TÜRKİYE ARAŞTIRMALARI

LİTERATÜR DERGİSİ

Türkiye'de Sinema Çalışmaları II

ISSN 1303-9369
e-ISSN 2687-6299

TÜRKİYE ARAŞTIRMALARI
LİTERATÜR
DERGİSİ

Cilt: 19 • Sayı: 37 • 2021/1 • Yılda iki defa yayınlanır

Sahibi Bilim ve Sanat Vakfı **Yazı İşleri Müdürü** Salih Pulcu **Editör** Yunus Uğur

ISSN 2687-6299 e-ISSN 1303-9369

Yayın Kurulu

Şevket Kamil Akar, Yusuf Ziya Altıntaş, Nurullah Ardıç, Alim Arlı, Serhat Aslaner, Zahit Atçıl, Hediyetullah Aydeniz, Ayşe Başaran, Yücel Bulut, Ebubekir Ceylan, Coşkun Çakır, Nicole Kançal- Ferrari, Fatma Samime İnceoğlu, Özgür Kavak, Abdülhamit Kırmızı, Özgür Oral, Betül Sezgin, Yunus Uğur, Ali Adem Yörük

Danışma Kurulu

Gabor Agoston, Engin Deniz Akarlı, Cemil Aydın, Evangelia Balta, Ali Birinci, Gökhan Çetinsaya, İhsan Fazlıoğu, Tevfik Güran, Nelly Hanna, Mehmet İpşirli, Cemal Kafadar, Mustafa Kara, Orlin Sabev, Zan Tao, Hüseyin Yılmaz

Türkçe - İngilizce Redaksiyon Ahmet Özer, Ayşe Başaran

Adres Vefa Cad. No. 48 34134 Fatih İstanbul **Tel** 0212. 528 22 22 pbx **Faks** 0212. 513 32 20

e-mail talid@bisav.org.tr **internet** www.talid.org

Grafik Tasarım: Salih Pulcu **Tasarım Uygulama:** Sibel Yalçın

Baskı-Cilt Şenyıldız Matbaacılık Gümüşsuyu Cad. Işık San. Sit. No: 19/C 102 Topkapı/İstanbul
Sertifika No: 45097 Tel: 0212 483 47 91

Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi uluslararası hakemli bir dergidir. MLA International Bibliography, Index Islamicus, EBSCO Publishing, Turkologischer Anzeiger ve ASOS Index gibi indekslerce taranmaktadır.

Dergiye gönderilen yazılar hakemler tarafından değerlendirilir. Dergide yer alan yazılardan yazarları sorumludur. Dergiye gönderilen yazılar yayınlansın veya yayınlanmasın iade edilmez. Detaylı yayın bilgilendirmesi ve yazım kuralları için lütfen internet sitemize müracaat ediniz.

© Yayımlanan çalışmaların bütün hakları *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*'ne aittir. Kaynak gösterilerek alıntılanabilir.

Cilt 19 | Sayı 37 | 2021/1

TÜRKİYE ARAŞTIRMALARI
LİTERATÜR
DERGİSİ

Türkiye'de Sinema Çalışmaları II

ARAŞTIRMA MAKALELERİ

Belgesel Sinemanın Sivilleşmesi Sürecinde Akademik Belgesel Hareketi ***1-24***
Peyami Çelikcan

Dijital Film Arşivlerinden Hareketle Türk Belge(sel) Sineması ve Yabancıların Rolü ***25-52***
Barış Tolga Ekinci

Representations of Cinematic Istanbul: Expressions, Clichés and Transformations ***125-146***
Sertaç T. Demir

Türkiye'de Film Arşivlerinin Gelişim Süreci ve TSA Örneği ***189-210***
Barış Saydam

Pandora'nın Kutusu Filminin Mikhail Bakhtin'in Kronotop Kavramı Bağlamında İncelenmesi ***223-242***
Ömür Yıldırım

SÖYLEŞİ

İhsan Kabil ile Türkiye›de Sinema Üzerine Söyleşi ***243-304***

DERLEME MAKALELERİ

Türkiye'de Animasyon Sineması Çalışmaları Üzerine Bir Değerlendirme ***53-78***
Birgül Alıcı

Türkiye'de Ülke Sineması Literatürüne Genel Bir Bakış ve Bir Bibliyografi Çalışması ***79-124***
Yusuf Ziya Gökçek

Yeşilçam'da Bir "Romancı" Yönetmen: Lütfi Akad ***147-164***
Mesut Bostan

Türk Sinemasında Bir Düşünür: Ayşe Şasa ***165-188***
Tuba Deniz

“Örnek Okur”unu Arayan Yönetmen: Ahmet Uluçay 305-356
Ayşe Pay

Erken Dönem Türk Sinemasının Arşiv Kaynakları 357-394
Fatma Samime İnceoğlu

Bir Erken Dönem Sinema Süreli Yayınları Retrospektifi 211-222
Ayşe Yılmaz

***

Türkiye’de Kurum Tarihçiliği Literatürü 395-466
Arzu Güldöşüren

Türkiye’de Coğrafya Biliminin Gelişimi: 1940-2000 Dönemi 467-512
Murat Tanrıkulu, Osman Gümüşçü

Türkiye’de Tek Parti Döneminde (1930-1939) Basılmış Adab-ı Muaşeret Literatürü 513-548
Tülin Ural

Mehmet İzzet’in Kayıp Eseri: ‘Ahlak’ 549-590
İrfan Görkaş

RESEARCH ARTICLES

The Academic Documentary Movement during the Civil Transformation Process of Turkish Documentary Cinema 1-24
Peyami Çelikcan

Turkish Documentary Cinema and the Role of Foreigners Based on Digital Film Archives Abstract 25-52
Barış Tolga Ekinci

Representations of Cinematic Istanbul: Expressions, Clichés and Transformations 125-146
Sertaç T. Demir

Development Process of Film Archives in Turkey and "TSA" Example 189-210
Barış Saydam

An Investigation of Pandora's Box Movie in the Context of Mikhail Bahtin's Chronotope Concept 223-242
Ömür Yıldırım

INTERVIEW

Interview with İhsan Kabil on Cinema in Turkey 243-304

REVİEW ARTICLE

An Evaluation on Animated Cinema Studies in Turkey 53-78
Birgül Alıcı

Overview of the National Cinema Literature in Turkey: A Bibliographical Study 79-124
Yusuf Ziya Gökçek

A "Novelist" Director in Yeşilçam: Lütfi Akad 147-164
Mesut Bostan

A Thinker in Turkish Cinema: Ayşe Şasa 165-188
Tuba Deniz

The Director Looking for His "Exemplary Reader": Ahmet Ulucay 305-356
Ayşe Pay

Archive Sources of Early Period Turkish Cinema 357-394
Fatma Samime İnceoğlu

A Retropective for Early Period Turkish Cinema Periodicals 211-222
Ayşe Yılmaz

***

An Institutional History in Turkey: A Literature Review 395-466
Arzu Güldöşüren

History of Geography in Turkey Between 1940 and 2000 467-512
Murat Tanrıkulu, Osman Gümüşçü

Literature of Manners during the Single Party Period in Turkey (1930-1939) 513-548
Tülin Ural

Mehmet İzzet's Lost Work, Entitled 'Ahlak' (Ethics) 549-590
İrfan Görkaş

Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 19, Sayı 37, 2021/1, 1-24

Belgesel Sinemanın Sivilleşmesi Sürecinde Akademik Belgesel Hareketi

Peyami ÇELİKCAN*

Öz

Belgesel sinemamızın sivilleşme süreci ve İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin bu sürece katkılarının İÜFM bünyesinde üretilen belgesel filmler üzerinden ele alındığı bu çalışmada, İÜFM'nin akademik bir kurumsal yapı içinde oluşturduğu belgesel yapım modeli incelenmiştir. İÜFM bünyesinde 1954-1974 yılları arasında ortak tematik yaklaşıma ve biçimsel özelliklere sahip olan 19 adet belgesel filmin yapımı gerçekleştirilmiştir. Merkez tarafından geliştirilen belgesel yapım modelinin ve üretilen filmlerin yeni bir kavramsal çerçeve içinde incelendiği bu makale, İÜFM belgesellerini "Akademik Belgesel" ve bu filmlerle oluşan akımı da "Akademik Belgesel Hareketi" olarak tanımlamayı önermekte ve bu önermeyi 1954-1960 yılları arasında İpşiroğlu ve Eyuboğlu ikilisi tarafından çekilen ve hareketin kurucu filmleri olarak değerlendirilen altı belgeseli inceleyerek gerekçelendirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Belgesel Sinema, Akademik Belgesel, Sinema Tarihi, Erken Sinema, Belgesel Hareketleri.

* Prof. Dr., İstinye Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi. peyami.celikcan@istinye.edu.tr, Orcid: 0000-0003-4375-1448.

Geliş/Received: 19.05.2021 • Kabul/Accepted: 21.05.2021 • Araştırma Makalesi

The Academic Documentary Movement during the Civil Transformation Process of Turkish Documentary Cinema

Peyami ÇELİKCAN

Abstract

In this article, the civil transformation process of Turkish Documentary Cinema and the contribution of Istanbul University Film Center (IUFC) in this process has been evaluated by analyzing the documentary films produced by IUFC. IUFC produced 19 documentaries, which have common political and thematic perspectives and also formative features, between 1954-1974. The documentary production model developed by IUFC and the documentaries produced within this model has been defined with a new term called "Academic Documentary". This article assumes that the academic documentaries created a wave which might be named as Academic Documentary Movement. The aim is to open a discussion on these suggested terms by analyzing six documentaries produced by Mazhar Şevket İpşiroğlu and Sabahattin Eyuboğlu who are the frontiers of the Academic Documentary movement.

Keywords: Documentary Cinema, Academic Documentary, Cinema History, Early Cinema, Documentary Movements.

Giriş

Türk sinema tarihi içinde ordu-sinema ilişkileri geniş bir bölüm oluşturmaktadır. Aslında diğer ülke sinemaları için de geçerli olan bu durum, XX. yüzyılla birlikte krize dönüşen politik ve ekonomik güç mücadelelerinin sıcak savaşlara dönüşmesinin bir sonucudur. Savaş koşulları her alanda olduğu gibi sinema alanında da askerî vesayeti ön plâna çıkarmıştır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı koşulları, ülkelerin oluşturdukları bloklar arasında propaganda savaşlarını şiddetlendirmiştir. Bu süreçte, sinema güçlü bir propaganda aracına dönüşmüş ve pek çok ülkede askerî film merkezleri faaliyete geçmiş ve hatta özel film yapım şirketleri, Almanya örneğinde olduğu gibi, askerî denetim altına girmiştir.

Ancak savaş koşulları etkisini kaybettikçe, sinema üzerindeki askerî vesayet de tedricen ortadan kalkmış ve film yapım çalışmaları sivil alanda güçlenerek devam etmiştir. Ülkemizde ise, olağanüstü savaş koşulları Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında da devam ettiği için, sinema üzerindeki askerî vesayet 1950'li yıllara kadar devam etmiştir. Dolayısıyla sinemamızın sivilleşme süreci diğer ülke sinemalarından farklı bir seyir izlemiştir. Sivilleşme sürecinde, münferit bazı adımlar atılmış olsa da, kalıcı ve sürekli bir oluşum 1950'li yıllara kadar gerçekleşememiştir. İstanbul Üniversitesi bünyesinde açılan Film Merkezi (İÜFM) ile belgesel yapımı sivil bir kurumsal yapıya sahip olmuş ve böylece düzenli ve sürekli bir film üretim süreci başlamıştır.

Bu makalede, belgesel sinemamızın sivilleşme süreci ve İÜFM'nin bu sürece katkıları üretilen belgesel filmler üzerinden incelenecektir. İÜFM akademik bir kurumsal yapı içinde belgesel sinema alanında bir model oluşturmuş ve bu modele uygun olarak 1954-1974 yılları arasında ortak tematik yaklaşıma ve ortak biçimsel özelliklere sahip olan 19 adet belgesel filmin yapımını gerçekleştirmiştir. Geliştirilen bu modelin ve üretilen filmlerin yeni bir kavramsal çerçeve içinde incelendiği bu makale, İÜFM belgesellerini "Akademik Belgesel" ve bu filmlerle oluşan akımı da "Akademik Belgesel Hareketi" olarak tanımlamayı önermekte ve bu önermeyi 1954-1960 yılları arasında İpşiroğlu ve Eyuboğlu ikilisi tarafından çekilen ve hareketin kurucu filmleri olarak değerlendirilen altı belgeseli inceleyerek gerekçelendirmektedir.

Ordu-Sinema İlişkilerinin Başlangıcı

XX. yüzyıl başında yaşanan güç savaşlarının sinema üzerinden de önemli yansımaları olmuştur. Birinci Dünya Savaşı'na yol açan siyasi ve ekonomik gerginlikler askerî çatışmalarla büyürken, gelişmekte olan sinemanın tüm bu gerginliklerin dışında kalması düşünülemezdi. Birinci Dünya Savaşı süreci sinemanın güçlü bir propaganda aracı olarak da kullanılabileceğini ortaya koydu.

Savaş dönemi oluşturduğu kriz ve belirsizlik ortamı dolayısıyla enformasyona duyulan ihtiyacı artırırken, bu ihtiyacı karşılayacak haber akışı çoğunlukla askerî kurumlar tarafından karşılandı. Cephelerde savaşan askerî birliklerin bir görevi de cephelerdeki durumu yansıtan haber filmleri çekmek oldu. Bu doğrultuda, Fransız ordusu içinde kurulan Ordu Sinematograf ve Fotoğraf Servisi (S.P.C.A.) öncü olmuş ve ardından Alman ordusu içinde de benzer bir birim kurulmuştur.[1] Savaş şiddetlendikçe haber filmlerinin yanı sıra propaganda filmleri de çekmeye başlayan askerî kurumlar, giderek savaşa ilişkin yaygın bir toplumsal algı oluşturma işlevi yüklenmiş oldular. İtilaf ve İttifak devletleri arasındaki sıcak savaş, sinema aracılığıyla aynı zamanda bir propaganda savaşına dönüşürken, askerî kurumların sinema üzerindeki etkisini de güçlendirmiş oldu.

Birinci Dünya Savaşı'na Alman İmparatorluğu'nun öncülüğündeki İttifak Devletleri grubunda katılan Osmanlı İmparatorluğu'nun, savaş döneminin daha da önemli hale getirdiği sinemayı etkin bir şekilde kullanamadığı söylenebilir. Bu alanda çok güçlü bir yapı oluşturan Alman ordusunun, müttefik devletlerin de propaganda savaşına etkin olarak katılmasını sağlamak için çeşitli girişimlerde bulunmuştur. 1915 yılında Almanya'yı ziyaret eden Enver Paşa'nın, Alman ordusunun sinema faaliyetlerinden çok etkilenerek Osmanlı ordusunda da benzer bir yapının kurulmasına öncülük ettiği bilinir.[2] Ancak Alman komuta kademesinin Enver Paşa'yı ordu içinde bir sinema birimi kurulması için yönlendirmiş olabileceği de dikkate alınmalıdır.

Almanların Osmanlı'nın propaganda faaliyetlerini daha etkin kılmak için bir takım girişimlerde bulunduğunu biliyoruz. Nitekim 8 Haziran 1915 tarihli Dahiliye Nezareti yazısı "Halka, savaşa ait bilgiler vermek ve göstermek üzere bir istihbarat odası açacak olan Alman İstihbarat Heyetine gerekli kolaylığın gösterilmesini ve gerekil yardımların yapılmasını" ilgili emniyet birimlerinden talep ediyordu.[3] Aynı yıl içinde, bir yandan Osmanlı ordusu içinde Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulurken ya da kurdurulurken, diğer yandan da Alman istihbarat heyetinin İstanbul'da istihbarat odası açması dikkat çekicidir. İstihbarat odası Alman ordusunun çektiği propaganda filmlerinin sinemalarda yaygın gösterimini sağlarken, Osmanlı ordusu içinde faaliyete geçen Merkez Ordu Sinema Dairesi de Sigmund Weinberg yönetiminde ilk filmlerini çekmeye başlamıştır. Böylece askerî kurumlar ve ekipler tarafından askerî ihtiyaçları karşılamak amacıyla çekilen film üretim süreci hız kazanmıştır. Bu süreç Birinci Dünya Savaşı ile başlasa da, Kurtuluş Savaşı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu, İkinci Dünya Savaşı dönemlerini de kapsayacak şekilde devam eder.

1 Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi*, İstanbul: Doruk Yayınları, 2010, s. 51.

2 Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 52.

3 Ali Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, İstanbul: Deki Yayınları, 2007, s. 55-56.

Ordu-Sinema İlişkilerinin Gelişimi

Ordu-sinema ilişkilerinin askerî birliklerin kamusal alanlardaki faaliyetlerinin filme çekilmesi ile başladığını söyleyebiliriz. Nitekim Osmanlı döneminde çekilen ilk filmin Fransız Alexandre Promio[4] tarafından 1896 yılında çekildiğini ve bu filmde İstanbul çekimlerinin yanı sıra Osmanlı piyadelerinin yürüyüşünün de yer aldığını biliyoruz. İstanbul'a çekime gelen kameramanlar için Osmanlı ordusu güçlü bir sinematografik malzeme oluşturmuştur. Aslında sinemacıların askerî birliklere ilgisi Osmanlı ordusu ile de sınırlı değildir. Erken sinema dönemindeki pek çok filmde askerî birliklerin yer aldığı görülür. Dönemin koşulları gereği askerî birliklerin kamusal hayat içinde daha görünür olduğu düşünülürse, sinemacıların görsel olarak etkileyici bu askerî gösterileri kolayca çekebildikleri söylenebilir.

Ancak çekime konu olan askerî birliklerin, sadece sinematografik bir malzeme olarak değil, istihbarî bir malzeme olarak da filmlerde yer aldığını dönemin resmî kayıtlarından ve yasal düzenlemelerinden anlıyoruz. Osmanlı ordusunun doğrudan ya da dolaylı olarak yabancı sinemacılar tarafından çekilmesini bir sorun olarak ilk defa gündeme getiren kişi Sigmund Weinberg olur. Weinberg, padişahın muzaffer ordusuna ait görüntülerin orduyu düzensiz ve uygunsuz gösterdiğini ileri sürerek, ordu çekimlerinin ruhsatının kendisine verilmesini ve böylece "devletimizin büyük ordusunun mükemmeliyetini ortaya koyar surette"[5] kendisi tarafından ücretsiz olarak çekileceğini ifade eden bir dilekçeyi 1899 yılında sunar. Başarılı bir girişimci olarak Weinberg'in ordu çekimlerini tekeline alması kârlı bir iş haline dönüşebilirdi. Weinberg talebine bir cevap alamasa da, ordunun filme çekilmesini bir sorun olarak Osmanlı bürokrasinin gündemine taşımayı başarır. Nitekim 1903 yılında çıkarılan bir nizamname ile askerî birliklerin her tür faaliyetinin filme çekilmesi padişah iznine bağlanır ve bu izin için sadece Osmanlı'da film çekme iznine sahip olanların müracaat edebileceği şartı konulur. Padişah izniyle çekilen filmlerin padişah onayı olmadan gösterilemeyeceğini hükme bağlayan bu düzenlemenin[6] amacının, Avrupa'dan gelen sinemacıların Osmanlı ordusunu filme çekmesini engellemek ve bu imkânı Weinberg de dahil olmak üzere sınırlı sayıdaki çekim iznine sahip sinemacıyla sınırlandırmak olduğu anlaşılmaktadır.

Ordunun sinematografik bir malzeme olarak sinemayla kurduğu ilişki zamanla sorunlu bir alana dönüşürken ve ardından bu ilişkiyi kurallara ve izne bağlayan düzenlemeler yapılırken, ordu da film yapım alanındaki ana aktörlerden biri olmaya başlar. Askerî muharebe ve harekatları filme almak, askerî fabrikaların çalışmalarını görüntülemek, müttefik devletler tarafından gönderilen silahların kullanılışını gösteren filmler çekmek amacıyla[7] 1915 yılında kurulan Merkez Ordu

4 Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 32-33.

5 Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, s. 35-36.

6 Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, s. 35.

7 Battal Odabaş, "Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü, Belge(Sel) Film ve Kurtuluş

Sinema Dairesi zaman içinde bu amaçları daha da genişleten işlevler yüklenir. Osmanlı dönemindeki ilk ve tek sinema kurumu olarak MOSD, sadece haber, belge ve belgesel gibi kurmaca-dışı filmler değil, kurmaca filmler de çekmeye başlar. Daha çok sahnelenen tiyatro oyunlarının filme kaydedilmesi yoluyla başlayan kurmaca film yapımları *Leblebici Horhor* ve *Himmet Ağa'nın İzdivacı* örneklerinde olduğu gibi tamamlanamayan ya da yarım kalıp sonradan tamamlanan film projelerine dönüşse de, daha sonraki dönemlerde de kurmaca sinemaya yönelik ilgi devam eder. Dolayısıyla ordunun kurmaca sinemayla ilgisi de bir süreklilik kazanmıştır. Bu ilginin oluşmasında, ordu dışında film üretecek kamusal ya da özel başka bir kurumun var olmaması ve bu boşluğun MOSD ve türevleri tarafından doldurulması ihtiyacı önemli bir yer tutar.

Daha önce ordu çekimlerini kendi uhdesi altına almaya çalışan Weinberg, MOSD'nin başına geçince ordu adına film çekme yetkisine sahip olur. MOSD'nin işlevlerini genişleten Weinberg, kurmaca sinemanın kitleler üzerindeki etkisini gerekçe olarak göstererek dönemin yetkililerini kurmaca film yapımı konusunda ikna eder. Böylece 1916 yılından başlayarak 1950'li yıllara kadar devam eden süreçte ordunun sinema üzerindeki vesayeti kurmaca ve kurmaca-dışı filmler üzerinden devam etmiş olur.

1913 yılından itibaren ordu ile halk arasındaki ilişkileri geliştirmek amacıyla kurulan ve yarı askerî bir kurum olan Müdâfâ-î Millîye Cemiyeti (MMC) de 1916 yılında kurduğu Sinema Kolu üzerinden kurmaca ve kurmaca-dışı film yapımı alanına girer. MMC, ordu dışında bir kurum olmakla beraber sivil olmaktan ziyade askerî bir yapılanma içinde olması dolayısıyla askerî ihtiyaç ve beklentileri karşılamak amacıyla filmler çekmiştir. MMC filmleri içinde çok sayıda haber filmi yer almakla birlikte, cemiyet üyesi Sedat Simavi'nin çektiği *Pençe* (1917) ve *Casus* (1917) adlı kurmaca filmleri daha büyük bir önem kazanmıştır.

Askerî vesayet altındaki film üretimi işgal dönemi ve sonrasında da devam etmiştir. MOSD ve MMC bünyesindeki film ekipmanları, işgal kuvvetlerinin el koymasını engellemek amacıyla, Malûl Gaziler Cemiyeti'ne devredilir. Dolayısıyla şehit ve gazi yakınlarına yardım sağlamak amacıyla faaliyet gösteren ve yarı askerî bir kurum olan Mâlûl Gaziler Cemiyeti (MGC) de 1919 yılından başlayarak film yapım çalışmalarına dahil olur.[8] MGC döneminde de kurmaca film yapımı devam eder. Bir yandan Ahmet Fehim Efendi *Mürebbiye* filmini çekerken, diğer yandan da Fuat Uzkınay İzmir işgaline karşı yapılan iki önemli mitingin filmini çeker. İşgal döneminin bu önemli toplumsal gösteri ve direnişlerini belgeleyen

Savaşı Filmleri", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2012, sy. 24, s. 207.

8 Nebahat Akgün Çomak, "Türk Sinemasında Ordu-Merkezli Sinema Dairesinin Önemi ve Yeri: Sinemanın Doğuşu ve Ülkemize Girişi", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2012, sy. 7, s. 202.

Uzkınay, *Fatih'te İzmir İçin Miting* (1919) ve *Sultanahmet'te İzmir İçin Miting* (1919) filmleriyle bu dönemin en önemli belge filmlerini çekmiş olur.

Kurtuluş Savaşı döneminde Ankara'da 1920 yılında kurulan Millet Meclisi bünyesinde faaliyete geçen Ordu Film Alma Dairesi (OFAD), bir yandan kazanan başarıları, diğer yandan da işgal kuvvetlerinin neden olduğu tahribatı belgelemek amacıyla film çekim işiyle görevlendirilir. Daha önce Mâlûl Gaziler Cemiyetinde toplanan film ekipmanları bu kez OFAD'a devredilir.[9] OFAD bu ekipmanlarla özellikle batı cephesindeki savaşla ilgili pek çok belge film çeker. İzmir'in işgali ve kurtuluşunu konu alan bu filmler Kurtuluş Savaşı'na ilişkin en önemli belgeler olma özelliği kazanır. OFAD'ın filmleri içinde *Gazi'nin İzmir'e Gelişi ve Karşılanışı* ile *İşgâl Ordularının İstanbul'u Terki* filmleri ise Kurtuluş Savaşı'nın zaferle sonuçlanmasının görsel belgeleri olur.

Sinemada Sivilleşme Süreci

Erken Cumhuriyet döneminde TBMM bünyesindeki OFAD'ın askerî işlevleri yine Ordu içinde kurulan ve günümüzde de faaliyette olan Ordu Foto-Film Merkezi bünyesinde, sivil işlevleri ise 1920'de kurulan Matbuat ve İstihbarat Müdüriyet-î Umûmîyesi tarafından sürdürülür. Dolayısıyla Cumhuriyet dönemi ile birlikte kamusal film çalışmaları askerî ve sivil iki kurum tarafından yürütülür. Sinema alanının sivilleşme süreci açısından bu yapılanmanın önemli bir gelişme olduğunun altını çizmek gerekir.

Sinemanın sivilleşmesi sürecindeki bir diğer gelişme ise, ilk yapım şirketinin 1922 yılında faaliyete geçmesidir. Kemal Film adıyla kurulan bu ilk yapım şirketi[10], kurmaca filmlerle birlikte kurmaca-dışı filmler de çeker. Bu kapsamda, iki önemli film Cumhuriyet döneminin önemli görsel kaynakları ve ilk belgeselleri olarak dikkat çeker. Fuat Uzkınay'ın *Zafer Yollarında (İstiklal)* adlı belgeseli Cumhuriyet tarihinin bir özeti niteliğinde olup 1922-1942 yılları arasında çekilmiştir. Cezmi Ar'ın 1922 yılında çektiği *Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın İzmit Cephesini Teftişi* adlı film de Kemal Film'in belgesel filmleri içinde yer almaktadır.[11] Her iki yönetmen de, önceki yıllarda ordu içindeki film yapım birimlerinde kameramanlık ve yönetmenlik yapmış asker kökenli sinemacılardır. Dolayısıyla ilk özel film yapım şirketi içinde de asker sinemacıların etkin olduğu söylenebilir.

Kemal Film'in 1922 yılında çektiği ilk kurmaca film olan *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* ile başlayan film yapım süreci günümüze kadar devam etmiştir. Bu nedenle, sinemamızın sivilleşmesi sürecinde etkin ve kalıcı bir rolü olmuştur. Kemal Film

9 Odabaş, "Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü, Belge(Sel) Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri", s. 208.

10 Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 86-92.

11 Odabaş, "Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü, Belge(Sel) Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri", s. 209.

aynı zamanda sivil sinemacılar kuşağı ile kurmaca sinemanın gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır. Bu kapsamda, Muhsin Ertuğrul'un sinema kariyerinde Kemal Film özel bir yer edinmiştir. Muhsin Ertuğrul, Kemal Film bünyesinde çok sayıda film çekme imkânı bulmuştur.

Kurmaca sinemamız Kemal Film üzerinden sivilleşirken, belgesel sinema alanında da kamu kurumları ve özel yapım şirketleri aracılığıyla sivilleşme yolunda ilk adımlar atılmıştır. Bu kapsamda iki öncü örnek verilebilir. İlk örnek, Matbuat ve İstihbarat Müdüriyet-î Umûmîyesi tarafından Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği iş birliğiyle çekilen ve yönetmenliğini Sergey Yutkeviç ile Lev Oscarovich Arnstam'ın yaptığı *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1933) adlı belgeseldir. Diğer örnek ise, Haka Film tarafından çekilen ve yönetmenliğini yine bir Sovyet yönetmenin üstlendiği *Türk İnkılabının Terakki Hamleleri* adlı belgeseldir.[12] Ester Shup tarafından 1934-1937 yılları arasında çekilen bu belgesel de, Cumhuriyet'in 10. yılı dolayısıyla çekilmiş ve genç Türkiye Cumhuriyeti'nin 10 yıl içinde gerçekleştirmiş olduğu atılımları konu edinmiştir.

Sovyet sinemacılarla başlatılan bu ortak yapımlar Türkiye Cumhuriyeti ile SSCB arasındaki dostane ilişkilerin bir yansımasıydı. Sovyetlerin sinema alanındaki birikiminin Türkiye'ye aktarılması açısından önemli sayılabilecek bu iş birliği, İkinci Dünya Savaşı koşullarında sürdürülememiş ve üstelik çekilen filmler de adeta yasaklanmıştır. İkinci Dünya Savaşı dönemi, sadece Sovyetlerle ortak film yapım imkanını ortadan kaldırmamış, aynı zamanda yerli belgesel üretimini de neredeyse durdurmuştur.

Savaş sonrası dönemde ise, belgesel sinema alanında önemli gelişmeler yaşanır. Bu kapsamda, Ali İpar'ın yönetmenliğini, İlhan Arakon'un kameramanlığını üstlendiği 1951 yapımı *İstanbul: Bir Şehrin Hikayesi* adlı belgesel örnek verilebilir. İpar International tarafından çekilen belgesel, turistlerin gözünden İstanbul'u anlatır. İstanbul belgeseli birçok açıdan ilklerin belgeseli olma özelliği taşır. İstanbul belgeseli renkli çekilmiş ilk belgeseldir. Aynı zamanda yurtdışında gösterilen ve ödül alan ilk belgesel olma özelliği de taşır. 1954 Berlin Uluslararası Film Festivali'nde gösterilen belgesel, Türk Film Dostları Derneği tarafından da ödüllendirilmiştir.[13] İpar International'ın belgesel üretimi süreklilik kazanmamakla birlikte, bu belgeselle yurt dışı açılıma öncülük etmiştir.

Belgesel Sinemanın Sivilleşmesi

Belgesel sinemanın sivilleşmesi ve kurumsallaşması sürecinde 1954 yılında İstanbul Üniversitesi bünyesinde faaliyete geçen Film Merkezi (İÜFM) hızlandırıcı bir rol oynar. Film Merkezi'nin 1954 yılından itibaren fiilen çalışmalarına başladığı ve ilk filmini de 1956 yılında tamamladığı bilinmekle birlikte, resmî kuruluşunun

12 Bilgin Adalı, *Belgesel Sinema*, İstanbul: Hil Yayınları, 1986, s. 102.

13 Adalı, *Belgesel Sinema*, s. 104.

18 Kasım 1957 tarih ve 9759 sayılı *Resmî Gazete*'de[14] yayımlanan Üniversite Film Merkezi Tâlimatnâmesi ile gerçekleştiği görülmektedir.

Üniversite Film Merkezi Tâlimatnâmesi'nin birinci maddesinde; "İstanbul Üniversitesi Rektörlüğüne bağlı, Üniversiteler Kanununun 2 nci maddesi mucibince hükmî şahsiyeti haiz, bir «Film Merkezi» kurulmuştur" ifadesine yer verilmekte ve takiben Merkezin amaçları açıklanmaktadır: "Madde 2: Merkezin gayesi üniversitenin ilmî çalışmalarında ve araştırmalarında film imkânlarından faydalanmak ve bu vasıta ile halk eğitimine ve milletlerarası kültür mübadelesine hizmet etmektir." Tâlimatnâme'deki bu ifade ile, film çalışmalarının odağında "üniversitede yürütülen ilmî çalışmaların ve araştırmaların" yer almasının hedeflendiği görülmektedir.

Film Merkezi'nin bu hedefleri gerçekleştirmek amacıyla yürüteceği faaliyetler ise Madde 3'te listelenmiştir:

> "Madde 3 - Film Merkezi 2 nci maddede belirtilen gayeleri tahakkuk ettirmek maksadiyle;
> a) Memleketin belli başlı tabiat, insan ve kültür gerçeklerini değerlendiren dokümanter filmler hazırlar.
> b) Kürsülerin öğretim için kullanacakları ve kendi imkânları ile yapamıyacakları filmleri ve fotoğrafları hazırlar.
> c) Yurt içinde sanat anıt ve eserlerinin film ve fotoğraflarından terekküp eden kolleksiyonlar meydana getirir.
> d) Memleket kütüphanelerinde mevcut kıymetli eserlerin fotokopilerinin hazırlanması hususunda ilgili müesseselere teknik bakımdan yardım eder.
> e) Filmoloji araştırmaları yapar ve film ile ilgili araştırmaları bir araya toplar.
> f) Gayesinin tahakkuku için resmî veya gayriresmî teşekküllerle işbirliği yapabilir."[15]

Film Merkezi'nin faaliyet alanları yukarıdaki altı madde ile tanımlanmıştır. Buna göre merkez sadece dokümanter film hazırlamakla değil, aynı zamanda öğretim amaçlı film ve fotoğraf hazırlamak, arşiv amaçlı film ve fotoğraf koleksiyonları meydana getirmek, kıymetli eserlerinin fotokopilerini hazırlamakla da görevlendirilmiştir. Film ya da fotoğraf çekimine dayalı bu faaliyet alanlarının dışında dikkat çeken bir diğer görev ise "filmoloji araştırmaları" yapmak ve "filmle ilgili araştırmaları bir araya toplamak" şeklinde tanımlanmıştır. Dolayısıyla merkez, çekim ve yapım faaliyetlerinin yanı sıra araştırma faaliyetleri de gerçekleştirecek şekilde kurulmuştur. Bu geniş faaliyet alanları içinde en kapsayıcı olanı ilk maddede belirtilen "dokümanter film hazırlama" faaliyetidir. Merkez tarafından hazırlanan dokümanter filmler aslında b, c ve d maddelerindeki faaliyetleri de içermektedir.

14 *Resmî Gazete*, 18 Kasım 1957, sy. 9759, 18169.

15 *Resmî Gazete*, 18 Kasım 1957, sy. 9759, 18169.

"Memleketin belli başlı tabiat, insan ve kültür gerçeklerini değerlendiren" belgesel filmler aynı zamanda öğretim için kullanılacak zengin birer içerik malzemesi ve arşiv için kullanılacak görsel belgeler olarak da değer kazanmıştır. Merkezin "filmoloji" alanında araştırmalar yaptığına ya da film ile ilgili araştırmaları topladığına dair bir bilgiye ise sahip değiliz.

İstanbul Üniversitesi öğretim üyeleri Prof. Dr. Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Prof. Dr. Sabahattin Eyuboğlu öncülüğünde kurulan İÜFM'nin amacı, Tâlimatnâme'deki amaca uygun olarak, tanıtım kitapçığında şu şekilde açıklanmıştır: "Üniversitenin işlediği konuları sinema diliyle anlatıp kavratmaya, yaymaya çalışmak, üniversitedeki öğretim ve araştırmaya bu yöntemle katkıda bulunmaya çalışmaktır…"[16] Bu amaç cümlesinde de açık olduğu gibi, akademik çalışmalarla sinema arasında bir köprü olarak hizmet edecek İÜFM, belgesel film yapım alanına yeni bir sivil aktör olarak girmiştir. İÜFM, bir yandan belgesel sinema alanının sivilleşmesine, diğer yandan da belgesel sinemanın kurumsallaşmasına önemli katkılar sağlayacak olan çalışmalarına planlı bir şekilde başlar. Belgesel sinemamızın uluslararasılaşmasına da katkı sağlayan İÜFM, ülkemizde henüz sinema eğitiminin başlamadığı bir dönemde üniversite-sinema ilişkisinin kurulmasına da öncülük etmiştir.

Film Merkezi'nin kuruluşunu gerçekleştiren Prof. Dr. Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Prof. Dr. Sabahattin Eyuboğlu akademik çalışmalarındaki ortaklığı Film Merkezi'nin belgesel film çalışmalarında da sürdürürler. İpşiroğlu felsefe ve sanat tarihi alanında, Eyuboğlu ise edebiyat çalışmaları alanında[17] uzmanlaşmış ve bu alanlarda yurt dışında eğitim alma imkânı bulmuş akademisyenlerdir. İpşiroğlu Almanya'da, Eyuboğlu ise Fransa'da eğitim görmüş ve yurt dışı deneyimleri dolayısıyla sinema alanındaki gelişmeleri gözlemleme ve takip etme fırsatı elde etmişlerdir. Eyuboğlu'nun sinemanın gücü hakkındaki değerlendirmesi, bu güçten yararlanma konusundaki kararlılığını da yansıtmaktadır:

> Öğretme bakımından sinemanın imkânları şimdiye kadar hiçbir sanatın ulaşamadığı kadar zengindir. Sinema yoluyla öğretilemeyecek hiçbir bilgi yoktur, demek yetmez; hiçbir bilgi sinemadan daha iyi bir öğretme yolu bulamaz, bile diyebiliriz artık. İyi bir öğretmenin yaptığı nedir? Her şeyden önce öğrencinin gözünü kulağını bir zaman için etrafa kaydırmadan kendi üzerine çekmek değil mi? Sinemada bu iş kendiliğinden oluyor: kararmış ve susmuş bir dünya ortasında seyirci bir tek ışık ve ses kaynağına ister istemez çevriliyor...[18]

16 Aziz Albek, *İstanbul Üniversitesi Film Merkezi*, İstanbul: Matematik Araştırmaları Matbaası, 1979, s. 3.

17 Cenk Demirkıran, *Filmlerle Anadolu Destanı Yazmak*, İstanbul: Derin Yayınları, 2011, s. 2-7.

18 Sabahattin Eyuboğlu, *Mavi II*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2000, s. 194.

İÜFM'nin kurulduğu 1950'li yıllar belgesel sinema alanında çok önemli gelişmelerin yaşandığı bir döneme işaret eder. İki dünya savaşı boyunca haber ve propaganda amaçlı film üretiminin askerî kurumlar üzerinden gerçekleştirildiği bir dönemin ardından, farklı politik yaklaşımlarla toplumsal gerçekliği sorgulayan filmlerin sivil kurumlar üzerinden üretildiği yeni bir döneme geçilmiştir. Bu yeni dönem, gerek Avrupa'da ve gerekse Amerika'da belgesel sinemanın yaygınlaşmasına ve kurumsallaşmasına imkân sağlamıştır. Yeni belgesel hareketlerinin de geliştiği bu dönemde, İngiliz Belgesel Sinema Okulu'nun yanı sıra, Fransa'da Cinema Verite (Gerçek Sinema), Kanada ve ABD'de Direct Cinema (Doğrudan Sinema), İngiltere'de Free Cinema (Özgür Sinema) hareketleri ortaya çıkmıştır. Bu belgesel hareketlerinin gelişmesi sürecinde dönemin siyasal ve kültürel ortamı kadar, film yapım alanındaki teknolojik gelişmeler de önemli bir rol oynamıştır.

1950'li yıllar 16 mm film kamera ve projektörlerinin yaygınlaştığı ve portatif ses kayıt cihazlarının geliştiği bir dönem olması nedeniyle, film yapımının hem kolaylaşmasına hem de maliyetlerinin düşmesine imkân sağlamıştır. Bu gelişmeler film yapım alanına yeni kişi ve kurumların girmesini teşvik ederken, belgesel sinemaya da yeni konu ve sorunlar ile estetik yaklaşımlar kazandırmıştır. İşte böylesine hareketli bir süreçte, akademik bakış açılarıyla çekilen belgeseller de dikkat çekmeye başlamıştır. Belgesel sinema antropolojik, etnolojik, sosyolojik araştırmalara katkı sağlarken, bu akademik disiplinlerle yeni işlevler ve biçimsel özellikler kazanacağı verimli bir ilişki geliştirmiştir.

Fransa'da gelişen Cinema Verite hareketinin öncüsü olan Jean Rouch, belgesel sinemayı antropolojik araştırmaları destekleyecek şekilde kullanmıştır. Afrika'daki kabilelerin hayatını konu alan belgeseller üreten Rouch, daha sonra felsefeci ve düşünür Edgar Morin ile birlikte modern hayatı, toplumu, bireyi sorgulayan belgeseller de çekmiştir. Bu doğrultuda Rouch ve Morin'in birlikte çektiği *Chronicle of a Summer* belgeseli yeni bir belgesel hareketinin kurucu filmi olmuştur.

İpşiroğlu ve Eyuboğlu işbirliğiyle çekilen filmler ise Türkiye'de öncü bir rol üstlenmiştir. Rouch ve Morin modern toplumu sorgularken, İpşiroğlu ve Eyuboğlu Anadolu uygarlıklarını araştırarak yeni bir tarih anlayışı oluşturmaya çalışmıştır. İpşiroğlu ve Eyuboğlu geliştirmeye çalıştıkları Anadolu Hümanizmi olarak tanımlanan tarih anlayışını belgesel sinema aracılığıyla "kavratıp anlatma ve yaygınlaştırma" amacı gütmüştür. "Sinema diliyle yurt ve dünya seyircilerine bir çeşit Anadolu destanı" sunmayı hedefleyen[19] İpşiroğlu ve Eyuboğlu, Anadolu'daki en eski uygarlığı temsil eden Hititler'i konu edinen *Hitit Güneşi* (1956) belgeseliyle ilk filmlerini çekmiş olurlar.

Hitit Güneşi belgeseli sinemamız için pek çok açıdan önemlidir. Öncelikle belgesel sinemanın sivilleşmesi ve kurumsallaşması sürecini başlatan öncü bir

19 Albek, *İstanbul Üniversitesi Film Merkezi*, s. 3.

filmdir. Ordu dışında düzenli olarak belgesel üreten ve bu üretime süreklilik kazandıran İÜFM'in ilk filmi olan *Hitit Güneşi,* aynı zamanda üniversite-sinema ilişkisini kuran öncü bir film olma özelliği de taşır. Akademik araştırmaları sinema dilinin yaratıcılığı ile buluşturan *Hitit Güneşi* "dünya seyircilerini" de hedefleyen ve uluslararası gösterime uygun olarak üretilen belgesel yapım sürecini de başlatır.

İÜFM bünyesinde üretilen belgeseller ortak özelliklere sahip, süreklilik taşıyan ve belgesel film yapımı üzerinde etkili olan bir özelliğe sahiptir. Böylesi bir özellik, İÜFM tarafından üretilen belgeselleri kendine özgü bir belgesel hareketi olarak değerlendirmemize fırsat vermektedir.

Akademik Belgesel Tanımlaması

İÜFM bünyesi içinde üretilen belgeseller, akademik bir kurum desteğiyle, akademisyenler tarafından, akademik araştırmaların bir çıktısı olarak üretilen belgeseller olma özelliği taşımaktadır. İÜFM belgeselleri ortak tematik ve biçimsel özelliklere sahiptir. Dolayısıyla bu belgeselleri ortak bir isimle tanımlamak ve bir belgesel hareketinin ürünü olarak değerlendirmek gerekli ve doğru bir yaklaşım olarak görülebilir. Bu doğrultuda, daha önceki bir makalede önerdiğimiz gibi[20], İÜFM belgesellerini "Akademik Belgesel", bu belgeseller bütününün oluşturduğu akımı ise "Akademik Belgesel Hareketi" olarak adlandırabiliriz.

Akademik belgeselin tanımını İÜFM tanıtım kitapçığındaki amaç cümlesinden hareketle oluşturmak mümkündür. Akademik belgesel "üniversitenin işlediği konuları sinema diliyle anlatıp kavratan, yaymaya çalışan, üniversitedeki öğretim ve araştırmaya bu yöntemle katkıda bulunan"[21] bir belgesel türü olarak tanımlanabilir.

"Memleketin belli başlı tabiat, insan ve kültür gerçeklerini değerlendiren dokümanter filmler" hazırlamak amacıyla yola çıkan İpşiroğlu ve Eyuboğlu ikilisi, çektikleri filmleri "kültürel film" olarak adlandırmışlardır. Filmlerinin giriş jeneriğinde "Kültürel Film Serisi" (Cultural Film Series) ibaresine yer verilmiştir. Tâlimatnâme'de de belirtildiği şekliyle, çektikleri filmlerin "dokümanter film" olduğu, "Kültürel Film" tanımlamasının ise belgeselin bir alt türü olarak değerlendirildiğini söyleyebiliriz.

1960'lı yıllarla birlikte, "Kültürel Film Serisi" ifadesi yerini "Belge Film"e bırakmıştır. Bu ayrım konusunda yazılı metinlerde bir açıklama bulunmamakla birlikte, Anadolu uygarlıklarını konu alan ve yapımı bir seri olarak planlanan ilk dönem belgesellerinin "Kültürel Film" olarak, farklı temalarda çekilen diğer belgesellerin ise "Belge Film" olarak adlandırıldığı görülmektedir. Belge film tanımlaması uzun yıllar bazen belgesel ya da dokümanter yerine, bazen de kurmaca-dışı film türleri yerine kullanılmıştır. Belgesel film tanımlamasının ise 1970'li yılların

20 Çelikcan, Peyami, "Türkiye'de Belgesel Sinemanın Kısa Bir Tarihçesi", Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 18, Sayı 36, 2020/2, 529-542.

21 Albek, *İstanbul Üniversitesi Film Merkezi.*

ortalarından itibaren kullanılmaya başlandığı, yaygın kullanımının ancak 1980'li yıllarla gerçekleştiği[22] görülmektedir. Bu değişimde, TRT televizyon yayınlarında belgesel tanımlamasının kullanılmasının da önemli yeri olduğu söylenebilir. Literatürdeki bu terminoloji tartışmalarından bağımsız olarak, İÜFM tarafından kültürel film ve belge film olarak tanımlanan ve ortak özelliklere sahip filmleri "akademik belgesel" tanımlaması altında toplamayı önerdiğimiz bu makale yeni bir kavramsallaştırmayı tartışmaya açmak amacındadır.

Sanat hareketleri gibi, sinema hareketleri de ya kurucuları tarafından ortaya çıktıkları dönemde ya da sonraki dönemlerde araştırmacılar tarafından tanımlanmaktadır. Sözgelimi, John Grierson öncülüğünde İngiltere'de farklı kamusal kurumlar bünyesinde üretilen belgesel filmler[23] çekildikleri dönemde çekenler tarafından değil, sonraki yıllarda araştırmacılar tarafından İngiliz Belgesel Hareketi ya da Okulu olarak adlandırılmıştır. Buna karşın, yine İngiltere'de, birbirinden bağımsız olarak aynı dönemde benzer politik ve estetik yaklaşımlarla çekilen belgesellerin bizzat yönetmenleri tarafından Free Cinema hareketi olarak tanımlandığını da biliyoruz. Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson tarafından bir manifesto ile 1954 yılında ilan edilen hareket, propaganda ve gişe baskısından uzakta üretilen filmlerle sinemayı özgür kılmayı hedeflemiştir.[24]

Belgesel sinema tarihimizde ise, ne yönetmenler tarafından, ne de araştırmacılar tarafından tanımlanmış bir belgesel hareketi vardır. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi ve Sabahattin Eyuboğlu üzerine araştırmalar yapan Berrin Avcı, İÜFM belgesellerini değerlendirirken "akım veya klasik olarak değil ama bir geleneğe öncülük etmiş olmalarından dolayı, Türk belgesel sinema tarihi içinde önemli bir yer tuttuğunu…"[25] belirtmektedir. Yapılan tarih çalışmaları ise daha çok kronolojik bir tarih anlayışı doğrultusunda belgesel sinema üretimini dönemlere ayırarak incelemiştir. Bu alandaki öncü çalışmalardan olan Bilgin Adalı'nın *Belgesel Sinema* kitabında, "Türkiye'de Belgesel Film Çalışmaları" başlığı altında üç dönem halinde bir dönemselleştirme yapılmıştır: 1. İlk Yıllar (1914-1934), 2. 1950-1960 Yılları, 3. 1960 Sonrası. Bu kronolojik dönemselleştirme altında ise filmlerin üretildiği kurumlar temelinde bir inceleme yapılmıştır. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nde yürütülen çalışmalara ise ikinci ve üçüncü dönemde yer verilmiştir.[26]

Kronolojik dönemselleştirme dışında yapılan en kapsamlı çalışma ise, Hakan Aytekin tarafından *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema* adlı kitapta

22 Hakan Erkılıç, "Türkiye'de Belgesel Sinema Literatürü Üzerine: Belge Filmden Belgesele", *SineCine*, 2015, c. 6, sy. 2, s. 110.

23 Adalı, *Belgesel Sinema*, s. 43-99.

24 Michael Chanan, *The Politics of Documentary*, London: BFI, Palgrive&MacMillan, 2012, s. 153-156.

25 Berrin Avcı, "Sabahattin Eyuboğlu ve Belgeselleri", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2002, sy. 14, s. 716.

26 Adalı, *Belgesel Sinema*, s. 6.

yapılmıştır. Belgesel sinemamızı toplumsal değişimle ilgisi çerçevesinde inceleyen Aytekin'in çalışmasında "belgesel sinema tarihî uslûp, yönetmenler veya yıllarla sınıflandırılmak yerine, toplumsal yapıdan hareket edilmiş; belgesel sinemanın temel yönelimi ve işlevi öne çıkartılarak üç dönem halinde ele alınmıştır: Propaganda Dönemi (Başlangıçtan - 1956'ya), Kültürel Hümanizma Dönemi (1956 - 1990), Çokkültürlülük Dönemi (1990 - Günümüze)".[27] İstanbul Üniversitesi Film Merkezi tarafından üretilen belgeselleri "Kültürel Hümanizma" dönemi içinde değerlendiren Aytekin'in dönem tanımlamasına İpşiroğlu ve Eyuboğlu'nun belgesellerine hâkim olan Anadolu hümanizmi yaklaşımının kaynaklık ettiği söylenebilir. 34 yılı içeren bu döneme İÜFM belgesellerinin kaynaklık etmesi, İpşiroğlu ve Eyuboğlu'nun belgesellerindeki yaklaşımın uzun yıllara yayılan bir etki oluşturduğunun da bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Dolayısıyla İÜFM belgeselleri için önerdiğimiz "akademik belgesel" tanımlaması diğer akademik kurumlar tarafından üretilen ve benzer özellikleri taşıyan belgeselleri de içerecek bir biçimde kullanılabilir. Ancak bu kapsamda, İstanbul Üniversitesi dışında belgesel film üreten üniversitelerdeki film çalışmalarının da incelenmesi gereklidir.

Bir Belgesel Hareketi Olarak "Akademik Belgeseller"

Bu çalışmada, "akademik belgesel" tanımlamasına kaynaklık eden kurucu belgeseller üzerinden bir belgesel sinema hareketinin de tanımlanabileceği ortaya konulmaktadır. Akademik Belgesel Hareketi olarak adlandırdığımız bu hareketin etkilerinin İstanbul Üniversitesi Film Merkezi ile sınırlı olmadığı ve diğer üniversitelerde de benzer bir yapım modelinin oluşmasına yol açtığı varsayılmaktadır.

Herhangi bir alanda hareket oluşturmak, özgün bir model geliştirmek ve bu modele uygun üretimde bulunmak anlamına gelmektedir. Belgesel sinema alanındaki hareketlerin ise yaygın bir etki alanı oluşturacak şekilde özgün politik/tematik yaklaşım ve anlatım biçimleri geliştiren, ortak özelliklere sahip belgesellerle oluştuğunu söyleyebiliriz.

Bu çerçevede, İÜFM kapsamında üretilen belgesellerin ortak bir politik ve tematik yaklaşıma sahip olduğunu görüyoruz. 1954-1978 yılları arasında üretilen 19 adet belgeselde, dönemin Anadolu kültürü ile Anadolu uygarlıkları arasında güçlü bir etkileşim olduğu yaklaşımı ön plana çıkmaktadır. Bu yaklaşım, *Hitit Güneşi* belgeselinde şu şekilde ifade edilir: "Bu film, Türk üniversitelerinin Cumhuriyet devrinde sırlarını çözmeye, 3000 yıllık tozlarını silmeye başladıkları Hitit Medeniyetini, kendi toprağı, suyu, havası ve güneşi içinde gösterme kaygısı ile yapıldı." İlk belgeselde somutlaşan bu kaygı diğer belgeseller için de ortak bir amaç, misyon ve hedef haline gelir. Konusu doğrudan Anadolu uygarlıkları olan

27 Hakan Aytekin, *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*, İstanbul: BSB Yayınları, 2017, s. 21.

belgesellerde daha güçlü olarak vurgulanan bu yaklaşım, geleneksel sanatları konu alan belgesellerde de etkisini gösterir.

Hareket kapsamında ele aldığımız belgeseller Eyuboğlu ve İpşiroğlu'nun tarih anlayışını yansıtan ya da bu anlayışı destekleyen konular üzerine odaklanmış ve Anadolu uygarlıklarının devamlılığı ve bütünlüğünü kanıtlamaya dönük mesajlar ağırlık kazanmıştır. Bu tarih anlayışını, Eyuboğlu'nun şu cümleleriyle somutlaştırmak mümkün:

> Hititler, Frigyalılar, Yunanlılar, Farslar, Romalılar, Bizanslar, Moğollar da fethetmişler Anadolu'yu. Ne olmuş sonunda? Anadolu onların değil, onlar Anadolu'nun malı olmuş. Bu memleket bizim olduğu için bizim, fethettiğimiz için de değil. Aramızda dışarıdan gelmeler çoğunlukta olsalar bile -ki değil elbette- kaynaşmış, halleşmiş hepsi. Fetheden de biziz, fethedilen de. Eriyen de biziz, eriten de. Biz bu toprakları yoğurmuşuz, bu topraklar da bizi. Onun için en eskiden en yeniye ne varsa yurdumuzda öz malımızdır bizim. Halkımızın tarihi Anadolu'nun tarihidir. Paganmışız bir zaman, sonra Hıristiyan olmuşuz, sonra Müslüman. Tapınakları kuran da bu halkmış, kiliseleri, camileri de... Yetmişikidili konuşmuşuz, Türkçe'de karar kılmazdan önce... Ne değişik eller, ne değişik halk oyunlarında tutuşmuş, ne horonlara, ne halaylara girmişiz. Doğuyla Batı sarmaş dolaş olmuş bizim içimizde. Ya o ya bu değil, hem o hem buyuz biz.[28]

Anadolu'daki varlığımızı sadece fethedenler olarak değil, aynı zamanda fethedilenler olarak değerlendiren Eyuboğlu'nun yaklaşımını İpşiroğlu, çektikleri filmlerle ilişkilendirerek şu cümlelerle paylaşır:

> Her şeyden önce somut düşünme yolunda resmin gücünden yararlanmak istedik. Bağımsızlık savaşından sonra anavatan kavramı bizim için yeni bir anlam kazanmıştı. Yüzyıllardan beri yaşam alanımız olan bu topraklara sadece kılıç gücünün hakkı diye bakmıyorduk artık. Gelip geçen tüm uygarlıklarıyla Anadolu'yu kutsal bir kalıt olarak görüyor ve benimsiyorduk. Bilimsel çalışmalar, arkeoloji kazıları ve tarih araştırmalarıyla eski Anadolu kat kat gün ışığına çıkarılmaya başlanmıştı. 1950'den sonra S. Eyuboğlu ile yapmaya başladığımız filmler eski Anadolu uygarlıklarının halka tanıtılması, sevdirilmesi ve benimsetilmesi amacını güder.[29]

Akademik Belgesel Hareketi'nin çıkış filmi olan *Hitit Güneşi* (1956) belgeselinde somutlaşan bu yaklaşım, *Karanlıkta Renkler* (1959), *Anadolu'da Roma Mozaikleri* (1959), *Aktamar* (1963), *Ben Asilavandas* (1963), *Nemrut Tanrıları* (1964), *Eski Antalya'nın Suları* (1965) ve *Ana Tanrıça* (1966) filmlerine de güçlü bir şekilde

28 Sabahattin Eyuboğlu, *Mavi ve Kara*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2011, s. 1.

29 Aktaran: Muhammet Oytun Elaçmaz, "Imaginations of the Anatolian Landscape: The Films of Sabahattin Eyuboğlu", Yüksek Lisans tezi, Sabancı Üniversitesi, 2020, s. 19.

yansıtılmıştır. Söz konusu belgeseller, Anadolu uygarlıklarını temel alan tarihsel yaklaşımı dolayısıyla Anadolu'daki en önemli arkeolojik buluntulara ve sanat eserlerine odaklanırken, Eyuboğlu'nun deyişiyle "sanat tarihinin birer yaprağı niteliği" kazanmıştır.[30] Aynı zamanda ilk arkeolojik belgesellerimizi oluşturan bu filmler, yaklaşımları kadar, anlatım biçimleriyle de ortak özelliklere sahiptir.

Akademik Belgesel Hareketi içinde yer alan belgesellerin tamamı akademik araştırmaların sonuçlarını, yerinde gözlemlerle ilişkilendirerek sunmaktadır. Belgesellerin metinleri bir araştırmacının tespitlerini, bir gezginin gözlemlerini ve bir sinemacının bakışını yansıtır özelliktedir. Eyuboğlu'nun edebiyatçı kimliğiyle destansı bir anlatıma bürünen metinler renkli, yaratıcı ve etkileyici bir özellik taşımaktadır.

Akademik belgeseller, açıklayıcı belgesel türünün özelliklerini yansıtır ve bir anlatıcının varlığını zorunlu kılar. Anlatıcı kimi zaman, bir arkeolojik kalıntının önemini açıklar ve farklı tarihsel dönemler arasındaki bağlantıyı kurar. Kimi zaman da duygu ve düşüncelerini paylaşır. Çoğunlukla görüntü, metni takip eder. Bazen de metin, görüntünün peşine takılır. Metin gibi, görüntü de çok işlevlidir, çoğu zaman metne kanıt sunar. Ancak kanıtın ötesine çıkılan, yaratıcı ve etkileyici görüntülerin müzikle iç içe geçtiği sahnelerin kurgulandığını da görürüz.

İpşiroğlu ve Eyuboğlu ikilisinin 1954-1960 yılları arasında çektiği altı belgesel film ile temelleri atılan ve geliştirilen akademik belgesel hareketi etkisini izleyen yıllarda da sürdürür. Bu dönemde üretilen belgeselleri incelemek söz konusu hareketi daha detaylı bir şekilde tanımlamamıza imkân sağlayacaktır. Aşağıda listelenen belgesellere ilişkin bilgiler Cenk Demirkıran'ın *Filmlerle Anadolu Destanı Yazmak* adlı kitabından derlenmiştir.[31] İstanbul Üniversitesi Film Merkezi hakkındaki en kapsamlı yayın olan söz konusu kitapta da belirtildiği gibi, bazı belgesellerin ne zaman tamamlandığı bilgisi mevcut olmadığından çekimlere başlandığı yıl ile gösterildiği yıl birlikte yapım yılı olarak gösterilmiştir. Hakkında en az bilgi bulunan *Anadolu Yolları* belgeselinin ise ayrıntılı yapım bilgisine yer verilememiştir.

Belgesel	Hazırlayan	Kamera	Müzik	Format	Süre	Dil	Yıl
Hitit Güneşi	M.Ş. İpşiroğlu & S. Eyuboğlu	M.Stoitzner &H. Kicker	A. Benk & E. Buri	16 mm Siyah-Beyaz	30 dak.	Tr & İng	1954-1956
Siyah Kalem	M.Ş. İpşiroğlu & S. Eyuboğlu	H. Kicker & A. Albek	A. Benk & E. Buri	16 mm Siyah-Beyaz	13 dak.	İngilizce	1957

30 Albek, *İstanbul Üniversitesi Film Merkezi*, s. 3.

31 Demirkıran, *Filmlerle Anadolu Destanı Yazmak*, s. 15-45.

Belgesel	Hazırlayan	Kamera	Müzik	Format	Süre	Dil	Yıl
Surname	M.Ş. İpşiroğlu & S. Eyuboğlu	İlhan Arakon	A. Benk	16 mm Renkli	21 dak.	Tr & İng	1957-1959
Karanlıkta Renkler	M.Ş. İpşiroğlu & S. Eyuboğlu	V. Schomani	A. Benk	16 mm Renkli	12 dak.	İngilizce	1957-1959
Anadolu'da Roma Mozaikleri	M.Ş. İpşiroğlu & S. Eyuboğlu	V. Schomani & A. Albek	A. Benk	16 mm Renkli	10 dak.	İngilizce	1958-1959
Anadolu Yollarında	M.Ş. İpşiroğlu & S. Eyuboğlu			16 mm Siyah-Beyaz	64 dak.	Tr & İng	1959

Tablo 1: İpşiroğlu ve Eyuboğlu Belgesellerinin Teknik Bilgileri

Kurucu Akademik Belgesellerin Özellikleri

Akademik belgesel hareketinin kurucu filmleri 16mm film formatında çekilmiştir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, 1950'li yıllarda yaygınlaşan 16 mm film formatı, film yapım maliyetlerini düşürmüş ve film kameralarının her yerde kullanılabilmesine imkân sağlamıştır. Bu teknolojik gelişmenin bir sonucu olarak, İÜFM çekim ekipleri Anadolu'nun en ücra köşelerine kadar gidip antik uygarlıkların kalıntılarını çekebilme imkânı bulmuştur. Belgesellerin tamamı 16 mm çekilmiş olmakla birlikte, 35 mm kopyaları da basılmıştır. Bunun nedeni ise, yurt dışı film festivallerinde filmlerin gösterilmesini sağlamaktır.

35 mm film formatının film festivalleri tarafından gösterim standardı olarak kullanılması nedeniyle basılan bu kopyalar, filmlerin iki ayrı formatta en az ikişer kopyalarının olduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla İstanbul Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi ve TRT arşivinde yer alan filmler dışında, başka kurumlarda ya da şahıslarda da bazı kopyalar bulunabileceğini öngörebiliriz. Nitekim Muhammet Oytun Elaçmaz, Eyuboğlu filmleri üzerine yazdığı yüksek lisans tezinde, BFI (British Film Institute) arşivinde *Hitit Güneşi*'nin 35 mm kopyasının var olduğunu ve yetkililerin bu kopyayı 1978 yılında arşive dahil ettiklerini belirtiyor.[32] Bu örnekten hareketle, diğer belgesellerin de özellikle yurtdışına gönderilen 35 mm kopyalarının başka arşivlerde bulunabileceği öngörülebilir.

Kurucu belgeseller içinde *Hitit Güneşi*, *Siyah Kalem* ve *Anadolu Yollarında* filmleri siyah-beyaz, *Surname*, *Karanlıkta Renkler* ve *Anadolu'nun Roma Mozaikleri*

32 Elaçmaz, "Imaginations of the Anatolian Landscape: The Films of Sabahattin Eyuboğlu", s. 27.

filmleri ise renkli olarak çekilmiştir. İÜFM'nin 1957 yılından itibaren renkli filme geçtiğini görüyoruz. Ancak 1959 yılı yapımı *Anadolu Yollarında* adlı belgeselin siyah-beyaz çekilmesi dikkat çekiyor. Konusu ve uzunluğu itibariyle Anadolu hakkındaki en kapsamlı yapım olan bu belgeselin, arşiv görüntülerini de kullanabilmek amacıyla siyah-beyaz çekilmiş olabileceği ileri sürülebilir.

Filmlerin süreleri farklılık gösterse de, büyük bir kısmının 10 dakika ile 30 dakika arasında değişen sürelere sahip olduğu ve kısa metraj belgesel film formatında üretildiği görülmektedir. Bu kapsamda en kısa belgesel *Anadolu'da Roma Mozaikleri*, en uzun olanı ise *Hitit Güneşi* belgeselidir. Uzun metraj belgesel kapsamında ise 63 dakikalık süre ile sadece *Anadolu Yollarında* belgeseli yer almaktadır.

