve atan elleri alkışlayamayız. Sinemaların bu gibi meselelerde daha titiz olmalarını tavsiye ederiz" şeklinde ifadeler kullanılmaktadır (Tenkit, 1929-1930). Tavsiyelerin işe yaradığını, pratik bir yansıması olduğunu söylemek zordur. Doğal olarak, üretildiği ülkelerin bakışını yansıtan filmler, ulusal bağlamda dayanılacak sinema temeli yeterince oluşmadığından, kendilerine alan bulmuş, mesajlarını aktarmıştır.

Başka bir değerlendirme Amerikan filmlerini aynı konular üstünde dönüp dolaşmakla eleştirmekte, "seneler vardır ki halis Amerikan filmleri esas itibarıyla, bir elmanın iki yarısı gibi birbirine benzemektedir," demekte ve ele alınan konuların içeriği şöyle ifade edilmektedir: "İki kişi birbirini severler. Tam işler yoluna girip te birleşecekleri zaman ortaya bir aksiliktir çıkar, ya sevgililerden birisi diğerinden şüphelenir, yahut bir iftira yüzünden sevilen adam tevkif edilir yahut da buna benzer bir aksilik sevgilileri birbirinden ayırır. Tam sizin bu aksilik yüzünden gözleriniz sulanırken bir tesadüf suyu tefekkürleri hal eder ve sevgililer birbirleriyle öpüşerek muratlarına nail olurlar. İşte bu esas mevzu hattı bir kalıptır, bir modeldir ki, bu model üstüne binlerce, yüz binlerce film piyasaya çıkarılmıştır. Bunun gibi bir iki model daha vardır. Ve bu modeller Amerika film mevzularının kalıplılığıdır."(Nuri Ahmet, 1929-1930)

Gösterime giren filmlerin konusu, sinemanın halka ulaştırdığı mesajları anlamak bakımından bazı ipuçları verebilir. Bu noktada kesin verilere ulaşmak zor ise de, 1930 yılında Cumhuriyet gazetesinde yer verilen ilanlardan, ya da haftalık değerlendirmelerden çıkarılan bilgilerden bazı izlenimler edinmek mümkündür.

Söz konusu değerlendirme ve ilanlardan anlaşıldığına göre gösterime giren filmlerin önemli bir kısmının konusu sevgi-aşk içeriklidir. 13 filmin isminde "aşk" kelimesi geçmekte, 35 civarında filmin ise konu itibarıyla "aşk" konusunu işlediği belirlenebilmektedir.

¹² Peyami Safa, Almanya örneğinde yola çıkarak, Türk Dil Kurumu'nun görevlerine değindiği yazısında şöyle diyordu; "Bizde bir çok ticaret müesseselerine (yahut kazanç evlerine) böyle birer mektup göndermek için, ilk önceleri, gazetelere bakmak ta şart değildir; çünkü bu müesseselerin dillerini Türk'leştirmeğe unvanlarından başlamak lazımdır: Harbiye'den Taksim'e giderken solda bir bahçe, adı Belvü. Taksim'de gene bir bahçe, adı Panorama. Daha ileride bir sinema, adı Etual. Karşısında bir Türk musiki konser salonu ve birahane, adı Muleruj. Sonra birkaç sinema: Opera, Şık, Glorya (...) Dilimizi Tetkik Cemiyeti, bu kazanç evlerinin unvanlarından başlayarak duvar, gazete, el ilanlarında ve halka arz edilen bütün şirketler tarifelerinde, beyannamelerinde ilah... Yabancı kelimeleri kısa bir zamanda ayıklayabilir." (Safa, 1932) Beyoğlu'nda yoğun konuşulan dile uygun olarak Fransızca isim kullanılan sinema isimleri cumhuriyetin onuncu yıldönümünden sonra "vatandaş Türkçe konuş" kampanyasıyla birlikte yavaş yavaş Türkçeleştirilmiştir (Arkın Sinema Ansiklopedisi, 1975: 452). Üniversite gençliğinin harekete geçmesi isimlerin Türkçeleştirilmesinde rol oynamıştır (Güvenli, 1960: 242).