İpşiroğlu ve Eyuboğlu tarafından hazırlanan belgesellerin çekimlerinde yabancı kameramanların yer aldığı dikkat çekmektedir. *Hitit Güneşi*'nin çekimlerini M. Stoitzner ve H. Kicker adlı Alman kameramanlar üstlenmiştir. İÜFM bünyesinde kuruluş yıllarında görevli bir kameraman olmaması nedeniyle, kuruluş yıllarında yurt dışından kameramanlarla çalışmak bir zorunluluk olmuştur. Ancak ikinci belgeselin çekimlerinden başlayarak, fotoğrafçı kadrosunda çalışan Aziz Albek'in, çekim ekibinde görevlendirildiği ve yabancı kameramanlarla birlikte çekimleri yürüttüğünü görüyoruz. *Siyah Kalem*'de H. Kicker ile çekimlere katılan Albek'in, *Anadolu'da Roma Mozaikleri* belgeselinde ise kameraman V. Schomani'ye eşlik etmiştir. Albek'in yabancı kameramanlarla birlikte yer aldığı son belgesel ise *Aktamar* belgeseli olmuştur. Bu belgeselde W. Stoitzner ile birlikte çalışan Albek, 1964 yılından itibaren çekilen belgesellerde kameraman ve kimi zaman da yönetmen olarak yer almaya başlamıştır. Kurucu belgeseller içinde yer alan *Surname*'nin çekimleri ise deneyimli görüntü yönetmeni İlhan Arakon tarafından yapılmıştır. İlhan Arakon'un İÜFM ile ilişkisi bu filmle sınırlı kalmış, diğer filmlerin çekimlerinde yer almamıştır.

Akademik Belgesel Hareketi'nin kurucu filmlerinde müziğin de etkili bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Belgesellerde özgün müzik kullanılmamakla birlikte, konu ve anlatımı destekleyecek müzikler seçilmiştir. Belgesellerin jeneriğinde "Müzik Seçimi" başlığının kullanılmış olması, belgesel anlatımında müziğe özel bir önem verildiğinin de bir göstergesidir. Kurucu belgesellerin müzik seçimi görevini Erdem Buri[33] ile Adnan Benk[34] üstlenmiştir. Erdem Buri müzik alanında yenilikçi çalışmalarıyla tanınan ve aynı zamanda film müzikleri de yapan bir müzisyendir. Adnan Benk ise edebiyat, tiyatro, sinema ve müzik ile ilgilenen bir eleştirmen ve müzisyendir. Buri ve Benk ikilisi *Hitit Güneşi* ve *Surname* belgesellerinin müzik seçim çalışmalarını birlikte yürütmüştür. Diğer belgesellerin müzik seçimleri ise Adnan Benk tarafından yapılmıştır. Adnan Benk daha sonra İÜFM

33 https://www.turkpopmuzik.net/ansiklopedi-249-erdem-buri-1925-1993 [Erişim Tarihi: 13.04.2021].

34 http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/adnanbenk.html [Erişim Tarihi: 13.04.2021].

bünyesinde kendi çektiği *Ben Asitavandas* (1963) belgeselinin özgün müziklerini ve kurgusunu da yapmıştır. Bu filmiyle Padova Film Festivali'nde (1965) ikincilik ödülü kazanmıştır.[35]

İÜFM bünyesinde üretilen kurucu belgesellerin bir başka özelliği ise belgesellerin yurt dışı gösterimler için İngilizce versiyonlarının da üretilmiş olmasıdır. Tablo 1'de görüldüğü gibi, kurucu belgesellerin tamamının İngilizce kopyaları da bulunmaktadır. Elimizdeki bilgilere göre, *Hitit Güneşi*, *Surname* ve *Anadolu Yollarında* belgesellerinin İngilizce kopyalarının yanı sıra Türkçe kopyaları da vardır. Ancak bu, diğer filmlerin Türkçe seslendirmelerinin olmadığı anlamına gelmiyor. Film formatlarını incelerken belirttiğimiz gibi, yurtdışına gönderilen filmler 35 mm formatında gönderilmiş ve İngilizce seslendirilmiştir. 16 mm kopyalar ise Türkçe seslendirilmiş olmalıdır. Dolayısıyla arşivdeki filmin formatına göre dili farklı olabilmektedir. Birisinin varlığı, diğerinin olmaması anlamına gelmemektedir.

İpşiroğlu ve Eyuboğlu ikilisinin belgesellerini yurt dışı gösterime uygun olarak üretme çabası belgesel sinemamızın uluslararası tanınırlığına da büyük bir katkı sağlamıştır. Nitekim ilk filmleri *Hitit Güneşi*, 1959 yılında Berlin Film Festivali'nde gösterime sunulmuş ve Gümüş Ayı Ödülü kazanmıştır. Beklenmeyen bu ödül[36], İpşiroğlu ve Eyuboğlu'nun oluşturdukları modelin başarısının bir kanıtı olarak değerlendirilebilir. İpşiroğlu'nun bu ilk ödülle ilgili tespiti şu şekildedir: "Anadolu uygarlıkları ortaya çıkarılmaya başlayınca, bize olduğu kadar, Batı'ya da yeni dünyalar açılıyordu."[37] Bu uluslararası ödül, sinemamızın kazandığı ilk uluslararası ödül olması açısından ayrıca önemlidir.

Kurucu belgesellerin ikincisi *Siyah Kalem* belgeseli ise 1957 Berlin Film Festivali'nde ve 1959 Manheim Kültür ve Belgesel Film Haftası'nda gösterime girmiştir.[38] *Karanlıkta Renkler* belgeseli ise yıllar sonra 1982 Sofya Balkan Filmleri Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü kazanmıştır.[39] Bu örnekler göstermektedir ki, İÜFM belgeselleri başından itibaren konuları, formatları ve dilleri ile uluslararası dolaşıma girebilecek özellikte üretilmiş ve sinemamızın uluslararası başarılar kazanmasını sağlamıştır. Belgeseller, İÜFM kuruluş Tâlimatnâmesi'nde belirtilen "milletlerarası kültür mübadelesine hizmet etme" gayesini gerçekleştirmiştir. Doğal olarak, bu belgeseller Anadolu uygarlıklarının Avrupa'da tanınmasına ve ilerleyen yıllarda antik uygarlık merkezlerinin turistik bir cazibe merkezi haline dönüşmesine de katkı sağlamıştır.

Ne var ki, belgesel filmlerin yurt dışı açılımı beraberinde çeşitli sorunlar da getirmiştir. Filmlerin yurt dışına çıkışı izne tabi olduğundan, filmlerin resmî

35 Demirkıran, *Filmlerle Anadolu Destanı Yazmak*, s. 68.

36 *Öncü Bir Düşünür Mazhar Şevket İpşiroğlu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 80.

37 Demirkıran, *Filmlerle Anadolu Destanı Yazmak*, s. 18.

38 Demirkıran, *Filmlerle Anadolu Destanı Yazmak*, s. 30.

39 *Öncü Bir Düşünür Mazhar Şevket İpşiroğlu*, s. 83.

makamlarca denetlenmesi gerekli olmuştur. Bu denetimler Türkiye Cumhuriyeti'nin nasıl temsil edildiğine odaklanmış ve filmlerden kimi sahnelerin çıkarılması şartıyla yurt dışında çıkış izni verilebildiği gibi, yurt dışına çıkışı tamamıyla yasaklanan filmler de olmuştur. Aziz Albek'in bu konuda verdiği örnekler sorunun ne kadar yaygın olduğunu gösteriyor: "Anadolu'da Roma Mozaikleri, Karanlıkta Renkler, III. Murat Surnamesi Türkiye'yi ilkel ve halkını sefil gösteren bazı sahnelerin çıkartılması şartıyla sansürden geçmiştir."[40]

Anadolu Yollarında belgeseli ise Anadolu'nun modern yüzü yerine sefaletin gösterilmesi sebebiyle yurt dışına çıkış izni alamamış ve IX. Berlin Film Festivali gösterim programında yer almasına rağmen gösterilememiştir.[41] Söz konusu belgeselin Anadolu'yu bir bütün olarak çok çarpıcı bir şekilde yansıttığını ifade Nazan İpşiroğlu, belgeselin yasaklanması dolayısıyla filmin "mahvolduğunu ve bir şeye yaramadığını" belirtmiştir.[42] Ancak Elaçmaz, *Anadolu Yollarında* belgeselinin bir yıl sonra yurtdışına şartlı olarak çıkış izni aldığını ve 1960 yılında düzenlenen X. Berlin Film Festivali'nde gösterildiğini belirtmektedir. Elaçmaz'ın tezinde yer verdiği, kurul raporuna göre, belgeselde geçen "aşiret" tabirinin "oba" tabiri ile değiştirilmesi şartıyla filme yurt dışına çıkış izni verilmiştir.[43]

"Milletlerarası kültür mübadelesine hizmet etmek" amacıyla çekilen belgesellerin sansür kurulundan yurtdışı çıkış izni almasının hiç de kolay olmadığını gösteren örnekler içinde *Anadolu Yolları* belgeseli en sorunlu olanı. Anadolu kültürünü tüm yönleriyle yansıtan, belgeleyen ve yorumlayan bugün için eşsiz bir görsel hazine değeri taşıyan belgeselin başına gelenler aslında belgeseli çekenlerin de başına geleceklerin habercisi olmuştur. İpşiroğlu ve Eyuboğlu ikilisinin birlikte çektiği bu son belgeselden sonra, 27 Mayıs 1960 darbesi gerçekleşmiş ve ardından 147 öğretim üyesinin üniversite ile ilişiği kesilmiştir. İpşiroğlu ve Eyuboğlu da ilişkisi kesilen öğretim üyeleri arasında olunca İÜFM faaliyetleri de bir süreliğine kesintiye uğramıştır.

1962 yılından itibaren, ilişiği kesilen öğretim üyelerine yeniden üniversiteye dönme hakkı verilmiş, ancak ayrı düzenler kuran İpşiroğlu ve Eyuboğlu'nun birlikte çalışma imkanı ortadan kalkmıştır. Buna rağmen, İÜFM bünyesinde belgesel filmler çekmeye devam etmişlerdir. Bu dönemde, İpşiroğlu dört önemli belgesele daha imza atmıştır. 1963 yılında Adnan Benk ile *Aktamar* belgeselini, 1973 yılında Ünsal Yücel ile birlikte *Siyah Kalem*'in renkli ikinci belgeselini ve *III. Ahmet Surnamesi* belgeselini ve son olarak 1974 yılında eşi Nazan İpşiroğlu

40 Demirkıran, *Filmlerle Anadolu Destanı Yazmak*, s. 41.

41 Yönetmen: Ceyhan Kandemir, *Görsel Düşünceye Dair - İpşiroğlu*, 42', İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2012.

42 Demirkıran, *Filmlerle Anadolu Destanı Yazmak*, s. 40.

43 Elaçmaz, "Imaginations of the Anatolian Landscape: The Films of Sabahattin Eyuboğlu", s. 56.

ile birlikte *Kapalıçarşı* belgeselini çekmiştir. 1960 sonrası dönemde Eyuboğlu ise Aziz Albek ile birlikte *Nemrut Tanrıları* (1964), *Eski Antalya'nın Suları* (1965), *Ana Tanrıça* (1966) ve *Karagöz'ün Dünyası* (1972) belgesellerini çekmiştir.

İki akademisyenin birlikte çektikleri altı belgeselle İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nde temellerini oluşturduğu belgesel modeli kendine özgü bir belgesel hareketi oluşturmuş ve bu model doğrultusunda İÜFM bünyesindeki belgesel üretimi 1978 yılına kadar devam etmiştir. İÜFM'nin düzenli ve sürekli olarak belgesel üretebilmesini mümkün kılan ise belgesel yapımlarının kamusal bütçe kaynakları ile finanse edilmiş olmasıdır. 1957 yılında *Resmî Gazete*'de yayımlanan Tâlimatnâme'nin "Malî Hükümler" başlığı altında yer verilen 12. madddesinde merkezin gelir kaynakları, "Üniversite Rektörlüğü, Devlet daireleri ve teşekkülleri, âmme müesseseleri bütçelerinden ayrılan tahsisat ile teberrulardan, hizmet karşılığı alınacak ücretlerden, film satış bedellerinden ibarettir." şeklinde belirtilmiştir.[44] Bu düzenlemeyle Film Merkezi için "âmme müesseseleri bütçelerinden" tahsisat ayrılması mümkün olmuş ve film yapım giderleri karşılanmıştır. Merkezin Tâlimatnâme'de belirtilen diğer gelir kalemlerinden bir gelir elde edip etmediğine dair bir bilgiye ise sahip değiliz. Ancak ülkemiz koşullarında bu kalemlerden gelir temin etmenin pek de mümkün olmadığı bilinmektedir.

Belgesel filmlerin gelir getirme imkânı sınırlı olduğu için bir kamusal kurumun belgesel filmlerin yapımını düzenli olarak finanse etmesi çok önemli bir fırsat olarak görülmelidir. İÜFM'nin oluşturduğu kamusal finansmana dayalı bu yapım modeli başarılı ve etkin bir model olmuş ve belgesel film üretimine süreklilik kazandırmıştır. Akademik Belgesel Hareketi'ni var eden bu modelin fikrî ve estetik yapısı ise İpşiroğlu ve Eyuboğlu'nun sanat tarihi alanındaki akademik birikimleri ve Anadolu hümanizmi ile somutlaşan entelektüel yaklaşımları üzerinden inşa edilmiştir.

Sonuç

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi, belgesel sinemamızın sivilleşmesi, kurumsallaşması ve uluslararasılaşması süreçlerine sunduğu katkı açısından sinema tarihimiz içinde çok önemli bir yere sahiptir. İÜFM özelinde geliştirilen belgesel üretim modeli kamusal finansman ve akademik birikim ile yapılandırılmıştır. Bu yapı içinde üretilen belgesellerin "akademik belgesel" olarak tanımlayabileceğimiz ortak özelliklere sahip olduğunu ileri sürdüğümüz bu makalede, belgesel sinema tarihimize ilişkin yeni bir kavramsallaştırma tartışmaya açılmıştır. Bu tartışma ekseninde, belgesel sinemamızın sivilleşme sürecindeki en önemli aşamayı temsil eden İÜFM deneyimi ayrıntılı bir şekilde incelenmiş, İpşiroğlu ve Eyuboğlu tarafından 1954-1960 yılları arasında yapımı gerçekleştirilen ve kurucu filmler olarak tanımlanan altı belgeselin özellikleri tahlil edilmiştir.

44 *Resmî Gazete*, 18 Kasım 1957, sy. 9759, 18169.

Akademik bir kurum desteğiyle, akademisyenler tarafından, akademik araştırmaların bir çıktısı olarak üretilen belgesellerin "akademik belgesel" olarak tanımlandığı çalışmamızda, bu ortak özelliğe sahip çok sayıda belgesel üretildiği de ortaya konuldu. "Akademik Belgesel" tanımlamamıza uygun olarak üretilen bu belgeseller, güçlü bir akım oluşturmaları nedeniyle "Akademik Belgesel Hareketi" olarak değerlendirilmiştir. Önerdiğimiz her iki kavramsallaştırmanın tartışmaya sunulduğu bu çalışmanın, Akademik Belgesel Hareketi'nin diğer üniversitelerin belgesel yapım pratiklerine nasıl yansıdığını inceleyen yeni araştırmalarla geliştirilmesi hedeflenmektedir.

Kaynakça

Adalı, Bilgin, *Belgesel Sinema*, İstanbul: Hil Yayınları, 1986.

Adnan Benk, http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/adnanbenk.html [Erişim Tarihi: 13.04.2021].

Albek, Aziz, *İstanbul Üniversitesi Film Merkezi*, İstanbul: Matematik Araştırmaları Matbaası, 1979.

Akgün Çomak, Nebahat, "Türk Sinemasında Ordu-Merkezli Sinema Dairesinin Önemi ve Yeri: Sinemanın Doğuşu ve Ülkemize Girişi", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2012, sy. 7, https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuifd/issue/22884/244809 [Erişim Tarihi: 10.04.2021].

Avcı, Berrin, "Sabahattin Eyuboğlu ve Belgesel Filmleri", İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi 2012, sy. 14, https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuifd/issue/22875/244464 [Erişim Tarihi: 05.04.2021].

Aytekin, Hakan, *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*, İstanbul: BSB Yayınları, 2017.

Chanan, Michael, *The Politics of Documentary*, London: BFI, Palgrive&MacMillan, 2012.

Çelikcan, Peyami, "Türkiye'de Belgesel Sinemanın Kısa Bir Tarihçesi", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, c. 18, sy. 36, 2020/2, s. 529-542, https://talid.org/pdf/769.pdf [Erişim Tarihi: 10.05.2021].

Demirkıran, Cenk, *Filmlerle Anadolu Destanı Yazmak*, İstanbul: Derin Yayınları, 2011.

Elaçmaz, Muhammet Oytun, "Imaginations of the Anatolian Landscape: The Films of Sabahattin Eyuboğlu", Yüksek Lisans tezi, Sabancı Üniversitesi, 2020.

Erdem Buri, https://www.turkpopmuzik.net/ansiklopedi-249-erdem-buri-1925-1993 [Erişim Tarihi: 13.04.2021].

Erkılıç, Hakan, "Türkiye'de Belgesel Sinema Literatürü Üzerine: Belge Filmden Belgesele", *SineCine*, 2015, c. 6, sy. 2, s. 107-116.

Eyuboğlu, Sabahattin, *Mavi II*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2000.

Eyuboğlu, Sabahattin, *Mavi ve Kara*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2011.

Gökağaç, Zühre Saral, *Gerçeği Arayan Adam*, TRT, 2013. https://www.youtube.com/watch?v=5bbO7KouOA0 [Erişim Tarihi: 30.04.2021].

Kandemir, Ceyhan, *Görsel Düşünceye Dair – İpşiroğlu*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2012, https://vimeo.com/496664814 [Erişim Tarihi: 16.04.2021].

Odabaş, Battal, "Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü, Belge(Sel) Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2012, sy. 24, https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuifd/issue/22865/244166 [Erişim Tarihi: 10.04.2021].

Öncü Bir Düşünür Mazhar Şevket İpşiroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Özön, Nijat, *Türk Sineması Tarihi*, İstanbul: Doruk Yayınları, 2010.

Özuyar, Ali, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, İstanbul: Deki Yayınları, 2007.

Resmî Gazete, 18 Kasım 1957, sy. 9759, https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/9759.pdf [Erişim Tarihi: 10.04.2021].

Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 19, Sayı 37, 2021/1, 25-52

Dijital Film Arşivlerinden Hareketle Türk Belge(sel) Sineması ve Yabancıların Rolü

Barış Tolga EKİNCİ*

Öz

Osmanlı'dan günümüze Türk belge(sel) sinemasının evrimi üç ana bölümden oluşmaktadır: Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine kadar belgeseller, Cumhuriyet'ten İkinci Dünya Savaşı'na kadar belgeseller ve İkinci Dünya Savaşı'ndan günümüze kadar belgeseller. Osmanlı topraklarına sinematograf aygıtının girişi ile ilk filmler çekilmiştir. Fransızlar ve özellikle İngilizler Osmanlı topraklarında 1897'den 1923'e kadar pek çok belge(sel) çekmiştir. Bu filmler çoğunlukla haber, gezi, askerî ve propaganda içeriklidir. Türklere ait ilk belge(sel) ise Fuat Uzkınay'ın çektiği *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* (1914) filmidir. Çalışmada, Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine kadar belgesel filmler incelenmiş ve Osmanlı topraklarında yabancıların çektiği filmler ele alınmıştır. Araştırmanın amacı, yabancıların çektiği ilk belge filmlerden hareketle, Türk belgesel sinemasının gelişiminde iktidarın ve yabancıların rolünü ortaya koymaktır. Bu bağlamda, doküman analizi yöntemi ile yabancı dijital (çevrim içi) film arşivleri ve resmî devlet arşivleri araştırılmıştır. Belgesel filmler görsel bir belge olarak resmî devlet arşivleri ile yoruma dayalı metinler arasında bir denge oluşturmaktadır. Sonuç bölümünde, dijital film arşivlerinden ve resmî yazışmalardan derlenen nicel veriler ışığında, olaylar arasındaki neden sonuç ilişkileri ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dijital Film Arşivleri, Arşiv Belgeleri, Belgesel Film, Osmanlı'da Sinema, Türk Belgesel Sineması.

* Doç. Dr., Beykent Üniversitesi, tolgaekinci@beykent.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-1560-8006.

Geliş/Received: 28.03.2021 • Kabul/Accepted: 13.05.2021 • Araştırma Makalesi

Turkish Documentary Cinema and the Role of Foreigners Based on Digital Film Archives Abstract

Barış Tolga EKİNCİ

The evolution of the Turkish documentary cinema from the Ottoman to the present day consists of three main parts: documentaries from the Ottoman to the Republican period, documentaries from the Republic to the Second World War, and documentaries from the Second World War to the present. The first films were made with the introduction of the cinematograph device to the Ottoman lands. The French and especially the British made many documentaries on Ottoman soil from 1897 to 1923. These films are mostly news, travel, military and propaganda. The first documentary of the Turks is the film The Fall of the Russian Monument in Ayastefanos (1914), shot by Fuat Uzkınay. In this study, documentaries from the Ottoman period to the Republican period were examined and the films that were shot by foreigners in the Ottoman lands were discussed. The aim of the research is to reveal the role of power and foreigners in the development of Turkish documentary cinema, based on the first documentary films shot by foreigners. In this context, foreign digital film archives and official state archives were investigated by document analysis method. Documentary films form a balance between official state archives as a visual document and interpretative texts. In the conclusion section, cause and effect relationships between events are discussed in the light of quantitative data collected from digital film archives and official correspondence.

Keywords: Digital Film Archives, Archive Documents, Documentary Film, Cinema in the Ottoman, Turkish Documentary Cinema.

Giriş

Sinemada belgelemenin tarihi ilk filmlere dayanmaktadır. Edison laboratuvarı teknisyenlerinin deneme çekimleri ve Lumière Kardeş'lerin (Auguste Marie Louis Nicolas ve Louis Jean) ilk filmleri bu kategoride değerlendirilebilir: *Fred Ott's Sneeze* (*Fred Ott Adlı Bir İşçinin Hapşırığı*) (1894), *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (*Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler*) (1895) ve *Fatima's Coochee Coochee Dance* (1896) filmleri gibi.[1] İlk belge filmler genellikle tek sahneden ya da birkaç çekimden oluşmaktadır. Nitekim bu filmlerin dili, geleneksel belgesellerden farklıdır. Öte yandan, bu filmler birer arşiv kaydı olmaları nedeniyle belgesel sinema tarihi içinde önemli bir konumdadır.[2] Birinci Dünya Savaşı sonrasında oluşan sosyoekonomik değişimler, gerçekçi film yapımına yönelik ilginin artmasına neden olmuştur. Söz gelimi kurmaca-dışı türler arasında yer alan haber içerikli filmlerin, propaganda filmlerinin ve tanıtım filmlerinin uluslararası savaşların sonucu gelişen siyasi ve askerî gerginliklerin bir sonucu olarak ortaya çıkması gibi. Bu düşünceden hareketle çalışmada; kurmaca-dışı türler arasında gösterilen haber filmleri, gezi filmleri ve tanıtım filmleri, belge film başlığı altında incelenmiştir. Bu türler arasındaki ayrımlar bu çalışmanın konusu dışında tutulmuştur.

Kurmaca-dışı türler arasında belgesel, ana tür olarak görülmektedir. Belgesel çoğunlukla, belgelere dayalı ya da gerçeklere dayalı gibi anlamlarla ifade edilmektedir. Bilim insanları için belge ana bilgi kaynağı olarak görülmektedir. Belgesel kayıtlar hukukçular için güvenilir vaka kayıtları olarak görülür ve genellikle belgesel kayıtlar araştırmanın merkezinde yer alırlar.[3] Sinemada temel film türleri farklı kategorilerde değerlendirilmektedir. Temel ayrım ise kurmaca (imgesel) film ile belgesel film arasında görülmektedir. Belgesel (*documentary*) olarak adlandırılan film türü farklı ifadelerle kullanılmaktadır. En yaygın tanım, kurmaca-olmayan (*non-fiction*) filmdir. Öte yandan, birçok belgeselci kendisini bir araştırmacı ya da haberci olarak tanımlamaz. Belgeselciler kendilerini çoğunlukla bir öykü anlatıcı olarak konumlandırırlar.[4] Bu görüşün en önemli kanıtlarından birisi belgesel terimine dayanmaktadır. Söz gelimi, John Grierson *New York Sun*'da yayınlandığı bir eleştiri yazısında, belgesel terimine yeni bir anlam kazandırmıştır. Bu tanımda, belgesel film türü, hakikatin yeniden temsili veya yorumu olarak açıklanmaktadır.[5] Paul Rotha, belgesel filmin tarihsel bağlamda tamamen farklı özellikleri olan

1 Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*, London: Continuum Press, 2012, s. 9.

2 Durmuş Akbulut, *Belgesel ve Deneysel Sinema*, İstanbul: Etik Yayıncılık, 2012, s. 9-10.

3 Barış Tolga Ekinci, *Sinemada Yeni Dil Arayışları*, Ankara: Gece Akademi, 2018, s. 2.

4 Dave Saunders, *Belgesel*, çev. Ali Nejat Kanıyaş, İstanbul: Kolektif Kitap, 2014, s. 27.

5 Bilgin Adalı, *Belgesel Sinema*, İstanbul: Hil Yayınları, 1986, s. 13.

ve bir yönelim biçiminde ortaya çıkmadığını dile getirmektedir.[6] Paul Rotha bu düşünceden hareketle; belgesel filmi propaganda filmleri, doğalcı filmler, haber filmleri (ya da haber gerçek) ve gerçekçi filmler olarak dört kategoriye ayırmaktadır. Belgeselci ve araştırmacı Bill Nichols, belgeseli "Gerçeklik hakkındadır, gerçek insanlar hakkındadır ve gerçekten oluşmuş olaylarla ilgili öyküler anlatır" diyerek tanımlamaktadır.[7] Bill Nichols'ın tanımı, belgeselin farklı biçemlerine de vurgu yapmaktadır. Nitekim günümüzde belgeselin tanımı ve türleri konusundaki tartışmalar devam etmektedir.

Belgesel bir görüşü kabul ettirmek, resmî tarihi onaylamak ya da doğrudan propaganda yapmak için de kullanılabilir. Sinema tarihi içinde bu ve benzeri amaçlarla oluşturulan belgesel çalışmalar çoğunlukla "propagandist belgeseller" kategorisinde incelenmektedir. Söz gelimi, Almanya, Rusya ve İngiltere gibi ülke sinemalarında propaganda amacı ile üretilen pek çok belgesel film vardır. Bununla birlikte, tarihte birçok belgesel filmin devlet ve ordu desteği ile çekildiği de bilinmektedir. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri bir dönem eyaletlerdeki çiftçileri göçe zorlamak için pek çok filmi üretmiş ve eyaletlerde yaymıştır. *Değer Kazanmak* (1915) adlı film devletin askere alma kampanyasında kullanılmıştır. Bir diğer önemli hükümet desteği ile yapılan belgesel ise Geoffrey Malins ve J. B. McDowell'ın *Somme Muharebesi* (1916) filmidir.[8] Öte yandan, çağdaş belgeselin miladını, Robert Joseph Flaherty'nin *Nanook of the North* (*Kuzeyli Nanook,* 1922) belgeseli oluşturmaktadır. Benzer bir biçimde, Sovyetler Birlliği'nde Denis Arkadievich Kaufman'ın (Dziga Vertov) belgesel filmleri ve Fransa'da Alberto Cavalcanti'nin kent senfonileri filmleri ile İngiltere'de John Grierson'ın ve Grierson Okulu'nun filmleri de, çağdaş belgeselin ilk örnekleri arasında değerlendirilebilir.

Türk belgesel tarihi ise Osmanlı'ya dayanmaktadır. Osmanlı'dan günümüze Türk belgeselinin evrimi üç ana bölümden oluşmaktadır: Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine kadar belgesel filmler, Cumhuriyet dönemi ile İkinci Dünya Savaşı arasında yapılan belgesel filmler ve İkinci Dünya Savaşı'ndan günümüze gelen belgesel filmler.[9] Çalışmanın amacı gereği, Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine kadar Türk belge(sel) sineması incelenecektir. Çalışmanın amacı, çekilen ilk belge filmlerden hareketle, Türk belge(sel) sinemasının gelişiminde Osmanlı'nın ve yabancıların rolünü ortaya koymaktır. Bu konu üzerine yapılan çalışmalar çoğunlukla kitaplara ve kısıtlı yazılı kaynaklara dayanmaktadır. Öte yandan, son yıllarda devlet kurumlarının ve kütüphanelerin arşiv kayıtlarının halka açılması ve ortaya

6 Paul Rotha, *Belgesel Sinema*, çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000, s. 49.

7 Bill Nichols, *Belgesel Sinemaya Giriş*, çev. Duygu Eruçman, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2017, s. 54.

8 McLane, *A New History of Documentary Film*, s. 13-14.

9 Simten Gündeş, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi: Türkiye'ye Yansıması*, İstanbul: Alfa Yayınları, 1998, s. 104.

çıkan yeni video arşivleri, bu konu üzerine yeni bir araştırmayı gerekli kılmıştır. Bu düşünceden hareketle, çalışmada doküman analiz yöntemi uygulanmıştır. Belge (*document*) ve belgesel (*documentary*) ile doküman analizi yöntemi (*document analysis method*) arasındaki ilişki, bu yöntemin seçilmesinde etkili olmuştur. Belgesel filmler görsel bir belge olarak resmî devlet arşivleri ile yoruma dayalı metinler arasında bir denge oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmada, yabancı film arşivlerinden ve ulusal devlet arşivlerinden derlenen nicel veriler ışığında olaylar arasındaki neden sonuç ilişkileri ele alınacaktır.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada, doküman analizi yöntemi kullanılacaktır. Doküman sözcüğü etimolojik bağlamda öğretme, kanıt gösterme ve belge gibi anlamlara karşılık gelmektedir. Yöntem olarak doküman analizi belgesel tarama/gözlem ve doküman incelemesi/analizi gibi isimlerle ifade edilmektedir.[10] Doküman analizi çoğunlukla tarihçilere özgü bir yöntem olarak görülmektedir. Öte yandan, sosyal bilimlerde doküman analizi yöntemi; yaşam öyküleri, vaka kayıtları, günlükler, mektuplar gibi kişisel dokümanları ve arşiv kayıtlarını çözümlemede de kullanılabilir. Nitekim sosyal bilimlerde, sosyal olgular arkalarında çok çeşitli ve sayısız kanıtlar bırakmaktadır. Analiz aşamasında sosyal olguların izlerine kanıtlardan ya da belgelerden ulaşmak mümkündür.

> […] doküman analizi yönteminde genellikle ilk akla gelen dokümanlar, sosyal olguların ardında kalan 'yazılı kaynaklar' olmakla birlikte, günümüz teknolojik olanakları düşünüldüğünde bugün artık en az yazılı kaynaklar kadar 'görsel/işitsel kanıtların' da incelenmesi, izlenmesi gerektiği söylenebilir. Bu yönüyle dokümanların tanımlanmasında 'yazılı', 'görsel/işitsel', 'istatiksel' gibi kategorilere rastlamakla birlikte; araştırmacının yaptığı işe göre, dokümanın araştırmacıya doğrudan ya da dolaylı biçimde katkı sağlamasına göre bir ayrıma gidilmesi gerektiği açıktır.[11]

Doküman analizi yönteminde gerçekliği ve güvenirliği sağlamak için sadece dokümanlar araştırılmaz. Çözümleme aşamasında; dokümanların kaynağı ve oluşma biçimleriyle yorumlamak, farklı kaynaklardan doğrulamak ve gerekiyorsa doküman analizi dışındaki yöntemleri de kullanmak gerekebilir. Söz gelimi, araştırma konusuyla ilgili dokümanlara yansımayan noktalarda, sözlü tarih, görüşme ve gözlemsel yöntemler uygulanabilir.

Doküman analizinde kullanılan kaynaklar iki gruba ayrılabilir: birinci elden kaynaklar ve ikinci elden kaynaklar gibi. Ayrıca kaynak olarak incelenen dokümanın

10 Birgül Ulutaş, "Döküman Analizi", *Nitel Araştırma: Yöntem, Teknik, Analiz ve Yaklaşımları*, Fatma Nevra Seggie ve Yasemin Bayburt (eds.), Ankara: Anı Yayınları, 2017, s. 283.

11 Ulutaş, "Döküman Analizi", s. 284.

ana kaynak veya dolaylı kaynak olup olmadığı sorgulanmalıdır. Söz gelimi, Anayasa ve yasalar, bunların duyurulması için yayımlanan *Resmî Gazete*, Millî Eğitim Bakanlığı faaliyet ve uygulamaları, kurumsal arşiv ve dijital kütüphane kaynakları[12] doğal yollardan oluşturulmuş ana kaynaklar olarak ele alınabilir. Öte yandan, yazılı ve görsel belgeler; bir toplumun kültürünün, geleneklerinin, sosyoekonomik durumunun ve devlet politikalarının gelecek nesillere aktarımında önemli bir işleve sahiptir. Filmleri, video kayıtlarını ve fotoğrafları bir araştırmada temel veri olarak ele almak, araştırmanın nesnelliğini artırabilir. Söz gelimi, kişilerin kayıt altına alınan fiziksel durumları belli ipuçları verebilir. Bununla birlikte, bu veriler araştırmayı yapan kişi tarafından önceki araştırmalar ile karşılaştırılabilir veya yorumlanabilir. Doküman analizi yönteminde bir dizi aşama bulunmaktadır: Dokümanlara erişim, dokümanların gerçekliğinin kontrol edilmesi ve elde edilen verilerin analizi gibi. Ancak, bu aşamalar araştırmadan araştırmaya değişebilir.[13]

Doküman analizi yönteminde genellikle iki tür veri toplama biçimi kullanılır: Arşiv verisi ve tarihsel veri. Arşiv verileri bir kurumun veya topluluğun rutin kaynaklarıdır. Tarihsel veriler ise geçmişe ilişkin kayda değer çıkarımlar elde edilmesinde önemli bir yer tutar. Genel olarak veri kaynakları şu şekilde özetlenebilir: kayıtlar, raporlar, resmî dokümanlar, kitap, dergi, gazete ve benzeri dokümanlar, otobiyografi, anketler, folklorik dokümanlar ve film arşivleri.[14] Film arşivleri, "filmleri tarihi birer eser olarak uzun vadede muhafaza eden ve filmlere sürekli erişimi sağlayan bir bilgi havuzu" olarak tanımlanabilir.[15] Türkiye'de resmî bir film arşivinin bulunmaması veya benzer bir kurumun hizmet vermeyişi araştırmanın sınırlarından biridir. Osmanlı arşiv filmlerine, özel koleksiyonlardan, uluslararası film arşivlerinden, yabancı ticari film kurumlarından, TRT arşivlerinden, Türk Silahlı Kuvvetleri Foto Film Merkezi'nden ve Mimar Sinan Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü arşivinden ulaşılmaktadır. Öte yandan, bu arşivlere erişimde pek çok sorun yaşanmaktadır.

Çalışmanın amacına uygun olarak yabancı film arşivleri incelenmiştir. Çalışmada, "Lumière" dijital film arşivi, "Gaumont" dijital film arşivi, Fransız "Pathé" dijital film arşivi ve "British Pathé" dijital film arşivi gibi yabancı film arşivlerinden yararlanılmıştır. Bununla birlikte, dokümanlar arasında karşılaştırma yapmak ve

12 Örneğin, Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM) Arşiv ve Kütüphanesi, T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü dokümanları, Türkiye İstatistik Kurumu'nun (TÜİK) verileri, Millî Kütüphane kaynakları ve dijital video arşivleri gibi.

13 Ali Yıldırım ve Hasan Şimsek, *Sosyal Bilimlere Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayınları, 2016, s. 194.

14 Türker Baş ve Ulun Akturan, *Sosyal Bilimlerde Bilgisayar Destekli Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2017, s. 120.

15 Özde Çeliktemel Thomen, "TRT Arşivlerinin Erken/Sessiz Dönem Film Koleksiyonu: Türkiye'de Ulusal Film Arşivine Giden Yol", *Görsel İşitsel Miras Alanı ve Korunması*, Deniz Bayrakdar ve Özlem Avcı Aksoy (eds.), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2017, s. 76.

bulguları yorumlamak için yazılı kaynaklara ve resmî yazışmalara başvurulmuştur. Bu bağlamda, ulusal ve kapsamlı bir arşiv olan Başbakanlık Devlet Arşivi'nden ve T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivi'nden yararlanılmıştır.

Çalışmada, doküman analizi yöntemi şu şekilde uygulanmıştır. Öncelikli olarak, dönem içindeki tarihsel ve siyasal olayları ortaya koymak için olan Başbakanlık Devlet Arşivi'ndeki ve T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivi'ndeki görsel sanatlar ve sinema ile ilişkili belgeler incelenmiştir. Bu belgeler arasından yabancılarla ve sinema ile ilgili olan resmî yazışmalar kronolojik olarak belirlenmiş ve dijital ortamdan incelemek üzere satın alınmıştır. Bununla birlikte, dönem içindeki olayları sunan *Servet-i Fünun* dergisinin haberleri de, birer tarihsel belge olarak ele alınmıştır. Daha sonra, belge filmlerin birer belge olduğu düşüncesinden hareketle, yabancı dijital film arşivleri incelenmiştir. Lumière dijital film arşivi, Gaumont dijital film arşivi, Fransız Pathé dijital film arşivi ve British Pathé dijital film arşivi gibi yabancı film arşivlerinden Osmanlı topraklarında filme alınan kırk yedi filme ulaşılmıştır. Bu filmler çekim yıllarına ve çekim mekânlarına göre sınıflandırılmıştır. Öte yandan, bazı filmlerin süreleri oldukça kısadır ve arşiv bilgisi dışında detaylı bir bilgiye ulaşılamamıştır. Dijital film arşivleri üzerinden ulaşılan filmler teker teker izlenmiş ve daha sonra yapım şirketi, yapım yılı bağlamında tür dökümü yapılmıştır. Elde edilen veriler sonuç bölümünde yorumlanmıştır.

Arşiv Belgelerinden Hareketle Osmanlı'da İlk Türk Belgeselleri

Osmanlı'da ilk temaşa[16] gösterimleri, sinematograf aygıtının yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. Söz gelimi, 1843 yılında Galatasaray Lisesi yakınındaki bir sirkte, *Microscope Solaire* (Güneş Mikroskobu) ve Fransız mucit Louis Daguerre'nin icadı *Le Grand Diorama*'nın (*Büyük Diorama*) gösterimleri yapılmıştır. Bu gösterimleri, 1855'te Mihail Naum'un sahibi olduğu Naum Tiyatrosu'nda (*Théatre Italien Naum*) Charles Knight'ın icadı *Cosmorama*'nın gösterimi izlemiştir. Benzer bir biçimde, 1882 yılında J. Johnston'ın *Lanterne Magique* (Büyülü Fener) aygıtıyla yaratılış teması üzerine kırk tablodan oluşan bir gösterim düzenlenmiştir.[17] İlk film gösterimlerine Osmanlı halkının ilgi göstermesi üzerine, gölge oyunlarının ve orta oyunlarının sergilendiği mekânlar bir değişime uğramaya başlamıştır. Nitekim Lumière Kardeşler'in 28 Aralık 1895'te düzenledikleri ilk sunumla kamuoyuna tanıttıkları sinematograf, çok kısa bir süre sonra Osmanlı topraklarına girmiştir. Osmanlı'da ilk sinema salonu 1908 yılında açılmışsa da, halka açık ilk gösterimler 1896 yılına dayanmaktadır. *Servet-i Fünun* dergisinin 17 Aralık 1896 tarihli, 301 nolu sayısının ikinci sayfasında ilk gösterim şu şekilde ifade edilmektedir:

16 Türk Dil Kurumu Sözlüğü'ne göre; "Hoşlanarak bakma, seyretme, seyredilecek görüntü, görülmeye değer şey, gezme, seyir, oyun, temsil, piyes, tiyatro" gibi anlamlara karşılık gelmektedir. http://sozluk.gov.tr/ [Erişim Tarihi: 12.11.2020].

17 Ali Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 20.

Belge 1: *Servet-i Fünun* dergisinin 17 Aralık 1896 tarihli, 301 numaralı sayısının ikinci sayfası

٢٢٦ ثروت فنون نومرو ٣٠١

ثروت فنونه مندرج بالجمله آثار ادبیه وفنیه‌نك تكرار طبع و نشری حقی محفوظدر .

افاده

غزته‌مزه مندرج بالجمله آثار فنیه وادبیه‌نك حقوق محفوظ اولدیغی هر نسخه‌مزده اعلان اولندیغی حالده بعض رسائل موقوته طرفندن — حتی مأخذیله بیان ایتمكسزین — كندی مالاری ایمشجه‌سنه مندرجات ادبیه‌مزك نقل اولندیغی مع‌الاستغراب كوریلیور . اشبو معامله‌ده دوام اولنه‌جق اولورسه بعدما غزته‌مزده برقسم مخصوص آچه‌رق آثار منتشره‌مزی نقل ایدن رسائلك اسملرینی وهانكی اثرلرك اقتباس اولندیغنی — بشقه درلو حركت مسلك متخذمزه منافی بولندیغندن — اعلانه مجبور اوله‌جغز .

استانبول پوسته‌سی

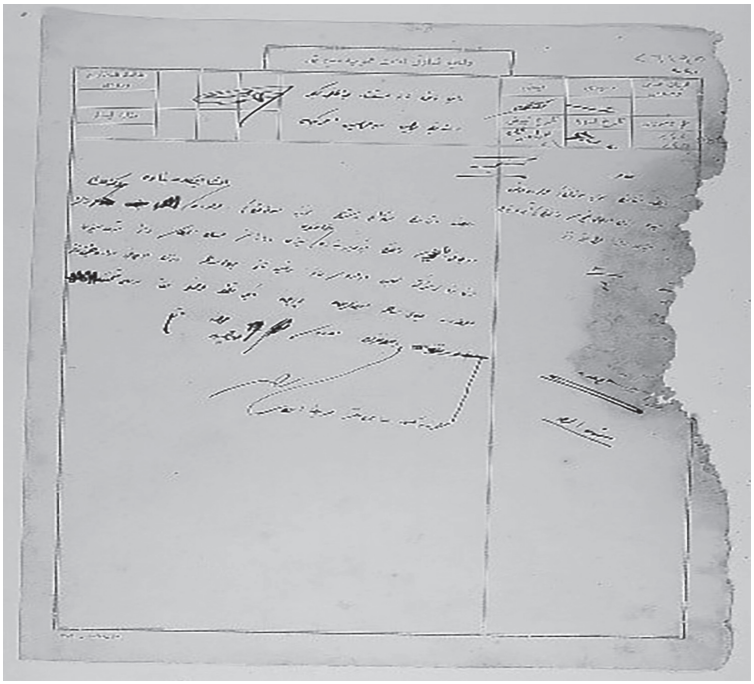
غمورلو كچن هفته‌مز ، سوقاقلرده حاصل اولان چاموردن دولایی اون بش كون اولكی صوؤق كونلری آراندی . جو سمایی قاپلایان سیاه بلوطلر — بركت ویرسون — آره صره صیریلیور ، او زمان كونشك ضیای روحفزاسی اطرافه عكس ایدرك نظرلری سویندیرییور ، یرده‌كی یاشلغی قوروتیور ، انسانی سوقاقده كزمكدن بیله بزدیرن چامورلر كندینی چكیور . حقیقت! یاغمورلو بركونی متعاقب عرض دیدار ایدن رونقدار هوا شهرمزده نه‌قدر خوش بر منظره حاصل ایلر ! او زمان استانبولمزك مرتفع برنقطه‌سنده دوروب پیشكاهه چیقه‌جق منظره‌یی تماشا كبی ذوق آور برلوحه اوله‌مز . اشته كچن جمعه كونی هوا ، سمانك وجه شعله‌داریله اوقدر لطیف ایدی ، بك اوغلی جاده‌سی اوكله‌دن صوكره ذوقپرستان ایله دولدی ، ارباب تنزهك یایان اولانلری تقسیمه قدر كیدن جاده‌نك ایكی طرفنه ، عربه سوار بولنانلری قالدیرمك اوزرینه صیغمیوردی . اوكونی براز كچكدك ، تونله كلدیكمز زمان ساعت اونیچق ایدی ، بیلت الده معهود دولابدن كچمك اوزره ایكن حركت دودوكی اوتدی ، سیرتهلم دیدك ؛ نه بیوررسكز ؟ برافندی او دولاب دوارك نااوكنده دورمش ، یان طرفه آصیلی براعلاننامه‌نك مطالعه‌سیله مشغول دكلمی؟...

∴ جمعه كونی اقشامی بك اوغلنده « سپونیك » بیره خانه‌سنك اوست قاننده‌كی صالونده غزته‌جیلره مخصوصاً اجرا اولنه‌جق « متحرك فوطوغراف » تجربه‌سی سیر اولنه‌جق ایدی ، تجربه اجرا ایدلدی ؛ فوق‌العاده خوشمزه كیتدی ، مساعده ایدیكزده اكلاته‌یم : اكر مدح وثنامز سزده دخی برهوس ومراق حاصل ایدرسه سپونیك صالوننه قدر برچیقیوررسكز ؛ زیرا جمعه اقشامی غزته‌جیلره خصوصی اوله‌رق اجرا اولنان تجربه‌لر اوكیجه‌دن اعتباراً تماشا كرانه مخصوصاً تكرارلنیور . متحرك فوطوغراف یعنی « سینه‌ماتوغراف » ك نه اولدیغنی « ثروت فنون » قارئلری برآز بیلیرلر ظن ایدرم . زیرا شو اصول ایجاد اولندیغی زمان محرر فنیمزی اپیجه اشغال ایتدی ، خیلی صحیفه‌لریمزی سینه‌ماتوغراف تعریفنه ، برقاچ رسممزی‌ده شو ماكنه‌نك اشكالنه حصر ایلدی . یكی بر فوطوغراف ماكنه‌سی ایجاد ایتمشلركه دقیقه‌ده بیكه قدر رسم آلیور وبو رسملری برشرید اوزرینه چیقارییور . شمدی فرض ایدیكزكه كوپری باشنده دوروب یكی ماكنه ایله رسم آلمغه باشلادق ، بردقیقه‌ده پیشكاهمزدن كچنلرك بیك وضعیتده رسملری المزده‌كی شریده مرتسم اولیور . شو وضعیتلره برر برر باقارسه‌ق بالطبع جزئی فرقله بربرینه بكزر ؛ فقط شریدك اوزرنده‌كی خیالی بریره عكس ایتدیروب شریدی دخی تحریك ایدرسه‌ك یكدیكرینی متعاقب انعكاس ایدن خیالاتی كوز برر برر فرق ایلیه‌میور ، بوكا مقابل رسمده‌كی خیاللری متحرك صانیور . اونك ایچون كوپریده‌كی حركت دائمه‌یی عینیله انعكاس ایدن خیالده تماشا ایلیور . اشته « سپونیك » صالوننده تماشا اولنان منظره‌لرك اساسی بودر . اولا پارسده بولونیا اورماننده برعسكری رسم كچید سیر ایتدك ، قارشیمزده‌كی بیاض لوحه‌یه انعكاس ایدن خیالاتك حركاتی اوقدر مكمل كه انسان عادتا بر پنجره ارقه‌سندن رسم كچیدك حركاتنی تماشا ایلیورم صانیور ؛ پیاده ، سواری بربرینی تعقیب ایلیور ؛ یان طرفده یولجیلر یوروبور ؛ یالكز آیاق سسلری نقصان ! ایكنجی منظره « تروویل » ساحلی ایدی . دكز ساحله چاربه‌رق كوپوكلر صاچیور ؛ اوزاقدن كلن بر یلكن كمیسی صاللانه صاللانه یاقلاشیور ، كچوب كیدییور ؛ اسكله اوزرنده بر طاقم آدملر دولاشیور . اوچنجی منظره « ژوآنویل » موقفنه قطارك ورودیله یولجیلرك خروجنی كوستردی . خیال اوقدر كوزل ارتسام وحركت ایلیوركه انسان كندینی او موقفده صانیور . هله یتاغنه یاتان بر آدمك یورغانی اوزرینه چیقان بر بوجكدن اوركه‌رك صیچرایشنی مصور متحرك مناظر او قدر خوش ایدی كه هپ بردن قهقهه‌لری صالیویردك . صوك منظره اوله‌رق روسیه ایمپراطوری ایكنجی نیقولا حضرتلرینك پارسده برجاده‌دن مرورینی سیر ایلدك .

∴ تجربه‌لری اجرا ایدن موسیو هانرینك مهارتنه حقیقةً هیچ بردیه‌جك یوق ایدی . سینه ماتوغراف صنعتنه — حقیله آكاه — اولان موسیو هاری ماهر بر رسامدر ، مهارت صنعتكارانه‌سی سایه‌سنده تجربه‌لرك اوفاق تفك بعض نواقصنی دخی شبهه‌سز اكمال ایده‌جكنده شبهه‌مز یوق ؛ او حالده قیش كیجه‌لری ایچون ، هله اوكمزده‌كی رمضان شریفده استانبول اهل ذوقنه بركوزل اكلنجه دها چیقدی دیمكدر .

∴ شهرمزك قیشلق قارشی یقه اكلنجه‌لری صره‌سنده سینه‌ماتوغراف ایله اولكی هفته تدقیقاتنی اجرا ایتدیكمز فرانسز تیاتروسی استثنا ایدیلیرسه بك اوغلنده برشی قالمیور . فرانسز تیاتروسنده هنوز بشقه براویون دها كورمدك ، فقط « اونقل سه‌له‌ستن » ایله « لاقلوش دوقورنویل » ی فنا اوینامدقلرینی سویلیورلر ، برده بزم سیر ایتدیكمز « نارسیسك زوجه‌سی » پیه‌سنده وظیفه‌دار اولمیان مادموازل پالیانی‌یی مدح ایلیورلر ؛ هفته‌یه قدر البته اونی‌ده كورر ینه حسیاتمزه ترجمان اولورز .

(SFDV) “*İstanbul Postası*”



Belge 2: Ramazan ayında Şehzadebaşı'nda Türk Ocağı bahçesindeki bir binada hanımlara sinema gösterilmesine müsaade edildiğine dair belge[1]

(...) Cuma günü akşamı Beyoğlu'nda Sponik [Sponeck] Birahanesi'nin üst katındaki salonda gazetecilere mahsusen icra olunacak 'müteharrik fotoğraf' tecrübesi seyrolunacaktı. Tecrübe icra edildi. Fevkalade hoşumuza gitti. Müsaade ediniz de anlatayım: Eğer medh ve senamız sizde dahi bir heves ve merak hâsıl ederse Sponik [Sponeck] salonuna kadar bir çıkıverirsiniz. Zira cuma akşamı gazetecilere hususi olarak icra olunan tecrübeler o geceden itibaren temaşagîrana mahsusen tekrarlanıyor. Müteharrik fotoğraf yani sinematografın ne olduğunu *Servet-i Fünûn* karileri biraz bilirler zannederim. Zira şu usul icat olunduğu zaman muharrir-i fennîmizi epeyce işgal etti. Hayli sayfalarımızı sinematograf tarifine, birkaç resmimizi de şu makinenin eşkâline hasreyledi. Yeni bir fotoğraf makinesi icat etmişler ki dakikada bine kadar resim alıyor ve bu resimleri bir şerit üzerine çıkarıyor. (...) Tecrübeleri icra eden Mösyö Hanri'nin maharetine hakikaten hiçbir diyecek yoktu. Sinematograf sanatına hakkıyla agâh olan

1 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivi (CDA), Ramazan ayında Şehzadebaşı'nda Türk Ocağı bahçesindeki bir binada hanımlara sinema gösterilmesine müsaade edildiği, (DH. EUM. 6.Şb), No. 17, Gömlek No. 3, 1335, 04.03.2020, https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/

> Mösyö Hanri mahir bir ressamdır. Maharet-i sanatkâranesi sayesinde tecrübelerin ufak tefek bazı nevakısını dahi şüphesiz ikmal edeceğinde şüphemiz yok. O halde kış geceleri için hele önümüzdeki Ramazan-ı şerifte İstanbul ehl-i zevkine bir güzel eğlence daha çıktı demektir.[18]

Osmanlı'da genellikle görsel sanatlar ve dolayısıyla sinema gösterimleri yasaklarla anılmaktadır. Öte yandan, T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri belgelerinden yasakların sadece ulusal güvenliğe yönelik olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim bu dönemde hem saray hem de halk sinemaya olumlu bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Söz gelimi, Ramazan ayında Şehzadebaşı'nda Türk Ocağı bahçesindeki bir binada hanımlara sinema gösterilmesine müsaade edildiğine dair bir belge yayınlanmıştır.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nin 138 numaralı yayınına göre; 29 Aralık 1898 tarihinde Victor Continsouza kendi icadı olan sinematografı Sultan II. Abdülhamid'e sunmuştur. Sadrazam Halil Rifat Paşa, kendisine iletilen bu yazıya cevaben adı geçen aygıtın ne olduğunun araştırılması için gerekli çalışmalar başlatılmıştır. Nitekim araştırmalar sonucunda sinematograf adı verilen aygıtın ilmî yönden insanlık için faydalı olduğu anlaşılmıştır. Böylelikle sinema faaliyetleri erken dönemde başlamıştır.

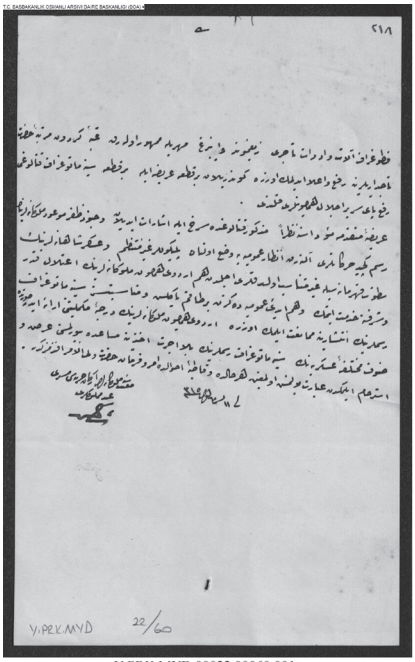
23 Ekim 1899 tarihinde ise Sigmund Weinberg, Osmanlı ordusunun gücünü ve modernliğini belgelemek için başvuruda bulunmuştur:

> Fotoğraf âlât ve edevat taciri Sigmund Weinberg mühürüyle memur olarak atebe-i gerdun mertebe-i hazret-i tacdârilerine ref ü i'la edilmek üzere gönderilen bir kıt'a ariza ile bir kıt'a sinematograf kataloğu ref-i pay-ı serir-i iclal-i hümayunları kılındı. Ariza-i müteakkime müddeasına nazaran mezkûr katalogda sürh ile işaret edilen ve zafer-mev'ud-i mülûkanelerinin mülukanelerinin resm-i geçit harekâtları alınarak enzar-ı umumiyeye vaz' olunan peliküller gayr-ı muntazam ve asâkir-i şahanelerinin satvet-i kahramanesiyle gayrı mütenasip oldukları ecilden hem Ordu-yı Hümayun-ı mülukanelerinin i'tilâ-yı kadr u şerefine hizmet etmek ve hem eyadi-i umumiye de gezen bir takım yanlış ve münasebetsiz sinematograf resimlerinin intişarına mümana'at eylemek üzere Ordu-yı Hümayun-ı mülukanelerinin derece-i mükemmeliyetini irae eder suretde sunuf-ı muhtelife-i askeriyenin sinematograf resimlerinin bila-ücret ahzına müsaade buyurtulmasını arz ve istirham eylemekten ibaret bulunmuş olmanın herhalde ve katıbe-i ahvalde emr-u ferman hazreti veliyyü'l emri efendimizindir.[19]

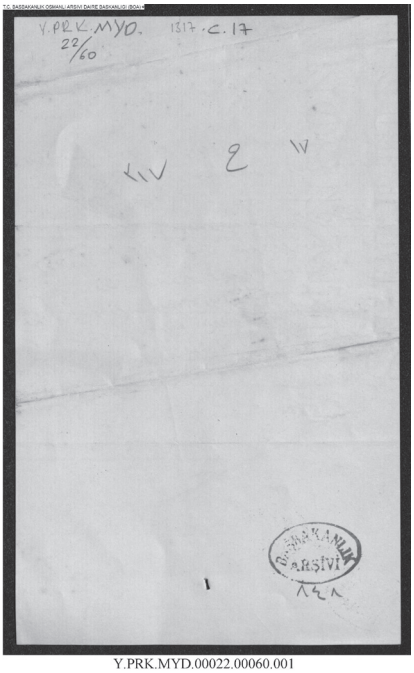
---

18 *Servet-i Fünûn* dergisi veritabanı, (SFDV) "İstanbul Postası", http://www.servetifunundergisi.com/sayi/301/ [Erişim Tarihi: 02.12.2020].

19 OADB (Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı), *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı'da Gösteri Sanatları*, İstanbul: Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Yayınları, 2015, s. 345.



Y.PRK.MYD.00022.00060.001



Y.PRK.MYD.00022.00060.001

Belge 3: Fotoğraf âlât ve edevatı satıcısı Sigmund Weinberg'in padişaha bir ariza ve sinematograf kataloğu sunduğu ve ordunun ücretsiz sinematograf resimlerinin alınması izni istirhamı

[20]

Sigmund Weinberg, 23 Ekim 1899 tarihli bu dilekçesine ek olarak, padişaha bir çekim taslağı da sunmuştur. Sigmund Weinberg'in sunduğu taslakta, söz gelimi askerî geçit töreni çekimlerinin düzenlenişi gibi, bazı satırlar işaretlenmiştir. Bununla birlikte, Sigmund Weinberg sinematograf çekimlerinin yabancılar tarafından filme alınmasının mahzurlarını da belirtmiş ve çekimleri kendisinin herhangi bir ücret almadan yapmasına izin verilmesini de talep etmiştir.[21]

Nitekim bazı kaynaklarda Lumière Kardeşler'in 1905 yılından önce de İstanbul'da ve Osmanlı İmparatorluğu'nun birçok bölgesinde filmler çektiğine dair kanıtlar bulunmaktadır.[22] Bu ilk belge filmlerde, Haliç'i, Boğaziçi'ni ve İstanbul halkını gösteren çekimler bulunmaktadır. Günümüzde bu filmlerin orijinalleri, François

20 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivi (CDA), Fotoğraf alat ve edevatı satıcısı Sigmund Vayenberg'in padişaha bir ariza ve sinamatoğraf kataloğu sunduğu ve ordunun ücretsiz sinamatoğraf resimlerinin alınması izni istirhamı, (Y.PRK.MYD), No. 17, Gömlek No. 06, 1317.

21 Ayşe Yılmaz, "Osmanlı'da Bir 'Ecnebi': Sigmund Weinberg", TSA: Türk Sinema Arşivi, http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/115/osmanli%E2%80%99da-bir-%E2%80%98ecnebi%E2%80%99--sigmund-weinberg [Erişim Tarihi: 15.01.2019].

22 Mehmet Sağanak, *Pelikül Haberler*, İstanbul: Doğu Yayınları, 2016, s. 83.

Mitterrand Millî Kütüphanesi'nde (*François Mitterrand Bibliothèque nationale de France*) ve Fransız Film Arşivi Kütüphanesi'nde (*Bibliothèque des Archives Françaises du film, Bois d'Arcy*) arşivlenmektedir. Öte yandan, son yıllarda dijital film arşivlerinin yaygınlaşması ile bu filmler belgelenmeye başlanmıştır.

Tablo 1: Lumière Kardeşler'in Osmanlı Topraklarında Çektiği Filmler

Filmin Adı	Yılı	Arşiv/Katalog Bilgileri
Porte de Jaffa: côté est	1897	Film ID/URN: 402
Une Rue	1897	Film ID/URN: 406
Place des Canons	1897	Film ID/URN: 410
Souk-el-Fakhra	1897	Film ID/URN: 413
Défilé de l'infanterie turque	1897	Film ID/URN: 414
Défilé de l'artillerie turque	1897	Film ID/URN: 415
Panorama de la Corne d'Or	1897	Film ID/URN: 416
Panorama des rives du Bosphore	1897	Film ID/URN: 417

Kaynak: Lumière Catalogue, CL. Opérateur: Alexandre Promio.[23]

Lumière Kardeşler'in operatörü Alexander Promio'nun Osmanlı topraklarında filme aldığı sekiz film bulunmaktadır. Bu sekiz filmden ikisi benzer yapıdadır ve İstanbul'da çekilmiştir. İstanbul temalı *Panorama de la Corne d'Or* ve *Panorama des Rives du Bosphore* filmleri belgesel sinema tarihinde çokça tekrarlanan gezi filmlerin ilk örnekleridir. Diğer altı filmin ise çekim mekânları Ortadoğu'dur. Nitekim bu bölgeler, Birinci Dünya Savaşı sonunda İngilizler ve Fransızlar tarafından işgal edilmiştir. Lumière Kardeşler'in özellikle neden bu bölgeleri seçtikleri ise belli değildir. Ancak, çekim mekânlarının özellikle tarihsel ve siyasal açıdan önemli olan bölgelerden seçilmiş olması düşündürücüdür. Bu bağlamda, bu altı film haber filmi türüne dâhil edilebilir.

Lumière Kardeşler'in operatörü Alexander Promio'nun Osmanlı topraklarında çektiği sekiz filmin genel özellikleri şu şekildedir: *Porte de Jaffa: côté est* filmi kırk dört saniyelik bir belge filmdir. Film Türkiye menşelidir. Ancak, Kudüs'te çekilmiştir.[24] Çekim sırasında kamera sabittir ve Lyon'daki Yafa Kapısı'nın önünden geçen insanlar filme alınmıştır. Benzer bir biçimde, *Une Rue* filmi de Kudüs'te filme alınmıştır. Filmde, sokak tezgâhlarının önünde dolaşan insanlar ve yoldan

23 Filmlere "Lumière Kataloğu" adlı dijital film arşivinden ulaşılabilir (https://catalogue-lumiere.com/operateur/alexandre-promio/).

24 401 yıl boyunca Osmanlı sınırları içinde varlığını sürdüren Kudüs, 9 Aralık 1917 tarihinde İngilizlerin eline geçmiştir. Detaylı bilgi için bkz. Alaattin Dolu, *Osmanlı Kudüs'ü Kent Kimliği, Nüfuz ve Meşruiyet (1703-1789),* İstanbul: Küre Yayınları, 2020.

geçenler görüntülenmiştir. *Place des Canons* filmi ise Beyrut'ta (Lübnan)[25] filme alınmıştır. Film kırk altı saniye uzunluktadır. *Souk-el-Fakhra*'nın çekim yeri ise Şam'dır.[26] Filmde, tarihî çarşının ve dükkânların önünden geçen insanlar ile yük taşıyan hamallar görüntülenmektedir. *Défilé de l'infanterie Turque* filmi Mısır'da filme alınmıştır.[27] Filmde piyade birliği tarafından takip edilen bir asker bandosu görüntülenmektedir. *Défilé de l'artillerie Turque* filmi de Mısır'da çekilmiştir.[28] Filmde bir süvari mangası ve topları çeken atlar bulunmaktadır. Çerçevenin arkasında el-Mahmudiye Camisi ve çerçevenin sağında ise Selahaddin Kalesi vardır. *Panorama de la Corne d'Or* filmi İstanbul'un Boğaziçi girişinde ve Beyoğlu platolarını birbirinden ayıran bir deniz girintisi olan Haliç'in (Altın Boynuz olarak bilinir), denizden çekilmiş görüntüsünden oluşmaktadır. *Panorama de la Corne d'Or* filminin süresi kırk yedi saniyedir ve tek planda filme alınmıştır. Dönem içindeki filmlerde genellikle kamera hareketi gözlemlenmemektedir. Öte yandan, tek plandan oluşan *Panorama de la Corne d'Or* filminde geriye kaydırma hareketi uygulanmıştır (muhtemelen hareket halindeki bir vapurdan çekim yapılmıştır). Benzer bir biçimde, *Panorama des Rives du Bosphore* filmi de, içerik olarak *Panorama de la Corne d'Or*'a benzemektedir. Nitekim bu iki filmin çekim zamanları, "Lumière Kataloğu" adlı dijital film arşivinde aynı gün olarak arşivlenmiştir. Bu bağlamda, iki film tek bir film olarak da ele alınabilir. Söz gelimi, *Panorama de la Corne d'Or*'da denizden Haliç görüntülenmiş, *Panorama des Rives du Bosphore*'da ise denizden Boğaziçi filme alınmıştır. Ayrıca, her iki filmde de çekimler denizden yapılmış ve benzer kamera hareketleri ve açıları kullanılmıştır.

Lumière Kardeşler dışında aynı yıllarda Osmanlı topraklarında çekim yapan birçok yabancı da bulunmaktadır. Söz gelimi, Osmanlı İmparatorluğu vatandaşı olan Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler 1908 yılında Jön Türkler'in Manastır'daki faaliyetlerini filme almıştır. Benzer bir biçimde, Paris'te Lumière Kardeşler'den sinema eğitimi alan Rum kökenli Osmanlı vatandaşı Demitris Meravidis 1905 yılında bir film atölyesi kurmuş ve İstanbul'un çeşitli mekânlarını gösteren belge filmler çekmiştir.[29]

1908 yılında 2. Meşrutiyet'in ilanı ve sonrasında, belgesel sinema çalışmaları üzerinde bazı değişimlere yol açmıştır: Söz gelimi, uygulamaya konulan Kanun-i Esasi gibi. Bu dönemde, Osmanlı'da sinema salonlarının sayısı artmış ve yabancı film şirketleri ülkeye yatırım yapmaya başlamıştır. Örneğin, Gaumont, 1913

25 1918 tarihinde Fransızlar tarafından işgal edilmiştir.

26 İngilizler ve Araplar Birinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru Osmanlı kuvvetlerini 30 Eylül 1918 yılında yenilgiye uğratıp Şam'ı ele geçirmiştir.

27 *Lumière Catalogue* adlı dijital film arşivinde, bu filmin İstanbul'da çekildiği belirtilmiştir. Öte yandan, Nisan 2020 tarihinde bu veri Mısır olarak güncellenmiştir.

28 Daha önceden *Lumière Catalogue* adlı dijital film arşivinde, bu filmin İstanbul'da çekildiği belirtilmiştir. Öte yandan, Nisan 2020 tarihinde bu veri Mısır olarak güncellenmiştir.

29 Sağanak, *Pelikül Haberler*, s. 74.

yılında İstiklal Caddesi'nde bir sinema salonu açmıştır. 1908-1914 yılları arasında gayrimüslimlerin de ilgi göstermesiyle İstanbul'daki sinema salonlarının sayısı artmıştır.[30]

Tablo 2: Gaumont'un Osmanlı Topraklarında Çektiği Filmler (1910-1923)

Filmin Adı	Yılı	Arşiv/Katalog Bilgileri
On the Banks of the Bosphorus: The Sultan's Mosque (Sovereign of the Ottoman Empire)	1910	Film ID/URN: 0000GR 10205/150185
The Ceremonies of the Califat of its Majesté Abdul Medjid	1922	Film ID/URN: 2250GJ /00011B

Kaynak: *Gaumont Pathé Archives, GP. Ottoman.*[31]

Dijital film arşivleri incelendiğinde, Gaumont'ın çektiği pek çok filme ulaşılmaktadır. Öte yandan bu filmler çoğunlukla kurmaca yapıdadır. Gaumont'un resmî web sayfasında 1910 ile 1923 arasında çekilen iki belge film bulunmaktadır: *On the Banks of the Bosphorus: The Sultan's Mosque* ve *The Ceremonies of the Califat of its Majesté Abdul Medjid*. Bu filmlerde, Osmanlı topraklarındaki siyasal olaylar ve sultanın konumu belgelenmektedir. Söz gelimi, *The Ceremonies of the Califat of its Majesté Abdul Medjid* filminde, II. Abdülmecit'in kutsal emanetleri alması ve Fatih camisine gidişi ve ilk halife olan Yavuz Sultan Selim'in türbesini ziyareti farklı plan ölçeklerinde gösterilmektedir. Öte yandan bu film, Lumière Kardeşler'in operatörü Alexander Promio'nun çektiği filmlerden biçimsel ve içerik olarak farklı yapıdadır. Örneğin, *The Ceremonies of the Califat of its Majesté Abdul Medjid* tek plandan oluşmamaktadır. Bir dakika on dört saniyelik film altı çekimden oluşmaktadır. Bu çekimler belli bir düzene göre kurgulanmıştır. Bununla birlikte, filmde yakın plan ölçekleri uygulanmış ve öykülemeye dayalı bir yapı kurulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, Gaumont'ın çektiği bu iki film, haber filmi kategorisinde ele alınabilir. Benzer bir biçimde, Fransız Pathé ve British Pathé ise çoğunlukla Osmanlı topraklarında haber, gezi, tanıtım ve propaganda içerikli filmler çekmiştir. Bu dönemde, İstanbul başta olmak üzere tüm Osmanlı topraklarında önemli olaylar kaydedilmiştir. Bu filmlerin dönem içindeki toplumsal ve siyasal olaylarla ilişkisi vardır. Nitekim bu filmler, Osmanlı topraklarında Birinci Dünya Savaşı ve sonrası oluşan toplumsal ve sosyal gelişmeleri yansıtan

30 Ali Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Ankara: De-Ki Yayınları, 2008, s. 13-15.

31 Bkz. *Gaumont Pathé Archives, GP. Ottoman*, http://www.gaumontpathearchives.com/index.php?urlaction=docListe# [Erişim Tarihi: 30.12.2020].

birer görsel belge olarak da görülebilir. Bu filmlerde, dönemin toplumsal yapısı, fiziksel koşulları, sarayın bakış açısı, halifelik ve oryantalist söylemler hakkında da oldukça detaylı bilgiler sunulmaktadır. Söz gelimi, *Danse Des Ouled Naid* (*Cezayir Dansları*, 1902), *İzmir* (1911), *Rodos'un Çamlıklarında*, (1912) ve *Kahire'nin Arap Sokakları* (1913) filmleri gibi.

Tablo 3: *Fransız Pathé* (*Fondation Jérôme Seydoux Pathé*)'nin Osmanlı Topraklarında Çektiği Filmler

Filmin Adı	Yılı	Arşiv/Katalog Bilgileri
Dances du Ventre (Oryantal Danslar)[32]	1902	Film ID/URN: 915
Atrocités Turques (Türk Vahşeti)	1903	Film ID/URN: 1000
La Turquie Renaissante (Yeni Türkiye)	1908	Film ID/URN: 2449
Le Salamalick public à la mosquée hamidié (Hamidiye Camii'nde Cuma Selamlığı)	1908	Film ID/URN: 2465
Constantinople Pittoresque	1909	Film ID/URN: 2938
La Guerre dans les Balkans: Série (Balkanlar'da Savaş: Serisi)	1912	Film ID/URN: 5641
La Femme, ses différentes conditions sociales, depuis la femme sauvage jusqu'à nos modernes élégantes	1912	Film ID/URN: 5151
Reddition de Scutari (Scutari'nin Teslim Edilmesi)	1913	Film ID/URN: 6130

Kaynak: Fransız Pathé: Fondation Jérôme Seydoux Pathé, FJSP. *Le muet: Les débuts d'un empire (1896-1909)*.[33]

Tablo 3'teki filmlerden bazıları propaganda, bazıları ise haber amacıyla çekilmiştir. Söz gelimi, *Dances du Ventre* filminde Batı'nın oryantalist bakışının izlerini görmek mümkündür. Nitekim bir buçuk dakikalık filmde dans eden kadınlar ve bu dansa tef ile eşlik eden kişiler alaycı bir betimleme ile filme alınmıştır. *Dances du Ventre* tür bağlamında, oryantalist filmler kategorisinde değerlendirilebilir. *Atrocités Turques* filminde ise Makedonya'daki iç olaylar propagandaya yönelik bir biçimde görüntülenmiş ve haber filmi biçiminde kurgulanmıştır. *La Turquie Renaissante* filmi ise üç parçadan oluşmaktadır: Galata Köprüsü bölümü, Boğaziçi bölümü ve İstanbul sokaklarındaki kalabalık halk kitlesinin görüntülendiği bölüm.

32 Fransız *Pathé*'nin dijital arşivinde filme ait üç isim bulunmaktadır: *Danza Turca*, *Dances du Ventre* ve *Turkish Dance*. Bu film ile *Danse des Ouled Naid* aynı film olabilir. Film, Barselona'daki *Segundo de Chomon* atölyelerinde renklendirilmiştir. Detaylı bilgi için bkz. (http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/6637-danses-du-ventre-3-danse-turque [Erişim Tarihi: 15.12.2020]).

33 Filmlere *Fondation Jérôme Seydoux Pathé* adlı dijital film arşivinden ulaşılabilir (http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/ [Erişim Tarihi: 20.12.2020]).

Bu film haber filmi türündedir. *Le Salamalick Public à la mosquée Hamidié* de de haber türüne dâhil edilebilir. Filmde Yıldız Sarayı'ndan Hamidiye Cami'ne giden İstanbullular ve askerlerin geçit töreni görüntülenmiştir. Bu çekimlerin ardından etrafı askerlerle çevrili olan Sultan II. Abdülhamid'in eliyle hafifçe halkı selamlaması kurgulanmıştır.[34] *Constantinople Pittoresque* filmi ise Lumière Kardeşler'in operatörü Alexander Promio'nun çektiği filmlere benzemektedir. Filmde İstanbul'un çeşitli mekânları görüntülenmiştir. *La Guerre dans les Balkans: Série* filmi ise on filmden oluşan bir savaş belgeseli serisidir. Bu savaş serisinde 1 Ekim 1912 yılında başlayan "Balkan Krizi"[35] Fransızların gözünden filme alınmıştır. Bu bağlamda, bu belge(sel) serisi, hem savaş belgeseli türüne hem de propaganda belgeseli türüne dâhil edilebilir. *La Femme, ses Différentes Conditions Sociales, Depuis la Femme Sauvage Jusqu'à nos Modernes Élégantes* filminin dijital kopyasına arşiv üzerinden ulaşılamamıştır. Filmin sadece katalog bilgilerine ulaşılmıştır. Bu bağlamda, filmin sadece özeti[36] analiz edilmiştir. Filmde Doğulu kadınlar ile Batılı kadınlar karşılaştırılmaktadır. Filmin özet verisinden hareketle, oryantalist filmler kategorisinde ele alınabilir. *Reddition de Scutari* filmi içerik olarak haber türüne daha yakındır. Filmde, 23 Nisan 1913'te Türk askerlerinin harekâtı filme alınmıştır. *Le Nouvelliste de Bordeaux* gazetesi film için şöyle yazmıştır: "Pathé Journal işletmecisi tarafından en zor şartlarda, düşman hattında ve hayati tehlike altında filme alınmıştır."[37]

Fransız Pathé'nin çektiği sekiz filmin genel özellikleri şu şekilde özetlenebilir: Bu sekiz film tür ve konu bağlamında birbirinden bağımsızdır. Söz gelimi, *Dances du Ventre* ve *La Femme, ses différentes conditions sociales, depuis la femme sauvage jusqu'à nos modernes élégantes* filmlerinde Batı'nın oryantalist bakışının izlerini görmek mümkündür. *Constantinople Pittoresque* filmi gezi türündedir. *Atrocités Turques, La Turquie Renaissante, Le Salamalick Public à la Mosquée Hamidié* ve *Reddition de Scutari* filmleri haber türündedir. Belge(sel) serisi biçiminde filme alınan *La Guerre dans les Balkans: Série* ise savaş belgeseli türüne dâhil edilebilir.

34 Özde Çeliktemel Thomen, "Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbul'unda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909)", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, sy. 75, 2016, s. 163.

35 Balkan krizi 1 Ekim 1912'de başlamıştır. Balkan ülkeleri koalisyonu (Karadağ, Sırbistan, Bulgaristan ve Yunanistan) Avrupa'daki topraklarını elinden almak için Türkiye'ye savaş ilan etmiştir. Savaş iki yıl sürmüştür. Detaylı bilgi için bkz. Lev Troçki, *Balkan Savaşları*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.

36 Detaylı bilgi için bkz. http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/10722-femme-ses-differentes-conditions-sociales-depuis-la-femme-sauvage-jusqu-a-nos-modernes-elegantes-la [Erişim Tarihi: 10.06.2020].

37 *Bibliothèque Nationale De France* (BNF), https://www.bnf.fr/fr [Erişim Tarihi: 11.06.2020].

Tablo 4: *British Pathé*'nin Osmanlı Topraklarında Çektiği Filmler (1910-1923)

Filmin Adı	**Yılı**	**Arşiv/Katalog Bilgileri**
Bosporus (İstanbul Boğazı)	1910	Film ID/URN: 2326.27/74848
Public Hanging of 14 Turks Aka Italian / Turkish Campaign	1911	Film ID/URN: 2468.12/77260
The War Of The Five Nations (Beş Ulusun Savaşı)	1912	Film ID/URN: 2963.13/85197
Turkish Troops & Civilian Refugees In Balkan War (Türk Birlikleri ve Sivil Mülteciler Balkan Savaşı'nda)	1912	Film ID/URN: 1922.46/73387
Les Horreurs De La Guerre AKA The Horrors Of War (Savaşın Dehşeti)	1914	Film ID/URN: 2440.12/76936
Corpses On Russian-Turkish Border (Türk-Rus Sınırı'ndaki Cesetler)	1914	Film ID/URN: 2470.20/77315
Capture Of Ergenim AKA Erzerum	1914-1918	Film ID/URN: 1940.46/73887
Turks On Board Ship (Türkler Gemide)	1914-1918	Film ID/URN: 1942.52/73955
Infantry On March (Piyadeler Yürüyüşte)	1914-1918	Film ID/URN: 2346.09/75268
Turkish Scenes (Türk Sahneleri)	1914-1918	Film ID/URN: 1930.23/73570
Turkish Cruiser Sunk (Türk Kruvazörü Mecidiye'nin Enkazı)	1915	Film ID/URN: 1922.26/73367
Constantinople (İstanbul)	1915	Film ID/URN: 1660.38/70926
Colonial Army Service Corps	1915	Film ID/URN: 1942.61/73964
Wreck At Dardanelles (Çanakkale Boğazı'ndaki Gemi Enkazı)	1916	Film ID/URN: 2354.08/75839
Turkish Prisoners (Türk Mahkûmlar)	1916	Film ID/URN: 1662.24/70953
Constantinople Occupied By British And Indian Troops (İstanbul'un İngiliz ve Hindistanlı Birlikler Tarafından İşgali)	1918	Film ID/URN: 1910.29/73045
Peace In The Near East (Yakın Doğu'da Barış)	1919	Film ID/URN: 1934.09/73742
The Problem Of Turkey (Türkiye'nin Sorunu)	1920	Film ID/URN: 208.16/21444
Turko Greek Troubles (Türk Yunan Sorunları)	1920	Film ID/URN: 2438.16/76901
Turko Greek War AKA Turkish Army Constantinople (Türk Yunan Savaşı)	1920	Film ID/URN: 2370.05/75986
Mustapha Kemel (Mustafa Kemal)	1920	Film ID/URN: 2430.27/76818
Abdication Of The Sultan Constantinople (Sultan'ın Tahtan Çekilmesi)	1922	Film ID/URN: 2526.11/77797
Greek Turk War (Türk Yunan Savaşı)	1922	Film ID/URN: 2434.03/76844
Like 1914 Again	18/09/1922	Film ID/URN: 282.32/23244

The Burning Of Smyrna (İzmir'in Yakılması)	12/10/1922	Film ID/URN: 284.32/23290
Un Pays Qui Agonise La Turquie Reel 1 and 2	16/10/1922	Film ID/URN: 2440.07/76931
Near East Peace Pact Signed	16/10/1922	Film ID/URN: 286.04/23296
Thus Far No Father	20/11/1922	Film ID/URN: 290.14/23376
UN Pays Qui Agonise La Turquie AKA Turkey Ree 1 and 2	1923-1924	Film ID/URN: 2438.17/76902

Kaynak: British Pathé, BP. *Ottoman Empire.*[38]

Tablo 4'te görüldüğü üzere, bu dönemde Osmanlı topraklarında en çok İngilizler film çekmiştir. *British Pathé*'nin filmleri farklı kategorilerde yer almaktadır. Bu kategoriler şu şekilde sıralanabilir: savaş konulu belge filmler, gündelik olayların kaydını içeren haber filmler, İstanbul ile ilişkili belge filmler ve Kurtuluş Savaşı sonrasındaki Osmanlı topraklarında yaşanan toplumsal ve siyasal konuları belgeleyen filmler. Örneğin, *Public Hanging of 14 Turks Aka Italian/Turkish Campaign Bosporus, The War of The Five Nations, Turkish Troops & Civilian Refugees in Balkan War, Les Horreurs De La Guerre AKA The Horrors of War, Corpses on Russian-Turkish Border, Capture of Ergenim AKA Erzerum, Infantry on March, Colonial Army Service Corps, Turkish Prisoners, Greek Turk War, Like 1914 Again, The Burning of Smyrna* ve *Thus Far No Father* filmleri savaş konulu belge filmlerdir. *Turks on Board Ship, Turkish Scenes, Turkish Cruiser Sunk, Wreck at Dardanelles, Un Pays Qui Agonise La Turquie Reel 1 and 2* (bu film iki parçadan oluşmaktadır) ve *UN Pays Qui Agonise La Turquie AKA Turkey Ree 1 and 2* (bu film iki parçadan oluşmaktadır) filmleri ise gündelik olayların kaydını içeren haber filmi türündedir. *Constantinople, Constantinople Occupied By British and Indian Troops, Turko Greek War AKA Turkish Army Constantinople* ve *Abdication of The Sultan Constantinople* filmleri de İstanbul temalı filmlerdir. Bununla birlikte, *Peace in The Near East, The Problem of Turkey, Turko Greek Troubles, Mustapha Kemel* ve *Near East Peace Pact Signed* filmleri de Kurtuluş Savaşı sonrasındaki Osmanlı topraklarında yaşanan toplumsal ve siyasal konuları belgeleyen filmlerdir. Söz gelimi, *Public Hanging of 14 Turks Aka Italian/Turkish Campaign* filminde, asılan on dört kişi ve İtalyan askerleri görüntülenmektedir. Asılan kişilerin hangi suçları işledikleri hakkında filmde hiçbir bilgi bulunmamaktadır, ne kimlikleri ne de uyrukları bellidir, Türk de olabilirler, Libyalı da. Nitekim bu savaşın bir sonucu olarak Osmanlı İmparatorluğu Libya'yı kaybetmiştir. Benzer bir biçimde, *Les Horreurs De La Guerre AKA The Horrors Of War* filmi de, 1914 Aralık ayında Türk

38 BP (*British Pathé*) dijital film arşivi, *Ottoman Empire*, https://www.britishpathe.com/ [Erişim Tarihi: 10.11.2019].

ordusunun Sarıkamış'tan geri çekildikten sonra, Rus askerlerinin donmuş asker cesetlerini incelemesini gösteren çekimlerden oluşmaktadır. Film, bir köpeğin donmuş bir cesedi parçalamasını gösteren bir dizi çekimle son bulmaktadır. *Corpses On Russian-Turkish Border* filminde ise Kafkas Cephesi'nde donarak ölen Türk askerleri görüntülenmiş ve *Capture of Ergenim AKA Erzerum* filminde de Rus askerlerinin Erzurum'a girişi kayda alınmıştır. *Infantry On March* filminin çekim yeri ve zamanı belli değildir. Ancak, filmin çekildiği coğrafya Doğu Anadolu bölgesini çağrıştırmaktadır. Filmde, Türk askerlerinin yürüyüşü farklı açılardan çekilmiş ve art arda kurgulanmıştır. Benzer bir biçimde, *Turkish Prisoners* adlı filmin çekildiği yeri ve zamanı kesin belli olmamakla birlikte (filmin çekim yeri Yunanistan olabilir), filmde Rus askerleri tarafından yakalanan Türk mahkûmlar görüntülenmektedir.

British Pathé'nin kameramanları hem savaştan önce, hem de savaş sırasında Osmanlı topraklarında savaş temalı pek çok film çekmiştir. Bu filmler aynı zamanda birer haber filmi olarak da ele alınabilir. Söz gelimi, *Colonial Army Service Corps* filminde, Arap erkeklerin Gelibolu'daki Avustralya askerlerine erzak temini gösterilmiş ve ardından Avustralyalıların inşa etmeye çalıştıkları bir köprü görüntüsü kurgulanmıştır. *Turks on Board Ship* adlı filmin çekim yeri ve zamanı belli değildir. Ancak, görüntüler filmin bir İngiliz gemisinde çekildiğini düşündürmektedir. Filmde, üniformalı üç Türk askeri ve iki çocuk ile İngiliz askerlerini gösteren çekimler bulunmaktadır. *Turkish Scenes* filminde ise mülteci bir ailenin gündelik faaliyetleri gösterilmektedir. Filmin sonunda ise at üstünde bir kadının uzun bir çekimi vardır. Kadın kameraya dönük olarak atıyla daireler çizmektedir. *Turkish Cruiser Sunk* ise 3 Nisan 1915 tarihinde Odessa limanında batan Türk Kruvazörü Mecidiye'nin enkazının haber görüntülerinden oluşmaktadır.

Hem İngiliz hem de Fransız sinemacıların Osmanlı topraklarında çokça çekim yaptığı mekânların başında İstanbul gelmektedir: Söz gelimi, *Constantinople* filmi, Birinci Dünya Savaşı sırasında İstanbul'un denizden çekilmiş görüntülerinin kurgulandığı bir filmdir. *Constantinople Occupied by British and Indian Troops* adlı film hem bir savaş filmidir, hem de bir İstanbul konulu filmdir. Film, Ayasofya'nın çekimi ile başlar. Bu çekimin ardından İstanbul'a gemiler ile gelen işgalciler gösterilir. *UN Pays Qui Agonise La Turquie AKA Turkey* adlı film ise Türkiye'deki Bizans mimari yapıları ve camileri hakkında detaylı çekimler içeren Fransız ortak yapımı bir filmdir.

Yabancılar, Kurtuluş Savaşı'nın sonrasında da, Osmanlı topraklarında filmler çekmeye devam etmişler ve Türk siyasetini hem dışarıdan hem de içeriden belgelemişlerdir.[39] Bu filmlerde, dönemin siyasal ve toplumsal sorunları haber filmi

39 Yabancı topraklarda çekilen ancak Türk tarihi için önemli bir anlaşma olan Lozan Barış Antlaşması'nın filme alındığı, *Yakın Doğu'da Barış* (*Peace in The Near East*, 1919) adlı film, bu bağlamda örnek verilebilir. Filmde, İsviçre'nin Lozan kentinde imzalanan tarihî

biçiminde gösterilmektedir. Örneğin, *Near East Peace Pact Signed* filmin sonunda *Pathé* gazetesinin görseli altında "Bize barış getiren adam General Sir Charles Harington" yazmaktadır. *The Problem of Turkey* filminde ise, 25 Mart 1920'de Hint Khilafat Heyeti Başkanı Muhammed Ali'nin Osmanlı İmparatorluğu'nun bölünmesi ile ilgili konuşmasını gösteren görüntüler bulunmaktadır. Yabancılar bu dönemde, Osmanlı İmparatorluğu'nun neredeyse her bölgesinde herhangi bir engelleme ile karşılaşmadan bu filmleri çekmiştir.[40] Nitekim yabancıların farklı amaçlarla çektiği bu filmler, Osmanlı'nın hem iç hem de dış siyaseti üzerinde etkileri olmuştur: Söz gelimi, yabancı sinemacıların Osmanlı topraklarında rahatça çekim yapmalarından dolayı, Batı'nın Osmanlı üzerinde toplumsal ve ekonomik yaptırımları artmış olabilir.

Bu ilk belge filmler çoğunlukla haber, savaş ve propaganda temalıdır. Öte yandan, bu filmlerin çok azı Osmanlı sinemalarında gösterilmiştir. Bununla birlikte, bu filmlerin bazı olumlu etkileri de olmuştur. Örneğin, Osmanlı'nın kendi millî sinemasını oluşturma gayretleri gibi. 13 Aralık 1913 tarihinde, Rumeli Muhacirin-i İslamiye Cemiyeti tarafından, Balkan Harbi'nde Türk milletinin maruz kaldığı zulüm ve işkenceleri belgelemek için sinemacı Sigmund Weinberg ile birlikte bir belgesel projesi planlanmış ve padişaha sunulmuştur.

Öte yandan, Osmanlı'da 14 Kasım 1914'e kadar yabancı uyruklu kişilerin filmleri egemen olmuştur. Söz gelimi, Osmanlı vatandaşı olan Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler ülkenin pek çok yerinde çekimler yapmıştır. Ancak, Türk olmadıkları için çektikleri filmler ilk Türk belgesel örnekleri olarak görülmemektedir.[41] Bu bağlamda, farklı görüşler bulunmaktadır. Günümüzde kabul edilen ana görüşe göre; ilk belgesel filmi Fuat Uzkınay çekmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'na katılması ile Rusların Ayastefanos'a (Yeşilköy) diktikleri anıt 14 Kasım 1914 tarihinde havaya uçurulmuştur. Anıtın havaya uçurulduğu anda, Fuat Uzkınay bu olayı filme almıştır. Bu film, Türk belge(sel) sinema tarihinin ilk belgesel filmi olarak görülmektedir. Öte yandan, bu filmin hiçbir zaman çekilmediği ya da çekim aşamasında yandığı veya çekim sonrasında herhangi bir nedenle yok edildiği de düşünülmektedir.

---

anlaşma belgelenmektedir. Filmde, İsmet Paşa'nın, Türk delegelerin ve Yunan başbakanı Venizelos'un birçok çekimi ve imzalanan anlaşmanın detay planları bulunmaktadır. Nitekim bu filmde, günümüzde halen bir tartışma konusu olan tarihî anlaşmaya ilişkin pek çok detay görselleştirilmiştir: Filmde birçok ara yazı kullanılmıştır. Türk delegeler ile yabancıların yakın plan çekimleri, yüz ifadeleri ve anlaşma metnini gösteren detay planlar ile ara yazılar paralel kurgulanmıştır.

40 Peyami Çelikcan, "Osmanlı'dan Sinema Manzaraları Üzerine Bir Değerlendirme", *TSA: Türk Sinema Arşivi,* http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/47/-osmanli%E2%80%99dan-sinema-manzaralari--uzerine-bir-degerlendirme---1 [Erişim Tarihi: 27.04.2019].

41 Battal Odabaş, "Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü, Belgesel Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, sy. 24, 2006, s. 206.

Nitekim araştırmacı Burçak Evren, *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* (1914) filminden önce, Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde üç filmin daha çekildiğini belirtmektedir: 28 Temmuz 1905'te Selim Sırrı Tarcan'ın rehberlik yaptığı Yıldız Camisi'nin ikinci selamlığını belgeleyen film, Makedonyalı Yanaki ve Milton Kardeşler'in çektikleri 1911 yılında V. Sultan Mehmet Reşat'ın Selanik ve Manastır ziyaretlerini konu alan belge film ve 1913 yılına ait olan kim veya kimler tarafından çekildiği bilinmeyen Hamidiye Kruvazörü'nün çekimlerinden oluşan belge film gibi.[42] Bu filmlerden günümüze ulaşan ve çekeninin bilindiği tek film ise Yanaki ve Milton Kardeşler'in belge filmidir. Yanaki ve Milton Kardeşler her ne kadar Türk asıllı olmasalar da Osmanlı tebaasından olduklarından, Yanaki ve Milton Kardeşler'in belge filmi, ilk film olarak kabul edilebilir. Nitekim Makedonya'daki belgeler incelendiğinde, Milton Kardeşler'in çektikleri filmlerinin tümünün üzerinde Türkiye yazısı bulunmaktadır.[43]

> Fuat Uzkınay'ın Türk sinemasının öncülerinden biri olduğu gerçektir. Bunu hiç kimse yadsıyamaz. Ama çektiği iddia edilen filmin ilk olması mümkün değildir. Çünkü bu filmden önce çekilmiş birden fazla film vardır. Ama ne var ki bu filmlerden yalnızca Manaki Kardeşler'in 1907'den sonra yaptıkları tüm filmler, koruma altına alınarak günümüze dek ulaşma olanağını bulmuştur.[44]

Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı filminden sonra, Enver Paşa'nın ön ayak olmasıyla, 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmuş ve başkanlığına[45] Sigmund Weinberg, yardımcılığına ise Fuat Uzkınay getirilmiştir. Bununla birlikte, 26 Temmuz 1915 tarihinde Müdafaa-i Millîye Cemiyeti tarafından Çanakkale Savaşı'nın sinema yoluyla öğrencilere aktarılması adına fotoğrafçı Necati Bey'in yönetiminde bir belgesel projesi hazırlanmıştır. Nitekim Talat Paşa'nın Enver Paşa'ya gönderdiği yazı şu şekildedir:

> Beyoğlu'nda Humbaracı yokuşunda 98 numaralı hanın dört numarasında ikamet eden ve fotoğraf ve elektrik âlât ve makineleri satmakla müstakil Romanya tebaasından kırk sekiz yaşlarında Mösyö Weinberg veled-i İzrahil ahiren Avrupa'daki kıta'at-ı Osmaniyye'nin sinemasını

42 Burçak. Evren, *Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam: Sigmund Weinberg*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1997, s. 68-69.

43 Burçak Evren, "Balkanların ve Türk Sinemasının İlk Yönetmenlerinden Manaki Kardeşler", *Hayal Perdesi Dergisi*, sy. 37, Aralık 2013, s. 74.

44 Burçak Evren, "Belge Yoksa, Tarih de Yok: Bir 100. Yıl Masalı", *CineBelge*, sy. 35, 2015, s. 16.

45 Bu konuda pek çok tartışma vardır. Çünkü resmî kayıtlarda Sigmund Weinberg'in bu dairenin başına atandığına dair bir belge kaydı bulunmamaktadır. Bazı tarihçelere göre; Sigmund Weinberg sadece teknik destek ve danışmanlık yapmıştır. Nitekim 29 Ağustos 1916 tarihinde Osmanlı ile Romanya arasında savaş çıkmıştır. Bu nedenle, Romanya uyruklu Sigmund Weinberg'in sadece gayri resmî olarak yardımda bulunduğu düşünülebilir.

> ahza memur edilerek fotoğrafçı İbrahim Ferid Bey ile beraber Merkez Kumandalığı tarafından yedlerine vesika verilerek i'zam edildikleri ve bu kere avdet eden ve düvel-i muhasara tebaasından olarak merkumun ahvali zaten pek de mazbut olmadığı gibi merci'iyet haricinde düveli muhasara tebaasından bir şahsın polisin malumatı olmaksızın bu suretle seyr ü seyahatine müsaade i'tası min-külli'l-vücut şayan-ı kayd ve nazar bulunduğu Polis Müdüriyet-i Umumiyesi'nden varid olan tezkire de ihbar kılınmış olmakla beyanı malumat siyakında tezkireyi senaveri terkim kılındı efendim.[46]

1918'de Maarif Nezareti sinema memuru Ahmed Necati Bey tarafından *Anadolu* adlı bir belgesel çekilmiştir. Filmin gösterime hazırlanma sürecini (baskı, banyo vb.), Dersaadet Merkez Kumandanlığı Sinema Atölyesi üstlenmiştir. Ancak, bu kurum savaşın sona ermesi ile dağılmıştır. Dağılan kurum ile Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin sinema aygıtları önce Malulü Gaziler Cemiyeti'ne daha sonra ise Ordu Film Alma Dairesi'ne devredilmiştir.[47] Bu kurumun arşivlerinden günümüze kadar ulaşan pek çok belgesel bulunmaktadır: Söz gelimi, 1922 yılında çekilen ve 1933 yılında ilave çekimlerin eklenmesiyle üç bölümlük bir film haline getirilen *İstiklal* (*İzmir Zaferi*, 1933) filmi gibi. Atatürk'ün bu belgesele verdiği önemden dolayı, bu film on iki bölüm olarak genişletilmiştir. Daha sonra, Atatürk'ün cenaze töreninin de eklenmesi ile film on üç bölüm haline getirilmiştir.[48] Türkiye'de resmî belgesel çalışmaları uzun yıllar Ordu Foto Film Merkezi'nin yanında Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü ile Millî Eğitim Bakanlığı'nın ilgili birimleri tarafından yürütülmüştür. Bu kurumların yaptığı pek çok belgesel çeşitli nedenlerden ötürü yok olmuş ve Türk belgesel sineması ile kültürü açısından önemli bir kayıp olmuştur.[49] Öte yandan, bu dönemde belgesele yönelik özel çalışmalar oldukça azdır: Bu dönemde belgesel çalışmaları yapan özel kurumlara örnek olarak Kemal Film ve İpek Film verilebilir. Söz gelimi, Kemal Film, Kurtuluş Savaşı'nın son günlerinde elliye yakın belgesel film yapmıştır. Bu belgesellerden en çok bilineni Fuat Uzkınay'ın yönettiği *Zafer Yolları* (1923) belgeselidir.[50] Benzer bir biçimde, İpek Film'in Nazım Hikmet Ran'ın denemesinin baştan sona çekimlerinden oluşan *Düğün Gecesi* (*Kanlı Nigar*, 1933) adlı film bir belgesel olarak değerlendirilebilir.[51] Nazım Hikmet 1934 yılında, *Bursa Senfonisi* ve *İstanbul Senfonisi*

46 OADB (Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı), *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı'da Gösteri Sanatları*, İstanbul: Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Yayınları, 2015, s. 417.

47 Odabaş, "Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü, Belgesel Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri", s. 211.

48 Füsun Balkaya, *Türkiye'de Belgesel Film Çalışmaları*, Ankara: Basım ve Grafik Yayıncılık, 1997, s. 33.

49 Gündeş, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi: Türkiye'ye Yansıması*, s. 106.

50 Balkaya, *Türkiye'de Belgesel Film Çalışmaları*, s. 35.

51 Filiz Susar, *Türkiye'de Belgesel Sinemacılar*, İstanbul: Es Yayınları, 2004, s. 17.

adlarında iki belgesel çekmiştir. Bu filmlerin 1920'lerdeki modernleşme ve şehir hayatı üzerine odaklanan film akımlarının bir yansıması olduğu iddia edilebilir. Öte yandan, Matbuat Umum Müdürlüğü bu dönemde sinema alanında Sovyetler Birliği hükümeti ile iyi ilişkiler geliştirmek amacıyla ortak film yapımı konusunda girişimlerde bulunmuştur: Bu bağlamda, *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (Lev Arnshtam ve Sergey Yutkeviç, 1934) ve *Türk İnkılabında Terakki Hamleleri* (Kemal Necati Çakus ve Ester Shup, 1937) adlı belgeseller örnek verilebilir.

Osmanlı'da belgesel, farklı adlarla çalışmalar yapan sinema daireleri ile sınırlı kalmıştır. Öte yandan, ordu dışında aktif faaliyette bulunan bir diğer kurum ise Matbuat Umum Müdürlüğü'dür. Cumhuriyet döneminde ise belgesel yapımında üniversiteler etkili olmuştur: Söz gelimi, İstanbul Üniversitesi Film Merkezi, Anadolu uygarlıklarını belgesel filmler aracılığı ile tanıtmak amacıyla kurulmuştur. Çelikcan, "Türkiye'de Belgesel Sinemanın Kısa Bir Tarihçesi" adlı çalışmasında; bu dönemi askerî belgesellerden akademik belgesellere geçiş dönemi olarak tanımlamaktadır.[52] Bu bağlamda, Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu tarafından 1956 yılında çekilen *Hitit Güneşi* adlı belgesel, çağdaş Türk belgeselinin ilk örnekleri arasında yer almaktadır. Bu belgesel ile ilgili pek çok görüş ve tartışma bulunmaktadır. Bu görüşlerden birisi ve belki de en dikkat çekeni, *Hitit Güneşi* filminin Türk belgesel tarihindeki konumu ve önemi üzerine olmuştur. Nitekim Filiz Susar'ın 2002 yılında yaptığı bir araştırmada; rastlantısal örnekleme ile belirlenen belgesel film yönetmenlerine "Türkiye'de belgesel sinemayı hangi yönetmenin başlattığı" sorusu sorulmuştur. Araştırmanın verilerine göre; Fuat Uzkınay ve Sabahattin Eyüboğlu ile Mazhar Şevket İpşiroğlu seçeneği en yüksek oranda cevaplanmıştır. Bununla birlikte genel toplamda, Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu yanıtı, oran bağlamında öne çıkmaktadır.[53] Benzer bir biçimde, Hakan Aytekin 2017 yılında kitaplaştırdığı doktora tezinde; belgesel filmin miladını ve ilklerini belirlemeye çalışmıştır. Elli dokuz belgeselcinin katıldığı bu çalışmada, Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun *Hitit Güneşi* filmi, en yüksek oranda yanıtlanmıştır.[54] Hakan Aytekin, bu sonucu "belge film" ile "belgesel film" ayrımında yapılan sorunsala dayandırmaktadır. Bu bağlamda, *Hitit Güneşi* filmi, Türk belgesel sinema tarihinin miladını oluşturan ilk çağdaş Türk belgeseli olarak görülebilir.

52 Çelikcan, Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu ikilisinin öncülüğünde gelişen belgesel yönelimini, akademik belgesellerin öncülü olarak görmektedir. Detaylı bilgi için bkz. Peyami Çelikcan, "Türkiye'de Belgesel Sinemanın Kısa Bir Tarihçesi", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi: Türkiye'de Sinema Çalışmalar 1*, c. 18, sy. 36, s. 529-542.

53 Susar, *Türkiye'de Belgesel Sinemacılar*, s. 37-38.

54 Detaylı bilgi için bkz. Hakan Aytekin, *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*, İstanbul: BSB Yayınları, 2017.

Sonuç

Çalışmada, dijital arşiv belgelerinden hareketle Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine kadar Türk belge(sel) tarihi ele alınmıştır. Tarihsel bağlamda, Türkiye'de propagandist filmler olarak görülen bu dönemde Türk belgeselinin gelişimine etki eden pek çok gelişme yaşandığı görülmektedir. Nitekim bu konu üzerine yapılan araştırmalar genellikle kısıtlı kaynaklara ve tek yönlü yorumlara dayanmaktadır. Öte yandan, günümüzde dijitalleşmenin etkisiyle yeni arşiv belgelerine ve farklı kaynaklara ulaşmak mümkündür. Bu bağlamda çalışmada, doküman analizi yöntemi uygulanmıştır.

Çalışmanın amacına uygun olarak, yabancı film arşivlerinden yabancıların Osmanlı topraklarında 1897'den 1923'e kadar çektiği belgesel filmlere ulaşılmıştır: Lumière Kardeşler'in sekiz, Gaumont'un iki, Fransız Pathé'nin sekiz ve British Pathé'nin yirmi dokuz filmi ele alınmıştır. Bu filmler öncelikli olarak dijital arşivler üzerinden izlenmiş (bazıları satın alma yoluyla) ve yapım yılı ile içeriği bağlamında sınıflandırılmıştır.

Yabancıların çektiği bu filmlerin konuları genellikle askerî, haber ve gezi temalarına yönelik olduğu görülmektedir. Öte yandan, bu filmlerin yapım amaçlarının benzer olmadığı iddia edilebilir. Söz gelimi, Lumière Kardeşler'in iki filmi İstanbul temalıdır ve bir turist gözü ile filme alınmıştır. Bu bağlamda, bu filmler gezi veya seyahat filmleri kategorisinde yer almaktadır. Diğer altı filmin çekim yeri ise Orta Doğu'dur. Bu filmlerin süreleri bir dakikayı aşmamaktadır ve tek plandan oluşmaktadır. Lumière Kardeşler'in bu filmleri gezi ya da haber amacı ile çekmediği düşünülebilir. Nitekim Birinci Dünya Savaşı sonucunda bu bölgeler Osmanlı'dan ayrılmıştır.

Gaumont'un çektiği filmler tür ve konu bağlamında Lumière Kardeşler'in filmlerinden tamamen farklıdır. Söz gelimi Gaumont'un çektiği her iki film de birden fazla çekimden oluşmuştur ve bu filmlerde belli bir öykü yapısı kurulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, bu iki film, hem biçimsel hem de içerik olarak haber türünde değerlendirilmiştir. Fransız Pathé'nin çektiği sekiz film tür ve konu bağlamında birbirinden bağımsızdır: seyahat filmi ve savaş filmi gibi. Fransızlar, Doğu kültüründe yaşanan her olayı ve anı bir dış haber ajansı gibi belgelemiştir. Öte yandan, bu filmlerin Batı'nın oryantalist bakış açısı ile filme alındıkları ve propaganda amacı ile çekildikleri görülmektedir.

British Pathé ise Osmanlı'nın neredeyse tamamında farklı uzunluklarda pek çok film çekmiştir. Bu filmlerin büyük bölümü Birinci Dünya Savaşı'nın öncesinde ve sonrasında Osmanlı topraklarında yaşanan siyasal krizlerle ilişkilidir. Çalışmada, British Pathé'nin farklı kategorilerde çektiği yirmi dokuz film, belli kategoriler altında incelenmiş ve karşılaştırılmıştır. Bu kategoriler şu şekilde sıralanabilir: savaş konulu belge filmler; gündelik olayların kaydını içeren haber filmler; İstanbul ile

ilişkili belge filmler; Kurtuluş Savaşı sonrasındaki Osmanlı topraklarında yaşanan toplumsal ve siyasal konuları belgeleyen filmler.

Dört yapım şirketi de Osmanlı topraklarında farklı türden pek çok film çekmiştir. Filmlerin yapım amaçları, filmlerin türleri ve içerikleri birbirlerinden farklıdır. Öte yandan, bu filmler incelendiğinde yabancıların ortak ilgisinin İstanbul olduğu düşünülmektedir. Nitekim Lumière Kardeşler'in iki, Gaumont'un iki, Fransız Pathé'nin üç ve British Pathé'nin ise dört filmi doğrudan İstanbul ile ilişkilidir. Dört yabancı yapım şirketinin en çok ilgi gösterdiği film türü ise haber filmi ve savaş filmi türüdür.

Çalışmada, film arşivlerine ek olarak, ulusal arşivlerden de yararlanılmıştır: Söz gelimi, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nden ulaşılan belgeler ile T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivi'nden satın alma yoluyla ulaşılan dönem içindeki resmî yazışmalar gibi. Bu belgelerden, hem Osmanlı halkının hem de sarayın sinemaya olumlu bir yaklaşımda bulunduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan, ilk Türk belge(sel) filmin 1914 yılına ait olması ve Cumhuriyet dönemine kadar yabancıların destekleriyle film çekilmesi olumsuz bir gelişme olarak görülebilir. Bununla birlikte, Merkez Ordu Sinema Dairesi, savaş döneminde birçok belgesel filmin yapımında da etkili olmuştur. Nitekim bu dönemde ordu destekli bir millî sinema anlayışı oluşturma gayretinin olduğu varsayılabilir: Örneğin, Almanya ve sonrasında Sovyetler ile kurulan yakın ilişkiler bu bağlamda ele alınabilir. Savaş dönemi ve Kurtuluş Savaşı sonrasında yaşanan sosyoekonomik olaylar ise, Türk belgesel sinemasının olgunlaşmasını geciktirmiştir.

Sinemanın Osmanlı topraklarında yaygınlaşmasında ve ilk Türk belge(sel) filmlerin yapımında yabancılar etkili olmuştur: Örneğin, Lumière Kardeşler'in sinematograf aygıtını tanıtma çabaları, Fransız ve İngiliz yapım şirketlerinin neredeyse tüm Osmanlı topraklarında çekimler yapması, Manaki Kardeşler, Sigmund Weinberg gibi Osmanlı vatandaşı olan yabancıların ve diğer azınlık vatandaşların gayretleri gibi. Yabancıların Osmanlı topraklarında çektiği bu filmler, dönem içindeki olayları belgeleyen birer tarihsel dokümandır. Nitekim bu filmler yazılı kaynaklarda sınırlı olan bilgilere ve yoruma açık olaylara ışık tutabilir: Batı'nın Doğu'ya bakışı, dönem içindeki siyasal olaylar ve Osmanlı ile Batı arasındaki ilişkiler gibi. Gün yüzüne çıkan yeni arşiv belgeleri yoluyla, erken dönem Türk belge(sel) sineması hakkında yeni belgeler ve filmler de ortaya çıkacaktır. Böylelikle bugün halen bir giz olarak görülen bu dönem, ortaya konacak yeni araştırmalar yoluyla aydınlanacaktır.

Kaynakça

Adalı, Bilgin, *Belgesel Sinema*, İstanbul: Hil Yayıncılık, 1986.

Akbulut, Durmuş, *Belgesel ve Deneysel Sinema*, İstanbul: Etik Yayıncılık, 2012.

Alaattin Dolu, *Osmanlı Kudüs'ü Kent Kimliği, Nüfuz ve Meşruiyet (1703-1789)*, İstanbul: Küre Yayınları, 2020.

Aytekin, Hakan, *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*, İstanbul: BSB Sinema Eserleri Meslek Birliği Yayınları, 2017.

Balkaya, Füsun, *Türkiye'de Belgesel Film Çalışmaları*, Ankara: Basım ve Grafik Yayıncılık, 1997.

Baş, Türker ve Akturan, Ulun, *Sosyal Bilimlerde Bilgisayar Destekli Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2017.

BNF (Bibliothèque Nationale De France), https://www.bnf.fr/fr [Erişim Tarihi: 11.06.2020].

Çelikcan, Peyami, "Osmanlı'dan Sinema Manzaraları Üzerine Bir Değerlendirme", *TSA: Türk Sinema Arşivi*, http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/47/-osmanli%E2%80%99dan-sinema-manzaralari--uzerine-bir-degerlendirme---1 [Erişim Tarihi: 27.04.2019].

Çelikcan, Peyami, "Türkiye'de Belgesel Sinemanın Kısa Bir Tarihçesi", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi: Türkiye'de Sinema Çalışmalar 1*, c. 18, 2020, sy. 36, s. 529-542.

Çeliktemel Thomen, Özde, "Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbul'unda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909)", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, sy. 75, 2016, s. 155-179.

Çeliktemel Thomen, Özde, "TRT Arşivlerinin Erken/Sessiz Dönem Film Koleksiyonu: Türkiye'de Ulusal Film Arşivine Giden Yol", *Görsel İşitsel Miras Alanı ve Korunması*, Deniz Bayrakdar ve Özlem Avcı Aksoy (eds.), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2017, s. 75-84.

Ekinci, Barış Tolga, *Sinemada Yeni Dil Arayışları*, Ankara: Gece Akademi, 2018.

Evren, Burçak, *Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam: Sigmund Weinberg*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1997.

Evren, Burçak, "Balkanların ve Türk Sinemasının İlk Yönetmenlerinden Manaki Kardeşler", *Hayal Perdesi Dergisi*, sy. 37, 2013, s. 72-76.

Evren, Burçak, "Belge Yoksa, Tarih de Yok: Bir 100. Yıl Masalı", *CineBelge*, sy. 35, 2015, s. 7-18.

Gündeş, Simten, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi: Türkiye'ye Yansıması*, İstanbul: Alfa Yayınları, 1998.

Lev Troçki, *Balkan Savaşları*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.

McLane, Betsy, A, *A New History of Documentary Film*, London: Continuum Press, 2012.

Nichols, Bill, *Belgesel Sinemaya Giriş*, çev. Duygu Eruçman, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2017.

Odabaş, Battal, "Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü, Belgesel Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, sy. 24, 2006, s. 205-212.

OADB (Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı), *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı'da Gösteri Sanatları*, İstanbul: Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Yayınları, 2015.

Özuyar, Ali, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Ankara: De-Ki Yayınları, 2008.

Özuyar, Ali, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Rotha, Paul, *Belgesel Sinema*, çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000.

Sağanak, Mehmet, *Pelikül Haberler*, İstanbul: Doğu Yayınları, 2016.

Saunders, Dave, *Belgesel*, çev. Ali Nejat Kanıyaş, İstanbul: Kolektif Kitap, 2014.

Servet-i Fünûn Dergisi Veritabanı, "İstanbul Postası", http://www.servetifunundergisi.com/sayi/301/ [Erişim Tarihi:12.12.2020].

Susar, Filiz, *Türkiye'de Belgesel Sinemacılar*, İstanbul: Es Yayınları, 2004.

Ulutaş, Birgül, "Döküman Analizi", *Nitel Araştırma: Yöntem, Teknik, Analiz ve Yaklaşımları*, Fatma Nevra Seggie ve Yasemin Bayburt (eds.), Ankara: Anı Yayınları, 2017, s. 279-298.

Yıldırım, Ali ve Hasan Şimsek, *Sosyal Bilimlere Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayınları, 2016.

Yılmaz, Ayşe, "Osmanlı'da Bir 'Ecnebi': Sigmund Weinberg", *TSA: Türk Sinema Arşivi*, http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/115/osmanli%E2%80%99da-bir-%E2%80%98ecnebi%E2%80%99--sigmund-weinberg [Erişim Tarihi: 15.02.2019].

Arşiv Belgeleri

BP, British Pathé dijital film arşivi. *Ottoman Empire,* https://www.britishpathe.com/

CDA, Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivi, *Ramazan ayında Şehzadebaşı'nda Türk Ocağı bahçesindeki bir binada hanımlara sinema gösterilmesine müsaade edildiği*, DH.EUM, 6.Şb, No. 17, Gömlek No. 3, 1335, https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/

CDA, Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivi, *Fotoğraf alat ve edevatı satıcısı Sigmund Vayenberg'in padişaha bir ariza ve sinamatoğraf kataloğu sunduğu ve ordunun ücretsiz sinamatoğraf resimlerinin alınması izni istirhamı,* Y.PRK.MYD, No. 17, Gömlek No. 6, 1317, https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/

FJSP, Fransız Pathé: Fondation Jérôme Seydoux Pathé dijital film arşivi, *Le muet: Les débuts d'un empire (1896-1909)*, http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/

GP, Gaumont dijital film arşivi, *Ottoman,* (0000GR 10205, 2250GJ), http://www.gaumontpathearchives.com/

LC, Lumière Catalogue dijital film arşivi. *Opérateur: Alexandre Promio.* Nombre de films: 348, https://catalogue-lumiere.com

Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 19, Sayı 37, 2021/1, 53-78

Türkiye'de Animasyon Sineması Çalışmaları Üzerine Bir Değerlendirme

Birgül ALICI*

Öz

1914 yılında saydam film tabakasının bulunmasından günümüzde 3D bilgisayar teknolojisine kadar geçen süreçte ülkeler, kimi zaman var olan güncel teknoloji ve yapımlar paralelinde kimi zaman da kendi kültürlerine uygun tekniklerle animasyon film üretmişlerdir. Türkiye'de bu süreç, sektörleşen Walt Disney animasyonlarından etkilenen karikatür sanatçılarının sinema için reklam animasyonları üretimiyle başlamıştır. Devlet desteğinin televizyon yayıncılığıyla kısmen görüldüğü, yarışma ve festival etkinliklerinin artış gösterdiği 1970'lerden 1990'lı yıllara bu süreç, farklı alanlarda özgün animasyon film üretimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1990'larda dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte üç boyutlu yabancı animasyon film üretimleri artarken TRT'nin desteğini çekmesiyle Türkiye'de animasyon film üretimleri en durgun dönemini yaşamıştır. 2008 yılında TRT Çocuk'un yayın hayatına başlaması, yapımevlerindeki ve özel kuruluşların desteklerindeki artış, hükümetin animasyon üretimiyle ilgili kanun ve planlamaları ile günümüzde animasyon sineması gelişim gösteren bir çizgide ilerlemektedir. İlk yerli uzun metrajlı animasyon film *Zeytin'in Hayali*'nin sinemalarda gösterime girdiği 2009 yılından bu yana ortalama on yıldır adından söz ettiren animasyon sinemasıyla ilgili yerli literatür çalışmaları da oldukça sınırlı sayıdadır. Bu durumun gerek yakın geçmişi olan animasyon sinemasının sabra, geniş zamana ve uzman ekibe olan ihtiyacının gerekse sektörleşme anlamındaki yapısal, teknolojik ve ekonomik kısıtlılıklarının yarattığı üretim yetersizliğiyle de ilişkili olduğu ifade edilebilir. Bu yazıda genel çerçevede Türkiye'deki animasyon sinemasıyla ilgili çalışmalara ve literatür incelemelerine yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Animasyon, Çizgi Film, Animasyon Film, Animasyon Sineması, Türk Animasyon Sineması.

* Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Öğretim Üyesi, Orcid No: 0000-0002-6769-5105.

Geliş/Received: 18.11.2020 • Kabul/Accepted: 26.03.2021 • Derleme Makalesi

An Evaluation on Animated Cinema Studies in Turkey

Birgül ALICI

Abstract

Countries in which transparent film layer was invented until today's 3D computer technology have produced animation movies through either current technology and productions or techniques related to their cultures since 1914. This process in Turkey began with caricature artists who were influenced by Walt Disney animations and their productions of advertising animations for the cinema. From the 1970s to 1990s when partial governmental supports on television broadcasting were seen and the activities of festivals and competitions increased, this process enabled original animation film productions in various fields to be produced. With the development of digital technology in 1990s, while foreign 3D animation productions increased, as TRT (Turkish Radio and Television Corporation) withdrew its support, the animation film production sees its most stable period. In 2008, with the beginning of broadcast of TRT Çocuk, the increase in number of production companies and private institutions, the laws and regulations of government about animation production, today animation cinema is proceeding progressively. The domestic works of this field which have began to be displayed in the cinemas since nearly the last decade are quite limited. In this study, first of all, the historical development of animation cinema will be touched on with examples of Turkey and then the animation cinema and the literature in Turkey will be explained thoroughly. Since 2009 in which the first feature-length animated movie Zeytin'in Hayali came into the theatre in the cinemas, Turkish literature is quite limited regarding to animated cinema which has become popular since last decade. This situation can be said to be related with either recent animated cinema which needs patience, long time and expert team or lack of production which is caused by structural, technological and ecnomical restrictions in terms of sectorization. In this paper, the studies and literature reviews which are related to animation cinema in Turkey will be included within the general framework.

Keywords: Animation, Cartoon, Animation Movie, Animation Cinema, Turkish Animation Cinema.

Animasyon sinemasından bahsetmeden önce animasyonun çizgi film, canlandırma ve anime kavramlarıyla ayrımına değinmek gerekmektedir. Çizgi film, hedef kitlesi çocuklar olan ve temeli çizgiye dayanan iki boyutlu animasyon yapımlardır ve daha çok televizyon, reklam sektörü gibi alanlarda tercih edilmektedir. Canlandırma sineması, animasyon sineması anlamında kullanılmakla birlikte belgesel, haber veya televizyon şovlarında karmaşık eylemleri görsel olarak daha etkileyici ve anlaşılır bir şekilde sunmak için de kullanılmaktadır.[1] Kısaca Japon animasyonu olarak tanımlanan anime ise çocuk çizgi filmleri yanında samuray destanları, kıyamet sonrası fanteziler, şizo-psiko heyecanlı öyküleri içeren bir görsel anlatı aracıdır.[2] Çizgi dizi şeklinde seri olarak yayınlanan animeler dışında sinemalarda gösterime giren anime filmler de bulunmaktadır.

Açıklamalar ışığında sinema yapımları olarak değerlendirilemeyecek nitelikteki canlandırma, anime ve çizgi filmlerin, çalışma kapsamının dışında tutulması gerekmektedir. Bu nedenle çalışmanın içeriğinde bahsedilen sınırlılıklar göz önünde bulundurularak Türkiye'deki animasyon sineması çalışmaları kapsamında yayınlanmış kitap, kitap bölümü ve makale çalışmaları ele alınmıştır. Alanla ilgili tezlere ise daha çok yabancı animasyon yapımlar, çizim, yapım gibi teknik detaylar içerdiklerinden ve yerli animasyon sinemasına da genellikle yüzeysel yer verdiklerinden sadece kaynakça bölümünde yer verilmiştir. İlgili çalışmalarda yazarların eserleri, Türkiye'nin sosyo-ekonomik ve teknolojik gelişimiyle animasyonu ilişkilendirdikleri açıklamalar göz önünde bulundurularak değerlendirilmiştir.

I. Türkiye'de Animasyon Sineması Çalışmaları (1930-1979)

Türkiye'de yerli sinema dilinin özgünlük kazanma adına yeni yeni atılımlara giriştiği 1940'lı yıllarda, animasyon da sinemanın gölgesinde salonlarda oynatılan reklamlarda boy göstermeye başlamıştır. Animasyon alanında eğitimli ve sektör deneyimli kişilerin olmadığı bu dönemde çeşitli firmalar, karikatür sanatçılarıyla iş birliği halinde sinema reklamları için animasyon yaptırmaya başlamışlardır. Karikatür sanatçıları için de basın sektöründeki kriz nedeniyle önemli bir gelir kaynağı haline gelen animasyon, zamanla daha fazla kişinin bireysel çalışma için yöneldiği bir alan haline gelmiştir. Ancak dönemin teknolojik ve ekonomik imkanlarının kısıtlılığı, devlet desteğinin olmaması, animasyon eğitimi veren kurumların bulunmaması ve oldukça meşakkatli ve sabır gerektiren bir alan olması, süreci uzun bir süre reklam animasyonları üretimi şeklinde ilerletmiştir.

1 Özge Samancı, *Animasyonun Önlenemez Yükselişi*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2004, s. xii.

2 Aygün Şen, *Kayıp Keşif Yolculuk: Japon Sineması Manga ve Anime*, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014, s. 188-189.

Bir diğer etmen de karikatür sanatçılarının genellikle bu alanda yeni bir animasyon sinema dili geliştirme adına bir düşüncelerinin olmaması ve bu alanı kendi karikatür işleriyle ilgili yazılı basında yaşanan kriz dönemine geçici bir çözüm olarak düşünmeleri nedeniyledir. 1940'lı yılların sonlarına doğru Türk sinemasının kendi özgün dilini bulma adına yaptığı üretimler animasyon film yapımcılarını da etkilemiş ve animasyon alanında kendini geliştirmek isteyenler, eğitim almak için yurt dışına gitmişlerdir. Türkiye'ye döndüklerinde ise edindikleri bilgi ve tecrübeleri aktarmak için yeni stüdyoların açılmasına ve bu alanda nitelikli kişiler yetişmesine öncülük etmişlerdir.

Cemal Erez, *Değişen Bir Şey Yok* adlı çalışmasında Türkiye'nin animasyon üretiminde animasyon sanatçılarının dünyada üretilen animasyon filmlerdeki ana karakterlerin çizgisel olarak güldürüyü güçlendirecek unsurlarla abartılması tekniğini, karikatürün hareketlendirilmiş bir biçimi olarak algılanmasına neden olduğunu belirtmektedir. Erez, bu algılamadan dolayı Türk animasyon yapımlarda güldürü unsurlarının sinemasal çatı yerine daha çok karakterlerin karikatür temeline dayalı komik yapısına oturtulduğunu, dolayısıyla da sinemanın seyirlik bir sanat olma özelliğinin geri plana itilip gelişemediğini söylemektedir.[3]

Yazar ve animasyon sanatçısı Ahmet Sipahioğlu *Türk Grafik Mizahı* adlı eserinde, Türkiye'deki grafik ve animasyonu Cumhuriyet döneminden 1980'lere kadar siyasi ve sosyo-ekonomik süreçteki gelişimiyle ele alırken teknik olarak animasyon film ile ilgili Türkiye'deki ilk denemelere de yer vermektedir. Sipahioğlu, ilk denemenin teknolojik ve ekonomik yetersizlikler nedeniyle tamamlanamayan karikatür sanatçısı Cemal Nadir'in *Amcabey Plajda* isimli çalışması olduğuna değinmektedir.[4]

Çini ile direk pelikül çizerek animasyon film denemesi 1942 yapımı Eflâtun Nuri Erkoç'un *Dolmuş ve Şoförü* de yine dönemin teknolojik ve ekonomik yetersizliğinden dolayı 37 kare parça olarak günümüze ulaşabilmiştir.[5] Bu nedenle birçok yerli kaynakta, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyesi olan Vedat Ar'ın 1947 yılında 15 öğrencisiyle yaptığı 3 dakikalık kısa animasyon film olan *Zeybek Oyunu*[6] (diğer filmler tamamlanıp günümüze ulaşamadıklarından) ilk Türk animasyon kısa film örneği olarak kabul edilmektedir.

---

3 Cemal Erez, "Değişen Bir Şey Yok", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması üzerine Bir Soruşturma,* S. M. Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996, s. 265-266.

4 Ahmet Sipahioğlu, *Türk Grafik Mizahı*, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 2000, s. 17.

5 Burçak Evren ve Müjgan Yıldırım, *Türk Sinemasının İlk Uzun Metrajlı Çizgi Filmi Evvel Zaman İçinde*, Adana: Altın Koza Kültür Sanat Merkezi, 2014, s. 25.

6 Fatih Kalkan, "Türk Animasyon Sineması Tarihi", http://www.animasyongastesi.com/turk-animasyon-sinema-tarihi/, 2016 [Erişim Tarihi: 10.03.2021]; Selçuk Hünerli, *Canlandırma Sineması Üzerine*, İstanbul: Es Yayınları, 2005, s. 58; Birgül Alıcı, *Türkiye'de Modernleşme ve Animasyon Sineması,* Konya: Eğitim Yayınevi, s. 91.

İlk uzun metrajlı animasyon film çalışması ise sinema alanında yurtdışında kendini geliştirip dönen isimlerden biri olan Turgut Demirağ tarafından gerçekleştirilmiştir. Demirağ, Türkiye'ye döndüğünde AND film yapım şirketini kurarak 1951 yılında *Evvel Zaman İçinde*'yi yönetmen Yüksel Ünal ve ekibiyle üretir. Burçak Evren ve Müjgan Yıldırım, *Türk Sinemasının İlk Uzun Metrajlı Çizgi Filmi Evvel Zaman İçinde* isimli kitabında aynı zamanda ilk renkli uzun metrajlı film olan *Evvel Zaman İçinde*'yi detaylı bir şekilde anlatmaktadır. Eserde, dönemin Türkiye'sindeki teknik yetersizliklerden dolayı banyosu için gönderildiği ABD'de kaybolan *Evvel Zaman İçinde*'nin ulaşılabilen fotoğrafları ve detaylı bilgileri bulunmaktadır.[7] Bahadır Uçan, Yeşilçam'ın 1971-1975 yılları arasındaki Keloğlan serileri düşünüldüğünde bu filmin ilk Keloğlan'ın konu edildiği film de olduğunu söylemektedir.[8] Bu talihsiz olaydan sonra Türkiye'nin sosyo-ekonomik ve teknolojik altyapı anlamındaki yetersizliği daha somut bir deneyimle tescillendiği için belli bir süre uzun metrajlı animasyon film denemeleri olmamıştır.