Açık sahneler içeren filmlerin de gösterildiği anlaşılmaktadır. Örneğin *Milli Sinemanın* bir ilanında 18 yaşında küçüklerin izlemesinin sakıncalı olduğu notuna yer verilmiştir.(Milli Sinema., 1930) Benzer uyarı Alkazar sinemasının bir ilanında da bulunmaktadır ki burada ilginin oldukça fazla olduğu ve yer bulunmadığı hususunda uyarı yapılmaktadır (Alkazar Sineması, 10 Teşrinievvel 1930).

Harp konusunu işleyen filmler, 1'i komedi olmak üzere, 7 tanedir.

Bazı sinemalarda da dini işleyen veyahut dini inkâr veya eleştiri konusu yapan filmlere de rastlanmaktadır. "Dindarlıkla uluhiyeti inkâr" ile (Asri sineması, 1930); "din ve serbest fikir taraftarları arasındaki çarpışmalar" ekseninde dönen (Alkazar Sineması, 14 Teşrinisani 1930) filmlerin yanı sıra; Nuh tufanını merkez alan "Nuh'un Gemisi" (Melek Sineması, 31 Kanunusani 1930), yine Kitab-ı Mukaddes'teki bir konuyu da içeren bir film (Melek Sineması, 7 Kanunusani 1930) gösterime sunulmuştur.

Komedi olarak belirlenenlerin sayısı 28, dramların ise 9'dur.

Tek bir konuyu merkeze almadan, değişik alanlarla ilgili sahnelerin birbirine eklenmesiyle oluşturulan ve şarkıların ön planda olduğu revülerin tespit edilen sayısı 4; operet sayısı ise 9'dur.¹³

1929 ekonomik bunalımının etkisiyle yoğun ilgi gören ve banka etrafında dönen ilişkileri işleyen "Para" filmi, nispeten değişik konulu bir filmidir. (Opera Sineması, 26 Nisan 1930)

Yıl içerisinde, sesli filmlerin sayısı 40'a yakındır. Yalnız bunların hepsi sözlü değildir. Sözün hiç yer almadığı ya da az yer aldığı, şarkılı-sesli filmler de bu rakama dâhildir.

Bahsi geçen filmlerin doğrudan politik bir mesaj içermese de, Batı merkezli ilişkileri, yaşam tarzını yansıtmaları bakımından önemli etkiler taşıdığına tahmin etmek zor değildir.

Filmlerdeki bazı konuların bugün bize pek yabancı gelmediği, sonraki dönem Türk filmleriyle benzer temaları kapsadığını ilave etmek gerekiyor. Kendisini olduğundan zengin gösteren kızla, zengin olduğu halde yoksul gösteren erkeğin aşkı (Opera Sineması, 1 Nisan 1930); herkes peşinde koşarken, fabrikasında çalışan sessiz bir kıza sevdalanan patron oğlu (Opera Sineması, 2 Mayıs 1930) vb. konular sonraları birçok yerli filmin temasını oluşturmuştur.

Ünlü bir şarkıcının sesini, müziklerini dinletmek maksadını esas alan, konuya çok fazla önem verilmeyen filmler (Elhamra Sineması, 1930), Türkiye'de bir dönem, bol bol şarkı, türkü vs. aktarılan modayı anımsatmaktadır.

Bir gazetede yer alan değerlendirmeye göre, İngilizce ve Almanca filmleri lisanlarının bilinmemesi, ağır müzikli filmler ise "musikiyle istinas [alışkanlık, aşinalık] peyda edilmemesi" nedeniyle ilgi görmemiştir. Fransızca filmler, bu dilin Beyoğlu'nda azınlıklar arasında yaygın konuşulan bir dil olması nedeniyle ilgi uyandırmıştır. "Diğer halkın" rağbet gösterdiği filmler ise "patırtılı, gürültülü ve hafif, şuh müzikli -bilmem neden- beynelmilel ismi verilmiş olan sade sesli filmler" şeklinde aktarılmış, "Bu basit filmlere rağbet gösterilmesi "zihniyetimizin pek basit" olmasına bağlanmıştır.(Hangi Filmler Rağbet..., 1930) Benzer noktaya işaret eden bir tanık Osman Seden'dir. Seden'in babası 1933 yılında Yüksek Kaldırım'da açtığı lüks sinemada, Beyoğlu'nda oynayan filmleri göstermiş ancak

¹³ Örn:Melek Sineması, 11 Nisan 1930; Opera Sineması, 21 Teşrinisani 1930.

hiç ilgi duyulmamış; işsizlikten devretmek zorunda kaldığı bir arkadaşı, kovboy filmleri oynattınca, oluşan izdihamdan "koltuklar kırılmış, salon harabeye dönmüştü"(Akçura, 1995: 25)

Vurgulanması gereken önemli nokta, yerli üretimin son derece zayıf kaldığı ve sinema alanının neredeyse tümüyle yabancı üretimlere bırakılmış olmasıydı. Bu nokta 1930'lu yıllara damgasını vuran korumacı-devletçi ekonomik politikalar ve milliyetçi yaklaşım bağlamında düşünüldüğünde ilginç görünse de, 1923-1929 döneminde ekonomide açıklık politikasının izlenmiş olması, ihtiyatlı bir tutumu gerekli kılmaktadır.

1920'lerde olduğu kadarıyla özel teşebbüse bırakılmış sinemanın bu vasfı devam etmiş görünmektedir. Devletin doğrudan müdahalesi noktasında kayda değer bir yönelime 1930 yılı itibariyle hala rastlanmamaktadır. Bu noktada görülebilecek sınırlı girişimlerden birisi, yerli malların kullanılmasını teşvik için başvuru alan araçlardan biri olan "yerli malı sergileri"nden, 11 Ağustos 1930'da yapılan ikincisinin, propaganda için, Anadolu'nun değişik merkezlerinde göstermek maksadıyla filme alınmasıdır.(Yerli Mallar Sergisi..., 1930)

Diğer yandan konservatuvar heyeti tarafından çekilen ve Karadeniz sahili, Trabzon, Rize, Erzurum manzaralarını ve mahalli oyunlarını içeren filmi de bu kapsamda saymak mümkündür. 26 Ocak 1930 tarihinde İstanbul'da Melek sinemasında gösterilen film, hem işlenen konuların yeterince yansıtılmadığı iddiasıyla hem de teknik bakımdan eleştirilere uğramıştı. Oyuncuların acemiliği, Erzurum yöresine ait 18 oyundan ancak 5-6'sının çekilmesi, oyunların bazı özelliklerini aktarmada eksik kalınması, film ile oyun isimlerinin birbiriyle karıştırılarak verilmesi, görüntüde yer alan oyunun kendi müziğiyle değil farklı müzik eşliğinde sunulması vs. şeklinde sıralanan eksiklikler dile getirilmiştir (Sırrı Numan, 1930).

Ulus-devletin inşa edildiği bir süreçte, devletin sinemayı bir ideolojik araç olarak doğrudan devreye soktuğunu söylemek zordur. Birinci Dünya Savaşı esnasında ordu merkezli yatırımla başlayan sinema faaliyeti, 1920'li yıllarda özel teşebbüsün inisiyatifine terk edilmiştir. İmparatorluktan ulus-devlete dönüşüm sürecinde, ihtiyaç duyulan "kültürel birliğin" sağlanması bakımından etkin rol oynayabilecek sinemanın, devlet tarafından yeterince desteklenmemiş olması ilginçtir. Muhsin Ertuğrul, devletin parasal desteğinin gerekliliğini vurgularken, ancak "üç bin lira masraflı bir tiyatro mektebini de yaşatamadıktan sonra böyle hülyalara kapılamıyorum", diyerek sitem dolu ifadeleriyle tabloyu ortaya koymuştur. Sinemanın, özellikle bazı ülkelerde, örneğin Sovyetler'de (Nayır, 1931: 597)¹⁴, İtalya ve Almanya'da, rejimlerin yerleştirilmesinde etkin şekilde kullanıldığı görülürken (Soykan, 1993:23), Türkiye'de böyle bir rolle öne çıkmamasının, kadro yetersizliği ve daha önemlisi ekonomik yetersizlikten kaynaklı nedenleri olduğu gibi, devlet aklı düzeyinde dönüştürücü etkisine dair henüz bir netliğe varılmamış olması da unutulmamalıdır. Burada ilginç olan nokta, milliyetçi bir rejimin, alternatif yaratacak ölçüde güçlü bir sermayeye dayanmayan özel teşebbüsü, yabancı kaynaklı filmlerin hâkimiyetindeki piyasada yalnız bırakmasıdır. Bununla birlikte, yabancı sinemanın yaydığı