Altmışlı yıllara gelindiğinde animasyon sinemasının gelişiminde gerek yurtiçinde gerekse yurtdışında eğitim alıp dönen karikatürist veya animasyon sanatçılarının etkileri daha hissedilir olmuştur. Bu isimler iki binlere kadar ya çeşitli festivaller veya yarışmalarda animasyon kısa filmlerle seslerini duyurmuşlar ya da ajans gibi yapılanmalarda çalışarak önce sinema reklamları, 1970'lerden itibaren televizyon, 1990 yılından itibaren de TRT'nin yolsuzluk iddiasıyla yerli çizgi film yapımlarını durdurması sebebiyle belediye, Diyanet İşleri Başkanlığı gibi çeşitli kamu kurumları için animasyon üretmişlerdir.

Animasyon sanatçısı Tonguç Yaşar, *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma* adlı eserde yer alan "Türk Canlandırma Sineması Üzerine" adlı yazısında 1950'li ve 1960'lı yıllarda 50 kuşağı karikatürcülerinin ve reklamcıların kurduğu stüdyolarda animasyon reklam filmlerinin yanında kültürel amaçlı, eğitici ve öğretici tanıtım filmlerinin de yapıldığına dikkat çekmektedir. Yaşar ayrıca 1965 yılında Türk Sinematek Derneği'nin kurulmasıyla Polonya, Fransa, Almanya, Romanya, Bulgaristan gibi dünyadaki animasyon sinemasının kaliteli örneklerini görmenin yerli animasyon üreten 50 kuşağını olumlu yönde etkilediğini ve bu sayede ilk kişisel ve ilk bağımsız animasyon sineması çalışmalarının gerçekleştiğini söylemektedir.[9] Ayrıca bu dönem kurulan birçok stüdyo veya ajans arasında; Filmar, İstanbul Reklam, Kare Ajans, Pasin Benice Animasyon, Sinevizyon, Karikatür Ajans, Radar Reklam, Stüdyo Çizgi, Canlı Karikatür, Ajans Bulu, Artnet vb. öne çıkan ajanslar olarak

7 Evren ve Yıldırım, *Türk Sinemasının İlk Uzun Metrajlı Çizgi Filmi Evvel Zaman İçinde*, s. 32.

8 Bahadır Uçan, "Türk Çizgi Filmlerinde Kültürel Kodlamalar", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2018, c. 11, sy. 55, s. 1137.

9 Tonguç Yaşar, "Türk Canlandırma Sineması Üzerine", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, S. M. Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996, s. 319.

başarılı çalışmalara imza atmışlardır. Bu ajansların hedeflerinin ise reklâmlardan para kazanarak bu paralarla kısa ya da uzun metraj animasyon filmleri yapmak[10] olduğu ifade edilmektedir. 1960'ların sonlarından itibaren bu ajansların üretimleri dışında Tan Oral'ın *Sansür* (1969), Tonguç Yaşar'ın *Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü* (1972) gibi kısa animasyon film denemeleri[11] de adından söz ettirerek önemli ödüllere layık görülmüşlerdir.

II. Türk Animasyon Sineması ve Literatürüne Genel Bir Bakış (1980-2020)

Uzun metraj animasyon film üretimleriyle ilgili asıl gelişme ve hareketliliğin TRT'nin yerli yapım çizgi filmlere destek verdiği 1980'li yıllarda başladığı söylenebilir. Konuyla ilgili Çiğdem Taş Alicenap, bu dönem televizyon yayıncılığının yaygınlaşmasıyla birlikte yapımcıların TRT için konulu uzun metraj animasyon filmler ürettiğini ve bu uzun metrajlı çalışmalardan Türk kültürü içerisinde önemli yere sahip Deli Dumrul, Boğaç Han gibi destan kahramanlarının, Nasrettin Hoca, Hacivat ve Karagöz, Evliya Çelebi gibi tarihimizin önemli karakterlerinin, Türk animasyon film senaryoları için birer kaynak teşkil ettiğini[12] ifade etmektedir. Yalnızca televizyon yayını için ve video teknolojisi kullanılarak yapılan bu animasyon filmlerden Derviş Pasin'in yönettiği Dede Korkut serilerinden 1988 yapımı *Boğaç Han* filmi, 1951 yılında çekilen *Evvel Zaman İçind*e filmi kayıp olduğu için kimi çevrelerce ilk uzun metrajlı Türk animasyon filmi olarak da kabul edilmektedir.[13] Çünkü yapım, televizyon dışında 7. İstanbul Uluslararası Film Festivali'nde de gösterime girmiştir.

TRT'nin, Kültür Bakanlığı'nın ve bazı kamu kurum ve kuruluşların istekleri üzerine reklam sektörü dışında da özgün üretimlerin artmasına paralel[14], 1970'li yılların ortalarından itibaren animasyon üretimleriyle ilgili yerli kaynaklar da ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu kaynaklar animasyonun yeni gelişen bir alan olması sebebiyle daha çok gazete veya dergi yazısı şeklindedir. Örneğin *Ve Sinema, Film 73, Milliyet Sanat, Grafik Sanatı: Plastik Olaylar, Sanat Olayı* gibi dergilerde yerli animasyon sinemamızdan henüz pek bahsedilemeyeceği için daha çok Walt Disney ve dünya animasyon sinemalarına ait yazılar yer almaktadır. 1990'lı yıllardan

10 Hünerli, *Canlandırma Sineması Üzerine*, s. 59.

11 Ateş Benice, "Türkiye'de Canlandırma Sineması", *Grafik Sanatı: Plastik Sanatlar Dergisi*, yıl: 1, sy. 3, 1985, s. 6.

12 Çiğdem Taş Alicenap, "Kültürel Mirasın Çizgi Film Senaryolarında Kullanılması", *Türklük Bilimi Araştırmaları-37*, 2015, sy. 15, s. 11-26.

13 Fatih Kalkan, *Animasyon Sineması ve Hayvan Karakterleri*, İstanbul: Başka Yerler Yayınları, 2014, s. 19.

14 Tekin Özertem, "Türkiye'de Canlandırma Sineması", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması üzerine Bir Soruşturma*, S. M. Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996, s. 299.

itibaren ise animasyon film üretimi ile ilgili dergi ve gazete yazıları dışında Ahmet Sipahioğlu'nun *Türk Grafik Mizahı*, Süleymâ Murat Dinçer editörlüğündeki *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması üzerine Bir Soruşturma* isimli çalışmaları gibi yerli kitap kaynakları piyasaya sürülmüştür. Ayrıca Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü'nün, 1990 yılında eğitim öğretime başlaması ve çeşitli üniversitelerde de bu alanda bölümlerin açılması sebebiyle animasyonla ilgili tezler de üretilmeye başlanmıştır.

1990 yılında çizgi filmleri de içeren TRT'deki yolsuzluk iddiaları, 1994 yılında çıkan 3984 sayılı "Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayınları Hakkında Kanun"da da yerli çizgi film üretimini destekleyecek bir kota bulunmaması, TRT ve özel kanallarda yabancı (daha çok Amerikan ve Japon animasyonları) çizgi film yayınlarının daha ucuz olduğundan tercih edilmesi[15] gibi nedenler dolayısıyla İslâmi sermaye (Elif Video, Ella Prodüksiyon gibi İslâmi filmleriyle öne çıkan firmalar) ve bazı kamu kurumları öncülüğünde yerli üretimler dışında yeni üretimleri sınırlamıştır. Selçuk Hünerli, "Türkiye'de Animasyonun Gelişimi" isimli makalesinde Kültür Bakanlığı'nın da destek verdiği yerli kültüre özgü aynı zamanda İslâmi unsurlar barındıran bu filmlerden, dikkat çeken uzun metrajlı animasyon yapımların, Haşim Vatandaş'ın yönettiği ve Şafak Tavkul'un baş animatörlüğünü yaptığı, İbn-i Tufeyl isimli Arap yazarın *Hay Bin Yakzan* adlı romanından uyarlama 85 dakikalık *Hay*, İstanbul'un alınışını konu edinen *İstanbul'un Fethi* ve *Fatih Sultan Mehmet*[16] filmleri olduğunu söylemektedir. Öte yandan 1996 yılında yayınlanan *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması üzerine Bir Soruşturma* isimli kitaptaki "Türkiye'de Canlandırma Sineması" isimli yazısında Özertem, TRT'nin 1984 yılından başlayarak kurum dışından çok sayıda animatör ile gerçekleştirdiği yerli animasyon yapımların büyük bir kısmını bu dönem farklı ülkelerin TV kuruluşlarına sattığını[17] ifade etmektedir.

İki binli yıllardan itibaren de Ümraniye Belediyesi (*Çanakkale Geçilmez*, 2005), İstanbul Büyükşehir Belediyesi (*Çevrebey*, 2008) gibi kuruluşların desteklediği uzun metrajlı animasyon filmlerin eğitim, büyük âlimleri, özel günleri anma vb. amaçlarla üretilmeye devam ettiği söylenilebilir.[18] Sinema için uzun metrajlı animasyon üretimleri ise TRT Çocuk'un 2008 yılında yayınlarına başlaması ve sinema desteğiyle ilgili kanunların arttırılmasıyla mümkün olmuştur. Dolayısıyla yaklaşık 12 yıllık yakın bir zaman dilimi itibariyle günümüz animasyon sinemasıyla ilgili

15 Ersin Kozan, "Üç Boyutlu (3D) Dijital Animasyon Teknolojisinin TV Yayıncılığında Kullanımı: "Sizinkiler-Çatlak Yumurtalar" ve "Can" Çizgi Film Örnekleri", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2015, s. 101-102.

16 Selçuk Hünerli, "Türkiye'de Animasyonun Gelişimi", *Selçuk İletişim Dergisi*, 2002, c. 2, sy. 3, s. 30-34.

17 Özertem, "Türkiye'de Canlandırma Sineması", s. 302.

18 Alıcı, *Türkiye'de Modernleşme ve Animasyon Sineması*, s. 144.

yerli çalışmalara bakıldığında kitap, çeviri kitap vb. basılı kaynakların oldukça sınırlı sayıda olduğu görülmektedir.

Sınırlı eserlerden Türkiye'deki animasyon sinemasını başlangıcından günümüze özel olarak inceleyen tek kitap, Birgül Alıcı'nın *Türkiye'de Modernleşme ve Animasyon Sineması* adlı çalışmasıdır. Kitapta Osmanlı ile Cumhuriyet Dönemi'ndeki modernleşme çabaları ve bu eksende yerli animasyon sinemasının teknolojik, siyasi ve sosyo-ekonomik gelişimine dikkat çekilmiştir. Ayrıca günümüz yerli animasyon sineması yapımlarından örneklerle Türkiye'deki animasyon sinemasının mevcut durumuna ilişkin tespitlerde bulunulmuştur. Alıcı, eserinde animasyon sinemasının gelişimini TRT, Kültür Bakanlığı, GENÇDES gibi kurumsal yapılanmaların ve devletin teşvik edici kanun ve politikalarının işlevselleştirilir tutulmasına bağlamaktadır.

Alanda bir diğer önemli kaynak Selçuk Hünerli'nin, 2005 yılında yayınladığı *Canlandırma Sineması Üzerine* adlı eseridir. Eserde Selçuk Hünerli, dünya konjonktüründe erken dönem animasyon çalışmalarından itibaren animasyonda öne çıkan ülkeleri, animasyonun gelişimine katkıda bulunan isimleri ve yapılanmaları ayrıca eğitim kurumlarını iki binlere kadar genel hatlarıyla özetlemektedir. Hünerli ayrıca 1930'lu yıllarda dönemin gelişmiş teknolojisine sahip olan Walt Disney animasyonlarından Mickey Mouse, Pamuk Prenses gibi karakterlerin Türkiye'de büyük ilgi uyandırmasıyla sinema reklam filmlerinde animasyonun ilk görülmeye başladığına da dikkat çekmekte[19] ve animasyonun teknolojik ve sosyo-ekonomik gelişiminde eğitimin, kanunî yaptırımların vb. yetersizliğine değinmektedir.

Animasyon sinemasını genel konjonktürde inceleyen diğer yerli kitap kaynaklarına bakıldığında ise Özge Samancı ve Fatih Kalkan'ın eserleri karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan Özge Samancı'nın *Animasyonun Önlenemez Yükselişi* adlı eseri, dünya ülkelerindeki animasyon sinemasını, ekonomik ve politik süreçlerden ziyade tarihsel ve teknolojik gelişim sürecinde öncü isimleri ve *live action (canlı sinema)* denilen gerçek ve animasyonun birlikte yer aldığı film örnekleri ile ele almaktadır. Samancı ayrıca çalışmasında sıklıkla karıştırılan çizgi film, canlandırma film, reel animasyon gibi kavramların animasyon sinemasının sınırlı bir bölümünü içerdiğine de dikkat çekmektedir.[20]

Samancı'nın bahsettiği animasyon sinemasının bir türü olan reel animasyon yapım örneğine Alıcı'nın eserinde, Türkiye'de ilk olarak 1963 yapımı *Cicican* sinema filminde rastlandığı belirtilmektedir. Filmde Bedri Koraman'ın aynı isimli çizgi romanı, sinema filminde gerçek çekim ile animasyonun birleşimi olarak karşımıza çıkmaktadır.[21] Bir diğer animasyon kitabı yazarı Fatih Kalkan'ın, alanla ilgili iki kitabı bulunmaktadır. Bunlardan ilki olan *Animasyon Sineması ve*

19 Hünerli, *Canlandırma Sineması Üzerine*, s. 58.

20 Samancı, *Animasyonun Önlenemez Yükselişi*, s. xii.

21 Alıcı, *Türkiye'de Modernleşme ve Animasyon Sineması*, s. 102-103.

Hayvan Karakterleri'nde başlangıcından günümüze kısaca ülkelerin animasyon sinemasının ekonomik ve teknolojik gelişimi paralelinde öncü örnek ve isimlerine değinilirken farklı olarak sanal hayvan karakterlerin analizi yapılmış; *Animasyon Sinemasının Yüz Yılı* isimli ikinci eserde ise dünyadaki ilk uzun metrajlı animasyon filmden 2017 yılına, daha çok dönemine göre iz bırakan animasyon filmlere ve yönetmenlerine yer verilmiştir. Bu bağlamda Alıcı dışında yerli animasyon sinemasıyla ilgili kitaplara bakıldığında, Selçuk Hünerli, Özge Samancı, Ahmet Sipahioğlu ve Fatih Kalkan Türkiye'deki animasyon sinemasını çok kısıtlı bir çerçevede incelemişlerdir.

Animasyon sinemasını Japon manga ve animesi özelinde inceleyen yerli kitap kaynakları da bulunmaktadır. Bu iki yerli kitap kaynağından ilki *Aygün Şen'in Kayıp Keşif Yolculuk: Japon Sineması Manga ve Anime* isimli eseri, ikincisi ise Gökhan Kuloğlu'nun hazırladığı *Tezuka'dan Miyazaki'ye Anime ve Manga* isimli çalışmasıdır. Aygün Şen'in kitabında öncelikle Japon tarihi, kültürel ve toplumsal hayatına yer verilmiş; daha sonra Japon Sineması, manga ve anime konuları işlenmiş; son olarak da ünlü yönetmen Miyazaki Hayao eserleriyle birlikte incelenmiştir. Gökhan Kuloğlu'nun çalışması ise on iki bölümün on iki farklı yazar tarafından kaleme alındığı manga ve anime üzerine çeşitli yazılardan oluşmaktadır.

Animasyon sinemasının kitaplarda kısmen bölüm olarak yer aldığı çalışmalara bakıldığında ise genellikle animasyonda belli isim veya filmlerin analiz edildiği ya da ilgili bölümlerde yerli veya yabancı animasyon sinemasına değinildiği anlaşılmaktadır. Süleymâ Murat Dinçer'in hazırladığı *Türk Sineması'nda Kısa Film: Kurmaca Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma* adlı eserin ikinci bölümü, iki binlere gelmeden önceki Türk canlandırma sineması ile ilgili ünlü yönetmenlerin bilgi ve görüşlerine yer vermektedir. Yazarlardan Nilgün Bayraktaroğlu iki binlerden önce yerli animasyonun birçok teknik ve yenilikten uzak olduğuna, Mustafa Bilgin yerli animasyon sineması anlamında bir ekol oluşturulamadığına, Orhan Büyükdoğan animasyonda ulusal bir sentez kabiliyetinin bulunmadığına, Turgut Çeviker animasyon sineması kültürünün oluşturulamadığına, Ferruh Doğan ne özel sektörün ne de devletin bu alana yatırım yapmadığına, Cemal Erez ise yeni açılan okullarla animasyon alanında eğitimini almış kişilerin bu sanatı daha ciddi seviyelere taşıyacağına dikkat çekmektedir.[22]

Eserdeki diğer yazarların görüşlerine baktığımızda, Ali Murat Erkorkmaz kâr amaçlı yaklaşımlardan dolayı animasyona sanat dalı olarak hak ettiği değerin verilmediğine, Meral Erez bilgisayar teknolojisinin bu sanata rakip bir güç olarak konumlandırılmaması gerektiğine, Ali Ulvi Ersoy, Tonguç Yaşar ve Nimet Yardımcı da animasyon sinemasının kendi dilini oluşturamadığına dikkat çekmektedir. Özgün yapıt üretimi noktasında ise yazarlar farklı noktalardan yola çıkmaktadır.

22 Süleymâ Murat Dinçer (haz.), *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması üzerine Bir Soruşturma*, Ankara: KİV Yayıncılık, 1996, s. 233-270.

Fethi Kaba eğitimli genç animasyon sanatçı adaylarının gelecek vadeden çalışmalar gerçekleştirebileceğine, Tan Oral ve Neslihan Yapar nitelikli özgün yapıtların sınırlılığının, politik koşullandırmaların sonucu olduğuna, Bahadır Tosun kültürel zenginliğimizin bu anlamda kullanılması gerektiğinin elzemine, Tekin Özertem ise bu hususta ekonomik imkansızlıkların etkili olduğuna değinmektedir.[23]

Bir başka animasyon alanındaki yönetmenlerin yer aldığı kitap bölümü çalışması, Nagihan Çakar Bikiç'in editörlüğündeki *Film Yapmak: Kurmaca, Deneysel, Belgesel, Animasyon* ismini taşıyan çalışmadır. Kitabın ilk bölümünde yönetmenler Numan Ayaz, Ethem Onur Bilgiç, Ömür Kınay, Batuhan Köksal, Nazlı Eda Noyan ve Koray Sevindi kendi animasyon kısa film yapım aşamalarını ve geçirdikleri süreci detaylandırarak aktarmaktadır. 1989 yılına ait *Ve Sinema* adlı yayında yer alan bölümlerde ise John Halas, Tahsin Özgür, Hasan Aydın, Tülay Andiç; Disney, Kanada, Avusturya canlandırma sineması gibi yabancı animasyon film üretimi ve bu anlamda öne çıkan isimlere değinmişlerdir.

Birgül Alıcı ve Ömer Aydınlıoğlu, *In Contemporary Studies in Social, Economic & Financial Analysis* isminde yayınlanan kitabın "Animated Movies and Child in the context of Consumerist Society" adlı bölümünde modernleşen Türkiye'de etkileri gözlemlenen tüketim toplumunun kıskacındaki çocuk ve animasyon film ilişkisini ele almıştır. Başak Ürkmez'in aynı yıl *Animation in the Middle East: Practice and Aesthetics from Baghdad to Casablanca*'da yayınlanan "Turkish Animation: A Contemporary Reflection of the Karagöz Shadow Play" ve Emrah Doğan editörlüğünde 2019'da *Turkish Cinema Researches Vol. 1*'de yayınlanan Emre Aşılıoğlu'nun "History of Turkish Animation Cinema And Today's Turkish Animation Cinema" isimli kitap bölümlerinde ise genel hatlarıyla Türkiye'deki animasyon üretiminin geçmişten günümüze teknolojik, ekonomik ve sosyo-kültürel gelişim süreci anlatılmaktadır.

Çeviri kitaplarda animasyon sineması ile ilgili bölümün yer aldığı çalışmalar da bulunmaktadır. Geoffrey Nowell-Smith'in *Dünya Sinema Tarihi* kitabında Donald Crafton'un yazdığı "Hileler ve Canlandırma Sineması" bölümünde animasyonun tarihsel gelişimi ve teknik anlamda getirdiği yeniliklerle öncü isimlerinden bahsedilmektedir.[24] David Bordwell ve Kristin Thompson'un *Film Sanatı Bir Giriş* adlı eserinin canlandırma sineması bölümünde de animasyonun tarihsel ve teknolojik gelişiminde farklı tür ve tekniklerine değinilmektedir.[25]

---

23 Dinçer (haz.), *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, s. 273-320.

24 Donald Crafton, "Sessiz Film: Hileler ve Canlandırma Sineması", *Dünya Sinema Tarihi*, Geoffrey Nowell Smith (ed.), çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı Kitabevi, 2003, s. 95-103.

25 David Bordwell ve Kristin Thompson, *Film Sanatı Bir Giriş*, çev. E. Yılmaz ve E. S. Onat, Ankara: De Ki Basım Yayım, 2012, s. 381-442.

Kaynakların oldukça sınırlı sayıda oluşu, kitaplarda olduğu gibi makale çalışmalarında da daha çok yerli çizgi film ve yabancı animasyon sinema yapımlarının incelenmesine yol açmıştır. Oldukça sınırlı sayıda yerli animasyon sinemasından bahseden yazar ve makalelerine bakıldığında ise ilk makalelerden biri Demet Değer İnanç'a aittir. İnanç 1981 yılında yayınlanan "Canlandırma Film Sanatı" isimli makalesinde, Türk animasyon film yapımında öne çıkan Erim Gözen, Derviş Pasin, Orhan Büyükdoğan, Ateş Benice, Ali Murat Erkorkmaz, Tunç İzberk ve Emre Senan gibi isimlerin Türkiye'de animasyon üretimiyle ilgili görüşlerine yer vermektedir. Adı geçen isimler genel olarak makalede animasyon sanatçılarına devlet ve özel sektör desteğinin yetersizliğinden ve bu nedenle de istenilen düzeyde kaliteli yapımın üretilemediğinden bahsetmektedir.[26]

İbrahim Halil Türker, devlet ve özel sektörün animasyon sanatına yeteri kadar ilgi göstermemesi nedeniyle yurt dışında çalışmalarını sürdüren animasyon sanatçılarının büyük başarılara imza attığına değinmektedir. Bu sanatçılara örnek olarak da *Tarzan* animasyon filminin bazı önemli sahnelerini yapan Tahsin Özgür; *Spiderman, Xman* gibi çok sayıda filmde karakter modelleme, doku kaplama ve animasyon çalışmaları yapan Cemre Özkurt; *Kayıp Balık Nemo, Karınca-Z* gibi filmlerin arka sahnelerinin çoğunu yapan Taylan Erdem; *Define Gezegeni*'nin senaristlerinden Kaan Kalyon; Dream Works şirketinin ortaklarından biri olan Şahin Ersöz gibi isimlerden bahsetmektedir.[27]

Cemil Türün, *Ve Sinema*'da yayınlanan "Türkiye'de Canlandırma Sineması Bugünü ve Geleceği" adlı makalesinde Türkiye'deki geçmişten 1980'lerin sonuna doğru bu alanda öncü isim ve eserlerini incelemiş ve seksenlerde öne çıkan animasyon film yapımcılarından Derviş Pasin ve Ateş Benice'nin kurduğu Pasin-Benice Stüdyosu, Ali Murat Erkorkmaz'ın Artnet Stüdyosu başta olmak üzere hemen hemen tüm animasyon film yapımcılarının çeşitli atölyeleri ve küçük çaplı stüdyolarında yenilikçi ve deneysel üretimlerin gerçekleştiğine değinmiştir.[28] Turgut Çeviker, "Ana Çizgileriyle Türk Canlandırma Sineması" isimli makalesinde yenilikçi ve deneysel üretimlerin ortaya çıkmasında TRT'nin özellikle Pasin & Benice Animasyon'la aldığı uzun yolun etkili olduğundan bahsetmektedir.[29] Ateş Benice, "Türkiye'de Canlandırma Sineması" başlıklı makalesinde, doksanlara gelirken animasyon film üreten stüdyolarda yenilikçi ve deneysel üretimlerin dağılma sürecini, karikatür sanatçılarının kolektif çalışma ortamına uyum sağlayamaması,

---

26 Demet Değer İnanç, "Canlandırma Film Sanatı", *Sanat Olayı Dergisi*, 1981, sy. 4, Nisan, s. 40-51.

27 İbrahim Halil Türker, "Canlandırmanın Tarihçesi ve Türk Canlandırma Sanatı", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, c. 1, sy. 2, s. 227-241.

28 Cemil Türün, "Türkiye'de Canlandırma Sineması Bugünü ve Geleceği", *Ve Sinema*, Hüseyin Sönmez, İhsan Kabil ve Hasan Aydın (haz.), İstanbul: Hil Yayın, 1989, s. 10-19.

29 Turgut Çeviker, "Ana Çizgileriyle Türk Canlandırma Sineması", *Güldiken Mizah Kültürü Dergisi*, 1995, s. 104-112.

özgün animasyon sinema dili oluşturma düşünceleri taşımamaları ve animatörlüğü geçici bir meslek olarak görüp daha sonra basın sektörüne geri dönmeleri gibi nedenlerle açıklamaktadır.[30]

İki binli yıllara gelindiğinde gelişen teknoloji, kablolu ve dijital yayınların, dolayısıyla da tematik kanalların doğuşunu ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu kanallardan çocuk kanalı olarak yayın hayatına 1 Kasım 2008'de giren TRT Çocuk, Fethi Kaba'nın "Çizgi Filmlerde Grafik İfade ve Konu Açısından Kültürel Etkiler: Türk Çizgi Film Örnekleri" isimli makalesinde de belirttiği gibi yerli animasyon üreten prodüksiyon şirketlerinin artmasını sağladığından sektörde özellikle 3D filmlerin ağırlıkta olduğu bir canlılık gözlemlenmeye başlamıştır.[31] TRT, TRT Çocuk, Minika Çocuk gibi kanalların bu dönem seri üretilen çizgi filmler yanında uzun metrajlı animasyon filmlerinin uzun yıllara yayılan üretim sürecine destek olmak adına önemli bir lokomotif görevi üstlendiği söylenebilir.

2004 yılında çıkarılan 5224 sayılı "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun"un etkilerinin yerli yapımlarda artış şeklinde gözlemlenmeye başlaması ve TRT Çocuk gibi tematik kanalların yayın hayatına girmesinin ardından Türk animasyon sineması ilk kez 2009 yılında *Zeytin'in Hayali* animasyon filminin gösterime girmesiyle adını duyurmuştur. Alıcı, günümüzde uzun metrajlı Türk animasyon yapımları alanındaki destekleri; hükümetin kalkınma planları, 2004 yılından itibaren Kültür Bakanlığı, GENÇDES, Eurimages, sinema kanunu, çeşitli yarışmalar, tematik çocuk kanallarının varlığı dışında yurtdışı-yurtiçi verilen çeşitli fonlar, BEBKA, Canlandıranlar Derneği, Çizgi Filmciler Derneği, Çizgi Film Yapımcıları Derneği gibi kuruluşlar, televizyondaki yerli çizgi filmlerin kahramanlarının popülaritesi, alanla ilgili okul, stüdyo, festival-ödül gibi imkanların çoğalması, yetişkinleri de hedef alan konuların işlenişi[32], yurtiçi ve yurtdışı pazarlarından edinilen başarılar şeklinde açıklamaktadır.

2004 yılında çıkarılan kanunun 8. maddesi, daha sonra 30 Ocak 2019 yılında,

> Destek tutarı; proje geliştirme, ilk uzun metrajlı kurgu film yapım, uzun metrajlı sinema film yapım, ortak yapım, belgesel film yapım, çekim sonrası ile dağıtım ve tanıtım destek türleri için başvuruda belirtilen toplam bütçenin %50'sini aşamaz. Animasyon film yapım, kısa film yapım, senaryo ve diyalog yazımı ile yerli film gösterim destek türleri için başvuruda belirtilen toplam bütçenin tamamı desteklenebilir. Yabancı film yapım destek türü için destek tutarı ülke içinde harcanan ve Bakanlıkça kabul

30 Ateş Benice, "Türkiye'de Canlandırma Sineması", *Grafik Sanatı: Plastik Sanatlar Dergisi*, yıl: 1, sy. 3, 1985, sy. 5, s. 5-8.

31 Fethi Kaba, "Çizgi Filmlerde Grafik İfade ve Konu Açısından Kültürel Etkiler: Türk Çizgi Film Örnekleri", *Selçuk İletişim Dergisi*, 2014, c. 8, sy. 3, s. 163-181.

32 Alıcı, *Türkiye'de Modernleşme ve Animasyon Sineması*, s. 169.

> edilen tutarın %30'unu aşamaz. Bu Kanun kapsamındaki bütün destekler geri ödemesiz olarak verilir.[33]

şeklinde güncellenmiştir.

Zeynep Çetin Erus ve Birgül Alıcı, "Günümüz Türk Animasyon Sineması'na Modernleşme Kuramları Ekseninde Bir Bakış" isimli makalelerinde 2004 yılından itibaren yerli uzun metraj animasyon film üretiminin belli koşullar dahilinde geri ödemesiz desteklenmesinin, bu yapımların özgün ve kültürümüze uygun içeriklerle donatılmasını ve her yıl üretilen uzun metrajlı animasyon film sayısının artmasını sağladığına dikkat çekmektedir.[34] Nitekim aşağıda iki binlerde üretilmiş olan film sayılarına bakıldığında hemen hemen yılda bir olan üretim sayısının özellikle 2014 yılından itibaren yükselişe geçtiği görülmektedir:

Zeytinin Hayali (2009), *Suluboya* (2009), *Allah'ın Sadık Kulu* (2011), *RGG Ayas* (2013), *İksir: Dedemin Sırrı* (2014), *Uzay Kuvvetleri 2911* (2014), *Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu* (2014), *Rimolar ve Zimolar Kasabada Barış* (2014), *Köstebekgiller: Perili Orman* (2015), *Pırdino Sürpriz Yumurta* (2015), *Köstebekgiller: Gölgenin Tılsımı* (2016), *Kötü Kedi Şerafettin* (2016), *Canım Kardeşim Benim* (2016)[35], *Pepee* (2017), *Fırıldak Ailesi Orta Dünya* (2017), *Nane ile Limon: Kayıp Zaman Yolcusu* (2017), *Doru* (2017), *Sagu & Pagu: Büyük Define* (2017), *Renkli Balık: Yeni Dünyalar Kâşifi* (2018), *Kral Şakir* (2018), *Keloğlan: Yeni Masal* (2018), *İstanbul Muhafızları: Ab-ı Hayat Çeşmesi* (2018), *Rafadan Tayfa: Dehliz Macerası* (2018), *Kuklalı Köşk* (2019), *Kral Şakir: Korsanlar Diyarı* (2019), *Bulmaca Kulesi: Dev Kuşun Gizemi* (2019), *Hapşuu* (2019), *Güzel Aşk* (2019), *Rafadan Tayfa: Göbeklitepe* (2019), *Maceracı Yüzgeçler: Büyük Gösteri* (2020), *Kaptan Pengu ve Arkadaşları: Mandalina'nın Günlüğü* (2020) iki binli yıllarda sinemalarda gösterime giren yerli animasyon filmlerimizdir.

Özge ve Türkmenoğlu, iki binli yılların uzun metrajlı yerli animasyon yapımlarında yer alan değerlere yönelik Schwartz Değerler Ölçeği'ni uyguladıkları bir çalışma gerçekleştirmişlerdir. Çalışma kapsamında örneklem olarak seçip analiz ettikleri *Kötü Kedi Şerafettin* (2016), *RGG Ayas* (2013), *Canım Kardeşim Benim: Uzaylılar mı Gelmiş?* (2016), *Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu* (2014), *Uzay Kuvvetleri 2911* (2014) filmlerinde en yoğun üç değer tipini geleneksellik (%12,1), yardımseverlik-önemseme (%9,7) ve özerklik-düşünce (%9,2), en az temsil edilen

---

33 14/7/2004 tarihli ve 5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması İle Desteklenmesi Hakkında Kanunda Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun'un Değiştirilen 8. Maddesi. https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2019/01/20190130-7.htm [Erişim Tarihi: 10.08.2020].

34 Zeynep Çetin Erus ve Birgül Alıcı, "Günümüz Türk Animasyon Sineması'na Modernleşme Kuramları Ekseninde Bir Bakış", *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, c. 4, sy. 2, 2017, s. 55.

35 Erus ve Alıcı, "Günümüz Türk Animasyon Sineması'na Modernleşme Kuramları Ekseninde Bir Bakış", s. 55.

üç değer tipini ise başarı (%1,2), tevazu (%0,9) ve itibar (%0,8) olarak açıklamışlardır. Yazarlar ayrıca Alıcı gibi bu animasyon filmlerin yerli türküler, müzikler, yiyecek-içecekler, önemli mimari yapılar, mekanlar vb. çeşitli folklorik ve kültürel unsurları barındırdığını söylemektedirler.[36]

Emre Aşılıoğlu, "Türk Animasyon Sineması Tarihi ve Günümüz Türk Animasyon Sineması" isimli çalışmasında günümüz teknolojisi açısından düşünüldüğünde internetin herkes tarafından erişilebilir olmasının, diğer film türlerinde olduğu gibi animasyon filmlerinin de sadece televizyon ve sinema salonlarından izlenebilme durumunun ortadan kalktığını söylemektedir. Nitekim yaşanan son gelişmeler doğrultusunda artık bazı tasarımcılar üretimlerini sadece internet yayın platformları aracılığıyla gösterme yoluna gitmektedir. Örneğin youtube.com adresinden 2013 yılından beri Türkçe yayın yapan Adisebaba kanalı günümüzde yaklaşık bir milyon otuz sekiz bin aboneye ulaşmıştır ve çok yüksek oranda izlenmektedir. Bu durum Türkiye'de de animasyon sinemasının aslında büyük bir pazar olup desteklenmesi gerektiğinin açık bir kanıtı gibidir.[37]

Türkiye'de animasyon sinemasının arzu edilen gelişimi için bu alanda verilen eğitim uygulamalarına yatırımın arttırılıp teşvik edilmesi, kaliteli bir animasyon filmi üretimi adına uygun ekibin bir araya getirilmesi, estetik öğelere dikkat edilmesi, nitelikli bir çalışmanın ortaya çıkarılabilmesi için acele edilmeyip filmin yapımı için gerekli zamanın verilmesi, uluslararası alanda ağları bulunan büyük firmaların ürettiği animasyon filmleri ile yerli firmaların ürettiği animasyon filmleri satın almadaki haksız rekabetin önlenmesi[38], devletin girişimcileri bu alana yönlendirme noktasında öncü projeler planlaması gerekmektedir. Ayrıca sektördeki animasyon sanatçılarının daha koordineli ve birbirini destekleyecek şekilde örgütlenmesi ve bu alanda kendini yetiştirmek isteyen gençleri de teşvik edecek projeler geliştirmeleri alandaki uzman açığını da belli bir ölçüde giderebilecektir.

Sonuç ve Değerlendirme

Türkiye'de yerli animasyon çalışmaları ilk olarak Walt Disney animasyonlarından etkilenen reklamcı ve karikatüristlerin öncülüğünde sinema reklamlarında kendini göstermiştir. 1930'lu yıllardan itibaren Cemal Nadir, Eflâtun Nuri Erkoç gibi isimlerin ilk özgün deneysel animasyon çalışmalarının ardından karikatür ve reklam ustaları animasyon alanında daha fazla bilgi ve deneyim kazanmak için

36 Zeynep Özge Kalyoncu ve Dilek Türkmenoğlu, "Türk Canlandırma Sinemasında Temsil Edilen Temel İnsani Değerler", *Turkish Studies Social Sciences*, c. 14, sy. 3, 2019, s. 680; Alıcı, *Türkiye'de Modernleşme ve Animasyon Sineması*, s. 200-202.

37 Emre Aşılıoğlu, "Türk Animasyon Sineması Tarihi ve Günümüz Türk Animasyon Sineması", *Türk Sinema Araştırmaları* 1. cilt içinde, Emrah Doğan (ed.), 2019, sy. 37, s. 27-39.

38 Erdem Göktepe, "Geçmişten Günümüze Hareketli Görüntü ve Türkiye'de Animasyonun Gelişimi", Yüksek Lisans tezi, İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015, s. 80.

yurtdışına gidip 1950'lerden itibaren döndüklerinde kurdukları yeni stüdyolarla alanda başarılı çalışmalar sergilemişlerdir. Ancak eğitim alıp Türkiye'ye dönerek And Film'i kuran Turgut Demirağ'ın 1951 yılında Yüksel Ünal ile gerçekleştirdiği ilk uzun metrajlı animasyon film çalışmasının banyosu için gönderildiği ABD'de kaybolması, yerli animasyon film alanındaki ilerlemeleri uzun yıllar sekteye uğratmıştır.

Televizyon yayıncılığının yaygınlaştığı 1970'li yıllardan itibaren devlet televizyonu TRT'de yayınlanan reklam animasyonları, yerli çizgi film, TRT'nin destek verdiği ödüllü animasyon kısa film yarışmaları şeklinde ilerleyen animasyon üretimlerine paralel, literatürde de ancak 1970'li yıllardan itibaren gazete ve dergi yazılarında animasyon yapımlarından bahsedildiği görülmüştür. Bu bahsin konusu ise yerli animasyon sineması henüz oluşamadığından daha çok yerli çizgi film ve yabancı animasyon yapımlarla ilgili olmuştur. Sinemalarda ilk yerli uzun metrajlı animasyon yapımların 2009 yılından itibaren gösterime girmeye başlaması da aynı şekilde bu alandaki literatürün yaklaşık on yıllık bir sürecin ürünü olduğuna bizi götürmektedir. Bu nedenle 2000'lerden itibaren yerli animasyon sinemasıyla ilgili var olan kaynakların da yetersiz olduğu ve daha çok yabancı animasyon filmlere veya tarihsel gelişim sürecinde yerli çizgi filmlere ağırlık verildiği ifade edilebilir.

Türk animasyon sinemasıyla ilgili sektörel çalışmaların yapılması, okullarda animasyonla ilgili bölümlerin ve eğitimlerin arttırılması, Kültür Bakanlığı, GENÇDES, BEBKA, Canlandıranlar Derneği gibi kamu kurumu ve özel kuruluşların yarışmalarına ve teşviklerine yönelik çalışmalarını duyurması ve animasyon film yapımlarının artırılmasına yönelik politikaların geliştirilmesi, bu alandaki literatürün de gelişimini sağlayacak uygulamalar olacaktır. Çünkü kendini yenileyen ve sürekliliği olan bir sektörün her anlamda yelpazesini genişletmesi de kaçınılmazdır.

Bir diğer husus, kendi kültürel değerlerimize sahip çıkan üretimlerin dış pazara açılımı noktasında ilgi uyandıran çeşitli tanıtım faaliyetlerine yer verilmesidir. Bu noktada öncelikli hedef kısa vadede kâr odaklı yaklaşımlardan ziyade uzun vadeli kültürel değerlerimize özgü üretimler gerçekleştirip bunu dış pazara duyurmak adına çeşitli organizasyonlara katılmaktır. Ayrıca hükümetlerin de yatırım ve teşvik politikalarını mevcut konjonktüre göre sürekli olarak güncellemesi gerekmektedir. Bugün Japonya ile özdeşleşerek Japon kültüründen önemli izler taşıyan animenin, Hollywood'un büyük bütçeli animasyon yapımlarıyla yarışır düzeyde olması, ülkenin uzun vadeli ve istikrarlı politikalarının sonucudur. Bu doğrultuda dünya ölçeğinde yerli ve yabancı, anime üzerine geniş bir literatürün olduğu da ifade edilebilir.

Kaynaklar

Abalı, Nefise, "Türkiye'de Animasyonun Dünü ve Bugünü", *Bilişim Dergisi,* 2012, sy.147, s. 106-110.

Akgül, F. Rahşan, "Stop-Motion Tasarım Süreçleri", *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 2019, sy. 4, s. 71-88.

Akşit, O. Onur, "Japon Anime Sinemasında Modernite Eleştirisi: Fantezi ve Bilim Kurgu Animeleri Üzerine Bir İnceleme", *Asos Journal Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 2017, sy. 55, s. 120-133.

Akyürek, Ö., Yahya ve Çiğdem T. Alicenap, "Öznel Karşıtlık Formülasyonu ve Animasyon Sinemasında Uyarlama", *Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi: SDÜ ART-E.,* 2020, c. 13, sy. 25, s. 1-32.

Albayrak, Birsen, "Manganın Tanrısı Osamu Tezuka", *Tezuka'dan Miyazaki'ye Anime ve Manga,* Gökhan Kuloğlu (haz.), Antalya: Japon Yayınları, 2017, s. 24-40.

Alıcı, Birgül, "2000'li Yıllardan Günümüze Türk Animasyon Filmlerinin Modernleşme Kuramları Açısından İncelenmesi", Doktora tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

Alıcı, Birgül, *Türkiye'de Modernleşme ve Animasyon Sineması,* Konya: Eğitim Yayınevi, 2019.

Alıcı, Birgül ve Ömer Aydınlıoğlu, "Animated Movies and Child in the Context of Consumerist Society", *Contemporary Studies in Social, Economic & Financial Analysis,* S. Çelik, O. Küçükahmetoğlu and J. Dobreva (eds.), London: IJOPEC Publication, 2017, s. 87-113.

Alıcı, Birgül, "Animasyon Filmlerin Çocukların Tüketim Alışkanlıklarına Etkisi: Robotlar, Barbie Moda Masalı, Cedric ve Winx Club Animasyon Filmleri İncelemesi", Yüksek Lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.

Alicenap, Çiğdem T, "Yerelden Evrensele Japon Anime ve Manga Sanatı", *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi,* 2014, c. 7, sy. 7, s. 31-59.

Alicenap, Çiğdem T, "Japon Çizgi Film (Anime) Sanatı, Hayao Miyazaki Çözümlemesi ve Türkiye Örneği", Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

Alkan, M. Ethem (der.), "Dünya Canlandırma Sineması Şenliği", *Film 73,* 1973, Temmuz, sy. 35, s. 2-5.

Andiç, Tülay, "Avusturya Canlandırma Sineması", *…Ve Sinema,* H. Sönmez, İ. Kabil ve H. Aydın (haz.), İstanbul: Hil Yayın, 1989, s. 30-32

Aran, İpek Zeynep, "Stop-Motion Animasyon Tekniğinde Hareket Sorunları ve Uygulama Çalışmaları", Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

Arı, Nurullah, "Sinematografik Anlatımda Stop Motion Canlandırmanın Bir Tekniği "Pixilation" ile Uygulama Projesi", Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2015.

Arısal, Cahit Arsal, "Anime-Mimarlık İlişkisi ve Bu İlişkinin Tasarım Üzerine Etkileri", Yüksek Lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2010.

Arslan, Yasin, "Animasyon Sinemasında Laban Hareket Analizinin (LMA) Duygu Aktarımında Kullanımı: 3 Boyutlu Bilgisayar Animasyon Sahnesi Örneği", Yüksek Lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.

Artaç, Berna Y. ve Saliha Ağaç, "Yapısal Çözümleme Yöntemiyle Animasyon Karakter Analizi ve Kostüm Tasarımı", *International Journal of Cultural and Social Studies,* 2016, c. 2, sy. 2, s. 295-310.

Aşılıoğlu, Emre, "Canlandırma Sinemasının Okulöncesi Çocuğun Yaratıcılığı Açısından Değerlendirilmesi", Doktora tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2018.

Aşılıoğlu, Emre, "Türk Animasyon Sineması Tarihi ve Günümüz Türk Animasyon Sineması", *Türk Sinema Araştırmaları 1. Cilt*, Emrah Doğan (ed.), 2019, sy. 37, s. 27-39.

Atan, Uğur, "Animasyonun Kültür Aktarımındaki Yeri", Yüksek Lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995.

Ayaz, Numan, "Biçim ve Seslerle Bir Atmosferin İnşası: Mavi Yarın", *Film Yapmak: Kurmaca Deneysel Belgesel Animasyon*, Nagihan Ç. Bikiç (ed.), İstanbul: Doruk Yayınları, 2020, s. 25-54.

Aydın, Hasan, "Kamerasız, Senaryosuz Sinema ve Norman Mclaren", Hüseyin Sönmez, İhsan Kabil ve Hasan Aydın (haz.), *Ve Sinema,* İstanbul: Hil Yayın, 1989, s. 28-29.

Aydın, Oya Şakı, "Canlandırma Sinemasında Tür Sorunu", *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sy. 17, 2010, s. 105-118.

Aydın, Oya Şakı ve Âlâ Sivas Gülçur, "Animasyon Sineması ve Göstergebilim: Coco Filminin Greımas'ın Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlenmesi", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, sy.70, 2018, s. 1-13.

Aydoğdu, Zeynep, "Çocuğa Hitap Eden Animasyon Sinema Filmlerinin Ortaokul Öğrencilerinin Söz Varlığına Etkisi", Yüksek Lisans tezi, Sakarya Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2019.

Balaban, Yüksel, "Canlandırma Sinemasında Üç Boyutlu Sanal Karakterlerin Hareketlerinin ve Fiziksel Özelliklerinin 'Tekinsiz Vadi'ye Düşmedeki Etkisi", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi,* 2016, c. 2, sy. 51, s. 1-26.

Baloğlu, Uğur, "Sinemada Görsel ve Anlatısal Nitelikli Göstergelerin Çözümlenmesi: Boundin' Animasyon Örneği", *Journal of Social and Humanities Sciences Research,* 2018, c. 5, sy. 6, s. 180-190.

Bayraktaroğlu, Nilgün, "Artık Sınırlar Zorlanmaktadır", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, Süleymâ Murat Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996, s. 233-237.

Bayram, Nazlı, "Yuvarlar Omuzlu Kadınlar: Popüler Canlandırma Sinemasında Cinsiyet Ayrımcılığı", *Anadolu Sanat Dergisi,* 1999, sy. 10, s. 30-39.

Bayram, Nazlı, "Popüler Canlandırma Sinemasında İdeoloji: Aslan Kral", *Anadolu Sanat Dergisi,* 1997, sy. 7, s. 1-9.

BEBKA, *Animasyon Sektörü Raporu*, Eskişehir: Bursa Eskişehir Bilecik Kalkınma Ajansı Yayını, 2018.

Benice, Ateş, "Türkiye'de Canlandırma Sineması", *Grafik Sanatı: Plastik Sanatlar Dergisi,* 1985a, sy. 3, s. 5-8.

Benice, Ateş, "Canlandırma Teknikleri", *Grafik Sanatı: Plastik Sanatlar Dergisi,* 1985b, sy. 3, s. 9-11.

Bilgiç, Onur Ethem, "Bir Şiirin Hareketli İmgelere Dönüşmesi: Salkımsöğüt", *Film Yapmak: Kurmaca Deneysel Belgesel Animasyon,* N. Ç. Bikiç (ed.), İstanbul: Doruk Yayınları, 2020, s. 55-71.

Bilgin, Mustafa, "Ekol Sorunu", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, Süleymâ Murat Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996, s. 238-241.

Bilirdönmez, Köksal, "2010-2015 Yılları Arası Animasyon Film Afişlerinin 3D Tekniği ile Uygulanması", Sanatta Yeterlilik tezi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2016.

Bilis, Pınar Özgökbel, "Rol Modelleri ve Toplumsal Değerler Açısından "Uçaklar" Adlı Animasyon Filmi Üzerine Bir İnceleme", *Selçuk İletişim,* 2014, c. 8, sy. 3, s. 201-227.

Bordwell, David ve Kristin Thompson, *Film Sanatı Bir Giriş,* çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat, Ankara: De Ki Basım Yayım, 2012.

Buğdaylı, Hilal, "Hollywood'un Canlandırma Sinemasını Yeniden Keşfi: 2000 Yılı ve Sonrası", Yüksek Lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

Bulat, Sema, "Animasyon Filmlerin Anlatı Yapısında Shakespeare'in Eserlerinin Metinlerarasılık Bağlamında Analizi", Yüksek Lisans tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

Bülbül, Arif, "Türk Animasyon Filmlerindeki Karakterlerin, Kültürel Açıdan İncelenmesi", Yüksek Lisans tezi, Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

Büyükdoğan, Orhan, "Türk Canlandırma Sineması", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, Süleymâ Murat Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996, s. 242-247.

Crafton, Donald, "Sessiz Film: Hileler ve Canlandırma Sineması", *Dünya Sinema Tarihi*, Geoffrey Nowell Smith (ed.), İstanbul: Kabalcı Kitabevi, 2003, s. 95-103.

Cumhuriyet Gazetesi, "Kültür Emperyalizminin Sevimli Ajanı: Walt Disney", Hüseyin Sönmez, İhsan Kabil ve Hasan Aydın (haz.), *Ve Sinema,* İstanbul: Hil Yayın, 20 Nisan 1989, s. 20-23.

Çakın, Ahmet Çağrı, "3B Animasyon Filmlerin Yapım Sürecinin İncelenmesi ve Bir Animasyon Denemesi", Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

Çakır, Rıdvan, "Japon Canlandırma Sanatı Animelerde İnsan- Doğa İlişkisi: Rüzgarlı Vadi ve Pom Poko Örneği", Yüksek Lisans tezi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

Çakmak, Sinan ve Alaybey Karoğlu, "Dijital Sanat Bağlamında Animasyon Film Karakter Tasarımları Üzerine Bir İnceleme", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 2020, sy. 67, s. 515-527.

Çalışkan, Özgür ve Nergiz Karadaş, "Kültürel ve İdeolojik Açıdan Türkiye'de Bilim Kurgu Filmleri: Uzay Kuvvetleri 2911 ve G.O.R.A", *Yeni Kadrajlar Türkiye'de Sinema*, S. Serhat Sever (ed.), Ankara: De Ki Basım Yayım, 2016, s. 97-111.

Çelik, Gürer, "Sinemaya Gençlik Aşısı: Animasyon", *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, 2004, sy. 258, s. 78-80.

Çeliktuğ, Ebru, "İnsanın Evi Gibi Yok!", *Sinema Turkuvaz*, sy. 2009-10, 2009, s. 54-59.

Çevik, İpek Fatma, "Lotte (Charlotte) Reiniger'in Canlandırma Sanatına Katkıları ve Tarihin İlk Silüet Canlandırma Filmi 'Prens Ahmed'in Maceraları'", *The Journal of Social Science*, 2020, c. 4, s. 7, s. 226-237.

Çeviker, Turgut, "Türk Canlandırma Sineması Üzerine", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, Süleymâ Murat Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996, s. 248-261.

Çeviker, Turgut, "Ana Çizgileriyle Türk Canlandırma Sineması", *Güldiken Mizah Kültürü Dergisi*, 1995, sy. 8, s. 104-112.

Çon, Gülsüm Büşra, "Animasyon Sinemasında Postmodern Anlatı: Shrek ve Ralph Breaks The Internet Örnekleri", Yüksek Lisans tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2019.

Çetinkaya, Leyla, "Semiotic Analysis of Cultural Differences Between The Representation of Female Protagonists in Disney Animations and Hayao Miyazaki Animes", Yüksek Lisans tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

Dedeal, Mehmet Naci, *Temel Özellikleriyle Çizgi Canlandırma*, İstanbul: Pusula Yayıncılık, 1999.

Doğan, Ferruh, "Temeli Olmayan Bir Canlandırma Sineması", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, Süleymâ Murat Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996, s. 262-263.

Doğramacı, Tunçemre, "Başlangıcından Günümüze Animasyon-Sinema İlişkisi", Yüksek Lisans tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.

Doğru, Mehmet Sefa, "Türk Yapımı Animasyon Filmlerinde Kahramanın Yolculuğu: Anlatısal Örnekçeler Aracılığıyla Anlatıların Çözümlenmesi", Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

Dumlu, Gamze, "Stop Motion Animasyon Filmlerde Heykel Karakter Uygulaması ve Örnek Uygulama", Yüksek Lisans tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.

Duran, Burcu Göktepe, "Çevre Eğitimi İçin Uygun Animasyon Filmlerin Belirlenmesi ve Fen Bilimleri Dersi Öğretim Programı ile İlişkilendirilmesi", Yüksek Lisans tezi, Balıkesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2019.

Dündar, Sadi Kerim, "Üç Boyutlu (3D) Animasyon Çalışmalarında Gerçekçilik Kavramının İncelenmesi ve Bir Uygulama Çalışması", Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2013.

Erez, Cemal, "Değişen Birşey Yok", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, Süleymâ Murat Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996a, s. 264-271.

Erez, Meral, "Canlandırma Sineması Dün, Bugün, Yarın...", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, Süleymâ Murat Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996b, s. 272-277.

Erkorkmaz, Ali Murat, "Türkiye'de Çizgi Film", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, Süleymâ Murat Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996, s. 278-283.

Ersoy, Ali Ulvi, "Canlandırma Sineması: Görsellik ve Özgünlük", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, Süleymâ Murat Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996, s. 284-287.

Erus, Zeynep Çetin ve Birgül Alıcı, "Günümüz Türk Animasyon Sineması'na Modernleşme Kuramları Ekseninde Bir Bakış", *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi,* 2017, c. 4, sy. 2, s. 47-71.

Evren, Burçak ve Müjgan Yıldırım, *Türk Sinemasının İlk Uzun Metrajlı Çizgi Filmi Evvel Zaman İçinde,* Adana: Adana Büyükşehir Belediyesi Altınkoza Kültür Sanat Yayınları, 2014.

Furniss, Maureen, *Animasyonun Kutsal Kitabı,* çev. Semih Çelenk ve Nurdan C. Maral, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, 2013.

Gökçearslan, Armağan, "Canlandırma Sinemasında Mizahın Kullanımı", *Sanat ve Tasarım Dergisi,* 2008, sy. 2, s. 103-133.

Gökçearslan, Armağan, "Canlandırma Sinemasında Karakter Tasarımı ve Amerika Kökenli Önemli Canlandırma Karakterlerinin Analizi", *e-Journal of New World Sciences Academy Fine Arts,* 2010, c. 5, sy. 4, s. 347-364.

Gökçearslan, Armağan, "Çizoynat", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi,* 2016, sy. 96, s. 90-110.

Göktepe, Erdem, "Geçmişten Günümüze Hareketli Görüntü ve Türkiye'de Animasyonun Gelişimi", Yüksek Lisans tezi, İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

Gülmez, Ümit, "2010-2012 Döneminde IMDB'de En Yüksek Beğeniyi Kazanan İlk 10 Çizgi-Animasyon Filme Ait Afişin Hofstede'in Kültürel Değerler Kuramı Açısından İncelenmesi", Yüksek Lisans tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

Güneş, Seza, "Fotoğraftan Sinemaya Hareket İmgesi Stop-Motion Kukla Sineması: Jiri Trnka'nın ?The Hand? Filminde Hareket İmgesini Okumak", Yüksek Lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

Güngör, Arif Can, "Animasyon Sinemasına Ekoeleştirel Yaklaşım: "Wall-E" Filminin İncelenmesi", *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC,* 2015, c. 5, sy. 1, s. 1-16.

Gürbüz, Gökhan, "Canlandırma Sinemasında Bir Dev: Çekoslovakya", *25. Kare Sinema Dergisi,* 1990, sy. 1, s. 42-47.

Gürbüz, Ali Aycan, "Okul Öncesi Dönem Çocukların Beslenmesine Yönelik Örnek Animasyon Filmi Üretimi", Sanatta Yeterlilik tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020.

Gürova, Ercan, "Animenin Tarihsel Gelişimi", *Tezuka'dan Miyazaki'ye Anime ve Manga*, Gökhan Kuloğlu (haz.), Antalya: Japon Yayınları, 2017, s. 41-53.

Gürsaç, Yüksel, "Bilgisayarda Üç Boyutlu Animasyon Film Üretimi", Sanatta Yeterlilik tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999.

Halas, John, "Manifesto 30.03.1978: Uluslararası Canlandırma Film Birliği Adına", *Ve Sinema*, Hüseyin Sönmez, İhsan Kabil ve Hasan Aydın (haz.), İstanbul: Hil Yayın, 1989, s. 26-27.

Hünerli, Selçuk, *Canlandırma Sineması Üzerine*, İstanbul: Es Yayınları, 2005.

Hünerli, Selçuk, "Canlandırma Yöntemleri", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi,* 2002, c. 2, sy. 12, s. 935-944.

Hünerli, Selçuk, "Türkiye'de Animasyonun Gelişimi", *Selçuk İletişim Dergisi,* 2002, c. 2, sy. 3, s. 30-34.

Hünerli, Selçuk, "Türk Canlandırma Sinemasında Türk Yazını Uyarlamaları: Gösterge Çözümlemesi Modeli", Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000.

İgit, Aslı, "Animasyon Filmlerinde İnsan ve İnsan Dışı Doğa İlişkisi", Yüksek Lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.

İnanç, Demet Değer, "Canlandırma Film Sanatı", *Sanat Olayı Dergisi,* 1981, sy. 4, Nisan, s. 40-51.

İnanç, Demet Değer, "Kompüterle Canlandırma Film ve Computer Image Corporation", *Sanat Olayı*, 1981, Eylül, sy. 57, s. 56-63.

İnce, V. Gökçe, "Animasyon Sinemasında Destinasyon Kullanımı ve Turizm", Yüksek Lisans tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

İnceoğlu, Çağrı, "Sovyet Propaganda Animasyonlarında Batı ve Batılı İmgesi", *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi,* 2013, sy. 19, s. 23-40.

Kaba, Fethi, "Türk Canlandırma Sineması", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, Süleymâ Murat Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996, s. 288-291.

Kaba, Fethi, "Türkiye' de Çizgi Film: Gelişimi ve Eğitimi", *Anadolu Sanat,* 2002, sy. 13, s. 135-140.

Kaba, Fethi, "Çizgi Filmlerde Grafik İfade ve Konu Açısından Kültürel Etkiler: Türk Çizgi Film Örnekleri", *Selçuk İletişim Dergisi,* 2014, c. 8, sy. 3, s. 163-181.

Kalay, İlknur, "Bir Anlatım Dili Olarak Animasyon", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.

Kalkan, Fatih, *Animasyon Sineması ve Hayvan Karakterleri,* İstanbul: Başka Yerler Yayınları, 2014.

Kalkan, Fatih, *Animasyon Sinemasının Yüz Yılı,* İstanbul: Kitapyurdu Doğrudan Yayıncılık, 2020.

Kalyoncu, Zeynep Özge ve Dilek Türkmenoğlu, "Türk Canlandırma Sinemasında Temsil Edilen Temel İnsani Değerler", *Turkish Studies Social Sciences,* 2019, c. 14, sy. 3, s. 667-682.

Kalyoncu, Zeynep Özge, "Türk Canlandırma Sinemasında Değerler Temsilinin Analizi", Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

Kanar, Serap, "Animasyon Filmlerinin Öğrencilerin Değer Gelişimine Etkileri: Arabalar 1 Animasyon Filmi Örneği", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2019.

Kanmaz, Elvan, "Fantastik Animasyon Sinemasında 'Matte Painting' Tasarımı", Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2018.

Karaman, Didem, "Animede Zaman-Mekân Anlatımı ve Histografik Temelleri: Miyazaki Animeleri Örneği", Yüksek Lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2019.

Karasoy, Olca, "Sinemasal Bir Anlatım Anime", *Tezuka'dan Miyazaki'ye Anime ve Manga*, Gökhan Kuloğlu (haz.), Antalya: Japon Yayınları, 2017a, s. 104-119.

Karasoy, Olca, "Animelerde Cinsellik Öyküleri", *Tezuka'dan Miyazaki'ye Anime ve Manga*, Gökhan Kuloğlu (haz.), Antalya: Japon Yayınları, 2017b, s. 120-129.

Karasoy, Olca, "Animelerde Teknik ve İçerik Yönünden Geleneksel ve Yenilikçi Yaklaşım: Rüzgarlı Vadi ve Code Geass Örneği", İstanbul: Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.

Karsan, Nalan, "Animasyon: Canlandırma Sanatı", *Diners Club Magazin*, sy. 8, Nisan-Mayıs 1987.

Kartal, Ayce, "Karışık Teknik Animasyon Sineması ve Malfunction Uygulama Filminde Mizansen", Yüksek Lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2010.

Kılınçarslan, Yasemin, "II. Dünya Savaşı Döneminde Amerikan ve Sovyet Propagandist Canlandırma Sinemasının İdeolojik ve Sanatsal Karşılaştırmalı Analizi", Doktora tezi, Kırgizistan-Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.

Kılınçarslan, Yasemin, "Sinema-Siyasal İletişim Bağlamında "The Green Wave" Belgeseli ve İran Yeşil Hareketi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2018, c. 11, sy. 61, s. 908-915.

Kılınçarslan, Yasemin, "Siberpunk Animasyon Sinemasında Katoptikon İzlekler Anime Film "Serial Experiments Lain" Örneği", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2016, c. 9, sy. 43, s. 1947-1955.

Kınam, Bilge, "Görsel İletişim Tasarımında Bir İfade Biçimi Olarak Çekoslovak Kukla Animasyonu", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 2020, c. 6, sy. 1, s. 155-167.

Kırel, Serpil ve Ayşe Dilara Bostan, "Postmodern Dönem Disney Prenses Anlatılarında İnşa Edilen Kadın Temsilinin Moana Örneği Üzerinden İncelenmesi", *TRT Akademi*, 2018, c. 3, sy. 5, s. 6-27.

Kınay, Ömür, "Canlandırma Sineması Aracılığıyla Türkiye'de Engelli Farkındalığı ve Erişilebilirlik Hakkı: Empati", *Film Yapmak: Kurmaca Deneysel Belgesel Animasyon*, Nagihan Çakar Bikiç (ed.), İstanbul: Doruk Yayınları, 2020, s. 72-96.

Kozan, Ersin, "Üç Boyutlu (3D) Dijital Animasyon Teknolojisinin TV Yayıncılığında Kullanımı: "Sizinkiler-Çatlak Yumurtalar" ve "Can" Çizgi Film Örnekleri", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

Köker, Saniye, "Köfte Yağmuru Adlı Animasyon Filmde Yedi Büyük/Ölümcül Günah", *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2016, c. 8, sy. 17, s. 256-271.

Köksal, Batuhan, "İmajlardan, Devinen Bir Distopya Tasarlamak ve Animasyona Dönüştürmek", *Film Yapmak: Kurmaca Deneysel Belgesel Animasyon*, Nagihan Çakar Bikiç (ed.), İstanbul: Doruk Yayınları, 2020, s. 97-127.

Köymen, Erdem, "Üç Boyutlu Animasyon Filmlerde Mimarlık", Yüksek Lisans tezi, Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2008.

Kuloğlu, Gökhan, "Animelerin Yapılış Süreci ve Arka Planı", *Tezuka'dan Miyazaki'ye Anime ve Manga*, Gökhan Kuloğlu (haz.), Antalya: Japon Yayınları, 2017, s. 54-74.

Küçükusta, Ozan, "Çizgi Roman, Sinema ve Animasyon Sanatı Arasındaki Uyarlama İlişkisi: 'Köpeklerin Sürgünü: Hayırsızada' Animasyon Filmi Örneği", Yüksek Lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.

Medin, Burak, "Kitle Animasyon Film Anlatısında Öznenin Sunumu: Arabalar ve Wall-E Örneği", Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

Moral, Rafet Kaan, "Animelerde Samuray ve Shougun Hikâyeleri", *Tezuka'dan Miyazaki'ye Anime ve Manga*, Gökhan Kuloğlu (haz.), Antalya: Japon Yayınları, 2017, s. 130-154.

Mutlu, Hafize, "Anime Neyi Anlatıyor? Türler ve Temalar", *Tezuka'dan Miyazaki'ye Anime ve Manga*, Gökhan Kuloğlu (haz.), Antalya: Japon Yayınları, 2017a, s. 75-92.