¹⁴ *Fikir Hareketleri* dergisi'de, 1934 yılında, İtalya'nın eski Başbakanlarından Francesco Nitti'den şunlar aktarılmıştı; "Sovyet Rusya hakkında ne fikir beslenirse beslensin, şurasını hatırdan çıkarmamalıdır ki, Rusya bu son senelerde en müessir propaganda vasıtalarını tatbik etmek yolunu bulmuştur. Sinematoğrafın yalnız ilme, halkın tedrisine ve hıfzıssıhhaya hizmet noktasında değil ahlaki fikirlerin telkini noktasında da en iyi bir alet olduğunu anlamıştır"(Nitti, s.10)

modern değerlerle, rejimin batılılaşma perspektifi arasındaki uyum düşünülürse, bu filmlerin rejime kültürel bir destek sağlamış olduğu da pekala söylenebilir.

Sinemanın yeni rejime hizmet etmesi, "Ateşten Gömlek", "Ankara Postası" gibi Kurtuluş Savaşı'nı işleyen filmler bir tarafa bırakılırsa, daha çok Batılı yaşam tarzını tanıtmaya, böylece eskinin kapalı yapısını aşmakta, kadın erkek eşitliği gibi konularda da yeni rejime pasif bir destek noktası olmakla sınırlı kalmaktadır.

1920'lerin Türkiye'sinde sinema yoğunlukla İstanbul olmak üzere, fiilen büyük şehirlerle sınırlı bir faaliyete denk düşmekteydi. Sinemanın Osmanlı'ya giriş kapısı olan İstanbul'da 1930 sonuna kadar 141 değişik isimle sinema salonu açılmıştı. Süreç içerisinde aynı salondaki isim değişiklikleri dikkate alınarak, somut salon sayısının daha az olduğu sonucuna varılsa dahi, yine de elde kayda değer bir yekün kalacaktır (Gökmen, 1991: 19-40). İzmir'deki salon sayısı 1924'de 17 idi. Ankara ve Bursa'da aynı tarihlerde ikişer sinema salonu mevcuttu (Çakır, 1997: 44). Ancak, "Sinema salonlarının 1950'lere kadar -bile- büyük şehirler dışında fazla yaygın olmadığı" (Kayalı, 1994: 14) gerçeği, sinemanın rejim için ifade ettiği pasif desteğin küçümsenmesi sonucunu doğurmamalıdır.

Cumhuriyet gazetesinde, 14 Şubat-16 Mayıs 1930 (14, 21, 28 Şubat; 7, 21 Mart; 1 Nisan ve 16 Mayıs) tarihleri arasında "Karilerimize Cevaplar" başlığı altında cevaplandırılan sinema ile ilgili soruları soranların, ülke içindeki dağılımı, sinema ilgisinin coğrafi yaygınlığı konusunda bir fikir vericidir. Daha çok yabancı artistlerin yaşamları, çevirdikleri filmler, onlarla haberleşmek için adres istekleri noktasında yoğunlaşan soru sahiplerinin toplam sayısı, 17'si kadın olmak üzere 47'dir. Bunların 21 tanesi İstanbul'dan (İstanbul'dan olanların, isimlerinden anlaşıldığı kadarıyla 4'ü azınlıklardan 9 kadın; yine isimlerinden anlaşıldığı kadarıyla 2'si azınlıklardan 12 Erkek); 26 tanesi diğer illerdir. (Ankara:1 kadın,1 Erkek; Kastamonu:1 Erkek; Elazığ:1 Kadın; İzmir:1 Erkek, 1 Kadın; Eskişehir:1 Erkek; Sarıkamış:1 Erkek; Edirne:1 Erkek, 1 Kadın; Çanakkale:1 Kadın; Adana:1 Erkek; Mersin:1 Erkek; Maraş:1 Erkek; Tekirdağ:1 Erkek; Trabzon:1 Kadın; Konya:2 Erkek; Erzurum:2 Erkek; Salihli:1 Erkek; Sivas:1 Kadın; Afyon:1 Erkek ve Tarsus:1 Erkek).

Söz konusu kişilerin dağılımı, sinemaya ilginin yurt çapındaki yaygınlığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Sinemanın etki sahasına ve gücüne işaret eden bu yaygınlık, Batı tarzı yaşamı üreten bir araç olarak sinemanın önemsenmesi gerektiğini ve bu itibarla, devletin doğrudan kullandığı bir araç değilse de, yeni Türkiye için pasif ancak kayda değer bir destek kapasitesi taşıdığını göstermektedir¹⁵.

İstanbul'da İpekçilerin gücü karşısında tutunamayarak, Yunan işgalinin sona ermesi ardından, Salon işleten Rumların da gitmesiyle İzmir'de oluşan boşluğu fırsata çevirmek isteyen Filmer kardeşlerin (Akçura, 1995: 34-35), İzmir'de açtıkları Ankara Sineması'nda, haremlik-selamlık olmadan kadınların erkeklerle ilk defa film seyretmesi; Yeni Türkiye'nin yarattığı atmosferin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Cemil Filmer'in anılarında aktardığına göre, Atatürk bu sinemaya geldiğinde kendisine sevgi gösterilerinde bulunan

¹⁵ Sinema algısına dair bir örnek için Cumhuriyet gazetesinde yer alan şu esprili anlatımlar örneklerdir; "Artık sinema hayatın taklidi olmaktan çıktı. Şimdi hayat sinemayı taklit ediyor. İnanmazsanız genç kızlarımıza, genç beylerimize bakın!". Şu ifadeler de, sinemanın geleneksel değerlerde yarattığı aşındırmaya karşı gösterilen tepki ile olanaklarına dairdir; "Her şeye karşı nankör olan insanlar sinemaya karşı da bu cibilliyetlerini göstermekten geri kalmıyorlar: Hemen her mecliste onun ahlakı bozduğundan bahsediliyor da terbiyevi, ilmi, fenni faydaları sükunetle geçiştiriliyor" (Sinema Vecizeleri, 1930)

kadınların salona alınmadıklarını görünce, onların da alınmasını istemiş, böylece kadın erkek birlikte film seyretmeye başlamışlardı (Özgüç, 1990: 14-15). II. Meşrutiyet'ten sonra İttihat ve Terakki, İzmir'de düzenlediği bir gösteriye kadın ve erkeklerin birlikte katılmasını uygun gördüğü halde, "Tiyatroya girecek kadınları bıçaklarız." diyenlerce katılımın engellendiği hatırlatıldığında (Özgüç, 1990: 13-14), kadın ve erkeklerin aynı salonda film izlemesinin manası daha iyi anlaşılır. Burada söz konusu edilen örnekler, Batı yaşam tarzını yaygınlaştıran bir olguyla karşı karşıya bulunduğumuzu göstermektedir.

SONUÇ

Genel olarak siyaset-sanat ilişkisi, özelde ise sinema-siyaset ilişkisi, siyaset biliminin en ilgi çekici alanlarından biri olarak değerlendirilebilir. Osmanlı'nın son dönemleri ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında sinema ile siyaset arasında ne tür bir ilişkinin mevcut olduğu, Türk siyasal hayatının belli bir boyutuna ışık tutmak açısından önem taşımaktadır. İlgili literatüre bakıldığında, erken Cumhuriyet dönemi sineması ile siyaset ilişkisinin yeterince ele alınmadığı görülmektedir. Bu bakımdan çalışmamız, sinemanın Osmanlı'nın son döneminde ve erken Cumhuriyet dönemindeki uluslaşma süreci üzerindeki kültürel ve siyasal etkilerini ele alması bakımından, literatüre özgün bir katkı sağlamaya çalışmıştır.