Mutlu, Hafize, "Animelerde Kültürel Yansımalar", *Tezuka'dan Miyazaki'ye Anime ve Manga*, Gökhan Kuloğlu (haz.), Antalya: Japon Yayınları, 2017b, s. 93-103.

Nokta Dergisi, "Vakvak Go Home! (21 Aralık 1986)", *Ve Sinema*, Hüseyin Sönmez, İhsan Kabil ve Hasan Aydın (haz.), İstanbul: Hil Yayın, 1989, s. 24-25.

Norman, Sibel Çelik, "Miyazaki and the West: A Comparative Analysis of Narrative Structure in Animated Films for Children", *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 2008, sy. 9, s. 11-30.

Noyan, Nazlı Eda, "Bir Canlandırma Belgeselin Hikayesi: Bir Fincan Türk Kahvesi", *Film Yapmak: Kurmaca Deneysel Belgesel Animasyon*, Nagihan Çakar Bikiç (ed.), İstanbul: Doruk Yayınları, 2020, s. 128-159.

Okuyucu, Ayşe Dilara, "Son Dönem Walt Disney Animasyon Filmlerinde 'Öteki'nin Temsili", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

Olgundeniz, Seda Sünbül, "Animasyon Sinemasında Anlatı ve Film Afişlerinde Kurgulanan Görsel Kodlar", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2017, sy. 46, s. 290-301.

Oral, Tan, "Çizgi Filmin Dünü Bugünü", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, Süleymâ Murat Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996, s. 292-297.

Oral, Tan, *Canlandırma Sineması Nasıl Canlanır?*, Ankara: Sinema Sanatı Dergisi Yayınları, 1991.

Oral, Zeynep, "10. Ölüm Yılında Walt Disney: Canlandırma Sineması+Yeni Bir Endüstri+Fantastik Bir Dünya", *Milliyet Sanat Dergisi*, 1976, sy. 205, s. 8-29.

Öz, Melodi İpek, "Japon Animelerinde Kent ve Mimarlık: Ghost in The Shell I&II ve Metropolis Üzerinden Bir İnceleme", Yüksek Lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2012.

Özden, Zafer ve Çağdaş Ülgen, "Canlandırma Filmi Yapım Sürecinde Karakter Tasarım Aşaması", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 2015, sy. 14, s. 23-38.

Özer, Özgür, "İki Bin Sonrası Sinemalarda Gösterilen Çizgi Filmlerin Okul Öncesinde Kazandırılması Gereken Değerler Açısından İncelenmesi", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2015.

Özer, Sezin, "Translating Animated Musical Films: An Analysis of The Turkish Translation of 'Corpse Bride'", Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

Özertem, Tekin, "Türkiye'de Canlandırma Sineması", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, Süleymâ Murat Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996, s. 298-305.

Özgen, Mustafa Emre, "Fan Kültürü, Otaku, Günümüz Pazarı", *Tezuka'dan Miyazaki'ye Anime ve Manga*, Gökhan Kuloğlu (haz.), Antalya: Japon Yayınları, 2017, s. 188-200.

Özgür, Tahsin, "Disney Üstüne Bir Polemik", *Ve Sinema*, Hüseyin Sönmez, İhsan Kabil ve Hasan Aydın (haz.), İstanbul: Hil Yayın, 1989, s. 24-25.

Özsel, Kadriye Töre, "Walt Disney Animasyon Sinemasında Kadın Temsilleri: 2010 Öncesi ve Sonrası", Yüksek Lisans tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

Özşahin, Süleyman, "Animasyon Filmlerindeki At Hareketlendirmelerinin Eadweard Muybridge Şablonu Üzerinden İncelenmesi", Yüksek Lisans tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

Pikkov, Ülo, "Sovyet Animasyon Filmlerinde Üslup ve Tema", çev. Yasemin Kılınçarslan, *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 2018, c. 6, sy. 31, s. 1764-1785.

Samancı, Özge, *Animasyonun Önlenemez Yükselişi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2004.

Sarban, Serpil, "Mangadan Animeye: Japonya'nın 'Yumuşak Güç' Silahlarından Biri Olarak 'Sen To Chihiro No Kamikakushi' Filminde 'Tüketim Nesnesi' Sunumu: Otomobil Örneği", Yüksek Lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

Savaş, Can, "Türkiye'de Canlandırma Sineması: "Kötü Kedi Şerafettin" Örneği", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

Sekendiz, Ahmet Ziya, "Manganın Tarihsel Gelişimi ve Yaratım Süreci", *Tezuka'dan Miyazaki'ye Anime ve Manga*, Gökhan Kuloğlu (haz.), Antalya: Japon Yayınları, 2017, s. 13-23.

Senan, Emre, "Canlandırma Sineması", *Grafik Sanatı: Plastik Sanatlar Dergisi*, 1985, sy. 3, Mayıs-Haziran, s. 4.

Senan, Emre, "Çizgiden Filme", *Grafik Sanatı: Plastik Sanatlar Dergisi*, 1985, sy. 3, Mayıs-Haziran, s. 12-17.

Sevindi, Koray, "İdeal Toplumda "Öteki" Olmak: Kafa", *Film Yapmak: Kurmaca Deneysel Belgesel Animasyon*, Nagihan Çakar Bikiç (ed.), İstanbul: Doruk Yayınları, 2020, s. 160-183.

Sevindi, Koray, "Sovyet Propaganda Animasyonlarında İdeolojik Söylem", Doktora tezi, Marmara Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020.

Sinema İstanbul 2010, "Canlandıranlar Yetenek Kampı", *İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Sinema Belgesel Animasyon Yönetmenliği Projeleri*, İstanbul: Lacivert Film Prodüksiyon Yayıncılık, 2010, s. 162-163.

Sipahioğlu, Ahmet, *Türk Grafik Mizahı*, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 1999.

Sözen, Mustafa Fadıl, "Duygu Yansıtımı Perspektifinden Animasyon Filmlerde Müzik Tasarımı", *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi: ART-E*, 2015, c. 8, sy. 15, s. 211-246.

Sürdem, Şule Sinem, "Miyazaki Sinemasında Kültürel İmgelerin Temsili ve Mekânsal Kurgusu", Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2019.

Şeko, Yeter, "Hayao Miyazaki Sineması'na Genel Bir Bakış", *Tezuka'dan Miyazaki'ye Anime ve Manga*, Gökhan Kuloğlu (haz.), Antalya: Japon Yayınları, 2017, s. 166-187.

Şen, Aygün, *Kayıp Keşif Yolculuk Japon Sineması Manga ve Anime*, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014.

Şenler, Filiz, "Animasyon Tarihi, Teknikleri ve Türkiye'deki Yansımaları", *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*, 2005, sy. 3, s. 99-104.

Taşar, İsmail, "Anime Filmlerinde Kent Yorumlamaları", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

Tekin, Elvan, "Fantastik Animasyon Sinemasına Temellenen Sinema Tartışmaları", *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi*, 2019, sy. 40, s. 317-334.

Teksoy, Rekin, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, c. 1, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2005.

Teksoy, Rekin, "Canlandırma Sineması", *Arkın Sinema Ansiklopedisi*, İstanbul: Arkın Kitabevi, 1975.

Tosun, Bahadır, "Sihirli Değnek", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, Süleymâ Murat Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996, s. 306-309.

Tuncer, Pınar Ayşe, "V. Propp'un Yaklaşımına Göre Son Dönem Amerikan Animasyon Filmlerinde Anlatı Yapısı", Yüksek Lisans tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

Tunç, Su, "Anime ve Mangalarda Bilim-Kurgu ve Mecha", *Tezuka'dan Miyazaki'ye Anime ve Manga*, Gökhan Kuloğlu (haz.), Antalya: Japon Yayınları, 2017, s. 155-165.

Turanalp, Sümeyra, "Animasyon Sinemasında Dinî ve Ahlakî Değerlerin Sunumu: Hayao Miyazaki Örneği", Yüksek Lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

Turhan, Hasan Basri, "Türk Yapımı Animasyon Filmlerinde Değer Aktarımı Üzerine İnceleme", Yüksek Lisans tezi, Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

Türkeli, Öykü, "Bütünleşik Pazarlama İletişimi Aracı Olarak Ürün Yerleştirme: Animasyon Film ve Dizileri Üzerine Bir Araştırma", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

Türker, İbrahim Halil, "Canlandırma'nın Tarihçesi ve Türk Canlandırma Sanatı", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi,* 2011, c. 1, sy. 2, s. 227-241.

Türün, Cemal, "Türkiye'de Canlandırma Sineması Bugünü ve Geleceği", *Ve Sinema*, Hüseyin Sönmez, İhsan Kabil ve Hasan Aydın (haz.), İstanbul: Hil Yayın, 1989, s. 10-19.

Tüzel, Sait, "Animasyon Film ve Türk Masal Kahramanlarının Özelliklerinin Çocuk Eğitimi Açısından Karşılaştırılması", Yüksek Lisans tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

Uçan, Bahadır, "Türk Çizgi Filmlerinde Kültürel Kodlamalar", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 2018, c. 11, sy. 55, s. 1134-1144.

Uçarcan, Çiğdem, "1970 Sonrası Türkiye Çizgi Film (Animation) Sektörünün Durumu ve Sorunlar", Yüksek Lisans tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.

Ürkmez, B., Turkish Animation: A Contemporary Reflection of the Karagöz Shadow Play, *In Animation in the Middle East: Practice and Aesthetics from Baghdad to Casablanca*, S. V. D. Peer (ed.), New York: I. B. Tauris, 2017, s. 84-106.

Ürtekin, Ö., "Geçmişten Günümüze Animasyon Filmlerinde Mekân Kullanım Analizi", Yüksek Lisans tezi, İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

Yapar, Neslihan, "Akademik Eğitim Çok Güzel De…", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, Süleymâ Murat Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996, s. 310-313.

Yapıcıoğlu, G., "Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Animasyon Sinema: Kayıp Balık Nemo, Buz Devri, Wall-E", Yüksek Lisans tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.

Yardımcı, Nimet, "Canlandırma Sineması", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, Süleymâ Murat Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996, s. 315-317.

Yaşar, Tonguç, "Türk Canlandırma Sineması Üzerine", *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, Süleymâ Murat Dinçer (haz.), Ankara: KİV Yayıncılık, 1996, s. 318-320.

Yazıcı, Tülay ve Deniz Aktin, "Sinema Animasyon Filmlerinin Çocukların Satın Alma Davranışlarına Etkisi", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 2018, sy. 72, s. 405-425.

Yılmaz, Elif, "Çizgiden Perdeye Canlandırma Sineması", *Bilim ve Teknik Dergisi: Yıldız Takımı*, 2008, sy. 7, s. 14-17.

Zengineken, Emre, "Animasyonda Görsel Dil ve Tutarlılık Oluşturmak: 'Kapı' Animasyon Filmi", Sanatta Yeterlilik tezi, Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2020.

Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 19, Sayı 37, 2021/1, 79-124

Türkiye'de Ülke Sineması Literatürüne Genel Bir Bakış ve Bir Bibliyografi Çalışması

Yusuf Ziya GÖKÇEK*

Öz

Ülke sineması kavramı, sınırları uluslararası antlaşmalarla kabul edilmiş, bağımsız bir ülkede üretilen tüm film pratiklerini belirli tarihsel ve estetik ölçütler ve eğilimler etrafında çerçevelemeye çalışmaktadır. İngilizce literatürde "ulusal sinema" olarak ifade edilen ülke sineması literatürü, belirli bir ülkeye ait sinemayı dünya sinemasıyla kavramayı ve tarihsel bağlam içerisinde anlamayı içerir ancak, ülke sinemasını Batı ve "diğerleri" gibi bir ayrımı gözeterek ele alır. Bu çalışma ülke sinemasıyla ilgili Türkiye'deki lisansüstü tezler, tercüme ve telif kitaplar gibi süresiz yayınların betimsel istatistiklerinin çıkarılmasını ve içerik yönünden incelenmesini amaçlamaktadır. Betimsel verilere göre, üniversitelerde sinema bölümlerinin kurulmasıyla birlikte lisansüstü tez ve kitaplarda ülke sinemasının konu edinilmesi neredeyse eş zamanlı olarak ciddi bir artış göstermektedir. Yapılan akademik çalışmalara ait veriler yıl, üniversite, danışman ve incelenen ülke sinemasına göre, kitaplara ait olanlar ise yalnızca yıl ve konu edinilen ülkeye göre verilmiştir. İçerikleri incelendiğinde ise, Avrupamerkezciliğin bir yansıması olarak Türkçe literatürde de ülke sinemasına Batı ve diğerleri ayrımıyla yaklaşıldığı görülmektedir. Batı sineması kategorisinde, incelenen en yaygın ulusal sinema Hollywood iken diğerleri kategorisinde en sık mercek altına alınan İran sinemasıdır.

Anahtar Kelimeler: Ulusal Sinema, Dünya Sineması, Türk Sinema Literatürü, Avrupa-Merkezcilik.

* Dr., Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Ana Bilim Dalı, yusufziyagokcek@gmail.com. Orcid: 0000-0002-8585-7331.

Geliş/Received: 11.04.2021 • Kabul/Accepted: 26.05.2021 • Derleme Makalesi

Overview of the National Cinema Literature in Turkey: A Bibliographical Study

Yusuf Ziya GÖKÇEK

Abstract

The concept of national cinema tries to frame all film practices produced in an independent country, whose boundaries have been accepted by international treaties, around certain historical and aesthetic criteria and trends. National cinema literature includes to grasp the cinema of a particular country within world cinema and to understand it in historical context. Nonethless, in the Turkish written and translated works, it is seen that the concept of national cinema is considered through a distinction such as West and "others". The study aims to offer the descriptive statistical data of the non-periodical publications including graduate theses, written and translated books in Turkey. in the study, the change and frequency of the country's cinema perceptions encountered in the category of Western and others are put forward. The data of the academic studies are shown according to the year, university, consultant and the cinema of the country examined, while the data of the books are presented only by year and the particular country. According to content examinations, it is seen that, as a reflection of Eurocentrism, writers approach the national cinema through the distinction of West and others. in the Western cinema category, the most common national cinema studied is Hollywood, while in the category of others, Iranian cinema is the most frequently scrutinized.

Keywords: National Cinema, World Cinema, Turkish Film Literature, Eurocentrism.

Giriş

İngilizce literatürü dikkate aldığımızda "ülke sineması" ile "ulusal sinema" kavramı iç içe kullanılmakta ve İngilizce literatürde genellikle birbirlerinin yerine ikame edilmektedir. Bunun ilk sebebi, imparatorluk çağını kapatan I. Dünya Savaşı ve ardından gelen II. Dünya Savaşı sonrasında yeni ulus-devletlerin ortaya çıkması ve 1947'de eski sömürgelerin bağımsız devletleşme sürecinin başlamasıdır. İkinci sebebi ise bağımsızlık hareketlerinin sadece siyaset düzleminde kalmayarak kültürel alanı da kapsamasıdır. Bu yönelimin sebebi bağımsızlığa ulaşan ülkelerin dekolonizasyon (sömürgesizleşme) süreciyle ilgilidir. Ülke sineması kavramı; herhangi bir ülkede üretilen filmlerde kullanılan dili ve biçimsel ana akım dili; ya da sektörel sinema biçimi/adı; finansal büyüklükleri; ülkenin resmî ideolojisine, ulus-devlet vb. birtakım özelliklerine göre (Hollywood, Bollywood, Şili Yeni Dalga vb.) kullanılmaya başlanmıştır. Sinema tarihinin ilk yıllarına bakıldığında ülkelerin değil Pathé gibi dağıtımcıların isimleri öne çıkmaktadır. Ancak dağıtım ifadesi merkez bir ülkeyi gerektirmektedir. Sinematografın icadı, pazarlanmasına ve çekilen görüntülerin yayılmasına aracılık etmiştir. Sermayenin merkezde toplanacak biçimde küresel olarak dağılması, görüntünün dünyanın dört bir tarafında görülebilir, ulaşılabilir bir metaya dönüşmesi, sinema tarihçilerinin tarih yazımında sevdikleri bir hareket noktasıdır. Filmin merkezden periferiye yayılması ile merkez ve çevre arasındaki bağımlılık ilişkileri, sinema tarih yazımında etkili bir milat olmaktadır. Fransız sinema tarihçisi Georges Sadoul (1949) ve İngiliz sinema tarihçisi Paul Rotha (1949), sinema tarih yazınında, ülke sinemalarına merkez-çevre arasındaki gerilim ve hiyerarşi açısından bakılmasının önünü açtı. Sadoul ve Rotha gibi yazarlar, merkez ve çevre ilişkisi üzerinden anlaşılan, asimetrik, tek yönlü, çevrenin merkezce yorumlandığı, belirlendiği, Batı kaynaklı akışkanlıkla ülke sinema kavramlarını inşa ve tasnif ettiler.

Ülke sineması kavramına ilk kez, Terry Ramsaye'nin *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture* (1926) ve Paul Rotha'nın *The Film Till Now: A Survey of the Cinema* (1930) kitaplarında rastlanıldı. İlgili kitaplarda ve daha sonra yayınlanan kitaplarda ülke sineması, uzun süre doğrudan bir mevzu olarak yer almasa da ülke isimleri başlığı altında, genel geçer ifadelerle üretilen filmlere değinilmekteydi. Bu başlıklar, değinilen filmin mahiyetini bir biçimde anlatmak yerine, pek çok filmin tanıtımının kısaca yer aldığı antolojiler şeklindeydi. Yine de literatürde ülke sineması, bu kitaplarda yer alan bölümler üzerinden yaygınlık kazanmıştır. Kavram, kitapların yayınlanma tarihi düşünüldüğünde, I. Dünya Savaşı sonrası kullanılmaya başlanmıştır. Ülke sineması kavramı literatürde iki türlü kullanılmaktaydı: İlki kendi sinemalarını ulusal gelenekleri ve özgünlük anlayışı içinde değerlendirme; ikincisi ise Batı akademisinin Batı dışındaki coğrafyadaki sinema geleneklerini kendi sinema gelenekleriyle ilişkisi nisbetince tasnif etme

şeklindeydi. Kavramın kullanımında belirleyici olan film üretimiydi. Özellikle sesli filmin üretilmesi, ülke sineması kavramına yönelik ihtiyacı artırdı. Zira artık film, konuşulan dilde çekilecek ya da dublajla "tercüme" edilecekti.

Ülke Sineması /Ulusal Sinema Hollywood'a Karşı

Sesli sinema hem Hollywood'un ihracatını görece olarak azalttı hem de endüstrinin ihraç ettiği ülkelerde dublaj dâhil olmak üzere film üretimini "yerlileştirme" girişimlerini arttırdı. 1946'da Fransa'da *Blum-Byrnes* anlaşması ABD'nin film üretimindeki payını büyüttü. Anlaşmayla birlikte Fransa, ABD'ye uyguladığı film kotasını kaldırdı ve böylece ABD'ye olan borcunun bir kısmı silindi.[1] ABD'nin sinema alanındaki yaptırım gücü sadece Fransa'yla sınırlı kalmadı, İtalya ve Almanya'da Hollywood'a karşı film politikaları üretemeyecekleri biçimde direnç noktaları kaldırılmış oldu. Ulusal sinema politik olarak, bu tarihten itibaren Hollywood'a rağmen ve karşı gelişti. II. Dünya Savaşı sonrasında ülkeler, kendi sinema politikalarını uygulayacak yeni kurumlar oluşturdu. Örneğin Fransa, bu anlaşmanın ardından *Centre national du cinéma et de l'image animée*'yi (CNC-Ulusal Sinema Merkezi) kurdu.[2] CNC yasama gücüne sahip bir kamu kuruluşu olarak hayata geçirildi. Ekonomik özerkliği ve bilirkişi özellikleri olan CNC'nin "hukuki alanda düzenleme, sinema ekonomisine destek, sinema ürünlerinin tanıtımı ve yayımlanması, sinema mirasının korunması ve gösterimi" gibi dört ana görevi bulunmaktaydı.[3] Avrupalı ülkelerin başlattığı ulusal sinemayı koruma gayretleri, esasında pek çok ülkede bulunuyordu. Uluslararası anlaşmalar boyutunda ikinci bir gelişme, Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması (GATT) ile yaşandı.

II. Dünya Savaşı sonrasında yapılan anlaşmalar da ülke sineması kavramını "patent"le ilişkilendiren başka bir gelişmeydi. 1947'de 23 ülke tarafından imzalanan GATT gereğince ülkeler, birbirleriyle yaptıkları alışverişlerde ürünün hangi ülkeye ait olduğunu tespit edecekleri kod bulunduracaklar ve bu kodları filmlere de uygulayacaklardı. Dolayısıyla üretilen ürünün -filmlerin- menşei, teknik olarak da belirtilmeye başlandı. 1950'li ve 1960'lı yıllarda dünyada genç yönetmenlerin başlattığı sinema akımları ulusal kimlikleriyle anılması ya da içinde bulunduğu coğrafyayla ilişkilendirilmesi ülke sineması kavramına ihtiyaç duyulmasını sağlayan başka bir gelişmedir. Örneğin 1990'lara kadar, İtalyan Sineması yerine -II. Dünya Savaşı sonrasında gelişen- İtalyan Yeni Gerçekçilik, Fransız Sineması yerine ise Fransız Yeni Dalgası ifadesi ülke sinemaları olarak değerlendirildi. Çoğu zaman

1 H. Frey, *Nationalism and the Cinema in France: Political Mythologies and Film Events, 1945-1995*, New York: Berghahn Book, 2016, s. 214.

2 Tempe & Witt, *The French Cinema Book*, London: British Film Institute, 2018.

3 Nilay Ulusoy, "Sinematografik Üretimi Düzenleyen Bir Kamu Kuruluşu Olarak Centre National De La Cinematographie'nin Gelişmekte Olan Ülkelerin Sinemalarına Yaklaşımı", *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2007, c. 12, sy. 12, s. 173.

ülke sinemasına dair tartışmalarda, kastedilen ülke, o ülkedeki ana akım film dili ya da öne çıkan modern/ist sinema dili/akımı dolayımıyla anıldı.

Batı Dışı Sinemalara Yeni Çatı: Ülke Sineması

Ülke sinemaları başlığı akademide "dünya sineması" kavramıyla birlikte ilişkilendirilmiştir. Zira geniş bir ülke sineması antolojileri ya da ansiklopedileri gibi tasarlanan dünya sinema kitapları uzun bir süre ülke sinemalarının çatısını teşkil etti. Dünya sineması kavramı bir yönüyle dünya edebiyatı kavramının uyarlamasıdır. Kapsamları, sorunları, kategorilendirmesi gibi özellikleri nedeniyle "Dünya Edebiyatı" (Weltliteratur) kavramıyla ilişkilendirilebilir. Johann Wolfgang von Goethe, "Weltliteratur" kavramıyla ulusal edebiyat içinde kalmanın kendilerini sınırlandıracağını ve tüm dünyada olup bitenin farkına varmalarının dünya edebiyatı sayesinde olacağını ifade etmekteydi.[4] Goethe'nin "dünya" ifadesi "Avrupalı-olmayan", farklı estetiğe sahip büyük ve çeşitli coğrafyanın edebiyatını işaret etmekteydi.[5] Goethe'nin dünya edebiyatı için belirttiği kapsam dünya sineması için de geçerlidir. Ülke sineması da genel hatlarıyla dünya sineması başlığı altına kaydırılan bir "Avrupalı-olmayan"dır.

Dünya sineması, Hollywood ya da (Batı) Avrupa'da olmayan bir sinemayı içine alan, merkezde ise (eski bir sömürgeci olan) Avrupa'nın hâkim olduğu bir tarih anlatısıdır. Ancak dünya sineması kavramının ülke sinemasına bakışı etkileyecek başka sorunları da bulunmaktadır. Dünya sinemasının tarihini ve coğrafyalarını tasnif etmek oldukça güç bir iştir. Dünya sineması kavramıyla birlikte ortaya çıkan ülke sineması kavramı da aynı zorluğu paylaşmaktadır. Örneğin ülke sineması kitaplarında Rus Sineması, 1920'lerde "Sovyet Biçimci Geleneği" olarak geçerken 1970'li yıllarda Andrey Tarkovski, Sergei Parajanov gibi "auteur" yönetmenler üzerinden değerlendirilmekteydi. Bu yönüyle Rus Sineması, zamansal olarak farklı etkilenmelerle yazıldığı için tek bir ülke ve zamanın içine sığdırılamayacaktır. Buna bağlı olarak ortaya çıkan ikinci sorun ise yine edebiyat alanında da ortaya çıkan tartışmayla benzerdir. Fredric Jameson, "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism"[6] adlı makalesinde, "Üçüncü Dünya Edebiyatı"nı çözümlemek için "ulusal alegori" kavramını ortaya atmıştı. Jameson, üçüncü dünyanın edebiyat metinlerinde ulusal alegorinin zorunlu olarak bulunduğunu, eserlerin de bu alegori etrafında okunması gerektiğini söylemekteydi. Bu düşünceye göre eserlerdeki karakterlerin kendi hikâyeleri, bir ulusun büyük hikâyesinden bağımsız anlaşılamazdı. Üçüncü dünyadaki ulusun kaygıları, sancıları, sorunları

4 Pizer, "Goethe's World Literature Paradigm: From Uneasy Cosmopolitanism to Literary Modernism", *A Companion to World Literature*, Ken Seigneurie &vd. (eds.), Wiley-Blackwell, 2020.

5 Longxi, "The Relevance of 'Weltliteratur'", *Poetica*, c. 45, 2013, s. 241.

6 Fredric Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, 1986, sy. 15, s. 65-88.

ışığında roman karakteri; roman karakteri üzerinden de ulus kaygıları görünür olmaktaydı. Aijaz Ahmad[7] ise bütünlüklü bir üçüncü dünya edebiyatının mümkün olmadığını ve her hikâyenin ulusal bir alegoriyi somutlaştırmak için kurulmadığını ifade ederek, Jameson'un ilgili metnindeki yargıyı eleştirmekteydi. Söz konusu okuma biçimi ülke sinema yazınını etkilemekte, kavramda Avrupa-merkezci bir yaklaşımın izi görülmektedir. Hem kavramın ortaya çıkışında hem de bir kategori olarak işlenişinde bu iz farkedilmektedir. Ancak, ülke sinemaları içine dâhil edilen ve üçüncü dünyada yer alan ülkeler birbirine yakınlaştırılmakta, bölgesel olarak yakın ülkeler ise aynılaştırılmaktadır. Üçüncü Dünya dolayımıyla görünür olan ülke sinemaları ise soğuk savaş vb. mevcut gerilimlerin dışında, kendine özgü ölçüler üzerinden değil de emperyalizm, kolonyalizm gibi kavramlarla, kendilerine iliştirilmiş bir tecrübe üzerinden değerlendirilmektedir.

"Altın Çağlı" Ülke Sinemaları

Ülke sinema tarihlerinin yazımında ve anlaşılmasında Türkiye'de etkili yaklaşımlardan biri de Siegrified Kracauer'inkidir. Yazarın 1947'de yazdığı *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* adlı kitap ülke sinema tarihi yazımında erken örneklerden biridir. Kracauer, metninin akışını ise; bir şeyin/kişinin doğuşunu, gelişimini ve ölümünü, kronolojik olarak gösteren bir "bildungsroman" gibi tasarlamıştır. Kracauer, metnini; ilk dönem, savaş sonrası dönem, istikrar dönemi vb. ya da Propaganda ve Nazi Savaş Sineması olarak ayrımlamış, metnin akışını evrimsel bir tarih anlayışı içerisinde ele almıştır.[8] Ülke sinemaları, sinema tarih yazınında anlaşılan bir olgu olmakla birlikte, perspektifi veren temel anlayış ise tarihin nasıl ele alındığıdır. Tarihsel olarak yazıma evrimsel, ilerlemeci, döngüsel olarak yaklaşılmaktadır. Örneğin ilerlemeci yaklaşım gereği dünya sineması tarihi kitapları arasında kendine yer edinen ülke sinemaları, hiyerarşik ele alınmakta "parlak zaman", "altın çağ" ifadeleri üzerinden değerlendirilmektedir. "Altın çağı yaşayan sinemalar" anlayışı, ulusal sinema gelenekleriyle ilişkilendirilir ve sonrasında görkemli bir arkeolojik kanıt gibi ele alınır. Kitabın ülke sinemalarına ilişkin yaklaşımı, pek çok ülke sinema tarihi kitabını da etkilemiştir. Örneğin Geoffrey Smith'in Türkiye'de bir başvuru kitabı olarak değerlendirilen *Dünya Sinema Tarihi*[9] kitabında ülke sinemaları, Batı dışı, "diğer ülkeler" kategorisinde değerlendirilmektedir. İlgili ülke sinemaları değerlendirilirken "Altın Çağ" ifadesi, "önemli yıllar", "sıçrama yaptığı dönem" ifadeleri merkezinde bir zaman tespiti yapılmaktadır. Altın çağ, Batı'daki festivaller tarafından keşfedilen filmler üzerinden

7 A. Ahmad, "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'", *Social Text*, sy. 17, 1987, s. 3-25.

8 S. Kracauer, *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki, 2011, s. 7.

9 G. N. Smith, *Dünya Sinema Tarihi*, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı, 2003.

belirlenmektedir. Türkiye'de yazılan ülke sinema tarihi yayınlarının bazılarında halen "altın çağ"lı ülke sineması tahlilleri devam etmektedir.

Ülke sineması yaklaşımlarının önemli ölçüde "text/metin" merkezli olması, tarihin de metni besleyen "context-bağlam" olarak görülmesi, pratik tarih anlayışına sahip bir ülke sineması yazımını doğurmaktadır. Bu yazım biçimi, odağı belirleyen büyük bir sinema tarihi akışını dışarda bırakmaktadır. Örneğin *Bir Dünya Sinema*[10] kitabında Nochimson, Rus Sineması'nı anlatırken yalnızca belirli isimler -S. Ayzenştayn, A. Tarkovski gibi yönetmenler- arasındaki çatışmaları eksene alıp bir ülke sinema anlatısı ortaya koymaktadır. Pek çok ülke sineması kitabında başvurulan bu yöntem, öne çıkan yönetmen tercihleri ve ülkenin politik, kültürel tarihi verilerek çatışma (kuşak, kültür vb.) içinde bir anlatıya mahal vermektedir. Esasında bu yaklaşım uluslararasılaşamayan bir ülke filminin gözden kaçırılmasına, bağlam içerisinde yer edinememesine neden olmaktadır. Bir filmin uluslararasılaşması pek çok kritere bağlı olmakla birlikte metinde bu ifade uluslararası film festivalleri ve uluslararası film dağıtımcısı gibi unsurlarla sınırlandırılmaktadır.

Kanon'a Dahil Edilenler, Edilmeyenler

Ülke Sineması kitapları genellikle "kanon" merkezlidir. Kanon ise belirli bir alanda uzmanların belirledikleri, sınırlar, belirlenen değerlerdir. Göz ardı edilmemesi gereken bir doğru ise kanonların, "Batılı Kanon" niteliğinde olduğudur.[11] Oluşturulan kanon -sanatsal, estetik olarak yetkin olduğu düşünülen- belirli filmleri kapsamaktadır. Başyapıtlar üzerine kurulan bu kanon, diğer ülke sinemalarını da dâhil ederek genişletilmektedir. Staiger'in film kanonunun soruna ilişkin yaptığı "Film yapımcıları bile kanon oluşumu içinde yer alabilir. Bu filmler, tekrar çalışmak, göndermede bulunmak, eleştirmek için kendilerinden önceki diğer filmlerden ayrılarak ayrıcalıklı başvuru konuları haline dönüşür. İdeal bir baba olarak, seçilen bu filmlere ya hürmet gösterilir ya da isyan edilir."[12] şeklindeki saptaması ülke sinemalarını okumak için önemli bir ölçü vermektedir: ülke sineması kitaplarında ağırlığı hissedilen kanonu fark ettirmek. Türkçeye çevrilen kitaplar; Plakhov'un *Sovyet Sineması*[13] örneğinde ideolojik bir kanon, Rotha'nın *Sinema Tarihi*'nde[14] Batı filmlerinin estetik özellikleri öne çıkartılarak oluşturulmuş bir Batı kanonu mevcuttur.

---

10 M. P. Nochimson, *Bir Dünya Sinema*, çev. Özgür Yaren, Ankara: De Ki, 2013, s. 73.

11 Fatma Okumuş, "Sinema Tarihyazımına Farklı Bakmak ve Türk Sineması Tarihyazımı için Yöntem Arayışı", Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi, 2010, s. 36.

12 Akt. Okumuş, "Sinema Tarihyazımına Farklı Bakmak ve Türk Sineması Tarihyazımı için Yöntem Arayışı", s. 63.

13 A. Plakhov, *Sovyet Sineması*, çev. Yasemin Giritli İnceoğlu, Suha Çalkıvik, İstanbul: Arena Yayınları, 1989.

14 P. Rotha, *Sinema Tarihi-Ülke Sinemaları*, çev. İbrahim Şener, İstanbul: Sistem Yayınları, 1996. Paul Rotha'nın *The Film Till Now: A Survey of World Cinema* adlı kitabının ilk baskı

Türkçeye çevrilen ülke sinema kitaplarında epistemik belirleyici Batılı bir yazarın varlığıdır. "İçeriden" yazılan ülke sinema kitapları ise neredeyse bulunmamaktadır. Yazarın, hakkında yazdığı ülke sinemasına yabancı olması, genel hatlarıyla "kültürel tercüme" hatasını artırmaktadır. Dünya sinema tarihi kitaplarının ilk yazarlarının Amerikan, İngiliz ve Alman yazarlardan oluşması, film üretiminin ve ihracatının önemli merkezlerinin Fransa ve ABD olması ve uluslararası film festivallerinin Batı'da düzenlenmeye başlaması, kanonu belirleyen yazarların da Batılı olmasıyla sonuçlandı. Kanonda eserlerin "klasik, magnum opus, modern klasik, başyapıt" gibi ifadelerle nitelendirilmesi ülke sinema tarihleri yazılırken etkili oldu. "Değerli", "korunması gereken", "hafıza" olarak nitelenen başyapıtlar, kendilerini geleceğe aktararak arşivlerde büyük bir yer edindi. Kanon, yeni eserleri eskinin gözüyle okuyarak kendine eklemleyen, süreğen bir varlık kazanmakta, ülke sinema tarihleri yazılırken de kanon dışı eserler gözden kaybolmaktadır. Sinema tarih yazınıyla birlikte ele alınan ülke sinemaları da Batılı film eleştirmenleri ile sinema tarihçilerinin yazdığı dünya sinema tarihi kitapları üzerinden, yeniden üretilmektedir.

Ülke sineması kategorisini oluşturan Avrupa merkezci yaklaşımın izlerini, dünya çapında bilinen bazı film festivallerinin destek fonlarındaki ilgili açıklamalarda bulmak mümkündür. Örneğin Berlin Film Festivali, World Cinema Fund (Dünya Sinema Fonu) kapsamında; sinema altyapısı olmayan ülkelerin, sıra dışı hikâye ve konusu olan yönetmenlerine destek verir. Fonun odaklandığını belirttiği yerler ise; Latin Amerika, Orta Amerika, Karayipler, Afrika, Orta Doğu, Orta Asya, Güneydoğu Asya, Kafkasya, Bangladeş, Nepal, Moğolistan ve Sri Lanka[15] gibi bazı bölge ve ülkelerdir. Bu yönüyle dünya sineması kavramının teknik olarak ekonomisi iyi olmayan, Batılı olmayan ülkeler gibi adı konulmamış bir coğrafyası olduğu kabul edilmektedir. Dünya sineması ile ülke sineması ve ulusal sinema kavramları birbirlerine Avrupa-merkezci görüşle yaklaşmaktadır. Bu benzerlik matrisi "evrensellik" ve "yerellik" bağlamında kurulmaktadır. Evrensel olan kanonun etki alanı, yerel olan ise bu etki alanıyla ilişkili Batı-dışı sinema üretimidir.

Festivallerin kanonlaştırıcılığı merkez ülke yaklaşımını gerektirmektedir. Batı dışı bir coğrafyadan seçilen ülke sineması örnekleri, merkezle bağlantılı bir tasarım içinde değerlendirilmektedir. "Cannes'da nasıl çoğunlukla Fransız ortak yapımları gösteriliyorsa, Berlin'de de Alman sinemasının bütün yeni yapımları programda. Böylece uluslararası bir festival ulusal sinemanın tanıtımını sağlıyor."[16] Festivali

tarihi 1930'dur. Ancak yazar tarafından sürekli güncellenen ve detaylandırılan kitap Türkçeye kısaltılarak çevrilmiştir.

15 Berlinale, 2020, https://www.berlinale.de/en/world-cinema-fund/home/profile.html [Erişim Tarihi: 15.01.2021].

16 Akt. Derviş Zaim, "Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul - 1. Bölüm", *Altyazı*, sy. 78, 2008, s. 48-55; Ahmet Boyacıoğlu, Röportaj, *Radikal*, 17.02.07.

düzenleyen ülkenin ulusal nitelikleri, kendi geleneğiyle ilişkilendirebileceği filmleri, ortak yapım etiketiyle kanona dâhil etmektedir. Ülke sinemaları kitaplarında yapımların kökeni ve uluslararası bağlamda estetik yaklaşımı, eleştirel bir biçimde konu edinmemektedir. Bunun sebebi henüz giriş düzeyindeki ülke sineması kitaplarının azlığıyla ilintilidir. Eleştirel söylemin etkili olduğu ülke sinema kitapları, giriş düzeyindeki eserlerden sonra yazılmakta ve tercüme edilmektedir.

Ülke sineması kavramından anlaşılan başka bir yanılgı ise ülke sinema tarihlerinin yalnızca Batı dışı ülkeler kategorisinde değerlendirilmesi ya da Batı'yla ilişkili olduğu varsayılan bağlantılar açısından ele alınmasıdır. Örneğin Hint Sineması, Britanya Sineması'ndaki tarihsel dönemler üzerinden ele alınmaktadır. Britanya Sineması'ndan ne kadar etkilenip etkilenmediği göz önünde bulundurularak ülkenin sineması değerlendirilmekte, eski sömürge parantezi içinde yer almaktadır. Sömürge ilişkilerinin haricinde İran Sineması'nın sanat sineması örnekleri ise Fransız Yeni Dalgası'na atfen İran Yeni Dalgası olarak isimlendirilmektedir. Etki ağı olarak isimlendireceğim bu ilişki biçimi de varsayımsal bir metropole (Paris), bir de kültürel art alana (Tahran) ihtiyaç duymaktadır. Etki ağı üzerinden değerlendirilen (diğer) ülke sinemaları, özgün değerleri ile değil, etiketlendirildikleri (varsayılan) ülke sinemaları üzerinden olmaktadır. Etki ağının temel belirleyenleri ise modernite tecrübesi ve ülkenin Batılı programlarının ülkenin modernleşme süreci için rehber olarak kabul edilmesidir.

Ülke sineması kitaplarında öne çıkan önemli tutumlardan birisi de Hollywood Sineması ve karşısına konumlandırılmış ulusal sinema gelenekleridir. "Aynı zamanda, Hollywood filmleri dünya seyircisi tarafından "gönüllü" bir şekilde izlenmeye devam edilen ve kendi ulusal temsillerini içinde barındıran birer ulusal sinema örneğidir."[17] Sinema tarihi kitaplarında ikinci çatışma alanı, Hollywood ve diğer ülke sinemalarının karşı ve geniş karşı bloğu olarak konumlandırılmasından kaynaklanmaktadır. Avrupalı sinema eleştirmenleri, kendi ülke sinema gelenekleriyle Hollywood arasında "maniheist" bir mücadele alanı olduğu yönünde değerlendirmektedir. Bu yaklaşımları, Adorno[18], Baudrillard[19] gibi Avrupalı pek çok farklı düşünürde görmek mümkündür. Hollywood'un güçlü bir fantazya oluşturduğu,[20] imajlar üzerinden tahakküm kurduğu; büyük film endüstrisinin ABD siyasetinin aparatı olduğu konusundaki düşünceler, Türkiye'deki ülke sineması literatüründe de yaygındır. Kitaplarda ülkelerdeki melodram filmleri Hollywood'a yakın bulunduğu için ülke sinemalarına dahil edilmemektedir. Hollywood'u yalnızca bir film

17 S. Kırel, "Küresel Seyircilik, Hollywood ve "Öteki" Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması", *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 2006, sy. 4, s. 54.

18 T. W. Adorno, *Kültür Endüstrisi- Kültür Yönetimi*, çev. Elçin Gen, Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim, 2020.

19 J. Baudrillard, *Amerika*, çev. Yaşar Avunç, İstanbul: Ayrıntı, 2012.

20 Ü. Oskay, *Çağdaş Fantazya*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2014.

sektörü olarak görmeyip "Amerikanlaştırıcı" bir küresel odak olduğu görüşünü paylaşan yazarlar,[21] ülke sinema tarihini örtük olarak ABD dışı sinema tarihi olarak değerlendirmekteydiler. Fransız ve Alman sinema tarih yazımında bayağı bulunan, Hollywood'la ilişkilendirilen ülke sinemalarının popüler filmleri de ülke sinema kitaplarında ıskartaya çıkartılmaktaydı. Örneğin ülke sineması bağlamında, Hint Sineması söz konusu olduğunda Satyajit Ray, Japon Sineması söz konusu olduğunda ise Yasujiro Ozu'nun filmleri anlatılmakta ancak Hint Sineması'nın Bollywood estetiğine yakın olan Raj Kapoor ya da Japon sinemasının çok izlenen filmlerinin yönetmeni Yuzo Kawashima'dan bahsedilmemektedir.

Ülke sineması kitaplarında; Fransız Sineması, Alman Sineması, İngiliz Sineması gibi ifadelerle ulus adıyla sinemalar vurgulanırken Batı coğrafyası dışındaki ülkeler ise daha çok toprağa/bölgeye dayalı (territorial) bir başlıkla ele alınmaktadır. Bu kapsamda ülke sinemalarının kültürel karakteri ve kimliklerinin göz ardı edilerek bir adlandırma eğiliminin yüksek olduğu gözlemlenmektedir. Örneğin Sahra-Altı Afrika Sineması, Latin Amerika Sineması, Afrika Sineması gibi bölümlendirmelerin yoğun olduğu görülmektedir:[22]

Ülke sinemasına dair değerlendirmelerin ağırlık noktası, ilgili ülkedeki sanatsal ifade biçimleridir. Ülkelerdeki melodram ve popüler filmler hızla geçiştirilirken sanat sineması ise ülke sinemasının bütünüymüş gibi tanıtılmaktadır. Ülke sinemasının anlaşılırlık ve görünürlük eşiği sanatsal bir ifade biçimi üretip üretmemesiyle ilişkilendirilmekte, sinema tarihinin dönüm noktaları sanatsal özelliklerinden hareketle yazılmaktadır. Ana akım sinema anlayışı ise ulus ötesi ilişkisizlikleri nedeniyle atıl olarak değerlendirilmektedir. Örneğin Çin Sineması değerlendirilirken ülke içinde üretilen ticari filmler göz ardı edilmekte, ülke sineması Çin beşinci kuşak yönetmenlerinin ürettiği filmler ekseninde değerlendirilmektedir.

Ülke sinemalarının bütünlüklü bir şekilde ele alınmamasının yol açtığı bir başka sorun, ülkede üretilen belli türdeki filmlerin merkeze alarak değerlendirilmesidir. Örneğin Nijerya sinemasının, hızlı hikâyelere ve basit bir neden-sonuç ilişkisine sahip ucuz yapım maliyetleriyle çekilen filmlerin Nollywood başlığı altında ele alınması; ülkedeki farklı anlatım biçimini tercih eden yapımların söz konusu edilmemesi tek boyutlu yaklaşımların sorunlarını göstermektedir.

Anti-kolonyal/emperyalist perspektiflerin tesiriyle Batı dışı sinemaların, ülke sinemaları başlığı altında değerlendirilmesi, ideolojik biçimde Doğu-Batı karşıtlığı denkleminde kurulmaktadır. Özellikle üçüncü dünya olarak isimlendirilen

21 T. Miller vd. (eds.), *Küresel Hollywood-(Ekonomi-Politik)*, çev. Selim Türkmenoğlu, Yusuf Can Ekinci, Zahit Atam, İstanbul: Doruk, 2012, s. 34; A. Higson, *English Heritage, English Cinema, Costume Drama Since 1980,* New York: Oxford University Press, 2003, s. 142.

22 "Ülke Sineması"yla ilgili ülkemizde yazılan/çevrilen kitapların fazla olmaması, tezlerin de ülke sinemasını ele alan ilk tezler olması sebebiyle bu tür adlandırmalarının henüz sorun oluşturmadığı kanısındayım.

ülkeler, Türkiye'de ancak 1970'li yıllarda ülke sineması literatürüne dahil edilmişti. Üçüncü sinema üzerine yazanlar genellikle Engin Ayça, Erden Kıral gibi isimler olurken *Yeni Sinema* ve *Yedinci Sanat* gibi dergiler Afrika, Ortadoğu, Asya gibi birçok bölge ve kıtadaki sinema filmlerini çeviriler aracılığıyla gündeme getirdi. Konuyla ilgili çeviri ve telif yazılarının fazla olmasının nedenleri arasında 1960'ların sonunda sömürgesizleşme (dekolonizasyon), bağımsızlık hareketlerinin çokluğu, iki kutuplu dünyanın dışında yeni bir dünya kurma iddiası taşıyan bağlantısızlar ve üçüncü dünyacı yönelim yer almaktadır. Bu bölge ve ülkelerle ilgili yapılan çeviriler bağımsızlık hareketlerinin dünya kamuoyunda umut verici siyasal gelişmeler olarak görüldükleri için yapılmaktadır. Ancak telif yazılar dışında çevirilerin önemli bir kısmı Batı'da bulunan dergilerden yapıldı. Yazarı ilgili ülkede doğsa da çevirilerin çoğu Fransızca başta olmak üzere İngilizce ve Almanca gibi Batı dillerinden yapıldı. Böylelikle esasında yazarın, yazının seçimi dergi editörlerinin tercihiyle sınırlandırıldı.

Ülke sineması yazılarında öne çıkan bir diğer nitelikse yayımlanan yazının ideolojik filtreyle seçilmesidir. Türkiye'deki sol düşünceyi belirleyen yazılar nedeniyle Avrupa ve Hollywood sineması dışında konu edinilen sinemaların başında özellikle Sovyet Sineması gelmekteydi. 1970'li yıllarda dönemin dergilerinde çıkan Sovyet Sineması ve Çin Sineması ile ilgili telif yazılarda dünyada var olan, ideolojik bir kutba sahip ya da bizatihi kutup/eksen olan ülkelerin sinemaları haberleştirilmiş ya da çözümlenmiştir. Örneğin Cihan Akerson imzalı yazıda[23] Sovyet Sineması'ndan gelişmeler detaylı bir şekilde haberleştirilerek verilmiştir. Abdullah Anlar da Çin filmleri üzerinden emeğin yabancılaşmasını ve bu krizin Çinli yönetmenlerce nasıl ele alındığını yazmıştır.

Ülke sineması ile ilgili değerlendirmelerde öne çıkan bir başka sorun da araştırmacının, yazarın ve editörlerin eser üzerindeki belirleyici konumlarıdır. Örneğin diasporada yaşarken anayurdunun sinema tarihini yazan kişiyle, yurdunda olup ülkesinin sinemasını yazan arasında belirgin bir fark vardır. Yazarın tercihleri, politik duruşu, değer yargıları kaleme aldığı ülkenin sinemasının farklı boyutlarıyla anlaşılırlığını engellemektedir. Bu açmaz neredeyse tüm ülke sinemaları için geçerlidir. Örneğin Türkiye'de, Hamid Dabaşi'nin *İran Sineması*[24] kitabı referans verilmeden yazılan bir İran Sineması çalışması neredeyse bulunmamaktadır. Burada göz ardı edilen, Hamid Dabaşi'nin İran Sineması'na yaklaşımını, örneğin Muhsin Mahmelbaf incelemesi, büyük ölçüde yönetmenleri rejime yakınlık ve uzaklık ölçüsünde değerlendirmesidir.

23 C. Akerson, "Sovyet Sineması: Dil ve Kültür Ayrımları Olan 14 Merkezde Her Yıl 1500 Kadar Film Hazırlanıyor", *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı 263, 6 Şubat 1978, s. 14-16.

24 H. Dabaşi, *İran Sineması: Geçmişi, Bugünü ve Geleceği*, çev. Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz, İstanbul: Agora, 2004.

Türkiye'de Ülke Sineması: Yayınlar, Tercihler

Türkiye'de ülke sineması çalışmaları, büyük ölçüde "sinema tarihi" başlıklı kitapların hakimiyetinde kalan çevirilerle başlamaktadır. Zira değinildiği gibi, ülke sinemalarına uzun süre "Dünya Sineması" ve "Sinema Tarihi" kitapları ev sahipliği yapmıştır. Konuyla ilgili telif eserler ise öncelikle sinema dergi yazarları, sonrasındaysa -akademilerin kurulmasıyla birlikte- akademisyenler tarafından verilmeye başlandı. Türkiye'de ülke sinemaları ile ilgili yayınların artmasını sağlayan iki önemli olay/olgu bulunmaktadır: İlki 1960'larda çekilen film sayısının artması ve sinema derneklerinin kurulması; ikincisiyse 1980'li yıllarda sinema bölümlerinin kurulmasıyla birlikte ülke sinemaları üzerine tezlerin yazılmaya başlanmasıdır. 1960'larda ortaya çıkan dergilerin önemli kısmı ülke sineması literatürüne katkı sağlamış, özellikle 1970'lerde daha yoğun bir şekilde ülke sinemalarıyla ilgili çeviri ve makale sayısı artmıştır. Örneğin Türk Sinemateki'nin yayını *Yeni Sinema* dergisi, 30 sayı sürdürdüğü yayın periyodunda ülke sinemalarına geniş biçimde yer vermiştir. 1970'li yıllarda Türk sinema dergiciliği zayıflasa da az sayıda çıkan sinema dergileri ülke sinemalarıyla ilgili çevirilere yer vermeye devam etmiştir.

Dünya'da olduğu gibi Türkiye'de de "Ülke Sineması" erken tarihlerde dergilerde yer bulur. Ülke sinemasına özgü biçim ve içerik yönüyle değerlendirmelerin yer almadığı ancak dünyada var olan bir sinema yapım endüstrisinin adını alan haftalık dergi *Holivut* (1930-1936) tespit edebildiğimiz ilk dergidir. Başyazarlığını Muammer Cahit'in üstlendiği *Holivut* dergisinde yer alan yazıların tamamına yakını Hollywood üzerinedir. Örneğin 'Holivut Dünya Arasında', 'Holivut'tan Haberler', 'Holivut Sürprizi', 'Holivut Stüdyolarında', 'Holivut'un Ünlüleri' dergide yer alan başlıca başlıklardır.[25] 1930 yılında yayın hayatına başlayan derginin 112 sayılık serüveninde amacı okuru film yıldızlarıyla tanıştırmak, hayatlarıyla ilgili bilgi vermek ve oynadıkları filmlerle buluşturmaktı. Ülke sinemasını bütünlüklü bir biçimde aktarmak henüz derginin yayın politikasına dahil edilmemişti.

1973'te çıkan *Yedinci Sanat* ve daha sonra yayın hayatına başlayan *Gerçek Sinema* dergisi önemli çıkışlar yapsa da uzun soluklu bir yayın hayatları olmadı. 1980'lerde *Gelişim Sinema* ile *Video Sinema* da aynı kaderi paylaştı. 1990'larda *Antrakt, Yeni İnsan Yeni Sinema*, 2000'lerde *Altyazı*, 2010'larda ise *Hayal Perdesi* ülke sinemalarına yer ayıran önemli mecralar oldu. 1980'li yıllarda iletişim fakülteleri ve güzel sanatlar fakülteleri bünyelerinde kurulan sinema akademilerinde tezler yazılmaya başlandı. 1990'lar süreli ve süresiz yayınlarda ülke sinemaları konulu yazıların artmaya başladığı yıllar oldu. Makalenin ana konusu süresiz yayınlardaki ülke sinemaları olsa da dergilerin süresiz yayın literatür üzerindeki güçlü gölgesinin altını çizmek gerekir. Türkiye'de akademi öncesi yayınların,

25 B. Evren, *Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri*, İstanbul: Korsan Yayıncılık, 1993, s. 138.

akademik yayınlar üzerinde ağırlığı belirgindir,[26] ayrıca söz konusu yayınlar ülke sinemasına bakışı belirlemektedir.

Materyal ve Metot

Makalenin amacı doğrultusunda materyal olarak "Ülke Sineması" üzerine Türkiye'de yazılan lisansüstü tezler ve kitaplar, süresiz yayınlar, incelenmektedir. Çalışma lisansüstü tezlerin ve kitapların farklı değişkenlere (yazar, danışman, yayın yılı, yayın içeriği vb.) göre inceleyen nitel araştırma şeklinde dizimlenmiş ve içerik analiziyle ele alınmıştır. Nitel araştırma yöntemi, verileri analiz eden, sistematik bir süreç olup verilerin sınıflandırılmasına ve yorumlanmasına dayanmaktadır. İçerik analizi ise birbirine benzer verileri, çeşitli temalar ve kavramlar doğrultusunda bir araya getirme, düzenleme ve yorumlamayı ifade etmektedir. İçerik, ülke sinema kaynakçasını belirli parametreler etrafında; alandaki ilkler, oluşan batı kanonu, telif-tercüme sayıları, çalışılan ülke ve sıklıkları yönüyle bibliyometrik olarak incelenmektedir. Bibliyometrik analiz ise belirli bir alanda belirli bir dönemde ve belirli bir bölgede kişiler ya da kurumlar tarafından üretilmiş yayınların ve bu yayınlar arasındaki ilişkilerin sayısal olarak analizidir.[27]

İncelenen kitaplar doğrultusundaki ilk bulgu; Türkiye'de ülke sineması başlıklı yayınlarda çevirilerin hâkimiyetidir. Ağırlıkla İngilizce ve Fransızca gibi Batı dillerinden yapılan çevirilerin önemli kısmında, ad ve terim kullanımlarının çevrilen dildeki yazılışının esas alındığı görülmektedir. Bu durumun Nijat Özön gibi sinema sözlüğü yazarlarının, farklı dillerden çevirilerle hazırladıkları *Ansiklopedik Sinema Sözlüğü* (1958) gibi kitapların esas alınması sonucu oluştuğu kanaatindeyim. "Ülke Sineması" başlığında yayınlanan kitapların önemli kısmı Batı-dışı ülkeler olmakta, Avrupalı ülke sinemalarıysa -ülke sineması kategorisinde değil- ilgili ülkede öne çıkan bir akım üzerinden anlatılmaktadır. Araştırmanın en büyük zorluklarından biri, Türkiye'de basılmış sinema bibliyografyalarının azlığıdır. Türkçede üç tane sinema kitapları bibliyografisi vardır: Oğuz Onaran'ın *Türkçe Sinema Yazıları Kaynakçası (1960-1984)* (1986), Burçak Evren'in *Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri* (1993) ve Simten Gündeş'in *Sinema Kaynakçası* (2000). Bibliyografi, internetin varlığıyla birlikte azalan bir tür olmakla birlikte sinemanın temel kaynaklarının yer aldığı listenin tarihe, konuya ve dizine göre yapılmaması da bu yöndeki uğraşları zorlaştırmaktadır.

Taramalar, nadirkitap.com ve toplukatalog.gov.tr adreslerinde bulunan detaylı arama sekmesinde iki biçimde yapılmıştır. Toplu Katalog sitesindeki aramalarda belirli anahtar kelime ve filtreler uygulanmıştır. İlk aramada detaylı arama sekmesinde bulunan konu kısmına "sinema" yazılmış, dil kısmına "Türkçe", materyal

26 Y. Z. Gökçek, "Türkiye'de Sinema Bölümlerinin İlk 10 Yılı (1982-1992) ve Film Çalışmalarının Yönelimleri", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 2020, c. 18, s. 36, s. 713-732.

27 Ulakbim, https://cabim.ulakbim.gov.tr/bibliyometrik-analiz/ [Erişim Tarihi: 01.03.2021].

kısmına "kitap", tarih kısmına ise "başlangıcından 2021 yılı" tarihi yazılarak aranmıştır. Bu aramada 8.952 adet kitap ve tez bulunmuştur. İkinci arama biçiminde ise kitap başlığı kısmına "sinema" yazılarak bir önceki aramada yapılan diğer kısıtlamalar işaretlenmiştir. Bu aramada ise 4.348 adet kitap ve tez kaydı bulunmuştur. Çıkan sonuçlarda yer alan bilgiler -Kitapyurdu, İdefix, Babil- kitap sitelerinden ve İSAM, BİSAV gibi kütüphanelerden teyit edilmeye ve ulaşılan kitaplar üzerinden de değerlendirme yapılmaya çalışılmıştır.

Nadir Kitap'ta yapılan aramalar ise teyit amacı taşımaktadır. Nadir Kitap'ta kullanıcıya iki tür arama yöntemi sunulmaktadır. Sitede yer alan detaylı arama sekmesinde bulunan kitap ismi kısmına "sinema" yazılmıştır ve çıkan kayıtlar "eskiden yeniye" göre sıralandırılmıştır. Bu şekilde yapılan aramada, sitede 14422 kayda rastlanılmıştır. İkinci aramada ise kitap ismi kısmına "film" yazılmış ve çıkan kayıtlar "eskiden yeniye" göre sıralandırılmıştır. Bu şekilde yapılan aramada ise 11892 adet kayda rastlanmıştır. Nadir Kitap ve Toplu Katalog'da çıkan kayıtlar birbiriyle eşleştirmeye çalışılmış, eşleşmeyen kitap isimleri de İSAM, BİSAV, Milli Kütüphane'den aranmıştır.

Tezler için esas kaynak YÖK'ün Tez Merkezi (https://tez.yok.gov.tr/) kabul edilmiştir. İlgili sitenin arama kısmına "sinema" ve "film" terimleri yazılmış, "içinde geçsin" seçeneği ile tüm bilim dallarında tamamlanan sinema tezlerine ulaşılmak istenmiştir. Bu aramada bulunan 1982 adet tez ise içerik yönünden de incelenerek Ülke Sineması tasnifine göre tefrik edilmiştir. Yayınlanan kitaplarda Türkçe telifi ve tercümesi; tezlerde ise YÖK'ün tez arşivinde bulunan (Türkçe haricindeki dillerde yazılanlar da bulunmaktadır)[28] lisansüstü tezler yer almaktadır.

Çalışma kapsamına dâhil edilen yayınlar ele alınırken yalnızca ülke başlıkları içeren sinemalar ve belirli isimlerle öne çıkan ancak (Hollywood) gibi ulusal sinemaları çağrıştıran isimler merkeze alınmıştır, bunun sonucunda elde edilen veriler çözümlenmiştir. Tüm yayınların incelenmesi yapıldıktan sonra gerek duyulan betimsel istatistiklere (yüzde, frekans) yer verilmiş, çalışmalarla ilgili içerik analiz edilmiştir.[29]

Bulgular

Bu bölümde yayınlanma tarihine göre Türkiye'de ülke sineması çalışmalarına ilişkin bulgular kitap ve tez olmak üzere iki grupta ele alınmıştır. Ayrıca tez çalışmalarında dil kıstası konulmamıştır, Türkçe, İngilizce ya da başka bir dilde yayınlanıp yayınlanması filtrelenmeden toplam sayının içinde bulunmaktadır. Tezlerde temel kıstas, ilgili üniversitenin YÖK'e bağlı olmasıdır.

28 Tez sayısına dahil edilen yabancı dilde tamamlanan tezlerin toplam sayısı 22'dir. Bu tezlerden 19'u İngilizce, 2'si Kırgızca, 1'i Fransızca yazılmıştır.

29 Kontrol amaçlı son taramalar, 1 Mart 2021 tarihinde yapılmıştır. Yeni çıkan tez ya da kitaplar toplam rakama eklenmiştir.

A. Yayınlanma Tarihine Göre Türkiye'de Ülke Sineması Çalışmalarına İlişkin Bulgular

Türkiye'de ülke sineması üzerine akademik çalışmaların tarihi çok eski değildir. Literatür taramasıyla ilk kitap yayının başladığı yıl 1947 ile 2021 yılları arasında ülke sineması ile ilgili yayınlar tespit edilmiştir. Belirtilen tarihler arasında ülke sinemalarını konu edinen 164 adet yüksek lisans tezi, 30 adet de doktora tezi tamamlanmıştır.

Tablo 1. Yayınlanma Tarihine Göre Türkiye'de Ülke Sineması İle İlgili Tezler

Yayın Yılı	Tez Türü			%
	Yüksek Lisans	Doktora		
1988	1		1	0,5
1990	1		1	0,5
1991	2		2	1,0
1992	2		2	1,0
1994	1		1	0,5
1995	2	1	3	1,5
1996	2		2	1,0
1999	2		2	1,0
2000	2		2	1,0
2001	4		4	2,1
2002	2	1	3	1,5
2003	5		5	2,6
2004	5	1	6	3,1
2005	2	1	3	1,5
2006	3	1	4	2,1
2007	8	1	9	4,6
2008	6		6	3,1
2009	3		3	1,5
2010	5		5	2,6
2011	11	1	12	6,2
2012	4	2	6	3,1
2013	4	2	6	3,1
2014	3	3	6	3,1
2015	4		4	2,1
2016	9	4	13	6,7
2017	8	4	12	6,2

2018	16	4	20	10,3
2019	25	2	27	13,8
2020	23	2	25	12,8
Toplam	165	30	195	100

Türkiye'de iletişim ve güzel sanatlar fakültelerinin bünyesinde sinema-tv programlarının açılmasıyla birlikte, 1980 sonrası sinema odaklı lisansüstü çalışmalar arttı. 1980 öncesinde ise farklı enstitülerin altında sinema tezleri yazılıyordu. Âlim Şerif Onaran'ın "Sinematografik Hürriyet" (1968) adlı tezi gibi birkaç sinema tezi tamamlandı. Ülke sineması alanında yapılan ilk yüksek lisans ve doktora tezlerinin danışmanlığını da Âlim Şerif Onaran üstlendi. 1988 yılında Selahattin Yıldız'ın, Âlim Şerif Onaran danışmanlığında yaptığı "Japon Sineması ve Akira Kurosawa" başlıklı tez, ülke sineması alanında tamamlanan ilk yüksek lisans tezi olurken, 1995 yılında Battal Odabaş'ın, "Fransız Siyasal Sineması ve Jean-Luc Godard" başlıklı tezi ise ilk doktora tezi oldu. Bu iki tez de Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde tamamlandı.

Tablo 1'e bakıldığında ilk tezin tamamladığı 1988 yılı ile 2021 yılları arasındaki dönemde, ülke sineması üzerine tez türünde yüksek lisans tezlerinin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Konuyla ilgili 164 yüksek lisans tezi, 30 doktora tezi bitirilmiştir. 2000'lere kadar sınırlı sayıda kalan ülke sineması çalışmaları, bu tarihten sonra artmıştır: 2000 yılına kadar 13 yüksek lisans tezi, 1 tane de doktora tezi görünmektedir. 2000 sonrası yapılan ülke sineması çalışmaları, lisansüstü tüm kategorilerde artmakta, konu yalnızca iletişim fakültelerinde de çalışılmamaktadır. 1988-2021 tarihleri arasında ülke sinemasını konu edinen 194 tez tamamlanmıştır.

Tablo 2. Yürütüldüğü Üniversite ve Danışmanlara Göre Tez Dağılımı

Üniversite Adı	Sayı/Tür	Danışman
Marmara	3 YL	Âlim Şerif Onaran
	1 DR	
	2 YL	Ünsal Oskay
	2 YL	Nurçay Türkoğlu
	3 YL	Şükran Esen
	2 YL	Esra Biryıldız
	1 DR	
	3 YL	Serpil Kırel
	1 DR	
	3 YL	Zeynep Çetin Erus
	1 DR	
	2 DR	Peyami Çelikcan
	1 YL	Elif Demoğlu
	1 YL	Yusuf Ziya Gökçek
	1 YL	Ali Murat Kırık
	1 YL	Yalçın Lüleci
	1 DR	Neşe Kaplan
	1 YL	Ahmet Şahinkaya
	1 YL	Ayça Çiftçi
	1 YL	Şebnem Gülfidan
	1 YL	Suat Yavuz
Dokuz Eylül	3 YL	Mutlu Parkan
	2 YL	Oğuz Makal
	3 YL	Oğuz Adanır
	1 YL	Faruk Kalkan
	3 YL	Zühal Çetin Özkan
	2 YL	Ragıp Taranç
	1 DR	
	3 YL	Sabire Soytok
	1 YL	Faik Kartelli
	1 YL	Emrah Suat Onat
	1 YL	Dilek Tunalı
İstanbul Üniversitesi	5 YL	Battal Odabaş
	1 DR	
	1 YL	Ceyhan Kandemir
	2 YL	Ayşen Gül
	2 YL	Emine Nilüfer Pembecioğlu
	1 YL	Şükrü Sim
	1 YL	Hasan Akbulut
	1 YL	Murat İri
	1 YL	Hediye Esra Arcan
	1 DR	Gülin Terek Ünal
	1 DR	Rengin Ozan

Ege	1 DR	Yücel Bulut
	2 YL	Zafer Özden
	2 YL	Nimet Önür Akgündüz
	1 DR	
	2 YL	Konca Yumlu
	1 DR	
	2 DR	Lale Kabadayı
	1 YL	Güliz Uluç
	1 DR	
	1 YL	Nevzat Kaya
	1 YL	Huriye Kuruoğlu
	1 YL	Nazım Ankaralıgil
Ankara Üniversitesi	2 YL	Oğuz Onaran
	4 YL	Nejat Ulusay
	2 YL	Beybin Kejanlıoğlu
	1 YL	Engin Sarı
	1 YL	Korhan Kaya
	1 DR	Gazi Osman Özgüdenli
Gazi Üniversitesi	2 YL	Seçil Büker
	1 DR	
	2 YL	Hale Künüçen
	1 YL	Şükrü Künüçen
	1 YL	Gülcan Seçkin
	1 YL	Mehmet Sezai Türk
	1 YL	Mehmet Can Doğan
	1 DR	Aydan Özsoy
Kocaeli Üniversitesi	4 YL	Özgür Velioğlu
	1 YL	Nigar Pösteki
	1 YL	Mehmet Arslantepe
	1 YL	Selma Kayhan Tunalı
Bahçeşehir	2 YL	Nilay Ulusoy
	1 YL	Eleni Varmazi
	1 DR	
	1 YL	Erhan Büker
	1 YL	Kaya Özkaracalar
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	2 YL	Asiye Korkmaz
	1 YL	Özlem Güçlü
	1 YL	Z. Yüksel Aktaş
	1 YL	Umut Tümay Arslan Yeğen
Bilkent	1 YL	Bülent Özgüç
	1 YL	Andreas Treske & John Robert Groch
	1 YL	Mahmut Mutman
	1 YL	Colleen Bevin & Kennedy Karpat
	1 YL	Bülent Mehmet Çaplı

Anadolu	1 YL	Seçil Büker
	1 YL	Gönül Demez
	1YL	N. Aysun Yüksel
	1 YL	Zaur Mukarram
	1 YL	Nazmi Ulukat
Akdeniz Üniversitesi	3 YL	Emine Uçar İlbuğa
	1 YL	Gönül Demez
	1 YL	Gül Yaşartürk
Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi	1 YL	Kadir Ömürkulov
	1 YL	Moldoseyit Mambetakunov
	1 DR	Sezer Akarcalı
	1 DR	Cenk Demirkıran
İstanbul Aydın Üniversitesi	1 YL	Hüseyin Kazan
	3 YL	Cem Kağan Uzunöz
Selçuk Üniversitesi	2 YL	Aytekin Can
	1 YL	Vedat Çakır
Atatürk Üniversitesi	1 YL	Naci İspir
	2 YL	İrfan Hıdıroğlu
Gaziantep Üniversitesi	1 YL	Gökhan Gökgöz
	1 YL	Mustafa Emre Köksalan
	1 YL	Yücel Karadaş
Ordu Üniversitesi	1 YL	Mehmet Yılmaz
	1 YL	Ufuk Uğur
ODTÜ	1 YL	Mustafa Şen
	1 YL	Necati Polat
Maltepe Üniversitesi	1 YL	Gülçin Çakıcı Öztürk
	1 YL	Battal Odabaş
Kültür Üniversitesi	1 YL	Sabri Özaydın
	1 YL	Cem Kağan Uzunöz
Kadir Has Üniversitesi	1 YL	Bülent Diken
	1 YL	Eser Selen
Hacı Bayram Üniversitesi	1 YL	Tevfik Erdem
	1 YL	Aydan Özsoy
Hacettepe	1 YL	Çağla Karabağ Sarı
	1 YL	Gülsüm Depeli
Erciyes Üniversitesi	1 DR	Aytekin Can
	1 DR	Eugene Steele
Beykent Üniversitesi	2 YL	Oğuz Makal
Arel Üniversitesi	1 YL	Dilge Kodak
	1 YL	Mehmet Murat Mengü
Yeditepe Üniversitesi	1 YL	Berrin Yanıkkaya Çoban
Yaşar Üniversitesi	1 YL	Mahmut Çağrı İnceoğlu
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	1 YL	Aznavur Demirpolat
Mersin Üniversitesi	1 YL	Yusuf Gürhan Topçu
Karabük Üniversitesi	2 YL	Ömer Say

İzmir Ekonomi Üniversitesi	1 YL	Nezih Erdoğan
İnönü Üniversitesi	1 YL	Mustafa Arslan
Galatasaray Üniversitesi	1 YL	Ayşe Toy Par
Fırat Üniversitesi	1 YL	Mustafa Yağbasan
Cumhuriyet Üniversitesi	1 YL	Onur Taydaş
Boğaziçi Üniversitesi	1 YL	İlkay Sunar
Bilgi Üniversitesi	1 YL	Tuna Erdem
Batman Üniversitesi	1 YL	Funda Masdar Kara
Abant İzzet Baysal Üniversitesi	1 YL	Yahya Mustafa Keskin
Uşak Üniversitesi	1 YL	Meral Özçınar
Dumlupınar Üniversitesi	1 YL	Gökhan Göktürk

Tablo 2'de tezlerin yapıldığı üniversite ve danışmalara göre tez dağılımına bakıldığında ülke sinemaları ile ilgili en fazla tez çalışması Marmara Üniversitesi'nde bitirilmiştir. Ülke sineması konulu tezlere en fazla danışmanlık veren hoca ise 5 yüksek lisans, 1 de doktora teziyle Prof. Dr. Battal Odabaş'tır. İlk iletişim fakültelerinin kurulduğu üniversitelerde ülke sineması konulu tezlerin sayısının daha fazla olduğu görülmektedir.

Tablo 3. Hangi Ülke ve Bölge Sinemalarını Konu Edindiğine Göre Tezler Hangi Ülke ve Bölge Sinemalarını Konu Edindiğine Göre Tezlere Ait Sıklıklar

Yayınlanan Tez Sayısı	Çalışılan Ülke
Hakkında 1 çalışma yapılan	Afgan, Arjantin, Arnavut, Avustralya, Avusturya, Başkortostan, Hint, İskandinav, İspanyol, İsrail, Kosova, Macar, Makedon, Mısır, Nijerya, Ortadoğu*, Özbek, Ürdün Sinemaları
Hakkında 2 çalışma yapılan	İngiliz, Gürcü, Afrika*, Kore, Polonya Sinemaları
Hakkında 3 çalışma yapılan	Danimarka/Dogma, Yunan, Sovyet Sinemaları
Hakkında 4 çalışma yapılan	Japon, Yugoslav, Kazak, Kırgız Sinemaları
Hakkında 5 çalışma yapılan	Avrupa*, Çin-Hong-Kong, Filistin, Latin Amerika/ Üçüncü Sinema
Hakkında 6 çalışma yapılan	Alman Sineması
Hakkında 10 çalışma yapılan	Fransız Sineması
Hakkında 11 çalışma yapılan	İtalyan, Azerbaycan Sinemaları
Hakkında 21 çalışma yapılan	İran Sineması
Hakkında 75 çalışma yapılan	Amerikan Sineması / Hollywood / ABD

*Mükerrer ifadeler çıkartılmış, karşılaştırmalı analiz yapılan tezler ülke hanelerine eklenmiştir.

Tezlerin hangi ülke ve bölge sinemalarını konu edindiğine ve sıklıklarına göre düzenlenen tablodaki ilk bulgu 75 adet çalışmayla Hollywood, ülke sineması alanında en çok çalışılan konudur. İran Sineması ise Batı dışı sinemaların en fazla çalışılan ülkesi olmuştur. İran Sineması'na yoğunlaşılması yine 2000'li yıllarda gerçekleşmektedir. Azerbaycan, Kırgız, Kazak, Afgan, Arnavut, Filistin, Başkortostan, Mısır sinemasını konu edinen araştırmacılar, genel itibariyle çalıştıkları ülkenin vatandaşıdır. Bu kategorideki öğrencilerin yine önemli bir kısmı, Türkiye Bursu alan öğrencilerden oluşmaktadır. Bazı tez çalışmalarında ülke sinemaları, bölgesel ve kıta başlıkları altında çalışılmıştır. Latin Amerika, Ortadoğu Sineması başlıklı çalışmaların bir kısmında, değinilen ülkeler de ilgili bölgenin birkaç ülkesiyle sınırlıdır.

B. İlkler, Perspektifler: Ülke Sinemaları Kitapları

Ülke sinemalarının bağlamını oluşturma, sinema tarihindeki yerini belirleme açısından sinema tarihi kitapları önemlidir. Sedat Simavi'nin 1931 yılında Kanaat Yayınları'ndan çıkan eseri, Hachette'in kitabının özetidir,[30] resimli *Sesli, Sessiz ve Renkli Sinema* başlıklı kitabı ve (Joseph-Marie) Lo Duca'nın 1947 yılında Remzi Yayınları tarafından Türkçeye çevrilen *Dünya Sinema Tarihi* kitabı Türkiye'de ülke sinemalarını anlamak için bir giriş niteliği taşımaktadır. İtalyan yazar Lo Duca'nın *Cahiers du Cinéma,* Fransız Yeni Dalga'nın pek çok önemli ismini içinde barındıran dergisinin kurucu ekibi içinde olması, çevrilen kitabın önemini artırmaktadır. Kitabın önemi, aynı zamanda Fransız gerçekçi yönetmenlerin dünya sinemalarını keşfetmek ve anlamak için bir yordam niteliği taşımasından ileri gelmektedir. Türkçe yazılan ilk sinema tarihi kitabı, 1960 yılında Zahir Güvemli imzasıyla Varlık Yayınları'ndan çıkmıştır. Kitabın ilk baskısında "Öbür Memleketler"de başlığıyla[31] Avrupa'da olan, ancak merkezde yer almayan, İspanya, Portekiz, Çekoslovakya gibi Avrupa ülkelerinin sinema tarihlerine değiniyordu. Güvemli, bu ülkelerde de belirli yönetmenlerin birkaç filminin ismini zikretmekte fakat genel bir değerlendirme yapmamaktadır. Latin Amerika'dan Meksika, Arjantin, Brezilya sinemasında öne çıkan yönetmenler üzerinden kısa bir özet sunmaktadır. Güvemli, kitabında "Doğu Ülkeleri'nde Sinema"[32] başlığında ise Japonya, Çin ve Mısır sinemalarını anlatmaktadır. Güvemli ayrıca Balkan ülkelerindeki sinemaları da kitabına konu edinir. Bu yönüyle hacmine oranla Türkçeye çevrilen eserlere kıyasla "diğer ülkelere" en fazla yer ayıran sinema tarihi kitabıdır.

Türkiye'de ülke sinemalarına yön veren bir başka çalışma ise Penelope Houston'un, 1966 yılında Türkçeye çevrilen *Çağdaş Sinema* adlı kitabıdır. Penelope Houston'un 1956'dan 1990'a kadar, ünlü İngiliz sinema dergisi *Sight&Sound'un*

30 B. Saydam, "Türkiye'de Sinema Tarihyazımının Gelişim Süreci", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 2020/2, c. 18, sy. 36, s. 425.

31 Z. Güvemli, *Sinema Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1960, s. 154.

32 Güvemli, *Sinema Tarihi*, s. 184.

editörlüğünü yapması da önemli bir ayrıntıdır. Türkçeye çevrilen iki ismin, Lo Duca ve Houston'un kitapları da ülke sinemalarını içermesi itibariyle Türkiye'deki ilgili alan yazınını etkilemiştir. Ülke sinemasına dair alıntılarda referans gösterilen bu isimler, "ülke sineması" ifadesinin "diğer ülke" kategorisi olarak anlaşılmasına da etki etmektedir. Aynı yıl Andre Bazin'in *Çağdaş Sinemanın Sorunları* adlı kitabının da basıldığını düşünürsek sinema ve gerçek ilişkisi etrafında sinema estetiğine yönelim görünmektedir. 1966 yılı müstakil olarak ilk ülke sineması kitabının çıkmadığı, ancak filmlere yaklaşımı belirleyecek Bazin ve Pudovkin -*Sinemanın Temel İlkeleri*- gibi isimlerin kitaplarının çevrildiği yıl olacaktır.

Araştırmalar kapsamında ülke sineması ile ilgili ilk yayımlanan kitapçığın adı *Özgür Sinema / Bulgar Sineması* başlığı taşımaktadır. Kitap Sami Şekeroğlu öncülüğündeki MSGSÜ Türk Film Arşivi'nden 1968 yılında Yabancı Sinema Dizisi kapsamında yayımlanmış, sayfa ve içerik itibariyle kitapçık türündedir. Yine araştırmalar kapsamında ülke sineması adını taşıyan ilk kitap, Atilla Dorsay'ın 1977 yılında *Mitos ve Kuşku/1966-77 Arası Amerikan Sinemasına Bakışlar* adlı kitabıdır. Ayrıca Dorsay'ın *Yönetmenler, Filmler, Ülkeler-I* ve *Yönetmenler, Filmler, Ülkeler-II* adlı kitapları, 1986 ve 1988 yıllarında Varlık Yayınları tarafından basıldı. Cihan Aktaş'ın *Şarkın Şiiri İran Sineması* adlı kitabı (1998) Türkiye'de telif edilen Batı dışı ülkeleri konu edinen ilk ülke sineması kitabıdır.

1989 yılında basılan Andrei Plakhov'un *Sovyet Sineması* adlı kitabı da Türkçeye çevrilen (çev. Yasemin Giritli İnceoğlu) ilk ülke sineması kitabıdır. Türkiye'de ilk defa bir sinema dergisinde kapak konusu olan ülke sineması ise 1971 yılında Türk Sinematek Derneği'nin çıkardığı *Filim 71 Dergisi*'nde yayımlanan Romanya Sineması'dır. *Varlık Dergisi*'nde İhsan Akay imzasıyla yayımlanan ve dünya sinemalarını değerlendiren metin gibi[33] "genel" kategorisinde çıkan çok sayıda makale yazılmıştır. 1971 yılı ülke sineması yayımları açısından bereketli bir dönemdir; ayrıca Halit Refiğ'in Türk Sineması'ndaki eğilimleri tartıştığı ve ulusal sinema tartışmalarına bir nevi kaynaklık eden *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabının da çıktığı yıldır. Nilgün Abisel'in 1980 yılında Ankara Üniversitesi'nin yıllığında "Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga" (T. Eryılmaz ile) ve "İngiliz Sineması Üzerine Notlar" başlıklı (1984) yayımlanan yazılar, sinema dergilerinin ülke sinemaları için tek mecra olmadığını göstermektedir. 1994'te yayınlanan bir başka ders notu ise *Dünya Sinema Tarihi* başlıklı yazısıyla MSGSÜ hocalarından Alev Demirbilek'e (İdrisoğlu) aittir.

Soğuk Savaş yıllarında ülke sinemasında dikkat çekici noktalardan birisi de Avrupa Sineması'ndaki yönetmenlere geniş yer ayrılırken Avrupa dışı ülkeler, genellikle "Azerbaycan Sineması", "Filistin Sineması" gibi ülke isimleriyle konu edinmişlerdir. Bu ayrımda öne çıkan nedenler; ülke sinemalarıyla ilgili yazıların

33 İ. Akay, "1961'de Dünya Sineması", *Varlık Yıllığı 1962*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1962, s. 91-92.

önemli ölçüde çeviri yoluyla gelmesi; çevirilerin o dönemde henüz güçlü olmayan oryantalizm; Avrupa Merkezcilik ya da postkolonyal eleştirilerin varlığının henüz hissedilmemesidir. Bir diğer nedense ülke sinemaları, yazanların kaynak dil olarak Avrupa dillerini kullanmalarından kaynaklanmaktadır. Bilgin Adalı'nın 1986 yılında Hil Yayınları'ndan yayımladığı *Belgesel Sinema: Belgesel Sinemanın Doğuşu, İngiliz Belgesel Okulu ve Türk Belgesel Sineması* başlıklı eseri belgesel sinema üzerinden ülke sinemasına değinen ilk kitaplardandır.

1986 yılında yayınlanan bir diğer kitap, Gerard Betton'un yazdığı, Şirin Tekeli'nin çevirdiği, İletişim Yayınları'ndan çıkan *Sinema Tarihi,* Lo Duca'nın kitabına benzer biçimde ulusal sinemalara ilişkin değiniler içermekteydi. 1996 yılında Paul Rotha'nın *Sinema Tarihi (Ülke Sinemaları)* adıyla Sistem Yayıncılık tarafından Türkçeye çevrilen kitabı (çev. İbrahim Şener), "Ülke Sinemaları" başlığıyla yayımlanan ilk çeviri kitap olma özelliği taşımaktadır.

1997 yılında Giovanni Scognamillo'nun *Dünya Sinema Sanayii* adlı kitabı Timaş Yayınları tarafından basıldı. Kitap, diğer dünya sinema kitaplarının yaptığı biçimde ülke sinemalarını üretim odaklı değerlendirdi. Toplamda 56 ülkenin sinemasını, tarihiyle birlikte inceleyen kitap, ulusal sinemaların küre ölçeğinde ilişkilerini incelemekteydi. 1997 yılında Med-Campus Yayınları tarafından basılan *Sinema Akımları* (der. Deniz Derman, Oğuz Onaran, Ahmet İnam, Serhat Günaydın) adlı kitap, akımları anlatırken ülke sinemalarına da değinmekteydi.

1989 yılında çevrilen *Sovyet Sineması* kitabının ardından 1993 yılında Öteki Yayınları'ndan çıkan Luda Jean Schnitzer ve Marcel Martin'in yazdığı *Devrim Sineması Sovyet Sineması*, aynı konuları ele alan ikinci kitaptır. Aynı yıl Gökhan Erkılıç'ın yazdığı *Cinema Paradiso Italiano* adlı kitap, İtalyan Sineması'nı konu edinen ve dolayısıyla Avrupa'daki bir ülke sinemasını anlatan ilk kitaptır. Atilla Dorsay'ın *Mitos ve Kuşku* kitabının ardından Giovanni Scognamillo'nun 1994 yılında basılan *Amerikan Sineması,* Hollywood üzerine yazılan ikinci kitap olmaktadır. Amerikan Sineması ile ilgili ilk tercüme kitap *Politik Kamera Adıyla Bilinen "Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası"* (çev. Elif Özsayar), Michael Ryan ve Douglas Kellner imzasıyla Ayrıntı Yayınevi tarafından yayımlandı. 1996 yılında Oğuz Makal tarafından yazılan *Fransız Sineması* adlı kitap Türkiye'de bir akademisyenin yazdığı ilk ülke sineması kitabıdır.

Türkiye'de Orta Asya Sinemaları'na bakıldığında ilk kitap MSGSÜ'de de bir süre eğitim veren Prof. Tofik İsmailov'un 3 ciltlik *Türk Cumhuriyetleri Sinema Tarihi* (3 Cilt Takım) adlı kitabıdır. Kitapta Azerbaycan'dan Kırgızistan'a değin tüm ülkelerin sinemaları 1990'ların ortalarına kadar getirilmiş, analitik bir biçimden ziyade ansiklopedik biçimde telif edilmiştir.

Geoffrey Nowell Smith'in derlediği, Kabalcı Yayınevi tarafından 2003 yılında Türkçeye kazandırılan *Dünya Sinema Tarihi*, içerisinde pek çok ülke sinemasının ele alındığı bir kitap olması sebebiyle önemlidir. Ala Sivas'ın -yüksek lisans tez

çalışmasından- *İtalyan Sineması* adlı kitabı 2004 yılında Es Yayınları tarafından basıldı. 2003 yılında ise "Yeni Gerçekçilik Sonrası İtalya Sineması" başlıklı tezini savunmuştu. Es Yayınları 2004 yılında, Şenol Erdoğan'ın *Fransız Sineması* ve Ala Sivas'ın *İtalyan Sineması* kitaplarını basarak ülke sinemaları serisinde önceliği Avrupa sinemalarına vermiş oldu. Zahir Güvemli'nin kitabından yaklaşık yarım asır sonra *Sinema Tarihi (Dünya)* başlıklı bir Türkçe kitap da Rekin Teksoy tarafından yazıldı. Kitap II. Dünya Savaşı sonrası, ülke sineması tartışmalarının başladığı yıllar için Batı dışı ülkelere ayrı ayrı başlıklar (Japon Sineması, Hint Sineması vb.) açmaktadır. Zahir Güvemli'de "Öbür Memleket Sinemaları" olarak başlıklandırılan bölüm, Teksoy'da "Başka Ülkeler, Başka Sinemalar" olarak isimlendirilmiş ancak yazar, savaş sonrası dönemi aktardığı yerlerde ülke sinemalarına değinmeye başlamıştır. Kitap, bir ansiklopedi gibi tasarlandığından analitik yönü belirgin değildir.

Literatürde Balkan Sineması'na ait ilk kitap Iordanova'nın *Balkan Sineması - Alevler İçinde Sinema* adlı kitabıdır. Kitap, Balkanlar Sineması'nı, savaş, iç karışıklıklar ve büyük toplumsal değişimler merkezli -tezlerde az da olsa çalışılan ancak kitabı bulunmayan meseleyi- anlatmakta, Balkan coğrafyasında yer alan ülke sinemalarını aktarması açısından önemli bir yerde durmaktadır.

2000'li yıllar Türkiye'deki ülke sineması anlayışında gözlerin İran'a çevrildiği yıllardır. Lisansüstü tezlerde ve çeviri kitaplarda İran Sineması'na yönelik ilgi büyüktür. Hamid Dabaşi'nin editörlüğünden Richard Tapper'in editörlüğüne İran Sineması ile ilgili hem derleme hem de müstakil yazılan kitaplar yayımlandı.

Latin Amerika ülkelerinin sinemalarına ilişkin metinler, daha çok "Üçüncü Dünya" ve "Üçüncü Sinema" ile ilgili başlıklarda yazılmış kitaplarda bulunmaktadır. Roy Armes'ın *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı* ile Esra Biryıldız & Zeynep Çetin Erus editörlüğünde hazırlanan *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* başlıklı kitaplarda farklı yazarlara ait Latin Amerika ülkelerinin sinemalarına ait metinler bulunmaktadır. Afrika ülkelerinin sinemalarına ilişkin lisansüstü tezler bulunurken, tek kitap, Muzaffer Musab Yılmaz'ın lisansüstü tezinden kitaplaştırdığı *Sömürgeden Küresele: Ulusötesi Afrika Sineması ve Abderrahmane Sissako* adlı eseridir.

Asya ülke sinemaları ise daha çok kıta ismi taşıyan kitaplar içinde yer bulmaktadır. Richards'ın *Asya Korku Sineması* (2011), *Carter'ın Doğu Asya Sineması* (2011), Colin'in *Öteki'nin Sinemaları: Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk* (2012) adlı kitapları örnek verilebilir.

Türkiye'de telif edilen ve tercüme kitapların sayısı birbirine yakın olmakla birlikte Avrupa ve Hollywood sinemalarına ilişkin kitaplar belirgin bir biçimde fazladır. Bu sinemalar dışında en göze çarpan ülke İran Sineması'dır. İran Sineması'nın 1990'larda Avrupa film festivallerinden başarıyla dönmesi, 2010'lar itibariyle de Oscar ödülleri kazanması tez ve kitap yayımında rotayı İran'a çevirmektedir. Avrupalı film yazarları ve düşünürlerin de İran Sineması'na ilgilerinin artması

-örneğin Jean-Luc Nancy'nin *Filmin Apaçıklığı Abbas Kiyarüstemi* (2013) kitabı- Türkiye akademyasının ilgisini de aynı yöne çeker.

Tablo 4. Yayınlanma Tarihine Göre Türkiye'de Ülke Sineması ile İlgili Kitap Sayıları ve Tercüme ile Telif Sıklıkları

	Kitap			
	Telif	Tercüme		
Yayın Yılı				%
1947		1	1	1,3
1960	1		1	1,3
1966		1	1	1,3
1977	1		1	1,3
1986	2		2	2,7
1989	1	1	2	2,7
1990		1	1	1,3
1993	1	1	2	2,7
1994	1		1	1,3
1996		1	1	1,3
1997	3	1	4	5,3
1998	1		1	1,3
2001	1		1	1,3
2003	2	1	3	4,0
2004	3	3	6	8,0
2005	2	1	3	4,0
2006		1	1	1,3
2007	2	2	4	5,3
2009	1	1	2	2,7
2010	2	2	4	5,3
2011	1	6	7	9,3
2012	1	3	4	5,3
2013	1	2	3	4,0
2014	3		3	4,0
2015		1	1	1,3
2016	3	4	7	9,3
2017	1		1	1,3
2018		2	2	2,7
2019	3	1	4	5,3
2020	1		1	1,3
Toplam	38	37	75	100

Tablo 4'e bakıldığında 1947-2021 yılları arasındaki dönemde, ülke sineması üzerine telif ve tercümelerin birbirine yakın olduğu, toplam kitap sayısının 75, telif kitapların tercümeden bir adet fazla olduğu görülmektedir. Ülke sinemasıyla ilgili sınırlı sayıdaki kitap basımı 1990'lı yıllardan sonra artmıştır. Ulusal Tez Merkezi

verilerine göre ülke sineması ile ilgili ilk kitap 1947 yılında yayınlanmıştır. Ülke sineması ile ilgili kitaplar doğrudan kitap başlığı üzerinden konulmayıp konu edinmesi itibariyledir. 1947-2021 tarihleri arasında ülke sinemasını konu edinen 75 kitap yayımlanmıştır. Yukarıda değindiğimiz gibi ülke başlığıyla çıkan çalışmaların erken dönemde yapılmadığı görülmektedir. Sinema tarihi ve akımlarının anlatıldığı ve genellikle çevirilerin hâkim olduğu anlatılarda, ülke sinemaları az sayfa sayılarıyla dahil olmaktadır.

Tablo 5. Hangi Ülke ve Bölge Sinemalarını Konu Edindiğine Göre Kitaplara Ait Sıklıklar

Yayınlanan Kitap Sayısı	Teması
Hakkında 1 çalışma yapılan	Kore Sineması, Akdeniz Sineması, Afrika Sineması, Balkan Sineması, Filistin Sineması, Macar Sineması, İngiliz Sineması
Hakkında 2 çalışma yapılan	Alman Sineması, Japon Sineması, İtalyan Sineması, Orta Asya / Türk Cumhuriyetleri, Avrupa Sineması
Hakkında 3 çalışma yapılan	Sovyet Sineması / Rus Sineması, Üçüncü Sinema / Üçüncü Dünya Sineması / Latin Amerika, Ortadoğu Sineması, Asya / Uzakdoğu Sineması
Hakkında 5 çalışma yapılan	Fransız Sineması
Hakkında 7 çalışma yapılan	İran Sineması
Hakkında 15 çalışma yapılan	Amerikan Sineması / Hollywood
Hakkında 20 çalışma yapılan	Sinema Tarihi / Akımları

*Erken dönem yayınlanan sinema tarihi kitaplarında ulusal sinema ve ülke sineması başlıkları olduğu için listeye dahil edilmiştir.

Türkiye'de ülke sinemalarının anlatıldığı ana başlık, sinema tarihi ve akımlarıdır. Çeviri kitaplarının ülke sinemalarına bakışları, merkez ve periferi denklemindedir. Merkezde Hollywood ve Avrupa ülkeleri bulunurken ülke sinemaları ise "diğer ülke sinemaları" başlığıyla ele alınmaktadır. Bu kapsamın dışında en çok çalışılan ülke sineması Amerikan Sineması/Hollywood'dur. Tezlerdeki yayın sıralamasına yakın bir tablo ortaya çıkmaktadır. Kitap çalışmalarına bakıldığında en fazla çalışılan ikinci ülke ise İran'dır. Batı dışı çalışılan ilk ülke sineması da İran Sineması'dır.

Tablo 7. Yayınlanma Tarihine Göre Türkiye'de Ülke Sineması ile İlgili Tercüme ve Telif Kitapların Konu Tercihleri

Kitap Temaları	Tercüme	Telif
Sinema Tarihi /Akımları	11	9
Amerikan Sineması / Hollywood	8	7
İran Sineması	2	5
Fransız Sineması	3	2
Sovyet Sineması / Rus Sineması	2	1
Avrupa Sineması	2	-
İtalyan Sineması	-	2
Alman Sineması	1	1
Üçüncü Sinema / Üçüncü Dünya Sineması / Latin Amerika	2	1
Ortadoğu Sineması	-	3
Orta Asya / Türk Cumhuriyetleri	-	1
Asya / Uzakdoğu Sineması	2	1
Filistin Sineması	1	-
Balkan Sineması		-
İngiliz Sineması		1
Macar Sineması		1
Japon Sineması		2
Kore Sineması		1
Akdeniz Sineması		1
Afrika Sineması		1

*Colin, G. D.'nin (2012) *Öteki'nin Sinemaları: Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk* (Çev. Maral Jefroudi) adlı kitabının karşılaştırma içermesi nedeniyle, kitap, tabloda hem Ortadoğu hem de Orta Asya kısmına 1'er adet olarak işaretlenmiştir.

Sonuç

"Ulusal Sinema" ve "Ülke Sineması" kavramları, sömürgesizleşme (dekolonizasyon) süreçlerinde ve bağımsızlık sonrasında kullanılmakta olup şimdilerde postyapısalcı etkiyle birlikte kavramların geçerlilikleri tartışmaya açılmıştır. Ülke sinemaları, büyük festivallerin pavyonlarında kendilerine stand bulan ve festival seçme kriterlerince belirlenmiş bir seçkiyle görücüye çıkmaktadır. Ülke sinemalarının festivaller aracılığıyla dolaşıma girmesi nedeniyle "festivalin ulusal sinemaları" olarak da görülebilir. Festivalin çerçevelemediği ulusal sinemalar ise ülke sineması kitaplarında ele alınmamaktadır. Ülke sineması, böylelikle festival

parantezinde ya da Hollywood gibi güçlü dağıtım ve gösterim tekellerinin güçlü yapımları altında kendine has ışığını gösterememektedir.

Sinema tarihi konu edildiğinde özellikle Benedict Anderson üzerinden sinema ve milliyet arasındaki ilişkinin tahayyül edildiğini, inşa edildiğini söyleyenlerle milliyetin bir olgu olarak sinemadan önce var olduğunu belirtenler arasında ciddi bir tartışma bulunmaktadır. Sinemanın ulusal niteliklerle ortaya çıktığını savunan anlayış ulusal sinemayı merkeze almakta, sinemalarını kendi ulusal kimlikleriyle, Alman Sineması, Türk Sineması gibi, öbekleştirerek kullanmaktadır. I. Dünya Savaşı öncesinde dünyada çekilen filmler, özellikle tarihsel bir hikâye anlatan büyük bütçeli yapımlara sahip olanlar, örneğin Rusya'da *Tryokhsotletie tsarstvovaniya doma Romanovykh* (1913), İtalya'da *Cabiria* (1914), ABD'de *The Birth of a Nation* (1915) filmleri güçlü bir ulusal sinema olarak; çoğu zaman da milliyetçiliğin kurgusal olarak ortaya çıktığını savunanlar için birer örnek sayıldı. Ancak yapımların çoğu bir uyarlama olduğu göz önüne alındığında, meselenin ülke edebiyatı ya da diğer ifade biçimleriyle ilgili olduğu görülmektedir. "Ülke Sineması" ve "Ulusal Sinema" ifadeleri birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Bunun nedeni ulus devletlerin kurulmasından sonra kendi sinemalarını üretmeleridir.

I. Dünya Savaşı başladığında Avrupa uluslarının kendi içinde mücadelesi, emperyal dağıtım ağını ABD lehine çevirdi. Bu tarih ABD'nin film ihracını, bir daha geriye döndürülemeyecek denli artırdı. Almanya'nın ekonomik olarak çöküşü, buna bağlı olarak UFA gibi büyük stüdyoların zayıflaması ve büyük ABD yapım şirketleri olan Metro, Warner Bros. ve Paramount gibi şirketlerin Avrupa'daki büyük stüdyoları almaya başlaması, bu süreçte etkili oldu.[34] Ancak Amerika, şirket kapitalizmini somutlaştıran, ülke ismiyle değil büyük bir kurumsal varlığıyla -Hollywood- öne çıkmaktadır. İngilizce konuşulan dünyada, İngiltere "British Cinema" olarak hem ulusallığı hem de sömürgeciliği karşılayan ismiyle anılmaktadır. Ulusal sinemayı belirleyen en önemli kırılma, "ses"in sinemaya dahlidir. Sesin sinemaya gelmesi dili görünür hale getirmekte, görünür hale gelen dil ise dublajı ve altyazıyı gerektirmektedir. Ülke sinemaları da büyük ölçüde varlık sebeplerini sesin sinemaya dahil olmasıyla göstermektedir. Buna ek olarak kendi sinemasının "sesini" henüz çıkaramayan ülkelerin, bağımsızlıklarını kazandıktan sonra film üretmesiyle 1960'lı yıllarda, ulusal ve ülke sinemaları konuşulmaya başlandı. Bunun temel nedenlerinden birisi ise küresel siyasetteki değişimler olmaktadır. "Batı 1837'yle 1897 arasında dünyanın geri kalanının hepsi üzerindeki üstünlüğünü tesis etmeyi bitirmişti".[35] II. Dünya Savaşı sonrasına kadar sürecek bu durum, daha sonra kendi varlıklarını sömürgeci tahakküm ya da kültürel egemenlik altından

34 T. J. Saunders, *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*, University of California Press, 1994, s. 73.

35 A. Toynbee, *İnsan Soyu ve Toprak Ana Dünyanın Öyküsel Bir Tarihi*, çev. Ahmet Aybars Çağlayan, İstanbul: Ayrıntı, 2021, s. 11.

kurtarma süreciyle birlikte ülke sinemaları kendi tema ve dillerini bulmaya çalıştı. Bu kurtulma sürecinin de etkisiyle 1960'lar, sinema literatüründe ülke sinemalarına ayrı başlıklar açıldığı yıllar olmaktadır. Pek çok sinema tarihi kitabında bu durum "diğer ülke" ve "başka ülke"ler başlıklarıyla çalışılmıştır. Ancak diğer ülke kavramı, yine merkez ve çevre ülke kavramlarını kültürel olarak haritalandırma işleviydi. Aynı zamanda "bağlantılandırılma" denilen başka bir sınıflandırmayı da beraberinde getirdi.

Bağlantılandırma, eski sömürge ile sömürgecinin ya da kültürel hegemonya kuran ülke ile "pre-modern" ülke arasında varsayımsal ilişkilere dayanmaktadır. Bu kavramla birlikte hiyerarşik ilişkinin bağımsızlıkla kopmadığını, kültürel-ekonomik olarak devam ettiği ifade edilmektedir. Ülke sinemaları da bu kavramın getirdiği bağlam üzerinden yorumlanmakta, dünya sineması ya da sinema tarihi kitaplarında "diğer ülke" demekle hem bilinmezlik hem de "esas ülke"nin gölgesinde olduğu anlamı verilmektedir.

Ülke sinema kitaplarında görülen bu durum, Batılı kanonların temel alınmasıyla oluşmaktadır. Modernite üzerinden gelişen iki temel varsayım "fark ve kopuş"tur.[36] Bu varsayımlar ülke sinemalarında tarihin failleri ve madunları üzerinden bir okuma yapma yanılgısı oluşturmaktadır. Fark, Batı'nın diğerinden farklı yönlerine, kopuş ise diğerlerinin batıdan ayrılan yönlerine odaklanmaktadır. 1980'li yıllarda kültürel incelemeler ve postkolonyalizm çalışmalarının etkisiyle ve İngilizce akademik evren dolayımıyla küreselleşme teorileri, ırk, sınıf, melezlik, diaspora, aksan gibi bir takım anahtar kelimeler dolaşıma girdi. Ancak bu minvalde bir ülke sineması henüz İngilizce yazında ve Türkiye'de gelişmemiştir.

Ülke sinemalarıyla ilgili görülen bir diğer eğilim de ülke sinemalarını bulunduğu kıta üzerinden anlatma girişimleridir. Latin Amerika Sineması, Afrika Sineması gibi pek çok çalışmayı, ülke sinemalarının antolojisi gibi istiflemek söz konusudur. Kıta üzerinden ülke sineması yazını ise kıtanın genel özellikleriyle yorumlanmaktadır. Bunun temel nedeni ise Türkiye'de ülke sinemalarıyla ilgili çalışmaların azlığıdır.

Türkiye'de ülke sinema çalışmalarına ilişkin ilk kurumsal çabalar, "Kulüp Sinema 7" ve "Sinematek"e aittir. Sinematek'in hazırladığı film gösterim programları yönetmen seçkisi de dahil olmak üzere ülke sinemalarının adlarını da içeren genel gösterimlerdir. Sinematek grubunun çıkardığı *Yeni İnsan Yeni Sinema* dergisinde de ülke sinemalarına yer verilmesiyle Türkiye'de ortaya çıkan ülke sinemalarına ilginin aynı dönemlere denk gelmesi arasında doğru orantılı bir ilişki bulunmaktadır. Paris Sinemateki'nde bulunan isimlerin ön ayak olması, Türkiye'de bir kısım yazar ve yönetmenlerin desteğiyle kurulan Türk Sinemateki, kendisine kaynaklık eden Sinematek grubunun gösterim programlarını Türkiye'ye taşımaktadır. Ülke

36 G. K. Bhambra, *Moderniteyi Yeniden Düşünmek, Post-Kolonyalizm ve Sosyolojik Tahayyül*, çev. Özlem İlyas, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015, s. 1.

sinemaları ve yönetmenler sineması seçkileri, Fransız Sinemateki'nde başlatılıp Türkiye'ye de uzanmaktadır. Bu yönüyle Türkiye'de, farklı ülke sinemalarını keşfetmek için önemli bir zemin olan sinematek, aynı zamanda ülke sinemalarına bakışta da etkili olmuştur. Beğeninin Fransa üzerinden tesis edilmesi, aynı zamanda ülke sinemalarını değerlendirirken de orayı esas alan entelektüel zümre üzerinden bir hiyerarşi oluşturacaktır. 1990'lara kadar devam eden bu eğilim, yerini daha çok İngilizce ile yapılan araştırmalara bırakacaktır.

Ülke sineması değerlendirmelerinde öne çıkan eğilim ise biçimsel özellikleri, film dili gibi film içi unsurlarla anlatmak, gözardı ederek ilgili ülkenin politik, tarihsel süreci içerisinde bir anlatı kurulmasıdır. Bu okuma biçimi ise zorunlu olarak, o dönem içinde etkili olan bir olay ya da düşünce etrafında gerçekleşmektedir. Hollywood ve Sovyet Sineması, Soğuk Savaş dönemi boyunca karşıtlıklar üzerinden okunmakta, Alman Sineması ise geçmişteki nazi izleri, baskıları üzerinden değerlendirilmektedir. Avrupa dışı sinema üzerindeki genel eğilim ise sol düşünce yorgunları tarafından, yeni bir umut olma ihtimalini vaat eden üçüncü sinema odaklı olmakta ya da üçüncü dünya merkezli "bilinmeyen sinemalar"ı keşfedici bir tutum neden olmaktadır.

Ülke sineması 1990'lı yıllarda yazılan akademik tezlerin uğrak konularından birisi olmaktadır. 1980'li yıllarda yazılan "Japon Sineması" başlıklı tezde odak noktası Akira Kurosawa iken, Ertan Yılmaz'ın "Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri, Sinema Toplumbilimi Açısı'ndan" başlıklı yüksek lisans teziyle birlikte ülke sinemalarını okuma biçimleri, toplumsal, siyasal açıdan sürdürülmektedir. Bir nevi "bağlantılı tarihler" oluşturularak yazılan tezlerde, ülke sinemasını var eden başka bir sinema ya da egemenlik ilişkisi kuran ya da kurmaya çalışan ülkelerle bir arada ele alınmaktadır. Tek başına bir Japon Sineması ya da ülke sinemasının bir dönemi yerine, karşılaştırmalı okumalarla genişletilen bir ülke sineması literatürü daha belirgindir.

Ülke sinemalarıyla ilgili yapılan çalışmalarda genel olarak Türk Sineması'yla ilgili karşılaştırma kısımları bulunmamaktadır. Kıyaslama tez çalışmalarında bir eksiklik olarak düşünülmese de Türk Sineması'nın gelişimine ilişkin küresel ya da bölgesel bağlam bir yönüyle göz ardı edilmemektedir. Türk filmlerinin değerlendirilmesi, tasnif edilmesi komşu bölge ve ülke dinamiklerinden soyutlanmakta, o dönem cari olan Avrupa sanat sineması olarak değerlendirilen akımlarla benzerlikleri üzerinden bir değerlendirilme yapılmaktadır.

Ülke sinemalarındaki yayınlarda en önemli artış hiç şüphesiz sinema bölümlerinin kurulmasıyla, dolayısıyla başta iletişim fakültelerinin ders müfredatında dünya sineması derslerinin verilmeye başlanmasıyla sağlanmıştır. Dünya sinemasının doğal olarak kamusunu oluşturan akademsiyenlerin ve öğrencilerin varlığı, bu yöndeki çalışmaları çoğaltmaktadır. Lisansüstü bölümlerin açılmasıyla birlikte ülke sineması odaklı çalışmaların çeşitlenmesi, referans kaynak ihtiyacı, ülke

sineması literatürünün genişlemesini sağlayan bir başka etmen olmaktadır. Ayrıca akademik dergilerdeki yayınlarla birlikte dünya sineması kapsamında farklı ülke sineması çalışmalarına yönelik ilgiyi de kayda değer biçimde pekiştirmektedir.

Kaynakça

Adorno, T. W., *Kültür Endüstrisi- Kültür Yönetimi*, çev. Elçin Gen, Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim, 2020.

Akay, İ., "1961'de Dünya Sineması", Varlık Yıllığı, 1962, s. 91-92.

Akerson, C., "Sovyet Sineması: Dil ve Kültür Ayrımları Olan 14 Merkezde Her Yıl 1500 Kadar Film Hazırlanıyor", *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı 263, 6 Şubat 1978, s. 14-16.

Abisel, N., "İngiliz Sineması Üzerine Notlar", *AÜ Basın Yayın Yüksek Okulu Yıllığı*, sayı 7, 1982, s. 1-22.

Ahmad, A., "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'", *Social Text*, sy. 17, Sonbahar, 1987, s. 3-25.

Bhambra, G. K, *Moderniteyi Yeniden Düşünmek, Post-Kolonyalizm ve Sosyolojik Tahayyül*, çev. Özlem İlyas, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015.

Baudrillard, J., *Amerika*, çev. Yaşar Avunç, İstanbul: Ayrıntı, 2012.

Berlinale, https://www.berlinale.de/en/world-cinema-fund/home/profile.html

Evren, B., *Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri*, İstanbul: Korsan Yayıncılık, 1993.

Güvemli, Z., *Sinema Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1960.

Gökçek, Y. Z., "Türkiye'de Sinema Bölümlerinin İlk 10 Yılı (1982-1992) ve Film Çalışmalarının Yönelimleri", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 2020, c. 18, sy. 36, s. 713-732.

Higson, A., *English Heritage, English Cinema, Costume Drama Since 1980*, New York: Oxford University Press, 2003.

Frey, H., *Nationalism and the Cinema in France: Political Mythologies and Film Events, 1945-1995*, New York: Berghahn Book, 2016.

Gündeş, S., *Sinema Kaynakçası*, İstanbul: Der Yayınları, 2000.

Jameson, F., "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, Güz 1986, sy. 15, s. 65-88.

Kırel, S., "Küresel Seyircilik, Hollywood ve "Öteki" Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması", *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, sy. 4, 2006, s. 51-69.

Miller, T. vd. (eds.), *Küresel Hollywood-(Ekonomi-Politik)*, çev. Selim Türkmenoğlu, Yusuf Can Ekinci, Zahit Atam, İstanbul: Doruk, 2012.

Longxi, "The Relevance of 'Weltliteratur'", *Poetica*, c. 45, 2013, s. 241-247.

Oskay, Ü., *Çağdaş Fantazya*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2014.

Pizer, J. D., "Goethe's World Literature Paradigm: From Uneasy Cosmopolitanism to Literary Modernism", *A Companion to World Literature*, Ken Seigneurie vd. (eds.), Wiley-Blackwell, 2020.

Sadoul, G., *Histoire Cinema Mondial Origines Jours*, Paris: Flammarion, 1949.

Okumuş, F., "Sinema Tarihyazımına Farklı Bakmak ve Türk Sineması Tarihyazımı için Yöntem Arayışı", Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi, 2010.
Onaran, O., *Türkçe Sinema Yazıları Kaynakçası (1960-1984)*, Ankara: Esda, 1986.
Onaran, A. Ş., *Türk Sineması*, İstanbul: Kitle, 2015.
Özön, N., *Ansiklopedik Sinema Sözlüğü*, İstanbul: Arkın Kitabevi, 1958.
Özön, N., *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, İstanbul: Doruk, 2010.
Saunders, T. J., *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*, University of California Press, 1994.
Saydam, B., "Türkiye'de Sinema Tarihyazımının Gelişim Süreci", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, c. 18, sy. 36, 2020/2, s. 425-472.
Temple, M. ve M. Witt, *The French Cinema Book*, London: British Film Institute, 2018.
Thompson, K., *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907–1934*, London: British Film Institute, 1985.
Toynbee, A., *İnsan Soyu ve Toprak Ana Dünyanın Öykülesel Bir Tarihi*, çev. Ahmet Aybars Çağlayan, İstanbul: Ayrıntı, 2021.
Ulakbim, 2021, https://cabim.ulakbim.gov.tr/bibliyometrik-analiz/
Ulusoy, N., "Sinematografik Üretimi Düzenleyen Bir Kamu Kuruluşu Olarak Centre National De La Cinematographie'nin Gelişmekte Olan Ülkelerin Sinemalarına Yaklaşımı", *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2007, c. 12, sy. 12, s. 171-176.
Zaim, D., "Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul - 1. Bölüm", *Altyazı*, sy. 78, 2008, s. 48-55.

Ülke Sinemaları Bibliyografyası (Yıllara Göre)

Yüksek Lisans Tezleri

Yıldız, S. "Japon Sineması ve Akira Kurosawa", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 1988 (Dan. Âlim Şerif Onaran).
Yılmaz, E., "Amerikan sinemasında savaş ve Vietnam filmleri: Sinema Toplumbilimi Açısından", Dokuz Eylül Üniversitesi, 1990 (Dan. Faruk Kalkan).
Toklu, A., "Belgesel Sinema ve Anglo-Sakson Belgesel Sineması", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 1991 (Dan. Âlim Şerif Onaran).
Atakani, S. M., "Sessiz Sinemada Fransız Güldürüsü", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 1991 (Dan. Âlim Şerif Onaran).
Özdemir, B. A., "Çağdaş Macar sinemasında Istvan Szabo", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 1992 (Dan. Mutlu Parkan).
Dinçer, O., "Avrupa Topluluğu'nda Sinema", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 1992 (Dan. Oğuz Makal).
Önal, H., "1980 sonrası ABD sineması ve yeni eğilimler", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 1994 (Dan. Faruk Kalkan).
Tunç, A., "Sinemasal Bir Tür (Genre) Olarak Melodrama Genel Bakış: Hollywood Özelinde Aile Melodramına Yaklaşımlar", Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 1995 (Dan. Seçil Büker).

Akhun, Ö. Z. B., "Amerikan Fantastik Sinemasında Kendini Yineleyen Motifler", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 1995 (Dan. Mutlu Parkan).

Günay, T., "Cinematic Realism and Digital Special Effects in Hollwood Cinema", Bilkent Üniversitesi, Ankara, 1996 (Dan. Bülent Özgüç).

Yavuz, B., "Alman Sinemasında Bireysel ve Toplumsal Sorunların Estetik Yansımaları", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 1996 (Dan. Mutlu Parkan).

Mohammadi, M., "Amerikan Sinemasında Popülerleşme Açısından Western'ler", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 1999 (Dan. Ünsal Oskay).

Kılınçarslan, Y., "Dışavurumcu Alman Sinemasında Simgecilik", Ege Üniversitesi, İzmir, 1999 (Dan. Zafer Özden).

Balcı, B., "Amerikan Bilim Kurgu Sinemasındaki Muhafazakâr Değerler", Ege Üniversitesi, İzmir, 2000 (Dan. Nimet Önür).

Girginkoç, D., "Amerikan Sinemasında Kara Film", Ankara Üniversitesi, Ankara, 2000 (Dan. Oğuz Onaran).

Par, A. T., "İtalyan Yeni Gerçekçi Sinemasının Türk Sinemasına Yansımaları", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2001 (Dan. Ünsal Oskay).

Saliji, S., "Eski Yugoslavya'da Zihniyet ve Sinema İlişkisi", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2001 (Dan. Oğuz Adanır).

Ilgaz, A., "Amerikan Sinemasında Basmakalıp Tipleme", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2001 (Dan. Nurçay Türkoğlu).

Aetbaeva, F., "Başkortostan Sineması", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2001 (Dan. Şükran Esen).

Olgundeniz, S. S., "Amerikan Sineması ve Türk Sinemasında Kadının Sunumu", Ege Üniversitesi, İzmir, 2002 (Dan. Nimet Önür).

Yaren, Ö., "Devrim Sonrası İran Sineması Muhsin Mahmelbaf Örneği", Ankara Üniversitesi, Ankara, 2002 (Dan. Beybin Kejanlıoğlu).

Baygaliyeva, A., "Sovyet Sineması ve Çok Uluslu Sovyet Sinemasında Bir Yönetmen: Tölömüş Okeyev", İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2003 (Dan. Battal Odabaş)

Yalgın, E., "Dogma/Dogme 95: Manifesto for Contemporary Cinema and Realism", Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2003 (Dan. Andreas Treske & John Robert Groch).

İdacıtürk, E., "Amerikan Bağımsız Sineması ve John Cassavetes", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2003 (Dan. Zühal Çetin).

Sivas, A., "Yeni Gerçekçilik Sonrası İtalya Sineması", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2003 (Dan. Esra Biryıldız)

Dilanova, L., "Azerbaycan Sineması", Gazi Üniversitesi, Ankara, 2003 (Dan. Seçil Büker).

Özbanazi, O. O., "Çağdaş Hollywood Bilim Kurgu Sinemasında Görsel Etkiler ile Yaratılan Sinemasal Gerçeklik", Ankara Üniversitesi, Ankara, 2004 (Dan. Oğuz Onaran).

Oluk, A., "Klasik Anlatı Sineması (Hollywood Sineması Bağlamında)", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2004 (Dan. Oğuz Adanır).

Javarli, R., "Sovyetler Birliği Döneminde Egemen İdeolojinin Azerbaycan Sinemasına Yansıması, Gazi Üniversitesi, Ankara, 2004 (Dan. Şükrü Künüçen).

Tuna, Y., "2000'li Yıllar Hollywood Sinemasında Mitolojik Öğelerin Temsili, Ege Üniversitesi, İzmir, 2004 (Dan. Konca Yumlu).
Karamollaoğlu, A., "Doksanlı Yıllar ve Sonrasında Hollywood Sinemasında Eril Narsizm ve Fallik Karakter Temsilleri", Ege Üniversitesi, İzmir, 2004 (Dan. Zafer Özden).
Şengül, A. F., "Cinema and Representation in International Relations: Hollywood Cinema and The Cold War", ODTÜ, Ankara, 2005 (Dan. Necati Polat).
Büyükyıldırım, E., "Çağdaş Hollywood Sinemasında Avrupa Filmlerinin Yeniden Çevrimi", Ankara Üniversitesi, Ankara, 2005 (Dan. Nejat Ulusay).
Atakan, D., "Representation of Women in Post-Revolutionary Iranian Cinema", Bilgi Üniversitesi, İstanbul, 2006 (Dan. Tuna Erdem).
Güler, H., "Humeyni Sonrası İran Sinemasında Kadın", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2006 (Dan. Şebnem Gülfidan).
Kanat, F., "İran Sinemasında Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler", Ankara Üniversitesi, Ankara, 2006 (Dan. Nejat Ulusay).
Yılmaz, H., "Latin Amerika'da Sinema ve Toplum: 1960'ların Sinema Hareketleri ile 1995 Sonrası Yeni Sinemanın Karşılaştırılması", Ankara Üniversitesi, Ankara, 2007 (Dan. Nejat Ulusay).
Ali, S., "Makedon Sinemasında Ötekinin Sunumu: Makedon Sinemasında Öteki Olarak Türk", İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2007 (Dan. Battal Odabaş).
Gürses, İ., "Kültürel Ekoloji Olarak Sinema: Avrupa Sineması Üzerine İncelemeler", Ege Üniversitesi, İzmir, 2007 (Dan. Nevzat Kaya).
Mambetaliyev, S., "Bağımsızlık Öncesi ve Sonrası Kırgız Sineması ile Kırgız Edebiyatı Etkileşimi", Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, 2007 (Dan. Kadir Ömürkulov).
Aliyev, R., "Sovyet Dönemi ve Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sineması: İdeolojik Bir Bakış", Ankara Üniversitesi, Ankara, 2007 (Dan. Nejat Ulusay).
Sönmez, I., "Avrupa Sineması, Kültürel Karşılaşmalar ve Kimlik Sorunları", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2007 (Dan. Nurçay Türkoğlu).
Zıraman, Z., "1990 Sonrası Japon Korku Sinemasında İntikamcı Ruh Öğesi", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2007 (Dan. Zühal Çetin Özkan).
Karakurt, E. T., "Latin Amerika Geleneğinde Brezilya Sineması", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2007 (Dan. Ahmet Şahinkaya).
Erdem, C. Y., "Breaking Binaries: A Critical Approach to The Fifth Generation Chinese Cinema", Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2008 (Dan. Mahmut Mutman).
Rahimi, M., "Afganistan'da Sinemanın Bir Propaganda Aracı Olarak Kullanılması", Gazi Üniversitesi, Ankara, 2008 (Dan. Hale Künüçen).
Camankulov, R., "Kırgız Belgesel Sinemasında Propaganda", İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2008 (Dan. Ceyhan Kandemir).
Yılmaz, D., "Gürcü Sineması ve Tengiz Abuladze", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2008 (Dan. Zühal Çetin Özkan).
Erkan, H., "Hollywood Sinemasında Kültürel Temsil ve Oryantalizm", Gazi Üniversitesi, Ankara, 2008 (Dan. Seçil Büker).

Taşkan, Y., "Amerikan Korku Sinemasında Kadına Yönelik Dinsel İçerikli Şiddetin Psikanalitik İncelemesi", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2008 (Dan. Ragıp Taranç).

Çatalkaya, M., "Doksanlı Yıllar ve Sonrası Fransız Sineması", Ege Üniversitesi, İzmir, 2009 (Dan. Konca Yumlu).

İnce, G., "Örnek Çözümlemelerle Türkiye ve İtalya'da Politik Sinema", Ege Üniversitesi, İzmir, 2009 (Dan. Güliz Uluç).

Çoban, O., "İtalyan Sinemasının Tarihe Bakışı", İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2009 (Dan. Battal Odabaş).

Eğilli, B., "Alman Dışavurumculuğu ve Toplumsal Kökenlerinin İncelenmesi", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2010 (Dan. Serpil Kırel).

Türkgülü, İ., "2000'li Yılların Hollywood Sinemasında Düşman Kavramı", İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2010. (Dan. Ayşen Gül).

Yergebekov, M., "Ulus-Devlet İnşa Sürecinde Sinema: Bağımsızlık Sonrası Kazak Sineması Örneği", Ankara Üniversitesi, Ankara, 2010 (Dan. Beybin Kejanlıoğlu).

Gökşar, Ö. A., "Kore Sineması ve Hollywood ve Yeniden Çevrim'e Yöneliş: Siworae-The Lake House Filmlerinin Karşılaştırılması", Kocaeli Üniversitesi, İzmit, 2010 (Dan. Nigar Pösteki).

Kocabaylıoğlu, D., "Polonya Ahlaki Kaygı Sinemasında Sistem Eleştirisi", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2010 (Dan. Zeynep Çetin Erus).

Parlayandemir, G., "Türk Sinemasının Endüstriyel Yapısının Amerikan Sinemasının Endüstriyel Yapısı ile Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2011 (Dan. Esra Biryıldız).

Karamuço, B., "Yugoslavya Sinema Tarihinde Siyah Dalga Dönemi ve Yugoslav Toplumu Üzerindeki Etkileri", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2011 (Dan. Asiye Korkmaz).

Berber, F., "Devrim Sonrası İran'da Sinema Endüstrisi", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2011 (Dan. Suat Yavuz).

Ergeşov, M., "Gürcistan ve Kırgızistan Sinemalarının Benzerliği ve Değişikliği", Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, 2011 (Dan. Moldoseyit Mambetakunov).

Songür, S., "Political Cinema in The Middle Eastern Countries and Women", Yeditepe Üniversitesi, İstanbul, 2011 (Dan. Berrin Yanıkkaya Çoban).

Gökçek, Y. Z., "Postkolonyal Afrika Sineması", Beykent Üniversitesi, İstanbul, 2011 (Dan. Oğuz Makal).

Agayev, R., "Sovyet Dönemi Azerbaycan Sineması ve Propaganda", İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2011 (Dan. Battal Odabaş).

Süar, S., "Yunanistan Sinemasında Küçük Asya Sorunsalı", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2011 (Dan. Faik Kartelli).

Namaz, Y., "11 Eylül Sonrası Amerikan Sinemasında Öteki'nin Sunumu", Fırat Üniversitesi, Elazığ, 2011 (Dan. Mustafa Yağbasan).

Öztürk, B., "Filistin'e Sinemadan Bakmak", Beykent Üniversitesi, İstanbul, 2011 (Dan. Oğuz Makal).

Yılmaz, H. S., "Amerikan Sinemasına Egemen Mutlu Son İdeolojisi", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2011 (Dan. Ragıp Taranç).
Şahin, A., "Çağdaş Çin Sineması'nda Kadının Sunumu: Zhang Yimou", Gazi Üniversitesi, Ankara, 2012 (Dan. Hale Künüçen).
Bozyer, Ö., "Hollywood Sinemasında Oryantalizm Etkisi ve Doğu Erkekleri İmajı", Karabük Üniversitesi, Karabük, 2012 (Dan. Ömer Say).
Erensoy, Ş. F., "Hollywood'dan Indiewood'a Amerikan Sinemasının Değişimi", İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul, 2012 (Dan. Sabri Özaydın).
Yalınay, D., "1990 Sonrası Hollywood Sineması Romantik Aşk Filmlerinde Aşk Söylemi", Gazi Üniversitesi, Ankara, 2012 (Dan. Gülcan Seçkin).
Sağır, T. D., "Doğu ve Batı Sineması Karşılaştırması: İran ve Hollywood Sineması", Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2013 (Dan. Naci İspir).
Bayol, S., "Tarihsel Süreç İçindeki Melodramın Dünya Sineması Üzerindeki Etkisi ve Türk-İtalyan Sinema Anlayışındaki Yeri", İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul, 2013 (Dan. Cem Kağan Uzunöz).
Balaban, B., "Comedy and Women in Neorealist Cinema", İzmir Ekonomi Üniversitesi, İzmir, 2013 (Dan. Nezih Erdoğan).
Dossekeyeva, D., "Kazak Sinemasında Kadın Temsilleri (1925 - 2010 Arası Film Örnekleriyle)", Akdeniz Üniversitesi, Antalya, 2013 (Dan. Emine Uçar İlbuğa).
Yahya, A. M., "Freedom or Suppression: Representation of Women in Nigerian Cinema", Yaşar Üniversitesi, İzmir, 2014 (Dan. Mahmut Çağrı İnceoğlu).
Sherifi, O., "Arnavutluk Sineması", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2014 (Dan. Serpil Kırel).
Sertalp, E., "1990'lar Hollywood Sinemasında Tüketim Toplumu, Erkeklik Krizi ve Şiddet Eleştirisi", Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2014 (Dan. Çağla Karabağ Sarı).
Askarova, A., "Sovyet Döneminden Bağımsızlığa Geçişte Özbek Sineması", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2015 (Dan. Z. Yüksel Aktaş).
Elnur, A., "1930-1960 Dönemi Amerikan Sineması Metinlerinde Kadınlık ve Erkeklik Temsilleri", Akdeniz Üniversitesi, Antalya, 2015 (Dan. Gönül Demez).
Ağcaoğlu, A., "Bir İktidar Biçimi Olarak Devlet Kavramı: Erken Dönem Sovyet Sinemasında İktidarın Görünümü", Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2015 (Dan. Gönül Demez).
Tokatlıoğlu, E., "1960 - 1990 Yılları Arasında Amerikan Korku Sinemasındaki Muhafazakârlık", Kocaeli Üniversitesi, İzmit, 2015 (Dan. Kamuran Mehmet Arslantepe).
Iamilova, L., "Toplumsal Değişim ve Sinema: Sovyetler Sonrası Rus Sinemasında Sosyal Problemlerin Temsili", Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2016 (Dan. İrfan Hıdıroğlu).
Hamidian, S., "Iranian Independent Cinema (The Case of Sohrab Shahid Sales's Cinema", Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul, 2016 (Dan. Nilay Ulusoy).
Doğan, E., "Amerikan ve İngiliz Sinemasında Karşılaştırmalı Olarak Darwin ve Darwinizm", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2016 (Dan. Sabire Soytok).