Radikal kültürel devrimler yapan Cumhuriyet, kendisini, mümkün olan her yolla kurumsallaştırmaya girişmekle birlikte, çalışmanın dönemini oluşturan 1923-1930 dönemi itibarıyla, sinema alanını görece özerk bırakmış görünmektedir. Bunda, ekonomik yetersizlik ya da sinemanın öneminin yeterince fark edilememiş olması gibi nedenler belli ölçüde etkili olmakla birlikte; esas etken olarak, sinema alanında öne çıkan aktörlerin Cumhuriyetçi ve laik kimlikle uyumlu üretimler yapmış olmaları gösterilebilir. O döneme damgasını vuran yönetmen Muhsin Ertuğrul ve faaliyette olan sinema şirketleri Cumhuriyetçi ve laik kimliği ön planda olan aktörler olarak göze çarpmaktadır. Gerek Cumhuriyet dönemindeki bu öncü sinemacıların yaptığı filmler, gerek piyasaya hâkim olan yabancı filmler, Cumhuriyet rejimine doğrudan politik katkılar sağlamış olmasa da, bizzat Cumhuriyet'in yeşerttiği yaşam tarzını ön plana çıkararak, rejime aktif değilse de, pasif bir destek sağlamışlardır.

Literatürdeki bilgiler ile Cumhuriyet gazetesi ve Sinema gazetesindeki veriler göz önüne bulundurulduğunda, devletin sinemaya ilişkin tutumu ve politikalarının genel çerçevesini ortaya koymak için şöyle bir açıklama geliştirilebileceği sonucuna ulaşılmıştır: öncelikle, Cumhuriyet yönetiminin, Sovyetler Birliği gibi, sinemanın siyaset ve kültür üzerindeki muazzam önemini yeterince idrak etmemiş olduğu görülmektedir. İkinci olarak, Cumhuriyet rejimi, sinemanın siyaset ve kültür üzerindeki etkisini idrak edebildiği ölçüde, mevcut sinemacı kuşağın Cumhuriyet değerleri ve yaşam tarzı üzerinden rejime pasif destek sağlamalarını yeterli addetmiştir. Üçüncü olarak ise, ekonomik anlamda devletin bütçesinin yeterli olmadığı gerekçesi de gündeme getirilebilir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki yabancı filmlerde, azınlıklar göz önünde bulundurularak Fransızca alt-yazıların kullanılmasına karşı milliyetçi bir takım reflekslerin ortaya çıkmış olması, Türkiye'de sinema etkinliklerinde siyasi reflekslerin önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Sonuç olarak, sinema-siyaset ilişkileri bağlamında denilebilir ki, Türkiye Cumhuriyeti'nde sinema, Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi doğrudan bir propaganda aracı olarak kullanılmamakla birlikte; rejimin kırmızı-çizgileri ve milliyetçi duyarlılıkları, sinema üzerinde belirleyici ve denetleyici bir işlev göstermekten geri durmamıştır.