Zeynalli, N., "Azerbaycan Sinemasında Toplumsal Dönüşümün Temsili: İbrahimbeyov Filmleri Örneği", Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2016 (Dan. Gülsüm Depeli).
Klein, L., "Fransız Popüler Sinemasında Fransız Müslümanların Temsili", Ankara Üniversitesi, Ankara, 2016 (Dan. Engin Sarı).
Şahin, O., "2000 Sonrası PopüLer Hollywood Sinemasında Dini Tema ve Örüntüler", İnönü Üniversitesi, Malatya, 2016 (Dan. Mustafa Arslan).
Litsa, S., "Yunan Sinemasının İlk Yılları ve Gelişimi", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2016 (Dan. Asiye Korkmaz).
Balayeva, N., "Azerbaycan Sessiz Sinema Dönemi", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2016 (Dan. Zeynep Çetin Erus).
İncedursun, K., "Jean Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Almanya ve Avusturya Sinemalarına Genel Bir Bakış", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2016 (Dan. Oğuz Adanır).
Aydın, M. Y., "Sinemaya Sinemayla Bakmak: Devrim Sonrası İran Sinemasında Düşünümsellik", Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2017 (Dan. N. Aysun Yüksel).
Beyazyüz, S., "Oryantalizm ve Oksidentalizm Kavramları Çerçevesinde 11 Eylül Sonrası Türk Sineması ve Hollywood Sinemasında Öteki Temsilleri", Selçuk Üniversitesi, Konya, 2017 (Dan. Aytekin Can).
Taç, G. Y., "Mythological Blondes in Hollywood Cinema: A Feminist Approach", Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul, 2017 (Dan. Nilay Ulusoy).
Kitnur, S. K., "Kültür Devrimi Sonrası Çin Sinemasında Kolektif Hafıza Olgusu: Yara/Hasar Filmleri", Ege Üniversitesi, İzmir, 2017 (Dan. Nazım Ankaralıgil).
Eivazi, F., "İran Belgesel Sinemasında Gerçek ve Gerçekçilik", Kocaeli Üniversitesi, İzmit, 2017 (Dan. Özgür Velioğlu).
Vurdu, S. C., "Hollywood Sinemasında Romantik Komedi Türünün Türk Sinemasına Yansıması: 2000 Sonrası Filmlerin Karşılaştırmalı Analizi", Maltepe Üniversitesi, İstanbul, 2017 (Dan. Gülçin Çakıcı Öztürk).
Eyyubova, A., "Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sinemasında Toplumsal Yozlaşma: Pencere ve Köpek", Akdeniz Üniversitesi, Antalya, 2017 (Dan. Gül Yaşartürk).
Irmak, B., "Avustralya Sineması'nda Türk ve Avustralya Askerinin Temsili", İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2017 (Dan. Ayşen Gül).
Türkmen, M. Y., "Hollywood Sineması ve İslamofobi: 11 Eylül Sonrası Hollywood Sinemasında İslamofobinin Yeniden Üretimi", Uşak Üniversitesi, Uşak, 2018 (Dan. Meral Özçınar).
Zanella, E. S., "Meksika ve Amerika Birleşik Devletleri Arasındaki İlişkilerin Sinemadaki Yansımaları ve Amerikan Sinemasında Meksikalı Stereotipin Analizi", İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2018 (Dan. Battal Odabaş).
Çevikoğlu, G. E., "A Case Study of Hollywood to Yeşilçam Cross-Cultural Film Remakes", Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2018 (Dan. Colleen Bevin & Kennedy Karpat).
Attariyan, A., "Representation of Sufism And Death in Hollywood And Iranian Cinema", Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul, 2018 (Dan. Eleni Varmazi).
Natsheh, E., "Normalization in Palestinian Cinema And The Way to The Oscars", Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul, 2018 (Dan. Erhan Büker).

Nezzal, S., "Portrayal of The Palestinian-İsraeli Conflict: Egyptian, Jordanian, and Lebanese Cinema Between 2010-2018", Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2018 (Dan. Bülent Mehmet Çaplı).

Türkyurt, Y. F., "Amerikan Sinemasında Afrika Kökenli Amerikalıların Temsili", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2018 (Dan. Zeynep Çetin Erus).

Karakış, E., "Yeni Güney Kore Sinemasında Psikanalizm: Kim Ki-Duk, Lee Chang-Dong ve Park Chan-Wook Filmlerinin Ruhbilimsel Çözümlemesi" Kocaeli Üniversitesi, İzmit, 2018 (Dan. Özgür Velioğlu).

Aydın, A., "20. Yüzyıl Batı Sinemasında Türkiye ve Türk Karşıtı Propagandalar", Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep, 2018 (Dan. Gökhan Gökgöz).

Hassanov, F., "V. Propp'un Şemasına Göre Hollywood Tür Sinemasının İncelenmesi", İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2018 (Dan. Şükrü Sim).

Söylemez, S., "Hollywood Sinemasında Türkiye'ye Yönelik Oryantalist Bakışın Sosyolojik Analiz", Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya, 2018 (Dan. Gökhan Göktürk).

Kdyrmayeva, D., "Ulusal Kazak Sinemasının Kimlik Oluşumunda 1940-1950 Döneminin Etkisi", İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2018 (Dan. Emine Nilüfer Pembecioğlu).

Gürbüz, İ. H., "İran Sinemasında Kadın Temsili: Samira Makhmalbaf Örneği", İstanbul Arel Üniversitesi, İstanbul, 2018 (Dan. Dilge Kodak).

Özcan, İ., "Hollywood Sinemasında Kahraman Yaratma ve Algı Yönetimi: Bir Örnek Vietnam Savaşı ve Rambo Filmleri", Maltepe Üniversitesi, İstanbul, 2018 (Dan. Battal Odabaş).

Yılmaz, Y., "İran İslam Devriminin Sinemaya Yansıması", Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu, 2018 (Dan. Yahya Mustafa Keskin).

Kalfaoğlu, S., "Arjantin ve Türk Sineması'nda Polisiye Edebiyat Uyarlamaları: Gözlerindeki Sır ve Son Hafriyat Örnekleri", İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2018 (Dan. Hasan Akbulut).

Gödeoğlu, F., "Ekonomik Kriz Dönemlerinde Dünya Sineması: Alman Sinemasında Noir Film Akımında İmge ve İdeoloji Üzerine Bir İnceleme", İstanbul Aydın Üniversitesi, İstanbul, 2019 (Dan. Hüseyin Kazan).

Tüfenk, A. D., "Modernite Et Image Des Femmes Dans Le Cinema Turc Et Francais Des Annees 1960: Comparaison De Vesikalı Yarim Et Domicile Conjugal", Galatasaray Üniversitesi, İstanbul, 2019 (Dan. Ayşe Toy Par).

Barakat, S., "How Does Basma Alsharif Introduce A New Discourse to Palestinian Cinema by Using Video Essays?", Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2019 (Dan. Nazmi Ulukat).

Abbasov, T., "Sovyet Azerbaycan Sinemasında Melodramatik Tahayyül ve Modernleşme", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2019 (Dan. Umut Tümay Arslan Yeğen).

Kılcı, M., "Tarihsel ve Toplumsal Dönüşümler Çerçevesinde İtalya ve Türkiye'de Gerçekçi Sinema", İstanbul Arel Üniversitesi, İstanbul, 2019 (Dan. Mehmet Murat Mengü) .

Candan, F., "Amerikan Korku Sinemasında Psikanalitik Öğeler: Tekinsiz ve İğrenç", Ordu Üniversitesi, Ordu, 2019 (Dan. Mehmet Yılmaz).

Yılmaz, A., "2000-2010 Arası Hollywood Sineması'nda Sanal Karakterlerin Gelişimi", Ege Üniversitesi, İzmir, 2019 (Dan. Huriye Kuruoğlu).

Turhallı, Z., "İran Romantik-Komedi Sinemasındaki Kadın Temsilini İranlı Kadın İzleyicilerin Alımlama Biçimleri", Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep, 2019 (Dan. Mustafa Emre Köksalan).

Krasniqi, K., "Kosova Sineması", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2019 (Dan. Yusuf Ziya Gökçek).

Koyuncu, S., "Weimar Sinemasında Korkunun Estetiği", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2019 (Dan. Emrah Suat Onat).

Arslan, N., "Devrim Sonrası İran Sinemasında Aile ve Evlilik", Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep, 2019 (Dan. Yücel Karadaş).

Kartal, H. Y., "Danimarka Sinemasında Kötülüğün Mitolojik Kökenleri: "Bizi Kötülükten Kurtar" (2009), "Cennetin Kapısında" (2009), "Shelley" (2016)", Kocaeli Üniversitesi, İzmit, 2019 (Dan. Özgür Velioğlu).

Ghanim, J., "Son Dönem Filistin Sinemasında Anlatının Post-Kolonyal ve Madun Çalışmaları Grubu Bağlamında İncelenmesi", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2019 (Dan. Serpil Kırel).

Altay, S., "Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Türk ve Amerikan Sineması", Ordu Üniversitesi, Ordu, 2019 (Dan. Ufuk Uğur).

Khalilov, H. D., "Azerbaycan Sinemasında Sovyet İdeolojik Propagandası", Selçuk Üniversitesi, Konya, 2019 (Dan. Vedat Çakır).

Durmuş, C. B., "21. Yüzyıl Hollywood Sinemasında Eleştirel Distopya, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2019 (Dan. Özlem Güçlü.)

Aytekin, M., "Devrim Sonrası İran Sinemasında Kadın: Behram Beyzayi Filmlerinde Kadının Temsili", Akdeniz Üniversitesi, Antalya, 2019 (Dan. Emine Uçar İlbuğa).

Yazıcı, E., "Yunan Sinemasında Yeni Dalga ve Yorgos Lanthimos", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2019 (Dan. Şükran Esen).

Dadashova, M., "Sovyet Dönemi Azerbaycan Sineması", Selçuk Üniversitesi, Konya, 2019 (Dan. Aytekin Can).

Kule, S., "Yugoslavya'nın Dağılması Sonrası Sırp Ulusal Kimliğinin İnşasında Sinema", İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2019 (Dan. Murat İri).

Amrat, M., "Ürdün Sinemasında Film Yapımı Sorunu", Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2019 (Dan. İrfan Hıdıroğlu).

Karaoğlu, H. İ., "Hint Sinemasının Edebi Kaynakları: Kathāsaritsāgara Örneği", Ankara Üniversitesi, Ankara, 2019 (Dan. Korhan Kaya).

Elboghdadi, A., "Mısır Sinema Filmlerinin İzlerkitle Üzerindeki Etkisi ve 'Kötü' Karakterlerin Topluma Yansıması", İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2019 (Dan. Emine Nilüfer Pembecioğlu).

Sarıkaya, Ö., "2000 Sonrası Holywood Sineması'nda Postkolonyal Etkiler", Mersin Üniversitesi, Mersin, 2019 (Dan. Yusuf Gürhan Topçu).

Malkawi, M. G. İ., "Ürdün Belgesel Sinemasında Sanat Akımları", Akdeniz Üniversitesi, Antalya, 2019 (Dan. Emine Uçar İlbuğa).
Sert, H., "Doğu'da ve Batı'da Sanatın Geleneksel Kodları ve Sinema Sanatına Etkileri: Yeni İran Sineması Örneği", Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, 2020 (Dan. Onur Taydaş).
Özçöllü, R., "Third Cinema İn Sub-Saharan Africa: A Multi-Layered And Holistic Seeing Model", Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul, 2020 (Dan. Kaya Özkaracalar).
Nureeva, M., "Japon Popüler Kültüründe Ölüm Olgusu: Çağdaş Japon Sineması", İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2020 (Dan. Hediye Esra Arcan).
Tunç, A., "Post-Yugoslav Sinemasında Travma Anlatıları: Toplumsal Hafızada Yugoslavya İç Savaşı'nın Filmlere Yansıması", Kocaeli Üniversitesi, İzmit, 2020 (Dan. Özgür Velioğlu).
Ghojehbaglou, S. J., "İran Sinemasında Sansür: Kadın Temsiline Yönelik Çözümleme", Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2020 (Dan. Zaur Mukarram).
Yazıcı, E. Ş., "1945 Sonrası İtalyan Sinemasında Faşizm Eleştirisinin Estetik Politikası", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2020 (Dan. Sabire Soytok).
Pakman, T., "1968 Kuşağı Romantizminin 52. Yılında İtalyan, Fransız ve Türk Sinemasının Toplumsal, Ekonomik ve Siyasi Değişimler İle Sanata Yansıması", İstanbul Aydın Üniversitesi, İstanbul, 2020 (Dan. Cem Kağan Uzunöz).
Kaya, M., "Irak Savaşı Filmleri Özelinde Hollywood Sinemasında Milliyetçilik", Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, 2020 (Dan. Tevfik Erdem).
Kula, T., "Polonya Sinemasında Krzysztof Kieslowski: Dekalog Tv Filminin Göstergebilimsel Analizi", Gazi Üniversitesi, Ankara, 2020 (Dan. Mehmet Sezai Türk).
Demir, T., "Amerikan Hollywood Sinemasında İslamofobi: Keskin Nişancı Film Örneği İncelemesi", Batman Üniversitesi, 2020 (Dan. Funda Masdar Kara).
Durul, M., "Shooting And Crying: Representations of Masculinity İn Israeli Cinema / Shooting And Crying: İsrail Sinemasında Erkeklik Temsilleri", ODTÜ, Ankara, 2020 (Dan. Mustafa Şen).
Çalışkan, Y., "21.Yy Hollywood Sinemasında Oryantalist Bakış Açısı", Marmara, İstanbul, 2020 (Dan. Ali Murat Kırık).
Parçal, C., "Türk ve Amerikan Korku Filmlerinin Psikanalitik Film Eleştirisi İle Değerlendirilmesi: Siccin 5 ve Korku Seansı Örnekleri", Marmara, İstanbul, 2020 (Dan. Yalçın Lüleci).
Mammadlı, G., "Azerbaycan Sinemasında Karabağ Savaşı", İstanbul Aydın Üniversitesi, 2020 (Dan. Cem Kağan Uzunöz).
Şener, E., "İran'da Muhalefet ve Sinema: Hatemi Döneminde Sinemanın Muhalif Dili", Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, 2020 (Dan. Aznavur Demirpolat).
Pakman, T., "1968 Kuşağı Romantizminin 52. Yılında İtalyan, Fransız ve Türk Sinemasının Toplumsal, Ekonomik ve Siyasi Değişimler İle Sanata Yansıması", İstanbul Aydın Üniversitesi, 2020 (Dan. Cem Kağan Uzunöz).
Yaldır, H., "1980 Sonrası Hong Kong Sinemasında Wong Kar-Wai: Topluma Kadın Üzerinden Bakış", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2020 (Dan. Şükran Esen).

Çelik, V., "Japon Mitolojisi Çerçevesinde Japon Animasyon Sineması", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2020 (Dan. Elif Demoğlu).

Yazıcı, E. Ş., "1945 Sonrası İtalyan Sinemasında Faşizm Eleştirisinin Estetik Politikası", Dokuz Eylül, İzmir, 2020 (Dan. Sabire Soytok).

Uğur, A., "2000 Sonrası Avrupa Sinemasında Kültürel Temsillerin Yansımaları", Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, 2020 (Dan. Aydan Özsoy).

Bal, B., "Estetik Perspektifteki Dalgalanma: Fransız Yeni Dalgası ve Mekân", Kocaeli Üniversitesi, İzmit, 2020 (Dan. Selma Kayhan Tunalı).

Ertan, E. L., "Sol Yaka Grubu Filmlerinde Gerçeklik Arayışı: Durağan ve Hareketli Görüntünün Özgün Buluşma Biçimleri", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2020 (Dan. Ayça Çiftçi).

Acar, F. O, "Third Cinema Movement As A Virtuality", Kadir Has Üniversitesi, İstanbul, 2020 (Dan. Bülent Diken).

Doktora Tezleri

Odabaş, B., "Fransız Siyasal Sineması ve Jean-Luc Godard", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 1995 (Dan. Âlim Şerif Onaran).

Daldal, A., "Comparative Cultural And Socio-Political Analysis of Post-War Italian And Turkish Societies in The Context of Realism in Cinema", Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, 2002 (Dan. İlkay Sunar).

Kabadayı, L., "Toplumsal Cinsiyet ve Film 90`Lı Yıllarda ABD-İspanya -Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi", Ege Üniversitesi, İzmir, 2004 (Dan. Konca Yumlu).

Topçu, Y. G., "Sinemada Yeni Yönelimler: Dogma 95 Örneği ve Anlatı Yapısının İncelenmesi", Gazi Üniversitesi, Ankara, 2005 (Dan. Seçil Büker).

Balcı, B., "1990'lardan Günümüze Amerikan Sinemasındaki Tür Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumları", Ege Üniversitesi, İzmir, 2006 (Dan. Nimet Önür Akgündüz).

Soytok, S., "Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2007 (Dan. Oğuz Makal).

Kılınçarslan, Y., "II. Dünya Savaşı Döneminde Amerikan ve Sovyet Propagandist Canlandırma Sinemasının İdeolojik ve Sanatsal Karşılaştırmalı Analizi", Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, 2011 (Dan. Sezer Akarcalı).

Nafeie, M., "Devrim Sonrası İran Sinemasında Çocuk İmgesinin Genç Kuşak İzleyici Açısından Değerlendirilmesi: Arkadaşın Evi Nerede?, Cennetin Rengi, Sarhoş Atlar Zamanı, Cennetin Çocukları", İstanbul Üniversitesi, 2012 (Dan. Gülin Terek Ünal).

Özdemirci, E. G., "Ortak Bellek ve Sinema: 1990 Sonrası Fransız ve Amerikan Sinemasında 68 Kuşağı Nostaljisi", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2012 (Dan. Esra Biryıldız).

Laleh, A., "Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri", Ankara Üniversitesi, Ankara, 2013 (Dan. Gazi Osman Özgüdenli).

Barkot, Z., "1990 Sonrası Anaakım Hollywood Sinemasında Özne, Arzu ve Temsil İlişkisi: Temsil Krizinin Sınırları ve Alternatif Arayışları", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2013 (Dan. Zeynep Çetin Erus).

Arda, Ö., "Latin Amerika ve Türk Sinemasında Belgesel Sinemanın Üçüncü Sinemada Temsili", İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2014 (Dan. Battal Odabaş).

Gürkan, H., "1990 Sonrası Dönemde Peter Wollen'in Karşı Sinema Anlatısının Hollywood Sinemasında Değişimi", İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2014 (Dan. Rengin Ozan).

Çağlıyan, Ç. E., "21. Yüzyıl Amerikan ve Türk Sinemasında Saçma ve Başkaldırı", Ege Üniversitesi, İzmir, 2014 (Dan. Lale Kabadayı).

Küçük, A. S., "Fantasy, Setting, Narrative Space in The Queer Cinema of The USA (1990s–2010s)", Kadir Has Üniversitesi, İstanbul, 2016 (Dan. Eser Selen).

Camankulova, R., "Kırgız Belgesel Sinemasında Sosyal Kimliklerin Temsili", Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, 2016 (Dan. Cenk Demirkıran).

Arvas, N., "Hollywood Sinemasında Öteki Sorunsalı Bağlamında Müslüman Kimliği", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2016 (Dan. Peyami Çelikcan).

Yılmaz, F., "Hollywood Sinemasında Öteki Olarak Ortadoğulu Algısı", İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2016 (Dan. Yücel Bulut).

Erensoy, Ş. F., "A Cinematic Response to Social Anxieties: The Case of The New French Extremity", Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul, 2017 (Dan. Eleni Varmazi).

Zor, L., "SSCB Dönemi ve Bağımsızlık Sonrası Orta Asya Türk Devletleri'nde Sinemanın İdeolojik Söylemi: Kazakistan Örneği", Erciyes Üniversitesi, Kayseri, 2017 (Dan. Aytekin Can).

Aptourachman, E. B., "İngiliz Sinemasında Thatcher Politikalarının Yansımaları ve Sorunları", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2017 (Dan. Ragıp Taranç).

Gökçek, Y. Z., "Üçüncü Sinema'dan Fernando Solanas'a Bakış", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2017 (Dan. Serpil Kırel).

Hamarat, A., "Middle East in Hollywood Cinema: Cinematic Representations of The Orient And Orientals", Erciyes Üniversitesi, Kayseri, 2018 (Dan. Eugene Steele).

Özkan, Ç. E., "Akılcı Düşüncenin Eleştirisi Olarak Sinemada Absürt: İskandinav Sineması Örneği", Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2018 (Dan. Dilek Tunalı).

Ulusal, D., "Bellek Bağlamında İran Sinemasında Kadın", Gazi Üniversitesi, Ankara, 2018 (Dan. Mehmet Can Doğan).

Ünal, B., "Amerikan Sinemasında Gazeteci İmajı", Gazi Üniversitesi, Ankara, 2018 (Dan. Aydan Özsoy).

Küngerü, A., "Medeniyetler Çatışması Tezi Bağlamında Hollywood Sineması ve İslam", Ege Üniversitesi, İzmir, 2019 (Dan. Güliz Uluç).

Keşaplı, O., "1990 Sonrası Hollywood Sinemasında Kuzey Amerika Yerlilerinin Temsili", Ege Üniversitesi, İzmir, 2019 (Dan. Lale Kabadayı).

Büyükbaş, S., "Küreselleşme Bağlamında Hollywood Sinemasının Ulusötesiliği Yeniden İnşası: 2000 Sonrası Hollywood Filmlerinin Göstergebilimsel Analizi", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2020 (Dan. Peyami Çelikcan).

Sevindi, K., "Sovyet Propaganda Animasyonlarında İdeolojik Söylem", Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2020 (Dan. Neşe Kaplan).

Kitaplar (Yıllara Göre)

Lo Duca, J.-M., *Sinema Tarihi*, çev. Nuri Sarıdoğan, İstanbul: Remzi, 1947.
Güvemli, Z., *Sinema Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1960.
Houston, P., *Çağdaş Sinema*, çev. Dikmen Gürün, İstanbul: KLO Yayınları, 1966.
Dorsay, A., *Mitos ve Kuşku 1966-77 Arası Amerikan Sinemasına Bakışlar*, İstanbul: Görsel Yayınları, 1977.
Adalı, B., *Belgesel Sinema: Belgesel Sinemanın Doğuşu, İngiliz Belgesel Okulu ve Türk Belgesel Sineması*, İstanbul: Hil Yayınları, 1986.
Dorsay, A., *Yönetmenler, Filmler, Ülkeler 1*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1986.
Dorsay, A., *Yönetmenler, Filmler, Ülkeler 2*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1989.
Plakhov, A., *Sovyet Sineması*, çev. Yasemin Giritli İnceoğlu, Suha Çalkıvik, İstanbul: Arena Yayınları, 1989.
Betton, G., *Sinema Tarihi*, çev. Şirin Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
Luda, J. S., Martin, M., *Devrim Sineması*, çev. Osman Akınhay) Ankara: Öteki Yayınevi, 1993.
Erkılıç, G., *Cinema Paradiso Italiano*, Ankara: Spot, 1993.
Scognamillo, G., *Amerikan Sineması*, İstanbul: Ağaç Yayınları, 1994.
Rotha, P., *Sinema Tarihi-Ülke Sinemaları*, çev. İbrahim Şener, İstanbul: Sistem Yayınları, 1996.
Scognamillo, G., *Dünya Sinema Sanayii*, İstanbul: Timaş Yayınları, 1997.
Derman, D., Onaran, O. & İnam, A., Günaydın, S., *Sinema Akımları*, Ankara: Med-Campus Proje Yayınları, 1997.
Ryan, M. & Kellner, D., *Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.
Makal, O., *Fransız Sineması*, Ankara: Kitle Yayınevi, 1997.
Aktaş, C., *Şark'ın Şiiri İran Sineması*, İstanbul: Nehir Yayınları, 1998.
İsmailov, T., *Türk Cumhuriyetleri Sinema Tarihi* (3 Cilt), İstanbul: Türk Güzel Sanatlar Vakfı, 2001.
Smith, G. N. (ed.), *Dünya Sinema Tarihi*, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı, 2003.
Göral, B., *Burak'ın Kamerasından Hollywood*, İstanbul: Plato Yayınları, 2003.
Coşkun, E., *Dünya Sinemasında Akımlar*, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2003.
Erdoğan, Ş., *Fransız Sineması*, İstanbul: Es Yayınları, 2004.
Dabağyan, L. P., *Sinema Dünyası / Zaman Tünelinde Tüm Yönleriyle*, İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2004.
Singleton, R. S., *Amerikan Sinema Terimleri Sözlüğü*, çev. Selçuk Taylaner, İstanbul: Es Yayınları, 2004.
Dabaşi, H., *İran Sineması: Geçmişi, Bugünü ve Geleceği*, çev. Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz, İstanbul: Agora, 2004.
Sivas, A., *İtalyan Sineması*, İstanbul: Es Yayınları, 2004.

Tombs, P. & Tohill, C., *Avrupa Seks ve Korku Sineması*, çev. Nilgün Birgül, İstanbul: Kabalcı, 2004.
Teksoy, R., *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2005.
Biryıldız, E. & Erus, Z. Ç. (eds.), *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, İstanbul: Es Yayınları, 2005.
Colin, G. D., *Kadın, İslam ve Sinema*, çev. Deniz Koç, İstanbul: Agora, 2005.
Monaco, J., *Yeni Dalga: Truffault, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Artı 1, 2006.
Iordanova, D., *Balkan Sineması - Alevler İçinde Sinema*, çev. Burcu Erdoğan, İstanbul: Agora, 2007.
Pour, M. S., *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*, İstanbul: Es Yayınları, 2007.
Tapper, R. (ed.), *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik Adlı Kitap*, çev. Kemal Sarısözen, İstanbul: Kapı Yayınları, 2007.
Gönen, M., *Hollywood Sineması*, İstanbul: Es Yayınları, 2007.
Erkan, H., *Hollywood Sinemasında Oryantalizm*, İstanbul: Kırmızı Kedi, 2009.
Dabaşi, H. (ed.), *Filistin Sineması: Bir Ulusun Hayalleri*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora, 2009.
Kolker, R. P., *Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki, 2010.
Yalur, T., *Yönetmenlerin İzinde Macar Sineması*, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2010.
Topçu, G. Y. (ed.), *Hollywood'a Yeniden Bakmak*, Ankara: De Ki, 2010.
Kovacs, A. B., *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki, 2010.
Carter, D., *Doğu Asya Sineması*, çev. Nejat Ağırnaslı, İstanbul: Kalkedon, 2011.
Kracauer, S., *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki, 2011.
Hill, D., *Charlie Kaufman ve Hollywood'un Neşeli Afacanlar, Fabulistler ve Hayalperestler Takımı: Yeni Amerikan Dalgasına Kısa Bir Yolculuk*, çev: Selen Serezli, İstanbul: Kalkedon, 2011.
Oylum, R. & Sivaslıoğlu, K., *Ortadoğu Sineması*, İstanbul: Başka Yerler, 2011.
Armes, R., *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*, çev. Zahit Atam, İstanbul: Doruk, 2011.
Richards, A., *Asya Korku Sineması*, çev. Onur Gayretli, İstanbul: Kalkedon, 2011.
Wiegand, C., *Fransız Yeni Dalga Sineması*, çev. Serdar Güneri, İstanbul: Kalkedon, 2011.
Colin, G. D., *Öteki'nin Sinemaları: Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk*, çev. Maral Jefroudi, İstanbul: Agora, 2012.
Clarke, J., *Sinema Akımları - Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*, çev. Şahan Yatarkalkmaz, İstanbul: Kalkedon, 2012.
Akbulut, D., *Sinemanın İlkleri Amerikan Sineması*, İstanbul: Kare Yayınları, 2012.
Miller, T. & Vd. (ed.), *Küresel Hollywood-(Ekonomi-Politik)*, çev. Selim Türkmenoğlu, Yusuf Can Ekinci, Zahit Atam, İstanbul: Doruk, 2012.
Nochimson, M. P, *Bir Dünya Sinema*, çev. Özgür Yaren, Ankara: De Ki, 2013.

Kellner, D., *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset,* çev. Gürol Koca, İstanbul: Metis, 2013.
Güral, U., *Sinema Tarihi*, Ankara: Detay Yayıncılık, 2013.
Erelvanlı, S., *İki Bacaklı At ya da Dört Bacaklı İnsan: İran Yeni Sineması*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2014.
Köse, H. (ed.), *Kara Perde: İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar*, İstanbul: Ayrıntı, 2014.
Şen, A., *Kayıp Keşif Yolculuk: Japon Sineması Manga ve Anime*, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014.
Tzioumakis, Y., *Amerikan Bağımsız Sineması*, çev. Esra Özkan, İstanbul: Doruk, 2015.
Oylum, R., *Rus Sineması*, İstanbul: Seyyah Kitap, 2016.
Oylum, R., *Uzakdoğu Sineması*, İstanbul: Seyyah Kitap, 2016.
Oylum, R., *Alman Sineması*, İstanbul: Seyyah Kitap, 2016.
Schneider, S. J & Vd. (Kolektif), *Dünya Sinemasında Akımlar*, çev. Selin Yılmaz , İstanbul: Doruk, 2016.
Kelly, G. & Robson, C. (ed.), *Dünya Kadın Sinema Yönetmenleri*, çev. Nazlı Pakkan, İstanbul: Agora, 2016.
Lanzoni, R. F., *Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Küre, 2016.
Bordwell, D., *Hollywood'un Film Dili*, çev. Zahit Atam, Barış Tanyeri, Yusuf Can Ekinci, İstanbul: Doruk, 2016.
Kuloğlu, G., *Başlangıçtan Günümüze Japon Sineması*, İstanbul: Japon Yayınları, 2017.
Schoonover, K. & Galt, R.(Ed), *Küresel Sanat Sineması; Yeni Kuramlar ve Tarihler*, çev. Tahir Onur Çimen, 2018.
Hettich, K., *Melankolik Komedi: Ana Akım Sinemanın Dışında Kalan Hollywood*, çev. Okşan Aytolu, İstanbul: Profil, 2018.
Oylum, R., *İran Sineması*, İstanbul: Seyyah Kitap, 2019.
Burton, J., *Latin Amerika'da Sinema ve Toplumsal Değişim*, çev. Faik Onur Acar, Ankara: Dipnot, 2019.
Binark, M., *Diplomasi ve Kore Dalgası 'Hallyu" Güney Kore'de Sinema Endüstrisi, K-Dramalar ve K-Pop*, Ankara: Siyasal Kitabevi, 2019.
Yılmazkol, Ö. (ed.), *Akdeniz Sineması*, İstanbul: Doruk, 2019.
Yılmaz, M. M., *Sömürgeden Küresele: Ulusötesi Afrika Sineması ve Abderrahmane Sissako*, İstanbul: Kriter, 2020.

Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 19, Sayı 37, 2021/1, 125-146

Representations of Cinematic Istanbul: Expressions, Clichés and Transformations

Sertaç Timur DEMİR*

Öz

İstanbul sinema temsili açısından zengin bir kent olmasına rağmen, modern kente ışık tutacak niteliklere sahip yetkin filmler bulmak güçtür. Daha ziyade, bu filmlerin büyük bir kısmı kenti en popüler ve basmakalıp söylem ve imgelerden yararlanarak resmetmektedir. Hollywood ve Yeşilçam sinemasında İstanbul, ağırlıklı olarak üç renk üzerinden görselleştirilmiştir: egzotikliği vurgulayan pembe, kötücüllüğü ifade eden siyah ve kutsallığı çağrıştıran beyaz. Hollywood, daha çok Boğaziçi'ne ve Tarihi Yarımada'ya odaklanırken, Yeşilçam gecekondular ve göçmenlerin yaşamlarına yoğunlaşmıştır. Ancak, zamanla Hollywood ve Yeşilçam'ın bu renklendirme ve tasvirleri katı birer klişeye dönüştü. O kadar ki, her sosyal ve mekânsal ilişki ya gizemli bir güzellik ya da ölümcül bir çirkinlik olarak gösterildi, sanki kentteki hiçbir şeyin antitezi yokmuş gibi. Bu çalışma, sinematik İstanbul etrafında oluşan görsel ve metinsel külliyatı özetleyerek, geleneksel ifadelerin güncellenmesinin önünü açmaktadır. Nitekim sosyolojik anlamda İstanbul'a dönük bakış, büyük oranda bu sinemasal anlatıların üzerine inşa edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: İstanbul, Sinema, Yeşilçam, Hollywood, Klişe, Değişim.

* Assoc.Prof., Gümüşhane University, Faculty of Communication Department of Radio, Television and Cinema, Gümüşhane, Turkey. E-mail address: stdemir@gumushane.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9420-9416

Geliş/Received: 22.02.2021 • Kabul/Accepted: 05.05.2021 • Araştırma Makalesi

Representations of Cinematic Istanbul: Expressions, Clichés and Transformations

Abstract

Although Istanbul is a rich city in terms of cinema representation, it is difficult to find competent films that shed light on the modern city. Rather, a large part of these films depicts the city utilising the most popular and stereotypical discourses and images. During the Hollywood and Yeşilçam eras, Istanbul has been cinematised and visualised predominantly through three colours: pink to exoticise, black to detract, and white to sacralise. Hollywood has focused mostly on the Bosphorus Strait and the Historic Peninsula, while Yeşilçam gained insight into the *gecekondu*s (squatters) and internal immigrants' lives. But, with time, each colourisation and depiction by Hollywood and Yeşilçam turned into a rigid cliché—so much so that each social and spatial relationship was shown as being *either* a mysterious beauty *or* as a fatal ugliness as if everything in the city were pure without antithesis. This study paves the way for updating traditional expressions by summarizing the visual and textual corpus of cinematic Istanbul. As a matter of fact, the sociological perspective towards Istanbul is largely built on these cinematic narratives.

Keywords: Istanbul, Cinema, Yeşilçam, Hollywood, Clichés, Change.

Introduction

As every single city that is captured by the camera is special and has its cinematic texture, each of them can be analysed in terms of cinematic parameters. As for Istanbul, the cinematic panorama of Istanbul, which is, at least, as rooted as cinematic Berlin and cinematic Paris, was born with the invention of cinematography. Alexandre Promio, one of the Lumiére Brothers' operators, filmed Istanbul in 1897. He made four actualités. The most well-known of them is *Constantinople, Panorama des Rives du Bosphore* (1897).[1] In that film, he put his camera on a gondola and captured the Bosphorus, which was, as usual, a charming space and symbol of Istanbul for tourists and voyagers.[2] Istanbul at that time was a decrepit city of the Ottoman Empire that was partially collapsing upon itself. Nevertheless, even though about one hundred and twenty years have elapsed between the very first and the very last film set in Istanbul, the *chaotic*, *mystic,* and *exotic* faces of the city have remained substantially the same.

For instance, James Bond has passed through the streets of Istanbul at three different times. What Sean Connery, Istanbul's first James Bond, in the film, *From Russia with Love* (1963), shows is not that much different from what Pierce Brosnan, its second Bond, in the film, *The World is not Enough* (1999), sees. Similarly, what Daniel Craig, its last James Bond, in the film, *Skyfall* (2012), realises is no different from what the previous films display, either. Despite the many long years which have passed since the first filming of the city, there have not been any broad-sweeping changes in the cinematic perception of Istanbul. In the sight of Hollywood, Istanbul remains a bygone city that will probably never change.

Not only in films but also travel books, Istanbul has been perceived as either being entirely ruined or as "the double Door to Bliss, opening out on both Europe and Asia".[3] Jean Ebersolt, the writer of the book, *Constantinople Byzantine et les Voyageurs du Levant*[4], defines these voyagers' descriptions about Istanbul as precious but imaginary portraits that have been reflected from a faulty mirror. These writings, replete in decoration and exaggeration, primarily focused on the

1 The other films made by Promio and that are set in Istanbul were *Défile de L'infanterie Turque* (1897), *Panorama de la Corne d'Or* (1897) and *Artillerie Turque* (1897).

2 For more details, see. Mustafa Özen, "'Hareketli Resimler' İstanbul'da (1896-1908)", *Kebikeç*, 2009/27, pp. 183-190. Also see. Aslı Özgen Tuncer, "İstanbul ve Boğaz Kıyılarının Akışkan Panoraması", *Toplumsal Tarih*, 2015/263, pp. 26-34.

3 Adophe Thalasso and Fausto Zonaro, *Istanbul, the Gate to Bliss: Scenes from Turkish Life*, Istanbul: Istanbul Buyuksehir Belediyesi Yayınları, 2009, p. 33.

4 Jean Ebersolt, *Constantinople Byzantine et les Voyageurs du Levant*, Paris: E. Leroux, 1918. This book was translated from French into Turkish by Arda Ilhan. For more details, see. Jean Ebersolt, *Bizans İstanbulu ve Doğu Seyyahları*, İstanbul: Pera, 1996.

Figure 1

James Bond (Daniel Craig) in *Skyfall* (2012) is still pursuing his anonymous enemy on the rooftop of the Grand Bazaar.

Bosphorus Strait. This portrayal may be accepted as being justifiable preferences of the 18th and 19th Century European Romanticism since Istanbul consisted of so many eye-catching, exotic and mystical spaces. It is precisely for this reason that a descriptive rather than comparative methodology is proposed in the context of the films and literature examined in this article.

Literature Review on Cinematic Istanbul[5]

There are some English books on "cinematic Istanbul". The first to be mentioned is *World Film Locations: Istanbul*, edited by Özlem Köksal.[6] This book is entirely about Istanbul in cinema. The other two books, *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?*[7] and *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*[8], cover this issue within one or two chapters. As for Turkish books, although there are many writings on the city itself, books about cinematic Istanbul are relatively limited. These three English books and six Turkish books were published after 2000, and especially in 2010 within the frame of the "Istanbul 2010 European Capital of Culture" projects. This may also relate to great progress in new Turkish cinema. Even if the new wave of Turkish films that have been made during

5 In this section, unpublished theses have not been analysed and are therefore excluded. Nevertheless, the thesis titled "Changing Pleasures of Spectatorship: Early and Silent Cinema in Istanbul" written by Canan Balan, can be studied as an important thesis on early period cinematic Istanbul.

6 Özlem Köksal, *World Film Locations: Istanbul*, Briston and Chicago: Intellect, 2012.

7 Deniz Göktürk, Levent Soysal and İpek Türeli (eds.), *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?*, London and New York: Routledge, 2010.

8 Asuman Suner, *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*, New York: I. B. Tauris, 2010.

the last decade is few in quantity in comparison with Yeşilçam[9], and even if they concentrate mostly on provincial towns rather than on Istanbul,[10] the artistic and sociological qualifications of these contemporary films, with most of them having been appreciated by film festivals and authorities, are many and valuable. For instance, Nuri Bilge Ceylan, who won the Cannes Film Festival Best Director Award in 2008 with *Three Monkeys* (*Üç Maymun*, 2008) and the Grand Prix and Jury Grand Prize twice with his films *Distant* (*Uzak*, 2002) and *Once Upon a Time in Anatolia* (*Bir Zamanlar Anadolu'da,* 2011), is one of the most important contemporary Turkish directors. Another influential director is Semih Kaplanoğlu, who won the Golden Bear at the 60th Berlin International Film Festival for *Honey (Bal,* 2010). Other internationally known directors are Fatih Akın, Reha Erdem, Zeki Demirkubuz, Ferzan Özpetek, Yavuz Turgul, Cağan Irmak, Derviş Zaim, Sinan Çetin, Yılmaz Erdoğan, Yesim Ustaoğlu and Handan İpekçi.[11]

As for the works about cinematic Istanbul itself, I would firstly like to begin with the book *World Film Locations: Istanbul*, which is part of the "World Film Locations" series that was published by Intellect Ltd between 2011 and 2013.[12] More than sixty films are *superficially* stated in this book, which can be informally titled as 'a basic guide for beginners to cinematic Istanbul studies'. The contributors to this book attempt to summarise stories and to set the spatial frameworks of these films. The significant meanings behind these films and spaces in terms of social and urban experiences, however, are not *theoretically* discussed.

The second book, *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?*, which is edited by Deniz Göktürk, Levent Soysal, and İpek Türeli covers the globalisation, heritage, urban art, and cultural politics of Istanbul. Only the third part of this book focuses on contemporary debates about the films that depict the city. According to its authors, "cinema never represents cities as given; it plays an active part in shaping the urban imagination and fabric".[13] This part, titled "The Mediated City", consists of four chapters. In the first chapter, Nezih Erdogan defines Turkish

9 Yeşilçam refers to an Istanbul-centred era in Turkish cinema between the 1950s and 1980s. It involves mostly melancholic stories and characters. As Richardson, Gorbman and Vernallis state, the Yeşilçam industry is the Turkish equivalent of Hollywood, see Richardson, John, "Gorbman, Claudia., and Vernallis, Carol", *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, Oxford and New York: Oxford University Press, 2013, p. 391.

10 Suner, *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*, p. 141.

11 In this sense, "cinematic Istanbul" is a timely project for both researches and films.

12 Apart from Istanbul, the cinematic representations of the following cities have also been analysed by series: Los Angeles, Tokyo, London, New York, Dublin, Paris, Madrid, Las Vegas, New Orleans, Vienna, Reykjavik, Berlin, Mumbai, Melbourne, Helsinki, Chicago, Glasgow, Marseilles, Vancouver, Venice, Barcelona, São Paulo, Prague, Liverpool, San Francisco and Hong Kong.

13 Göktürk, Soysal and Türeli (eds.), *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?*, p. 127.

cinema as a historical eyewitness of Istanbul's modernisation.[14] He underlines the fact that films that are set in Istanbul capture its transformation process from multiculturalism to homogenisation and makes it visible. This chapter, which is highly significant in terms of the 'history of the Turkish cinema', however, merely deals with the surfaces of films that depict Istanbul without delving into much theoretical discourse or image analysis about the same. The second chapter zooms into the city's internal immigration issue by examining two Turkish films: *Birds of Exile* (*Gurbet Kuşları,* 1964), directed by Halit Refig; and *Distant* (*Uzak,* 2002), directed by Nuri Bilge Ceylan.[15] Accordingly, the impacts of the migration process in Istanbul and the dilemma between Europeanism and the local traditions are discussed through the characters of those films; however, the theoretical aspects of these sociological debates remain relatively weak. In the third chapter, Bayraktar and Akçalı analyse the Turkish film *Magic Carpet Ride* (*Organize İşler,* 2005), a film that attempts to display the contradictions between the epic and criminal faces of Istanbul.[16] Although the authors efficiently highlight the technical sides of the film (like montage, sound, camera angles, etc.), they do not similarly draw any theoretical inferences about the movie. Deniz Göktürk, in the last chapter, attempts to discuss the stereotypical images and sounds of Istanbul by analysing the films *Head on* (*Duvara Karşı,* 2004), *Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul* (*Istanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek,* 2005), *Cholera Street* (*Ağır Roman,* 1997), *Journey to the Sun* (*Güneşe Yolculuk,* 1999) and *Three Monkeys* (*Üc Maymun,* 2008). She also touches upon the works of Siegfried Kracauer and Georg Simmel.

One of the other significant written sources on new Turkish cinema is the book *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*[17] written by Asuman Suner. Of especial salience is the fifth chapter of this book, entitled "New Istanbul Films" which analyses four Istanbul films: *Somersault in a Coffin* (*Tabutta Roveşata*, 1996), *Istanbul Tales* (*Anlat Istanbul*, 2005), *Head-On* (*Duvara Karsı*, 2004) and *Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul* (*Istanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek*, 2005). In the author's opinion, each of these films refers to a different socio-urban dimension of Istanbul. More importantly, she implicitly separates the new wave

14 Nezih Erdoğan, "The Spectator in the Making: Modernity and Cinema in Istanbul 1896-1928", In *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe,* Göktürk, Soysal and Türeli (eds.), London and New York: Routledge, 2010, pp. 129-142.

15 İpek Türeli, "Istanbul through Migrants' Eyes", In *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe*, Göktürk, Soysal and Türeli (eds.), London and New York: Routledge, 2010, pp. 144-164.

16 Deniz Bayraktar and Elif, "Istanbul Convertible: A Magic Carpet Ride through Genres", In *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe*, Göktürk, Soysal and Türeli (eds.), London and New York: Routledge, 2010, pp. 165-176.

17 A similar book was written by Savaş Arslan. He analysed Turkish cinema mainly in terms of historical and industrial contexts. For more detail, see. Savaş Arslan, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, Oxford and New York: Oxford University Press, 2011.

of films about Istanbul which were produced during the last decade from the films that were made previously, in terms not only of chronological order but also of sociological and urban stances. She asserts some technical details about directors, characters, and stories. Afterwards, she highlights some remarkable points about these films in terms of urban spaces and social relations. And, in the last instance, she reveals what films project upon Istanbul.

There are also some Turkish books—as well as some English books—that have been written regarding the relationship between cinema and Istanbul; however, none of these books attempt to analyse the social and urban experiences of Istanbul through films. Rather, they deal with Istanbul as the heart of the film industry in Turkey. Two of them were written by Giovanni Scognamillo, a film critic who was born into a family of Italian Levantines. The first of these books, *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler*,[18] portrays Turkey beginning from the silent-film era. In the following pages, he exposes the cinematic representation of the "Türk" through short and superficial stories from some of those films. He also zooms in on Istanbul without elaborating upon the sociological references made in those films. Despite its superficiality, this book provides a wide framework for seeing the general picture and lists some of the films that have been set in Istanbul. His second book, *Cadde-i Kebir'de Sinema*,[19] penetrates the history behind İstiklal Street that was called Cadde-i Kebir during the Ottoman period and that was at the heart of both 'modernised' Istanbul and of Yeşilçam cinema. Nevertheless, Scognamillo is content with portraying it in the context of cinema, stars, and the film industry. Another book that portrays the same region is *Benim Beyoğlum*[20]. Dorsay, a Turkish film critic, touches slightly upon the socio-historical background of Pera. However, it is obvious that Pera, İstiklal Street and Taksim (all of which refer both to space and a culture) reveal modern contrasts and conflicts between tradition and modernism, conservatism and secularism, morality and the money economy, aesthetics and functionality, etc.

Another Turkish book, *Türk Sinemasında Istanbul*,[21] written by Agah Özgüç, a Turkish cinema historian, is something like an archive that presents a filmography about cinematic Istanbul. It includes nearly five hundred films and categorises them under the names of significant towns, such as Beyoğlu, Kadıköy, Adalar (the Prince Islands) and the Bosphorus; under the name of remarkable spaces, such as train stations, suburbs, and *meyhane*s (taverns); and under urban images, such as raki, belly-dancers, porters and automobiles. The problematic point about

18 Giovanni Scognamillo, *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler*, İstanbul: +1 Kitap, 2006.

19 Giovanni Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, Istanbul: Agorakitaplığı, 2008.

20 Atilla Dorsay, *Benim Beyoğlum*, İstanbul, Çağdaş Yayıncılık ve Basın Sanayi A.Ş, 1991.

21 Agah Özgüç, *Türk Sinemasında İstanbul*, İstanbul: Horizon International, 2010.

this panoramic classification, just like in other works, is a lack of theoretical and socio-psychological discussions on these cultures, places, spaces, and images.

The last two project books were published by the 2010 European Capital of Culture Agency. The first one of these is only a catalogue that lists the films and documentaries funded by the agency. Nevertheless, the catalogue begins with a comprehensive article written by Aslı Özge Tuncer, a film critic.[22] This article approaches Istanbul films without separating them from their social impacts on the city. Also, it implicitly invites researchers and filmmakers to rethink and focus more on urban images and representations. The second *catalogue* that was prepared under its aegis was *İstanbul'un 100 Filmi*.[23] This book compiles a hundred films that were either partially or entirely set in Istanbul. Each film in this book is represented with an image and summarised within one or two pages. However, no references were made as to the reasons why these films are so crucial for Istanbul or why Istanbul was so precious for these films.

Thus, and in brief, (cinematic) Istanbul has been largely ignored in both the artistic and academic fields in the hands of exaggerated reviews and is collectively sacrificed on the altar of touristic expectations. In general, writers or filmmakers somehow feel as if they must either dignify or degrade the city; either miss or hate it; either protect or demolish it. Thus, (cinematic) Istanbul turns into an emotionally charged academic and intellectual field. Therefore, as an academic and artistic gap, it is highly necessary to gain more insight into the lives of secondary people, secondary values, secondary places, secondary feelings, and secondary details to escape, albeit only partially, from the dominant emotional ambience that has come to veil the city's true essence.

Istanbul through Documentary[24]

There is a documentary, entitled *Istanbul*. It is about Istanbul and was made by the BBC in 1967.[25] Throughout the film, which supports the cinematic representations of Hollywood and Yeşilçam, an English narrator persistently underlines how Istanbul is one of the most ancient cities in the world, while the most typical exotic places are seen utilising a panoramic view: Istanbul's (Theodosian) Walls, the Hagia Sophia, the Blue Mosque, the Galata Tower, the Golden Horn, the Galata

22 Aslı Özge Tuncer, *Sinemada İstanbul: Kentsel İmgenin Beyazperdeki Serüveni*, İstanbul: Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Yayınları, 2010, pp. 9-25.

23 Semra Kır, *İstanbul'un 100 Filmi*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş Yayınları, 2010.

24 There are many documentaries made about Istanbul. It can even be said that documentaries are perhaps the largest part of cinematic Istanbul scenes. Among these, the documentary titled Istanbul: *A Şehrin Hikayesi*, made by Ali İpar and İlhan Arakon, has a special place.

25 This film can be accessed via YouTube utilising the following web address: http://www.youtube.com/watch?v=fK09Vz75EyQ [Accessed Date: 10.04.2021].

Bridge, Taksim square, wooden mansions on the Bosphorus, ports, palaces, other mosques, etc. In parallel to this visual emphasis, Istanbul is defined as a mysterious city between East and West and is a world in which men, most of whom are perceived as carefree and rapturous (because they are seen either while eating fish, drinking Turkish coffee, or smoking hubble-bubble), are dominant while the women are conversely either veiled or hidden away.[26]

Soon after I watched this video, I encountered another documentary, which was another BBC film about Istanbul made forty-three years after the film just noted in 2010.[27] Its title was more assertive than the previous one: *The Real Istanbul*. Is there a *real* Istanbul? If yes, what and where is it? To answer these questions, this time, the BBC preferred to use three "native" narrators—or, more precisely, three "informants" (in Spivak's sense)—rather than an outsider. The stories of "others" that are told by the natives are frequently more convincing and tend to be believed as "real". As for the documentary, all of these native narrators were artists: Haluk Bilginer (a star of the stage and screen), Zeynep Fadıllıoğlu (an interior designer), and İdil Biret (a pianist). I wonder if it is possible to look for and even find "the real Istanbul" (if there is one) through the eyes of the three *elites* who are far from the reality of the *others*' lives. To learn this, I watched the documentary patiently till its end.

The documentary starts with an Arabic melody, with the following images being unsurprisingly in harmony with the sound: Arab tourist - depicted as if they were Istanbulites -, mosques, and palm trees. I think if tulips, roses, or judas trees were preferred instead of palm trees, which themselves bring Middle Eastern cities to mind, it would have been more authentic in terms of Istanbul's image. With relation to these scenes, the first native narrator, Haluk Bilginer, takes the viewers of the film to Istanbul's clichés: the Hagia Sophia, the Blue Mosque, the city's veiled women, as usual, phaetons, fish in the market, *lokum* (Turkish delight), rakı (an anise-flavoured alcoholic drink), etc. Then, he goes to a luxury restaurant located on the Bosphorus and eats octopus with raki. Is this the "real" Istanbul? I wonder how often regular Istanbulites are able to eat such expensive foods in such remarkable places.

As for the second native narrator, Zeynep Fadıllıoğlu, she also is always wandering around the Bosphorus Strait: Sariyer, Rumeli Hisarı (Rumeli or European Fortless), Anadolu Kavağı (Anatolian Poplar), etc. She underlines how Istanbul

26 In the video, which is fictionalised around superficial information and stereotypical images, there are some obvious contradictions and mistakes. For instance, the Galata Bridge is defined as a bridge between East (Asia) and West (Europe). However, the bridge links Eminönü to Karaköy, both of which are located on the European side of the city.

27 This film can be accessed via YouTube utilising the following web address: http://www.youtube.com/watch?v=hBeIavt6zWQ [Accessed Date: 10.04.2021].

has a dynamic, multi-dimensional, and mixed cultural form. Is she really in the right place to capture the real Istanbul and to realise the complex notion of the city? Just then, the third and last narrator, İdil Biret, unsurprisingly, brings the viewers to the town of Moda—which literally means "fashion" in Turkish, where once upon a time Greek, Armenian and British community dwelled. However, today, Moda is a "purified" town in which the past is experienced only as an imaginative nostalgia and is occupied mostly by Turk elites. Despite this, the narrator only meets the "wealthy and happy" inhabitants of Moda and their "smooth and comfortable" lives, as if everybody is unexceptionally serene and as if no one was a stranger in Istanbul.

Similar attempts at describing the city through disconnecting it from its own socio-urban reality have been made, not only by international but also by local, productions. For instance, in *Istanbul 2020 Olympic Bid Film*[28] (2013), as well as in the commercial film *Istanbul Experience,*[29] (2014) that was promoted by Turkish Airlines, similar images and discourses are repeated: the Bosphorus Bridge, the city's palaces, the Historic Peninsula, the Hagia Sophia, the Grand Bazaar, roofs, the Galata Tower, the Galata Bridge, the Maiden's Tower, night clubs, belly-dancers, fish, seagulls, spices, etc. According to these representations, Istanbul is doomed to be depicted as an epic, surreal and fun-filled city in which urbanites are intoxicated under the influence of its magical and tempting atmosphere.

Istanbul: The Eastern City of the West!

Most films about Istanbul were made either by Hollywood or by Yeşilçam, so it would have been relatively easy for me to find films that are relevant to the social and urban issues I focused on with this article. However, as was already mentioned, they tend *to recycle semi-blessed surfaces and clichés* endlessly. Yeşilçam, just like Hollywood, was highly dependent on the global market, the film industry, and daily events. Also, it consisted of easy scenarios, repetitive narratives, and stars. Even though there had been deep changes in Turkish society, Yeşilçam became an instrument for escaping from annoying problems instead of facing them. Moreover, it kept silent about real dramatic experiences such as military coups, unidentified murders, unfair trials, deportation events, political and ethnic discriminations, etc. Nevertheless, Yeşilçam remained the cinema of mostly happy endings by being inspired by 1930s, 1940s, and 1950s Hollywood.[30]

---

28 This film can be accessed via YouTube utilising the following web address: http://www.youtube.com/watch?v=ftz6t59yWRA [Accessed Date: 15.04.2021].

29 This film can be accessed via YouTube utilising the following web address: http://www.youtube.com/watch?v=S_jX5ulgOc4 [Accessed Date: 15.04.2021].

30 Giovanni Scognamillo, *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, İstanbul: Küre Yayınları, 2011, p. 294.

As for Hollywood, it, with its sexism and violence-based stories, promoted the life of consumption as a commodity instead of observing or improving it.[31] Also, it reflected Istanbul as a hyper-real, or surreal, city of the past. However, European cinema, in compliance with its existential nature and response to Hollywood films, brought a different and more comprehensive perspective on life and cities. Film production and theoretical discussions about film synchronically improved in Europe; in other words, Hollywood was developing some marketing strategies to sell movie tickets while film and theory enlightened each other in European cinema.[32] As a consequence, various film movements (e.g., German Expressionism, Poetic Realism, Italian Neorealism, French New Wave, Czech New Wave, Dogme 95, etc.) developed different approaches to life. Accordingly, all of them, in comparison with Hollywood, looked for satisfactory answers to the most essential questions about humanity without getting involved in populist and opportunist expectations like other profit-mindedness global industries. European cinema generally reflected even the most ordinary details of everyday life without trying to escape from tragic endings.

Istanbul might be an easily understandable city for those who have not visited it yet but who have merely seen it through Hollywood and Yeşilçam films. Some of these spectators, just like Sean Connery *(007 James Bond: From Russia with Love,* 1963), may look for mysterious cases, intoxicated Sufis, belly dancers, and an environment in which people easily kill each other. Tod Browning, the director of *The Virgin of Stamboul* (1920), identifies Istanbul with harems and palaces that are controlled through intrigue. In his imagination, men are insidious, malevolent, and womanisers; while women are passive, off-guard, and dreamers—with the dream somehow always being that of the American dream. In this sense, Captain Carlisle Pemberton (Wheeler Oakman), the protagonist in *The Virgin of Stamboul*, ironically represents American heroism, mercy, and kindness when compared with *stereotypical* Turk vandalism and rusticity. Even the word "virgin" in itself is considerably ironic in terms of its reflecting an exotic Oriental image.

James Brennan (Errol Flynn) in *Istanbul* (1957) shows Istanbul as the city of extraordinary relationships, surprises, weird loves, and dangerous secrets: Istanbul is a common space "where the passion of the East meets the sins of the West".[33] This film creates a magical nostalgia by using panoramic shots over the Blue Mosque, the Golden Horn, and the Galata Tower. *Topkapı* (1964), another Hollywood film, is the story of international robbers who plan to steal the emerald dagger from the Topkapı Palace. What an ironic object: "the emerald" that

31 Roy Armes, *Film and Reality: An Historical Survey*, Harmondsworth: Penguin, 1974, pp. 85-86.

32 Giovanni Scognamillo, *Amerikan Sineması*, İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 2004, pp. 41-42.

33 This quote is extracted from the film's cinematic poster.

Figure 2

Film Poster: *Istanbul* (1957).

For an outsider, the easiest way to depict Istanbul, just like in this film, is to highlight some images: the starry night, the mosque silhouette, pink ambience, rosary, moustache and a scared woman.

refers to the magnificent sultanate; and "the dagger" that refers to deadly power. In this film, Istanbul consists of pursuits between cops and robbers in the shade of historical and exotic images. As for *Murder on the Orient Express* (1974), here, Istanbul is associated with a ruined village that is full of sheep herds and with a rough camp that is occupied by stubborn beggars and hawkers.

Zombie and the Ghost Train (*Zombie ja Kummitusjuna,* 1991), which is a Finnish film, depicts Istanbul utilising a dark ambience and depicts it as an ideal city for "zombies" who wish to be isolated. Contrariwise, Bei (Jackie Chan), in *The Accidental Spy* (2001), is as usual, in a hustle and bustle. This film depicts Istanbul as a test-city in which courage and endurance can be measured. *The Net 2.0* (2006), *The International* (2009), *Tinker Tailor Soldier Spy* (2011), *Taken 2* (2012), and *Skyfall* (2012) also consolidate the exotic - chaotic images of Istanbul and fictionalise it as being an "action-city" in terms of editing, sound, colour, cinematography, and narrative genres. Places, spaces, and images that leap to the eye at first glance through these films are the Sirkeci and Haydarpaşa train stations, the Blue Mosque, Hagia Sophia, the Bosphorus Strait and its bridges, the Grand Bazaar, the Galata Tower, the Golden Horn, the city's labyrinthine streets, men with moustaches, hamals (porters) and beggars. The women of the city are predominantly displayed either as belly dancers or as veiled women—in other words, either fully naked or fully dressed.

Figure 3

A Scene from '*From Russia with Love*' (1963).

A belly dancer playing for James Bond (Sean Connery) who is drinking *rakı*.

Argo (2012), directed by Ben Affleck and won Best Adapted Screenplay, Best Editing, and Best Picture at 85th Academy Awards, portrays Istanbul as the social antithesis of Tehran in terms of citizen rights and legal affairs. In the film, Tehran is shown as a city of captivity, enclosure, threat, and oppression, whereas Istanbul is depicted as a city in which people are relatively free and peaceful. Despite this, paradoxically, scenes in Tehran could not be shot in Tehran due to the political disagreements which exist between Iran and the United States; hence, the film's producers looked for another city that looked similar to Tehran. Many cities in Bulgaria, Jordan, Morocco, and Turkey were observed and compared with Tehran. In the end, Istanbul was chosen: "Istanbul is a phenomenal city to be in and work in", Ben Affleck says.[34] There are indeed many cities inside Istanbul, and Tehran may merely be one of the thousands of these cities. Istanbul is like a flexible mask that suits all kinds of faces. Similarly, it shows how the same city can be depicted for two extremely different ends—liberalism vis-à-vis totalitarianism and plenty vis-à-vis poverty.

34 Emanuel Levy, *Argo: Shooting in Istanbul* (2012). Available at: https://emanuellevy.com/review/argo-location-shooting/ [Accessed Date: 15.4.2021].

Figure 4

A Scene from *Argo* (2012).

The place is, as usual, Hagia Sophia. The camera, or the viewer, is like a third person who looks in the same direction with Ben Affleck and his friend.

Not Seeing the Change

Today, Istanbul has a new and continuously renewing social and urban structure which is largely different from what Hollywood and Yeşilçam films, tourist guides, voyagers, and urban historians have portrayed for so many years. This is because the city's social and urban dilemmas, such as ethnicity, minority, immigration, westernisation, the explosion of the city's population, unemployment, housing problems, spatial segregation, isolation, alienation, cultural heritage, memory, risks of natural disasters and urban transformation[35] have generally been ignored by researchers and filmmakers. According to Perousé, what they look for in Istanbul is the city's past: they prefer to zoom in mostly on the sultans, harems, palaces, and mosques; hence, they skip the industrial zones, back streets, small people, and simple lives.[36] Accordingly, this amaurosis (vision loss) is based on an idealisation of the past. This orientation, as Işın argues, has played the role of a lifebuoy - especially for the Turkish intellectuals who cannot endure to face themselves.[37]

Even those who have attempted to criticise researchers who are only interested in the surfaces of Istanbul have produced a different kind of exoticism which highlights extraordinarily tragic stories and characters such as street urchins, smugglers, beggars, and prostitutes. Consequently, the sociological, architectural, and morphological changes in Istanbul have not yet been properly dealt with

35 Doğan Kuban, *Istanbul: An Urban History: Byzantion, Constantinopolis, Istanbul*, Istanbul: The Economic and Social History Foundation of Turkey, 1996, pp. 415-458.

36 Jean-François Perousé, *İstanbul'la Yüzleşme Denemeleri: Çeperler, Hareketlilik ve Kentsel Bellek*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, p. 18.

37 Ekrem Işın, *İstanbul'da Gündelik Hayat*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.

and analysed. For instance, during a short time, many towns and suburbs where domestic immigrants have legally - or illegally - come to inhabit have sprung up within the city; afterwards, new living spaces, which are indeed far removed from the Bosphorus and Historic Peninsula,[38] emerged and swiftly expanded. The social structure and urban experience in these areas are inherently different from the sensual and experiential aura that is familiar to the Bosphorus and the Historic Peninsula; therefore, analysing today's Istanbul by merely examining its touristic places with a touristic gaze may be a misleading approach for understanding modern Istanbul.

This *mis*orientation requires rethinking the clichés of the city. It should also be remembered that these superficial clichés which are reproduced through Yeşilçam, Hollywood, sightseeing guides, and travel notes may be an obstruction in front of the eyes of those who wish to gain more insight into Istanbul itself. An example of this stereotypic approach, the well-known *bridges* of Istanbul have been shown and represented, not only as a geographical but also as a cultural connector between the East and the West; however, this cliché-like assumption that is related to its geographical position may be deceptive for the image of a *bridge*, which is commonly identified with "connection", "transitivity" and "convergence", may also refer to "distance", "conflict" and "separation" in some cases.

It can be asserted that there is more than one Istanbul inside Istanbul. The city that is defined as a *tectonic layer* by Baudrillard is also open to all kinds of antitheses:

> I now believe that this stage consists of the subterranean world, the corridor, the void, and the temple in the depths. While what appears attractive in Istanbul at first sight is enthusiasm, confusion and intense superficiality, what remains (from this city) is what is buried in the depths of time, the sediments of periods and empires, an interminable warehouse of imperial and mortal shadows – the whole history of a city that comes back to life thousands of years later.[39]

In this respect, many cities may have a definable identity; in other words, they can be identifiable with certain distinctive images, colours, experiences, and thoughts. Due to Istanbul's *compartmentalised geography*,[40] it is hard to determine its socio-urban identity. If it was possible to draw a portrait of the city,

38 The Historic Peninsula, which is the heart of cinematic Istanbul in Hollywood films, is also the heart of the past empires of the city. There are many significant places, mosques, churches and palaces therein, such as the Hagia Sophia, the Blue Mosque, the Süleymaniye Mosque, the Grand Bazaar, the Spice Bazaar, the Basilica Cistern and the Topkapı Palace.

39 Jean Baudrillard, "Water, Empire, Gold, Primitive Stage", *Atlas*, 1999.

40 Deyan Sudjic and Fabio Casiroli, "The City Too Big to Fail", London: LSE, 2009. Available at: https://urbanage.lsecities.net/essays/the-city-too-big-to-fail [Accessed Date: 15.4.2021].

a city that still carries the traces of Roman, Byzantine, and Ottoman heritages (both as a wound and as an honour), it would be necessary to use hundreds of crayons and colours. Despite this, those who have attempted to depict it traditionally have used only three: white [to sacralise], black [to detract], and pink [to exoticise]. Until now, many filmmakers and researchers who have been interested in Istanbul have chosen to paint the city with one of these three colours in order to promote their own image of Istanbul either negatively or positively – as if they had to choose only one colour!