KAYNAKÇA

- Akçura, G. (1995). Aile Boyu Sinema. İstanbul: Yapı Kredi.
- Alkazar Sineması, (1930, 10 Teşrinievvel), Cumhuriyet, s.4.
- Alkazar Sineması, (1930, 14 Teşrinisani), Cumhuriyet, s.4.
- Ankara Postası Bir Fransız Sinema Gazetesinin Tenkitleri, (1930, 29 Kanunusani). Cumhuriyet, s.5.
- Arkın Sinema Ansiklopedisi (1975), Cilt: 2, İstanbul: Arkın.
- Asri sineması, (1930, 17 Teşrinievvel), Cumhuriyet, s.4.
- Bazin, A. - Rohmer, E. (1989), Charlie Chaplin. İstanbul: Afa.
- Çakır, H. (1997). 1920'lerde Taşrada Sinema Hayatı. Toplumsal Tarih, Sayı:48.
- Durmaz, T.Ö. (2014, 29 Mart). Kunt Tulgar: İlk Türk Filminin Son Durağı Çöp Sepeti Oldu. <http://www.hurriyet.com.tr/kunt-tulgar-ilk-turk-filminin-son-duragi-cop-sepeti-26101517>, (Erişim:14.12.2016).
- Elhamra Sineması, (1930, 12 Kanunuevvel), Cumhuriyet, s.4.
- Gökmen, M. (1989). Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları. İstanbul: y.y.
- Gökmen, M. (1991). Eski İstanbul Sinemaları. İstanbul: İstanbul Kitaplığı.
- Gökmen, M. (1997). Yıldız Tiyatrosunda Sinema. İstanbul:-
- Güvemli, Z. (1960). Sinema Tarihi Başlangıçtan Bugüne Türk ve Dünya Sineması. İstanbul: Varlık.
- Hangi Filmler Rağbet Buluyor, (1930, 14 Teşrinisani), Cumhuriyet, s.4.
- Karilerimize Cevaplar, (1930, 14, 21, 28 Şubat), Cumhuriyet, s.5,6.
- Karilerimize Cevaplar, (1930, 1 Nisan), Cumhuriyet, s.4.
- Karilerimize Cevaplar, (1930, 16 Mayıs), Cumhuriyet, s.5.
- Karilerimize Cevaplar, (1930, 7, 21 Mart), Cumhuriyet, s.5.
- Kayalı, K. (1994). Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması. İstanbul:Ayyıldız.
- Melek Sineması, (1930, 11 Nisan), Cumhuriyet, s.5.
- Melek Sineması, (1930, 31 Kanunusani), Cumhuriyet, s.5.
- Melek Sineması, (1930, 7 Kanunusani), Cumhuriyet, s.4.
- Milli Sinema, (1930, 14 Nisan), Cumhuriyet, s.4.
- Nayır, Y.N. (1931). Ertuğrul Muhsin'le Bir Saat. Yeni Türk Mecmuası. Cilt:1. 591-598.
- Nitti, F. Sinemanın Tesir ve Ehemmiyeti, *Fikir Hareketleri*, 22 (23 Mart 1934), 9-11.
- Nuri Ahmet (1929-1930), Amerikan Filmlerine Dair, Sinema gazetesi, Sayı:3, s.3.
- Onaran, A.Ş. (1994a). Türk Sineması. Cilt:1. İstanbul: Kitle.
- Onaran, A.Ş. (1994b). Sessiz Sinema Tarihi. İstanbul: Kitle.
- Opera Sineması, (1930, 1 Nisan), Cumhuriyet, s.4.
- Opera Sineması, (1930, 2 Mayıs), Cumhuriyet, s.4.

Opera Sineması, (1930, 21 Teşrinisani) Cumhuriyet, s.5.

Opera Sineması,(1930, 26 Nisan) Cumhuriyet, s.4.

Özgüç, A. (1988). Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914-1988. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Sinema Dairesi Başkanlığı.

Özgüç, A. (1990). Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler. İstanbul: Yılmaz.

Özön, N. (1962). Türk Sinema Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960. İstanbul: Artist Reklam Ortaklığı.

Özön, N. (1970). Fuat Uzkınay, İstanbul: Türk Sinema Derneği (TSD).

Özön, N. (1995). Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları, Cilt:1, Ankara: Kitle. .

Safa, P. (1932, 25 Teşrinievvel), Bana Kalırsa – İlk Yapılacak İşlerden Biri, Cumhuriyet, s.3.

Scognamillo, G. (1987), Türk Sinema Tarihi, Cilt:1. İstanbul: Metis.

Şener, E. (1970). Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız. İstanbul: Dizi.

Sesli Filmlere Dair (1929-1930), Sinema Gazetesi, Sayı:7,s.7.

Sinema Vecizeleri, (1930, 29 Kanunusani), Cumhuriyet, s.5.

Sırrı Numan, (1930, 2 Şubat), Erzurum Oyunları, Cumhuriyet, s.4.

Soykan, F. (1993). Türk Sinemasında Kadın 1920-1990. İzmir: y.y.

Tenkit (1929-1930), Sinema Gazetesi, Sayı:1, s.3.

Yerli Mallar Sergisi Filmi İkmal Edildi, (1930, 13 Teşrinievvel) Cumhuriyet, s.2.

Zobu, V.R. (1977). O Günden Bugüne. İstanbul: Milliyet.