Thus, a veil has covered the city of Istanbul,[41] portraying it with absolute immaculacy. The thousand-faced city, however, involves various contrasts and conflicts that encourage us to rethink this veil. Even today, it bears the traces of dichotomies between the Ottoman tradition and the Republican regime, and feels crises of nationalism, internal immigration, urbanisation, modernisation, a money economy, consumerism, and security regimes. In Istanbul (which may be understood both as a victim and an abettor to both of these corrosive dichotomies) there are various versions of these problems—conflicts and contrasts which should be analysed sociologically. I think that what makes Istanbul a researchable city is not its indispensability in terms of its rapidly-increasing population, growing economy, or challenging politics, but its complex socio-urban basis, which includes many kinds of contrasts and conflicts in the sociological issues.

Conclusion

Istanbul is sociologically a laboratory-city, oscillating between the past and the future, and, in "accommodating at once centuries of history and an expanding urban modernity, Istanbul acts as a microcosm patchwork of Turkey's diverse settlement typologies".[42] This refers to a multiple *in-betweenness* in values, emotions, fears, expectations, streets, and apartment buildings, as well as to an incomplete urbanisation process in spite of dramatically increase in urban population.[43] All these things make Istanbul in itself a sociological case study for debating some social and spatial contrasts and conflicts such as heritage and liquidity, pluralism and nationalism, inside and outside, province and urban, spirituality and money economy, individualism and collectivism, risk and security, and time and memory.

> Istanbul has become many things throughout the ages, including the bridge between East and West and between tradition and modernity;

41 In this sense, the veil may metaphorically refer to Istanbul as being a female who is watched through a *keyhole*.

42 Sudjic and Casiroli, "The City Too Big to Fail".

43 İclal Dinçer, Senem Kozaman Som, Yiğit Evren and Zeynep Enlil, *İstanbul'un Tarihi ve Doğal Miras Değerleri: Potansiyeller, Riskler ve Koruma Sorunları*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2011, p. 146.

> the capital of the Islamic world; and finally, the cultural capital of Europe in 2010. It has gained eventually the status of an icon, in the sense that it has become an epistemological tool, opening up to discussion a wide range of issues.[44]

It is obvious that Istanbul, which is no longer an imperial city, is like a cubist picture that has a multitude of viewpoints. Irregularity is the layout of the city. As Keyder explains, some parts of Istanbul are just like Kabul, while other parts resemble modern European cities.[45] There is also a Frankfurt and a Venice, to name but a few cities, in Istanbul. Perhaps, for this reason, Richard Sennett asks the question: "Does Istanbul in the future want to look more like modern Frankfurt or Renaissance Venice?"[46] Truly, how many Istanbul*s* are there inside Istanbul? An anonymous poet indicates well its complex plurality:[47]

Istanbul is a Babylon, a world, and chaos.
Is it beautiful? Extraordinarily beautiful.
Is it ugly? Horrible!
Did you like it? Crazily.
Do you want to live there permanently? How can I know!
Who can want to live on another planet willingly?

Tevfik Fikret, a Turkish poet, also describes Istanbul as *an untouched widow that was left by a thousand husbands*.[48] This notion of the city does not only create a dichotomy but also leads to its shared attraction in the sight of those who wonder about the city. Istanbul is defined as *an interminable warehouse* by Baudrillard.[49] The warehouse is not only interminable but also messy and unmanageable. According to Kuban, if Istanbul was properly managed, at least its quantitive dimensions could be known.[50] However, nobody knows how many permits are given for properties, how many pieces of fabric are produced by how many factories, how many books are published, how many phones, televisions,

---

44 Erdoğan, *The Spectator in the Making: Modernity and Cinema in Istanbul 1896-1928*, p. 129.

45 Çağlar Keyder, *Istanbul: Between the Global and the Local*, Maryland and Oxford: Rowman and Littlefield Publishers, 1999, p. 233.

46 Richard Sennett, "Istanbul within a Europe of Cities", London: LSE, 2009. Available at: https://urbanage.lsecities.net/essays/istanbul-within-a-europe-of-cities [Accessed Date: 15.4.2021].

47 Afife Batur, *Yarın'ın İstanbul'u*, In *İstanbul'un Dört Çağı: İstanbul Panelleri,* F. Türe (ed.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996, p. 95.

48 Tevfik Fikret, *Rubab-i Şikeste*, İstanbul: Ahmet Sait Matbaası, 1945.

49 Baudrillard, "Water, Empire, Gold, Primitive Stage".

50 Kuban, *Istanbul: An Urban History: Byzantion, Constantinopolis, Istanbul*, p. 250.

or radios there are in the city. Istanbul is an infinite city that has a population that cannot exactly be known since neither its cadastre can be filled in nor its tax system fully implemented; in other words, ambiguity, plurality, and complexity are the main features of Istanbul—so much so that Istanbul has civilisation*s* rather than a single civilisation, has histor*ies* rather than a single history and has lifestyle*s* rather than a single lifestyle.[51] (Since plural concepts and multiple definitions should be used for describing Istanbul, it can no longer be conceived merely with statistical and empirical researches.

As was stated previously, three James Bonds visited Istanbul up to the present time and none of them went out of the Bosphorus or the Historic Peninsula. I suggest that if the fourth James Bond comes to the city, he should go inside Istanbul, even though that would not be an attractive choice for a gaze that desires to experience extraordinary exotic stories and images. I think that plain cinematography, simple characters, and minimalist stories are more convenient for depicting and analysing the city. At this point, there is an essential issue which researchers and filmmakers should carefully dwell upon: the selection that they make of films and theories. First of all, films should not simply be seen as an instrument that merely captures and displays reality, but also as an art that has a self-appointed language and that adapts every reality into its grammar.

Due to the reasons which have already been extrapolated upon in this paper, those who wish to conduct sociological studies on modern Turkey and Istanbul using film should focus more on the New Turkish Cinema rather than the Yeşilçam and Hollywood eras. Although the New Cinema Films generally get low box-office returns and remain mostly as festival selections, they exceed the stereotypical approaches taken by the Yeşilçam and Hollywood cinemas and penetrate the untouched details of the city. In the sight of researchers, the worth and strength of films should come from the films' sociological references and artistry rather than their popularity and box-office success. Put it differently, it can be claimed that the best films to be analysed in sociological researches is that film which establishes the intellectual grounds for making theoretical discussions.

On the one hand, while cinematic parameters, such as music, camera angles, sound, lighting, editing, effects, and acting, should be taken into consideration during analysis, on the other hand, the researchers' eyes should go beyond the world which the filmmakers fictionalise. To formulate a better analysis, researchers should benefit from all of the required academic disciplines. In this respect, the worth of social theory, which approaches life using an interdisciplinary view, is precisely in analysing such sociologically salient films. Indeed, not only social theory but also life itself and its forms of stranger hood can be sophisticatedly evaluated with relation to many different academic disciplines. This and similar

51 Işın, *İstanbul'da Gündelik Hayat*, p. 15.

theses, which are all centred around films and social theory, draw their strength and attractiveness, as well as their difficulty, from their interdisciplinarity, thereby making them, not only challenging, but also improvable as well.

References

Armes, Roy, *Film and Reality: An Historical Survey*, Harmondsworth: Penguin, 1974, pp. 85-86.

Arslan, Savaş, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, Oxford and New York: Oxford University Press, 2011.

Batur, Afife, *Yarın'ın İstanbul'u*. In F. Türe (Ed.) *İstanbul'un Dört Çağı: İstanbul Panelleri,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996, p. 95.

Baudrillard, Jean, "Water, Empire, Gold, Primitive Stage", *Atlas*, 1999.

Bayraktar, Deniz and Elif Akçalı, "Istanbul Convertible: A Magic Carpet Ride through Genres", In *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe,* D. Göktürk, L. Soysal and İ. Türeli (eds.), London and New York: Routledge, 2010, p. 175.

Dinçer, İclal, Senem Kozaman Som, Yiğit Evren and Zeynep Enlil, *İstanbul'un Tarihi ve Doğal Miras Değerleri: Potansiyeller, Riskler ve Koruma Sorunları*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2011, p. 146.

Dorsay, Atilla, *Benim Beyoğlum*, İstanbul, Çağdaş Yayıncılık ve Basın Sanayi A.Ş, 1991.

Ebersolt, Jean, *Constantinople Byzantine et les Voyageurs du Levant*, Paris: E. Leroux, 1918.

Ebersolt, Jean, *Bizans İstanbulu ve Doğu Seyyahları*, İstanbul: Pera, 1996.

Erdoğan, Nezih, "The Spectator in the Making: Modernity and Cinema in Istanbul 1896-1928", In *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe,* D. Göktürk, L. Soysal and İ. Türeli (eds.), London and New York: Routledge, 2010.

Fikret, Tevfik, *Rubab-i Şikeste*, İstanbul: Ahmet Sait Matbaası, 1945.

Göktürk, Deniz, "Protecting Polyphony: Moving Images, Travelling Sounds", In *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe*, D. Göktürk, L. Soysal and İ. Türeli (eds.), London and New York: Routledge, 2010.

Işın, Ekrem, *İstanbul'da Gündelik Hayat*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.

Keyder, Çağlar, *Istanbul: Between the Global and the Local*, Maryland and Oxford: Rowman and Littlefield Publishers, 1999, p. 233.

Kır, Semra, *İstanbul'un 100 Filmi*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş Yayınları, 2010.

Köksal, Özlem, *World Film Locations: Istanbul*, Briston and Chicago: Intellect, 2012.

Kuban, Doğan, *Istanbul: An Urban History: Byzantion, Constantinopolis, Istanbul*, Istanbul: The Economic and Social History Foundation of Turkey, 1996.

Kuban, Doğan, *Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1998.

Levy, Emanuel, *Argo: Shooting in Istanbul*, 2012. Available at: https://emanuellevy.com/review/argo-location-shooting/ [Accessed Date: 15.4.2021].

Özgüç, Agah, *Türk Sinemasında İstanbul*, İstanbul: Horizon International, 2010.

Perousé, Jean-François, *İstanbul'la Yüzleşme Denemeleri: Çeperler, Hareketlilik ve Kentsel Bellek*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, p. 18.

Richardson, John, "Gorbman, Claudia., and Vernallis, Carol", *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, Oxford and New York: Oxford University Press, 2013.

Scognamillo, Giovanni, *Amerikan Sineması*, İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 2004.

Scognamillo, Giovanni, *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler*, İstanbul: +1 Kitap, 2006.

Scognamillo, Giovanni, *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, İstanbul: Küre Yayınları, 2011.

Scognamillo, Giovanni, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, Istanbul: Agorakitaplığı, 2008.

Sennett, Richard, *Istanbul within a Europe of Cities*, 2009, London: LSE. Available at: https://urbanage.lsecities.net/essays/istanbul-within-a-europe-of-cities, 2009.

Sudjic, Deyan and Fabio Casiroli, "The City Too Big to Fail", London: LSE, 2009. Available at: https://urbanage.lsecities.net/essays/the-city-too-big-to-fail [Accessed Date: 15.4.2021].

Suner, Asuman, *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*, New York: I. B. Tauris, 2010.

Thalasso, Adophe and Fausto Zonaro, *Istanbul, the Gate to Bliss: Scenes from Turkish Life*, Istanbul: Istanbul Buyuksehir Belediyesi Yayınları, 2009, p. 33.

Tuncer, Aslı Özge, *Sinemada İstanbul: Kentsel İmgenin Beyazperdeki Serüveni*, İstanbul: Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Yayınları, 2010.

Türeli, İpek, "Istanbul through Migrants' Eyes", In *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe*, D. Göktürk, L. Soysal and İ. Türeli (eds.), London and New York: Routledge, 2010.

Filmography

007 James Bond: From Russia with Love, 1963. Directed by Terence Young, UK: Eon Productions and Danjaq [115 min].

Ağır Roman (*Colera Street*), 1997. Directed by Mustafa Altıoklar, Turkey, Hungary and France: Belge Film, Focus Film, Les Films Singuliers, Soz Film, Özen Film [120 min].

Anlat İstanbul (*Istanbul Tales*), 2005. Directed by Ömur Atay, Selim Demirdelen, Kudret Sabancı, Yücel Yolcu and Ümit Ünal, Turkey: TMC Film [99 min].

Argo, 2012. Directed by Ben Affleck, USA: Warner Bros., GK Films and Smokehouse Pictures [120 min].

Artillerie Turque, 1897. Filmed by Lumiére Brothers, France: Lumiére [1 min].

Bal (*Honey*), 2010. Directed by Semih Kaplanoğlu, Turkey, Germany and France: Kaplan Film Production, Heimatfilm, Eurimages, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, ZDF/Arte and Programme MEDIA de la Communauté Européenne [103 min].

Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt (*Berlin: Symphony of a Great City*), 1927. Directed by Walter Ruttman, Germany: Deutsche Vereins-Film and Les Productions Fox Europa [65 min].

Bir zamanlar Anadolu'da (*Once upon a Time in Anatolia*), 2011. Directed by Nuri Bilge Ceylan, Turkey and Bosnia and Herzegovina: Zeynofilm, Production 2006, 1000 Volt, Turkish Radio and Television (TRT), Imaj, Fida Film and NBC Film [150 min].

Constantinople, Panorama des Rives du Bosphore, 1897. Directed by Alexandre Promio, France: Lumiére [1 min].

Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul, 2005. Directed by Fatih Akın, Germany and Turkey: Corazón International, NFP Marketing and Distribution, Norddeutscher Rundfunk (NDR), Panfilm, Pictorion Pictures GmbH and intervista digital media [90 min].

Défile de L'infanterie Turque, 1897. Filmed by Lumiére Brothers, France: Lumiére [1 min].

Gegen die Wand (*Head on*), 2004. Directed by Fatih Akın, Germany and Turkey: Arte, Bavaria Film International, Corazón International, Norddeutscher Rundfunk (NDR), Panfilm and Wuste Filmproduktion [121 min].

Güneşe Yolculuk (*Journey to the Sun*), 1999. Directed by Yeşim Ustaoğlu, Turkey, Netherlands and Germany: İstisnai Filmler ve Reklamlar (IFR), Medias Res Filmproduktion and The Film Company [104 min].

Gurbet Kuşları (*Birds of Exile*), 1964. Directed by Halit Refiğ, Turkey: Artist Film [90 min].

Istanbul 2020 Olympic Bid Film, 2013. Directed by Nigel Simpkiss, UK: New Moon Production [2.55 min].

Istanbul Experience, 2014. Directed by Marco Grandia, Turkey: Alametifarika Production [2.51 min].

Istanbul, 1957. Directed by Joseph Pevney, USA: Universal International Pictures [84 min].

Istanbul, 1967. BBC. UK [6.50 min].

Murder on the Orient Express, 1974. Directed by Sidney Lumet, UK: EMI Film and G.W. Films Limited [128 min].

Organize İşler (*Magic Carpet Ride*), 2005. Directed by Yılmaz Erdogan, Turkey: Beşiktaş Kültür Merkezi (BKM) [106 min].

Panorama de la Corne d'Or, 1897. Filmed by Lumiére Brothers, France: Lumiére [1 min].

Skyfall, 2012. Directed by Sam Mendes, UK and USA: Eon Productions and Danjaq [143 min].

Tabutta Röveşata (*Somersault in a Coffin*), 1996. Directed by Derviş Zaim, Turkey: İstisnai Filmler ve Reklamlar (IFR) [76 min].

Taken 2, 2012. Directed by Olivier Megaton, France: EuropaCorp, Grive Productions, Canal+, M6 Films and Ciné+ [92 min].

The Accidental Spy, 2001. Directed by Teddy Chan, Hong Kong: Golden Harvest Company and Panfilm [108 min].

The International, 2009. Directed by Tom Tykwer, USA, Germany and UK: Columbia Pictures, Relativity Media, Atlas Entertainment, Beverly Blvd, Rose Line Productions, Siebente Babelsberg Film [118 min].

The Net 2.0, 2006. Directed by Charles Winkler, USA: Columbia Pictures Corporation, Istisnai Filmler ve Reklamlar (IFR) and Winkler Films [95 min].

The Real Istanbul, 2010. BBC. UK [21 min].

The Virgin of Stamboul, 1920. Directed by Tod Browning, USA: Universal Film Manufacturing Company [70 min].

The World is not Enough, 1999. Directed by Michael Apted, UK and USA: Danjaq, Eon Productions, Metro-Goldwyn-Mayer and United Artists [128 min].

Tinker Tailor Soldier Spy, 2011. Directed by Tomas Alfredson, France, UK and Germany: StudioCanal, Karla Films, Paradis Films, Kinowelt Filmproduktion, Working Title Films, Canal+ and CinéCinéma [127 min].

Topkapı, 1964. Directed by Jules Dassin, USA: Filmways Pictures [120 min].

Üç Maymun (*Three Monkeys*), 2008. Directed by Nuri Bilge Ceylan, Turkey, France and Italy: Zeynofilm, NBC Film, Pyramide Productions, BIM Distribuzione, Centre National de la Cinématographie, Conseil de l'Europe, Imaj Sound Post Production, Imaj and Ministry of Culture and Tourism [109 min].

Uzak (*Distant*), 2002. Directed by Nuri Bilge Ceylan, Turkey: NBC Film [110 min].

Zombie ja Kummitusjuna (*Zombie and the Ghost Train*), 1991. Directed by Mika Kaurismäki, Finland: Asya Film, Marianna Films and Villealfa Filmproduction [88 min].

Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 19, Sayı 37, 2021/1, 147-164

Yeşilçam'da Bir "Romancı" Yönetmen: Lütfi Akad

Mesut BOSTAN*

Öz

Bu yazıda Lütfi Akad'ın sinema düşüncesini roman türüyle olan ilişkisi üzerinden değerlendirmeye, onun düşüncesinin ve filmlerinin oluştuğu Yeşilçam sineması içerisindeki konumunu ortaya koymaya ve Akad sineması ile Yeşilçam arasındaki ilişkileri göstermeye çalıştım. Bunun için de Walter Benjamin'in *Hikaye Anlatıcısı* metninde hikaye anlatıcılığı ile romancılık arasında kurduğu karşıtlığı Yeşilçam sinemasının ana akımını üretenler ile Akad arasındaki ayrımı çözümlemek için kullandım. Buna göre Yeşilçam sinemasında ana akım melodramatik bir tasavvur ekseninde gelişirken Akad'ın sinema anlayışında roman düşüncesi her zaman önemli yer tutmuştur. Sinemanın romanın bir türü olması gerektiğini düşünen bir "romancı" yönetmen olarak Akad, sinema alanında Yeşilçam'ın hikaye anlatıcılarından farklı bir konum elde etmiştir. Bu konum ona entelektüel saygınlık sağlasa da aynı zamanda onun Yeşilçam kolektifi içerisinde yalnız bir figüre dönüşmesine de sebep olur. Yeşilçam sinemasının oluşum, gelişim ve olgunluk dönemlerinde Yeşilçam'ın şartlarına göre Akad'ın konumu da farklılaşmıştır. Akad bu farklılaşmalara kendi tekamülü içerisinde farklı karşılıklar üreterek sinema kariyerini oluşturmuştur. Bu da önceleri oluşum aşamasındaki Yeşilçam dahilinde bir sinema dili kurmak, politik atmosferin yoğunlaştığı süreçte romansal gerçekçilik üzerinden eleştirel bir söylem geliştirmek ve nihayetinde sinemanın olgunluk döneminde bu dil ve söylem yoluyla Türk insanının dramını anlatmak şeklinde tezahür eder.

Anahtar Kelimeler: Lütfi Akad, Yeşilçam Sineması, Gerçekçi Roman, Hikaye Anlatıcılığı, Türk Sineması Sosyolojisi.

* Arş. Gör. Dr., Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Orcid: 0000-0002-3770-3557.

Geliş/Received: 15.05.2021 • Kabul/Accepted: 26.05.2021 • Derleme Makalesi

A "Novelist" Director in Yeşilçam: Lütfi Akad

Mesut BOSTAN

Abstract

In this article, I tried to evaluate Lütfi Akad's cinema thought focusing on his ideas about the novel and its potential in cinema, locate his thought and films in Yeşilçam cinema, and explain the relations of Akad's cinema with the rest of the Yeşilçam. I used Walter Benjamin's antagonism between storyteller and novelist in *The Storyteller* to analyze the relationship between Yeşilçam's mainstream and Akad's cinema. Where popular Yeşilçam cinema emerges from the melodramatic imagination, Akad's films have a novelistic discourse. Akad, a director who sees cinema as a form of the novel, has a different position from the storytellers of Yeşilçam within the field. His position provides intellectual prestige but also turns him into a lonely figure against the Yeşilçam collective. In the formation, development, and prime periods of Yeşilçam, Akad's position fluctuates related to the circumstances of the cinema. On the other hand, Akad gave artistic responses to these changes in the scope of his personal development and made his cinema career. By creating a cinema language within Yeşilçam, developing a critical discourse inspired by the novelistic realism against the politicization of cinema, and finally using this language and discourse to narrate the drama of Turkish people.

Keywords: Lütfi Akad, Yeşilçam Cinema, Realist Novel, Storytelling, Sociology of Turkish Cinema.

Giriş

Bir Aşk İki Hayat (2019) filminde Lütfi Akad'ın *Kader Böyle İstedi* (1968) filmi hikaye içerisinde önemli bir unsur olarak kullanılır. *Bir Aşk İki Hayat*, Türk dizilerinin melodramatik anlatısını sinemaya uyarlayarak başarılı olmayı hedefleyen bir film olarak nitelenebilir. Bu açıdan Türk sinemasına hakim olan melodramatik muhayyileyi sadeleştirmeyi bir estetik tavır haline getiren Akad'a yapılan referans ilginçtir. Filmde karakterlerin projeksiyon makinesinde *Kader Böyle İstedi* filmini seyrettiğini görürüz. Karakterlerden biri yönetmendir. Reklam filmleri çeker. Ama bir yandan da uluslararası film fonlarına başvurarak uzun metraj film (bir "sanat filmi" olduğu tahmin edilebilir) çekmenin yollarını aramaktadır. Ancak işler yolunda gitmeyince koleksiyon değeri olduğu anlaşılan *Kader Böyle İstedi* filminin kopyasını müzayedede satmak zorunda kalır. Sanatı için mücadele eden romantik sanatçı klişesini "Kadıköy hayat tarzı" merkezinde anlatan film, bunu tam da yönetmenin sıdkının sıyrıldığı reklam filmlerinin estetiği ile yapar. Dolayısıyla filmin hikayesi ile üslubu arasında bir çeşit uyumsuzluk vardır. Bu da filmdeki Akad referansının anlamını muğlaklaştırır. Peki, düpedüz ana akım bir seyirciyi hedefleyen bu yapım Yeşilçam bünyesinde ana akımın kıyısında kalmayı tercih ettiğini bildiğimiz Lütfi Akad'dan ne ister? Bu soruyu, ilk anda akla gelebileceği gibi, filmin *Kader Böyle İstedi* üzerinden bir Yeşilçam nostaljisi devşirme istediği yorumuyla cevaplamak makul görünür. Ancak filmde yönetmenin aşık olduğu karakterin de filmi izlemeyi bitirdiklerinde ifade ettiği gibi *Kader Böyle İstedi*'nin "mutsuz son"u onu Yeşilçam'ın ana akım melodramlarından ayırır. Yani filmin üretmek istediği Yeşilçam nostaljisinin masalsılığı ile *Kader Böyle İstedi*'nin trajik hissiyatı çelişir. Yine de *Bir Aşk İki Hayat* tam anlamıyla mutlu sonla bitmediği için bir bakıma Akad'ın filmi ile mutabık gibidir. Piyasaya direnen yönetmen karakteri de Akad'ın Yeşilçam içerisindeki macerası ile bir şekilde ilişkilendirilebilir. Ancak *Bir Aşk İki Hayat*'a hakim olan reklam filmi estetiği Akad'ın savunduğu sadelik estetiğine bariz bir şekilde terstir. Akad ana akıma en çok yaklaştığı *Kader Böyle İstedi*'de bile filmi ana akım Yeşilçam melodramlarından hem biçim hem de içerik açısından farklılaştırmaya çalışır. Diğer yandan *Bir Aşk İki Hayat*'ın yönetmeninin ne biçim ne de içerik açısından böyle bir niyeti yok gibidir. Dolayısıyla filmdeki *Kader Böyle İstedi* alıntısını anlamlı bir atıftan ziyade bir yanlış anlama olarak değerlendirmek daha mantıklı görünmektedir. Zaten *Bir Aşk İki Hayat*'ın yabancı bir filmden birebir uyarlama olduğu dikkate alındığında, filmin yönetmeninin bir Türk filminin sessiz izlendiğinde dahi Türk filmi olduğunun anlaşılması gerektiğini düşünen Akad'la aynı sularda yüzmediği açıktır.[1]

1 Âlim Şerif Onaran ve Lütfi Ö. Akad, *Lütfi Ö. Akad*, İstanbul: AFA Yayınları, 1990, s. 124.

Lütfi Akad hakkındaki yaygın kafa karışıklığı biraz da Akad filmlerinin yeniden dolaşıma sokulması sürecindeki çelişkili tutumdan kaynaklanır. Yeşilçam sonrası dönemde Yeşilçam'ın mutenalaştırılması söz konusu olduğunda Akad'ın filmleri Yeşilçam içerisindeki ayrıksı konumlarına rağmen öne çıkarılmıştır. Bu anlamda *Vesikalı Yarim* (1968), benzeri nadir görülen bir şekilde tek başına bir kitabın konusu olur. Film, Yeşilçam melodramlarının birçok unsurunu bünyesinde barındırsa da bunları minimalist bir üslupla ve melodramatik tamamlanmışlık hissine karşıt bir hissiyatı anlatmak için kullanır. Bir bakıma Yeşilçam melodramının Akad tarafından tersine çevrilmiş halidir *Vesikalı Yarim*. Akad'ın filmlerine de damgasını vuran dünya görüşü melodramatik muhayyile ile zıtlık içerisindedir. O halde Akad'ın Yeşilçam melodramı gibi muhkem bir söylemi bile kendi amaçları uğruna işletebilen bu dünya görüşü tam olarak nedir? Bu sorunun cevabı için Walter Benjamin'e başvurabiliriz. Benjamin'in *Hikaye Anlatıcısı*'nda hikaye anlatıcılığı ile romancılık arasında yaptığı ayrım, Yeşilçam ile Akad sineması arasındaki farklılığı anlamak için de kullanılabilir.[2] Nitekim Savaş Arslan, bir yazısında Yeşilçam filmleriyle Yeşilçam sonrası "yeni Türkiye sineması" eğilimi arasındaki farklılığı Benjamin'in bu karşılaştırması üzerinden ortaya koyar. Yeşilçam'ı hikaye anlatıcısına benzetirken, güncel sinemadaki yeni eğilimin bu pratikten bir kopuşu ifade ettiğini söyler.[3] Arslan'ın değerlendirmesinden yola çıkarak Türk sinemasında modernist eğilimin Benjamin'in romancılığa atfettiği zihniyetle ilişkisi kurulabilir. Arslan, farklılaşmayı Yeşilçam sonrası süreç ile tarihlendirir. Ancak bunun erken örneklerini bulmak da mümkündür. Yeşilçam sinemasıyla paralel bir şekilde Lütfi Akad gibi dönemin entelektüel yönetmenlerinin başını çektiği modernist bir eğilim de gelişmiştir. Akad, bu bağlamda roman düşüncesinden ve roman alanındaki tartışmalardan yoğun olarak etkilenmiştir. Bunun ötesinde romansal bir sinemayı savunmuş ve filmleriyle de giderek sineroman olarak ifade edilebilecek bir sinema ortaya koymuştur. Böylelikle de Yeşilçam'ın zanaatkar senaristlerinin hikaye anlatıcılığından romancı duyarlılığı ile ayrılmıştır.

Lütfi Akad, bir yönetmen olarak her zaman Yeşilçam sinemasındaki hakim pratikten ayrı bir yerde durmuştur. Bu ayrılık *Vesikalı Yarim* gibi Yeşilçam'ın zanaatkar senaristleriyle çalıştığı örneklerde azalmışsa da bu filmlerde bile Akad

2 Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk: Seçme Yazılar*, Nurdan Gürbilek (der.), İstanbul: Metis Yayınları, 1993, s. 77-100. Benjamin hikaye anlatıcılığını geçmiş bir zihniyetin kalıntısı gibi görür. Hikaye anlatıcılığında merkezî olan deneyim aktarımıdır. Deneyim aktarımı ise modernlikle birlikte değer kaybetmiştir. Bunun yerini artık bilginin kurumsal biçimleri alır. Benjamin'e göre hikaye anlatıcılığının sonunun geldiğini asıl gösteren ise roman türünün doğuşudur. Hikaye anlatıcısının sonunda dinleyicisine vermek istediği bir hikmet vardır. Romancı ise modern hayatın hikmetsizliğini anlatır. Hikaye anlatıcılığı sözlü kültüre dayanır. Hikaye anlatıcısı her zaman bir cemaatin üyesidir. Romancı ve roman okuru ise kendi ortamlarında yalnızdır. Kitapla baş başadırlar.

3 Savaş Arslan, "Tootsie Meets Yeşilçam: Narration in Popular Turkish Cinema", *Storytelling in World Cinemas*, New York: Columbia University Press, 2012, s. 25-33.

sinemasının ayırt edici özelliklerini görmek mümkündür. Akad, sinema kariyerinin başından itibaren Türk sineması için görsel bir dil oluşturmaya çalışır. Akad'ın film dili arayışı her zaman Yeşilçam'ın geleneksel görsel kodlara dayanan film dilinden farklılaşma yönünde olmuştur. Öte yandan filmlerinin senaryolarını genelde kendisi kaleme alan Akad, diyaloglarda da Yeşilçam senaristlerinin icadı olan süslü Türkçeyi kullanmaktan imtina eder. Genel anlamıyla Akad filmleri Yeşilçam'ın sözün gücüne yaslanan filmlerinden farklı olarak görsel anlatımı merkeze alır. Bülent Oran'ın Yeşilçam sineması için yaptığı tespit bu açıdan önemlidir. Oran, "Türk seyircisi filmi kulağıyla izler" der. Seyircilerin filme gitmeden önce diyaloglarını dinlediğini aktarır. Filmi dinleyerek kaba hatlarıyla anlayan seyirci daha sonra filmle girip girmemeye karar verir.[4] Akad sinemasının Yeşilçam'dan ayrıştığı temel nokta da böylelikle filmlerin işitsel rejiminde ortaya çıkar. Filmleri "kulaklarıyla izlemeye" alışkın olan Yeşilçam seyircisi bir Akad filmini dinlediğinde onun ne anlattığını anlamayabilir. Belki sadece izlediği filmin alışılageldik bir Yeşilçam filmi olmadığını anlar. Bu durum aynı zamanda Akad'ın Safa Önal'la birlikte çalıştığı *Vesikalı Yarim* gibi filmlerinin neden geniş seyirci kitlesiyle daha rahat ilişki kurduğunu ve nihayetinde bu filmlerin Yeşilçam sinemasının tipik örnekleri olarak algılandığını da açıklar. Ancak bu filmlerin Yeşilçam sinemasıyla yakınlaşması Akad sineması açısından ikincil bir olgudur. Akad bu filmlerde bile aslında görsel açıdan sadeliğe ve alan derinliğine dayanan kendine has bir film dilinin peşindedir. Benjamin'in romancısının bir mecra olarak romana (daha doğrusu kitaba) bağımlı olması gibi filmlerinde anlatımı sinemaya has imkanlarla ortaya koymaya çalışan Akad'ın filmleri de ayırt edici özelliklerini sinema perdesinde gösterir. Dolayısıyla Akad sineması Yeşilçam'ın dayandığı sözün gücüne dayanmaz. Bu sinemanın seyircisine ulaşmayı hedeflediği asıl kanal görselliktir. Böylelikle Akad sinemayı edebiyat, tiyatro ve müzik gibi alanlardan özerk bir alan haline getirmeye çalışır.

Bir Sinema Dili Kurmak

Lütfi Akad'ın sinema alanında auteur bir yönetmen olarak temayüz etmiştir. Kurtuluş Kayalı'nın *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması* kitabında Akad ile ilgili yaptığı değerlendirmeler Akad sinemasının auteur yaklaşımı çerçevesinde iyi bir analizini sunar.[5] Bu noktada Akad'ın auteurlüğünü ortaya koyduğu şartlar Yeşilçam sinemasının eski dönem sinemasından bağımsızlaşma eğilimi tarafından belirlenmiştir. Yeşilçam sineması kendi dilini geliştirmeye çalıştığı bir dönemde piyasada yeni bir yönetmen olan Akad da "sinema ile düşünmek" şeklinde ifade ettiği bir dil arayışı içerisindedir.[6] Akad'ın sinema yönetmenini sanatçı olarak

4 İbrahim Türk, *Senaryo Bülent Oran*, İstanbul: Dergah, 2004, s. 219.

5 Kurtuluş Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi*, Ankara: Deniz Kitabevi, 2006.

6 Lütfi Akad, "Sinemaya Dair", *5 Sanat*, Ağustos 1950.

konumlandırmaya çalışan bu yazısında bir bakıma "Yeni Dalga" yönetmenlerinin 50'li yıllarda geliştirecekleri auteur yaklaşımına benzer bir tavır görülür. Zaten ilerleyen yıllarda Akad sinema üzerine kaynak arayışına girdiğinde *Cahier du Cinema* dergisini takip etmeye başlayacaktır.[7] Akad'ın sinema dili arayışında bu açıdan yönetmen merkezli bir gündemin izleri hakimdir. Bu da Benjamin'in bireysel sanatçı olarak romancı portresiyle paraleldir. Diğer yandan Yeşilçam sineması ana akım bir anlayışın en gelişkin örneklerini verdiğinde senarist merkezli bir sinema olacaktır. Yeşilçam sinemasının ana akımını kuran zanaatkar senaristler ise Benjamin'in cemaatin organik bir parçası olarak resmettiği hikaye anlatıcılarına benzer. Bu ayrım başlarda tiyatroculara karşı ortak bir mücadele içerisinde olan Akad gibi Yeşilçam auteurleri ile Yeşilçam yapımcıları arasında işbirliğini sarsacak bir durum olmasa da Yeşilçam sineması kurumsallaştıkça bu değişir. Zamanla Akad gibi yönetmenler Yeşilçam'da zanaatkar yönetmenlerden kültürel statü olarak üstte ama aynı zamanda da ana akım sinemanın işgal ettiği merkezin kıyısında konumlandırılır. Yine de Akad'ın Yeşilçam'ın gelişim yıllarında önemli bir rol oynaması ve aynı zamanda auteur bir yönetmen olarak sinemaya dair düşüncelerini hayata geçirebilmiş olması önemlidir. Bu iki durum birbiriyle doğrudan ilişkilidir. Geçmişte sinema üzerinde bir üst sanat olarak yer işgal eden tiyatroya karşı sinema alanının özerkleştiği Yeşilçam sinemasının gelişim döneminde edebiyat önemli bir rol oynar. Bir bakıma sinemada tiyatro etkisine karşı sinemacılar edebiyattan güç devşirme yolunu tutar. Bu noktada kültürel sermayesinin yanı sıra edebiyata olan vukufiyeti Akad'ın hızlı bir şekilde sinema alanında parlamasına olanak tanır. Akad bu dönemde bir yandan Avrupa sinemasındaki güncel eğilimleri takip ederken bir yandan da edebiyatta gerçekçi roman fikrinin etkisi altındadır. Bu açıdan zihni modernist tahayyüle yatkındır. Sinemada bir dil geliştirerek sinemayı sanat katına yükseltmek bu tahayyülün temel meselelerinden biridir. Akad'ın sinemaya girdiği 50'li yılların ilk yarısında Hürrem Erman ve Osman Seden gibi sinemacılar da teatral sinemaya karşı yeni bir sinema dili geliştirmenin peşindedir. Bu noktada yolları Akad ile kesişir. Erman ve Seden, sinemada daha popüler bir anlatımın peşinde oldukları için Akad'ın ikisiyle de ortaklığı verimli ama kısa vadeli olur. Erman bu yıllarda Türk edebiyatındaki romantik romanlardan uyarlamalar yoluyla Yeşilçam'ın ana akım melodramını kurumsallaştırırken Seden de Hollywood'un film noir başta olmak üzere farklı türlerini yerelleştirerek Yeşilçam'ın ana akımının diğer parçalarını oluşturur. Diğer yandan bu süreçte Akad'ın aklındaki edebiyattan ilham alan

7 Lütfi Akad, *Işıkla Karanlık Arasında,* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s. 12-13. Akad'ın anıları hem kendi sinema kariyerine hem de Türk sineması tarihine ışık tutar. Aynı zamanda Türkiye'ye dair bir kültür sosyolojisi metni olarak da okunabilir. Bu konuya dikkat çeken bir çalışma için bkz. Sezen Güruf Başekim, "Lütfi Ö. Akad'ın *Işıkla Karanlık Arasında* Kitabı Kültürel Bir Metin Olarak Okunabilir mi?", *Türk Sineması: Toplumu Şekillendirmenin, Toplum Tarafından Şekillendirilmenin Sosyolojisi,* İstanbul: Bibliyotek, 2017, s. 155-177.

sinemanın alıcısı azdır. Bu yüzden tiyatro etkisinden bağımsızlaşma görevini yerine getirdikten sonra Erman ve Seden'in Akad sinemasıyla ortaklığı bozulur. Akad bu ortaklıkların ardından *Vurun Kahpeye* gibi tiyatro etkisinden sıyrılmış ve *Kanun Namına* gibi kamerayı sokağa indirmiş iki önemli filmin yönetmeni olarak sinema ortamında saygın bir konuma sahiptir. Ancak bu konumda yeni gelişen Yeşilçam sinemasının ana akımının dışında Benjamin'in romancısı gibi yalnızdır.

Akad'ın sinema alanı içerisindeki yalnızlığı onu daha geniş manada yönetmenin yalnız bir insan olduğu düşüncesine ulaştırır. Akad, anılarında bu durumu bir kader gibi anlatır ve benimser. 1960'lı yıllarda sinema eleştirmenlerinin yaygınlaştırdığı "Film kolektif bir iştir" sözüne de bu açıdan karşı çıkar. Yönetmenin bütün filmin sorumluluğunu sırtında taşıdığını söyler.[8] Bir bakıma bu sorumlulukla birlikte film üzerindeki yaratıcı tasarrufun yönetmene ait olduğu görüşünü dillendirir. Bu da açıkça Yeni Dalgacıların auteur yaklaşımıyla paraleldir. Auteur yönetmen popüler sinemanın hikaye anlatıcısı zanaatkar yönetmenlerinin aksine modernist bir figürdür. Yeşilçam'da da 50'li yıllarda kolektif bir biçimde üretilen popüler anlatının dışında ürünler vermeye çalışan Akad da sinemaya dair modernist bir tahayyüle sahiptir. Bu tahayyülün de merkezinde filmin yaratıcısı olarak sanatçı yönetmen yer alır. Ancak bu yaklaşım kendi mantığını geliştiren Yeşilçam sinemasıyla uyum içerisinde değildir. Yeşilçam kolektif yönü ağır basan bir alandır. Akad anılarında genç bir yönetmen olarak kültürel sermayesinin yüksekliğine rağmen oyuncular, kameramanlar, görüntü yönetmenleri, hatta seslendirmeciler tarafından otoritesinin tartışıldığını aktarır.[9] Sinemaya dair kitabî kaynakların henüz ortada olmadığı bir ortamda Akad, alan içerisindeki diğer figürlere karşı rüştünü sinemaya dair bilgi ve görgüsünün yanı sıra gerçekleştirdiği film duygusu yüksek eserler ile ispat eder. Gelişim halindeki Yeşilçam sinemasında Akad'ın önünde benzer yaklaşıma sahip bir örnek olarak yakın arkadaşı olan Şakir Sırmalı vardır. Ancak Sırmalı entelektüel bir yönetmen olarak Akad'ın sinemaya girişinde örnek olurken sonraki yıllarda sinema alanında içine girdiği tartışmalar ve nihai olarak da yönetmenliği bırakmasıyla da neyin yapılmamasına dair örnek teşkil eder. Sırmalı 50'lerin sonunda *Kamelyalı Kadın* filmi yüzünden sinema eleştirmenleriyle ters düştüğünde Metin Erksan bile bir yönetmen olarak bu tartışmada eleştirmenlerin yanında yer alır. Sırmalı'nın kendi sinema anlayışını ortaya koymaya çalışırken sinemada bu şekilde yalnızlaşması Akad üzerinde de etkili olmuştur. Nitekim Akad, söz konusu tartışmada farklı saflarda olmalarına rağmen Sırmalı ile Erksan'ı birbirine benzetir. İkisinin de "büyük hayalci dehalar" olduklarını söyler. Başka bir ortamda büyük sinemacılar olabilecekken Türkiye'de sinema ortamında istediklerinin büyük bir bölümünü gerçekleştirmeden sinemayı

8 Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, s. 29-30.

9 Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, s. 86.

bırakmak zorunda kalmışlardır.[10] Akad'ın sinema kariyeri de *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) filmlerinin oluşturduğu "Göç Üçlemesi" sonrasında film yapma imkanı bulamamasıyla sona ererken Erksan ve Sırmalı'dan biraz daha şanslıdır. En azından uzun bir müddet üzerine düşündüğü bu üçlemeyi hayata geçirebilmiştir. Bu açıdan Akad'ın hayalciliği onlardan daha mutedildir. Yine de *Işıkla Karanlık Arasında*'nın epigrafına çektiği şu ifadeler onun bu konudaki hissiyatına ışık tutacak mahiyettedir: "Hiçbir şey çocuğun hayal dünyasına benzemez. Hep çocuk kalmak istedim. Kaldım da."

Akad'ın 50'li yıllarda sinema alanındaki gelişmede önemli rol oynayabilmesinin nedenlerinden biri de onun roman türüne olan vukufiyetidir. Bu dönemde sinema alanında tiyatro etkisi kırılırken onun yerine metin ve estetik değer kaynağı olarak roman ikame edilir. Akad da bu süreçte nitelikli edebiyat uyarlamaları için aranan bir isim olur. Hürrem Erman ve Sezer Sezin'in yeni bir yapımcı ve yeni bir oyuncu olarak yapacakları ikinci filme (ilkini Seyfi Havaeri yönetmiş ancak yarım bıraktığı filmi Akad tamamlamıştır) yönetmen olarak Akad'ı seçmeleri bir tesadüf değildir. Tiyatrocuların hakimiyetindeki eski sinema düzenine karşı ikili, Akad'ı muhtemelen biraz da Galatasaraylı ve üniversite mezunu olmak gibi o yıllar için seçkinlik alametlerini taşıdığı için tercih ederler. Dönemin nitelikli edebiyatının bir örneği olan *Vurun Kahpeye* romanını filme uyarlamak için Halide Edip'in kapısı çalındığında Akad gibi bir figürün itimat telkin edeceğini düşünmüş olmalıdırlar. Bu konuda Akad'ın sinema kadar roman bilgisine de güvendikleri açıktır. Tahmin ettikleri gibi Halide Edip, Akad'ın yazdığı senaryoyu beğenir. Sonrasında *Vurun Kahpeye* gişede başarılı olduğu kadar aydınlar nezdinde de iltifatla karşılanır. Bu filmden sonra Hürrem Erman, Akad'a, çekimleri Bağdat'ta yapılan *Tahir ile Zühre* (1952) ve *Arzu ile Kamber* (1952) filmlerini çektirir. Akad anılarında Erman'ın bu filmlerle alaturka müziklerle desteklenen gözü yaşlı Arap melodramlarını Sezer Sezin'in ise Hollywood'un oryantal filmlerinin görselliğini hedeflediğini söyler.[11] Ancak Akad'ın elinde bu "halk hikayeleri" trajik anlatılara dönüşür. Biraz da bu sebeple Erman ve Sezin'in hedefledikleri şekilde geniş seyirci kitlesine ulaşamaz. Başarısızlığın faturasını Akad'a kesen Erman onunla yollarını ayırır. Sonrasında dönemin çok satan aşk romanlarını uyarlama yoluna giderek Yeşilçam'ın ana akım anlatılarından birinin yaratımında rol oynayacaktır. Akad ise ana akım melodramlardan farklı ve daha romansal bir anlatının peşine düşecektir.

Romansal Gerçekçiliğin Peşinde

Lütfi Akad'ın Hürrem Erman'la yollarını ayırmasından sonra *Vurun Kahpeye* filmindeki başarısından etkilenen ve sinema alanına girmek isteyen Osman Seden ona işbirliği teklifinde bulunur. Seden bu dönemde film ithalatı işi yaptıkları aile

10 Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, s. 42-43.

11 Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, s. 121.

şirketinin patronu olan amcasını yapımcılığa ikna etmeye çalışmaktadır. Yeni bir başlangıç için Akad'ın sinema bilgisi ve kültürel sermayesi ona da güven vermiş olmalıdır. Seden de bir bakıma Erman gibi sinemada tiyatrocu etkisini kırmayı ve tiyatrocularla çalışma alışkanlığına sahip mevcut yapım şirketlerine karşı alanda avantajlı duruma geçmeyi amaçlar. Ancak Seden'in hedefi melodramatik bir anlatıdan çok Hollywood'da İkinci Dünya Savaşı sonrası yaygınlık kazanan film noirlar gibi filmler çekmektir. Bu noktada Akad ile Seden işbirliğinin ilk ürünü olan *Kanun Namına* (1952) işlek kurgusuyla hem sinema seyircisini hem de eleştirmenleri tatmin eder. *Kanun Namına* gerçek bir hikayeden yola çıkması ve kamerayı sokağa indirerek gündelik yaşantıyı filme fon kılması sebebiyle gerçekçilik açısından da Türk sinemasında bir dönüm noktası teşkil eder. Akad sinemada gerçekçilik yönünde eğilim göstermekte yalnız da değildir. Aynı yıl vizyona giren *Karanlık Dünya* (1952) ile Metin Erksan da Anadolu köyünü daha önce olmadığı şekilde gerçekçi bir söylemle resmederken uzunca bir süre aydınların sinema alanına dair ilgilerinin odaklarından birini teşkil edecek gerçekçiliğin Akad ile beraber öncüsü olur. Ancak *Kanun Namına*'da başarıyla hayata geçirilen aksiyona dayalı anlatım Akad'ın filmografisinin ileriki dönemlerinde sadelik adına terk edeceği bir unsur olur. Seden'le verimli geçen işbirliklerinin bir yerde son bulmasının sebebi de muhtemelen Akad'ın benimsediği bu sadelik estetiğidir. Seden, Akad'la birlikte gerçekleştirdikleri bir dizi alaturka noir ve macera filmini daha da geliştirerek Türk sinemasında ana akımın önemli bir parçası haline getirir. Akad ise *Kanun Namına*'nın başında kendini bir roman kahramanı gibi tanıtan "drama düşmüş" insanların hikayelerine odaklanır. Ancak Seden'den farklı olarak görsel aksiyonu temel almayı bırakıp dramatik aksiyona yönelir. Akad'ın ana akımın iki ustasıyla yolunu ayırmış olması onun alandaki saygın ama marjinal konumunu perçinler. Artık daha çok saygınlığa uygun bir biçimde edebiyat uyarlamaları için tercih edilen bir yönetmen haline gelir. Bu bir yandan da onun dramatik aksiyon için roman söylemine yönelmesiyle de koşutluk içerisindedir.

Akad'ın roman ilgisi okurluk düzeyinde kalmayıp eleştirel bir boyut da taşır. Orhan Hançerlioğlu gibi yakın arkadaşı olan bir romancıyla roman üzerine tartıştıkları anlaşılmaktadır. Zira, Hançerlioğlu'nun *Ekilmemiş Topraklar* (1954) isimli romanının yazılış sürecinde etkisi olduğunu söyler. "Konusu beni çok ilgilendiriyordu" dediği roman Anadolu'da köylü bir ailenin yüz yıllık hayatını anlatır. Akad bahsi geçen romanı filme de almak ister. Ama komünist bir film yaptığı şayiası yayılınca projeyi bırakmak zorunda kalır.[12] Akad'ın tarihe ve toplumsal tecrübeye ilgisi bu bağlamda gerçekçi roman yaklaşımı ile örtüşür. Anadolu insanının tarihsel tecrübesini anlatmak onun sinemada yapmaya çalıştığının bir özeti olarak düşünülebilir. Daha sonra *Tanrının Bağışı Orman*'dan (1964) başlayarak zirvesini "Göç Üçlemesi"nin oluşturduğu filmleriyle bunun somut örneklerini

12 Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, s. 178-79.

de verecektir. Akad'ın sinema vesilesiyle tanıştığı ve birçok filmin senaryosu için birlikte çalıştığı Orhan Kemal'le ilişkisi de roman konusundaki düşüncelerine dair bir veri olarak okunabilir. Sonraları "Göç Üçlemesi"ne kaynaklık edecek bir gazete haberi üzerinden Akad, Orhan Kemal'le birlikte bir senaryo çalışması gerçekleştirir. Ancak Akad ortaya çıkan metni film için yeterli görmez. Orhan Kemal'in bu metni roman haline getirmek için izin istemesine ise olumlu yanıt verir.[13] Orhan Kemal de *Gurbet Kuşları* adıyla yayımlanan bu romanı Akad'a ithaf eder. Akad'ın birlikte çalışırken düşündükleri "İstanbul'un Taşı Toprağı" başlığının değiştirilmesini roman için uygunsuz bulduğunu anlarız. Romanı da kendi yapmak istediği açısından tatmin edici bulmaz.[14] Bu dönem aynı zamanda edebiyatın sinema için bir üst tür haline geldiği bir dönemdir. Dolayısıyla Akad'ın sinema için yetersiz bulduğu bir fikrin roman olabileceğini düşünmesi hakim anlayıştan önemli bir farklılık içerir.

Buna rağmen Akad'ın yaptığı uyarlamalar yine de hakim anlayış tarafından değer görür. Yaşar Kemal'in bir hikayesinden uyarlanan *Beyaz Mendil* (1956) bunun en önemli örneklerinden biridir. Dönemin edebiyat kamusunun ön plana çıkardığı "köy romanı" türünün sinemadaki bir uygulaması olarak görülen film, sinema eleştirmenlerince övgüyle karşılanır. Ancak Akad'ın bu filmde yapmaya çalıştığı, bir üst sanat olarak edebiyatı kullanarak sinemaya değer aktarımında bulunmak değildir. Bu açıdan sadece bir "sahneye koyucu" gibi davranmaz. Filmin yarısının Yaşar Kemal'in sadece bir cümlesinden kaynaklandığını söyler.[15] Akad serbest bir uyarlama mantığını benimser. Amaçladığı dramatik aksiyonu sinemanın imkanlarıyla yaratmaya çalışır. Bu açıdan François Truffaut'nun yönetmenin daha çok bir sahneye koyucu olarak konumlandırıldığı "edebi sinemaya" karşı yönetmenin otoritesini merkeze alan yaklaşımına benzer bir yaklaşım benimser.[16] Edebiyat etkisini sınırlı tutarak sinemanın özerk bir alan olarak kendi imkanları üzerine düşünür. Dolayısıyla da dönemin sinema eleştirmenlerinin sinemada "nitelikli" işler yapmanın yolunun edebiyat uyarlamaları yapmaktan geçtiği yönündeki düşüncelerinden ayrılır. Yine de edebiyat uyarlamaları söz konusu olduğunda sinema alanındaki konumu ve *Beyaz Mendil*'in hem seyirci hem de aydınlar nezdinde başarılı oluşu Akad'ı öncelikli tercih haline getirir. Nitekim

13 Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, s. 331.

14 Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, s. 335.

15 Atilla Dorsay, Nezih Coş ve Engin Ayça, "Lütfi Ö. Akad'la Bir Konuşma", *Yedinci Sanat*, Mart 1973, sy. 1, s. 24.

16 François Truffaut, "A Certain Tendency of French Cinema (Une Certaine Tendance du Cinéma Français)", http://www.newwavefilm.com/about/a-certain-tendency-of-french-cinema-truffaut.shtml [Erişim Tarihi: 16.02.2021]. Truffaut 1954 tarihli bu makalesinde Fransız sinemasında edebiyat uyarlamalarından oluşan "kalite geleneği"ni eleştirir. Daha çok kaynak esere ne kadar sadık kalındığı üzerinden değeri ölçülen bu filmlerin senarist filmleri sayılması gerektiğini söyler. Bunlara karşı yönetmenin bir sanatçı olarak filme hakim olduğu yeni bir sinemayı önerir.

sinema alanının en büyük şirketi olan İpek Film, *Zümrüt* (1959) ve *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) gibi edebiyat uyarlamaları çekmek istediğinde Akad'a başvurur. Ancak Akad, bu iki filmde *Beyaz Mendil* kadar başarılı olamaz. Bunda muhtemelen İpek Film'in sinema alanındaki güçlü şirket profili ve bunun yanı sıra *Zümrüt*'ün şirketin sahibi olan İhsan İpekçi'nin romanından ve *Yalnızlar Rıhtımı*'nın ise o dönem ününün doruğunda bir edebiyatçı olan Attila İlhan'ın metninden yola çıkması etkili olmuştur. *Yalnızlar Rıhtımı* sinema eleştirmenleri tarafından övülse de seyircide karşılık bulmaz. Akad'ın kendisi için bir dönüm noktası olduğunu ifade ettiği *Yalnızlar Rıhtımı*, bir sinema dili geliştirme çabasının hikayeden ve diyaloglardan bağımsız düşünülemeyeceğini gösterir.[17] Türk sineması bu süreçte nasıl anlatacağını öğrenmiştir. Şimdiki mesele ne anlatacağıdır. Ne anlatılacağı konusunda ise sadık edebiyat uyarlamalarının bir çözüm olamayacağı görülmüştür.

Türk İnsanının Dramı

Lütfi Akad, *Yalnızlar Rıhtımı* sonrası hikaye düzeyinde ne yapılabileceğine odaklanırken siyasi atmosferdeki bir değişim sinemayı da derinden etkiler. 50'li yılların sonlarında sinema alanındaki ekonomik daralma "yönetmen filmleri" olarak tabir edilen filmlere açılan krediyi ortadan kaldırmıştır. Ancak 27 Mayıs'la birlikte entelektüel planda yaşanan siyasileşme eğilimi sinemaya da yansır. Akad, bu süreçte *Karanlıkta Uyananlar* filminin yapımcılığını gerçekleştirir. Filmin edebiyatçılar, politikacılar ve yazarlar tarafından tutulduğunu söyler.[18] Akad'ın bu dönemde benzer eğilim içerisinde bir film yapmamış olması dikkat çekicidir. Hatta bu süreçte *Hudutların Kanunu*'na (1967) dek sinemaya film yapmayı bırakır. Bu durum muhtemelen Akad'ın "reçete getirmekten ziyade marazı teşrih edip düşündürmek"[19] şeklinde özetlenebilecek olan sinema anlayışı ile dönemin politik sinema eğilimi arasındaki karşıtlıktan kaynaklanır. Bu dönemde sinema alanına giren Halit Refiğ, Akad'dan farklı bir şekilde politik sinemaya daha yatkın bir profil sergiler. Daha sonraları aynı politik sinema baskısına "Ben kendim için film yapıyorum"[20] diyerek direnecek ve bu yüzden sinema eleştirmenleri tarafından eleştirilecek olan Metin Erksan bile kısmen toplumsal gerçekçilik olarak adlandırılan sinema akımı içerisinde değerlendirilebilecek filmler yapar. Diğer yandan politik sinema eğilimine uyumlu bir habitusa

sahip olan Vedat Türkali'nin bir senarist olarak Refiğ'in yanı sıra Ertem Göreç gibi sinema alanının tecrübeli ancak kıdemsiz bir yönetmeniyle gerçekleştirdiği

17 Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, s. 282.

18 Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, s. 404.

19 Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde*, s. 61. Kayalı'nın aktardığı bu ifade parçalar halinde Akad'ın şu söyleşilerinde bulunabilir: Lütfi Akad ve Hilmi Etikan, "Lütfi Akad'la Konuşma", *Yeni Dergi*, Aralık 1972, sy. 99; Atilla Dorsay, Nezih Coş ve Engin Ayça, "Lütfi Ö. Akad'la Bir Konuşma", *Yedinci Sanat*, Mart 1973, sy. 1, s. 18-27.

20 Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde*, s. 95.

filmler de bu dönemde öne çıkmaya başlamıştır. Aslında Akad da 1960'ların başında çekeceği tek filmin senaryosunda Türkali ile çalışır. Toplumsal gerçekçiliğin popülerlik kazandığı süreçte ilişkileri sürmesine rağmen Türkali ile yeniden çalışmaması Akad'ın politik sinemaya karşı tavrının bir göstergesidir.

Akad, politik sinemada dramatik açıdan bir zafiyet görür muhtemelen. Benzer bir yaklaşımı yine bir şekilde politik eğilimle ilişkili düşünülebilecek epik anlatılarla ilgili tavrında gösterir. O epik olandansa romansal olanın peşindedir. Akad'ın romansal olandan ne anladığı ise Yaşar Kemal'in *İnce Memed*'i hakkında yaptığı yorumdan çıkarılabilir. Ona göre bu metin roman değil destandır. Yaşar Kemal de "eski zamanların coşkun destancı halk şairidir".[21] Yaşar Kemal'in folklorik metinleri dönemin aydınlarının köy romantizmine uygun düşmektedir. Ayrıca *İnce Memed*'in popülerleştirdiği eşkıya anlatıları dönemin sol siyasi düşüncesi ile yoğun bir alışveriş içerisindedir. Akad ise *Beyaz Mendil*'in geçmişteki başarısına ve Yaşar Kemal uyarlamalarına yönelik aydınlar arasındaki ilgiye rağmen (ya da bu ilgi sebebiyle) uzunca bir süre ondan bir uyarlama yapmaya girişmez. Bunun yerine benzer konuları romansal bir anlayış içerisinde tasavvur eder. *Hudutların Kanunu* ve *Kızılırmak Karakoyun* gibi epik anlatıya uygun filmlerinde bile Akad asıl olarak karakterlerini toplumsal karşıtlıklar arasında "drama düşmüş" insanlar olarak kurgulamaya çalışır. Genelde epik anlatıların ideolojik aromasını oluşturan folklor bile onda toplumsal ilişkilerin bir ifadesi olarak anlam kazanır. Yine de Yeşilçam'ın prodüktör yönetmenlerinden Memduh Ün'ün, Yaşar Kemal'in *Ağrı Dağı Efsanesi* kitabını filme uyarlamak istediğinde, senaryosunu yazdırmak için bazı denemelerden sonra başvurduğu kişi Akad olur. Akad, Yaşar Kemal metinlerinin filme uyarlanmasının zor olduğunu onun şiirsel ifadelerini somutlaştırmanın sinemanın imkanlarını aştığını söyler. Benzer ifadeleri *İnce Memed*'in uyarlanması söz konusu olduğunda altına girdiği büyük baskıyı anlatmak için kullanır. Bu uyarlamanın gerçekleşmemesi Akad'ın üstünden büyük bir yükün kalkmasını sağlar. Öte yandan *Gökçe Çiçek* filminin hikayesi geldiğinde folklorun etkin rol oynayacağı bu filmin yapımına büyük bir özenle girişecek olan da kendisidir. Bu biraz da Akad'ın, folkloru, kaynağını geçmişten alan donuk bir kültür öğesi olarak değil de mevcut toplumsal yapının mantığını açıklayacak kültürel bir süreklilik içerisinde düşünmesinden kaynaklanır.[22]

---

21 Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, s. 552.

22 Cemal Süreya, "Folklor Şiire Düşman", *Şapkam Dolu Çiçekle: Toplu Yazılar I*, İstanbul: YKY, 2006, s. 192-94. Süreya, 1956'da kaleme aldığı bu yazıda o dönem şiirde folklorik ifadelerin yaygın kullanımına karşı poetik muhayyileyi savunur. Ona göre, "Halk deyimlerinin havası şiirin kanat çırpmasına imkan vermeyecek kadar dar bir havadır." Lütfi Akad'ın Yaşar Kemal metinlerinin sinemaya aktarımına dair ifade ettiği zorluklar da benzer bir bağlama oturur. Akad'ın da Süreya'nın da peşinde oldukları modernist tasavvur ile folklorun kendi mantığını dayatan havası arasında bir uyuşmazlık vardır.

Şimdiye kadar Akad'ın sinema anlayışında roman düşüncesinin ayrıcalıklı olduğunu gördük. Bunu Fransa'da sinema ile romanı birleştirme düşüncesiyle filmler çeken romancı Alain Robbe-Grillet'nin sineması hakkındaki görüşlerinden de anlayabiliriz. Akad, onun İstanbul'da çektiği *L'immortelle* (1963) filminin prodüksiyon işlerine yardımcı oluşunu anlatırken bu vesileyle sinema anlayışını önemsese de filmlerini sevemediğini ifade eder. Seyirciyi yok sayan bir sınıfsal kibir vardır ona göre bu filmlerde.[23] Akad için sinemada seyirci çok önemlidir. *Yalnızlar Rıhtımı* tecrübesi sinemada seyirciyi hesaba katmayan bir filmin ne kadar özenilmiş olursa olsun maksadını yerine getirmediğini ortaya koymuştur. Bunun yanı sıra Türk sinemasının seyircisi onun kültürüne güvendiği bir topluluktur. Yeşilçam auteurlerinin diğerlerinde olduğu gibi Akad için de sinemada seyirci, dönüştürücü olmuştur. Erken dönem modernizmini daha olgun bir noktaya taşıyan halkın kültürü ile olumlu bir alışveriş içerisinde olma çabası *Tanrının Bağışı Orman*'dan itibaren onun sinemasında popülist bir ifadeye kavuşur. Diğer yandan Robbe-Grillet'nin *L'immortelle*'de denediği "sineroman" yaklaşımı sinemanın anlatı sanatı olduğunu düşünerek romanın imkanlarını sinemaya getirmeye çalışan Akad'ın anlayışı ile paraleldir.[24] Sinema kariyerinin erken dönemlerinden itibaren romancılarla yakın bir çalışma içerisinde olan ve onlarla ilişkilerinde roman düşüncesine derin bir vukufiyeti olduğu anlaşılan Akad da filmlerinde romansal bir anlatı ortaya koymaya çalışır. Akad sinemasının 60'lı yıllardaki gelişimini yakından takip eden bir eleştirmen de onun yazamadığı romanların filmini çektiğini söyler.[25] Gerçekten de "her şeyiyle ilk Türk filmi" diyerek bir dönüm noktası olarak ifade ettiği *Hudutların Kanunu*'ndan itibaren Akad filmlerinde karakter derinliği ve ilişkileri açısından modern romanlarla boy ölçüşebilecek anlatılar ortaya koymaya başlar. Bu noktada Akad'ın filmleri Yeşilçam'ın epik geleneğinden farklılaşır. Yılmaz Güney'in kendisine getirdiği kaçakçı hikayesindeki kahramanlık anlatısını Akad, hikayenin geçtiği coğrafyada yaşayan insanların sosyal ilişkileri çerçevesinde gerçekçi bir drama dönüştürür.[26] Akad'a göre dram "yaşamsal bir anda insanların yakın ilişkileri arasında var olan gerilimin özel biçimi"dir. Étienne Souriau'nun *İki Yüz Bin Dramatik Durum* adlı kitabına atıfla ifade ettiği bu anlayış onun dramatik yaklaşımını özetler. Öte yandan her ne kadar dramı temel alsa da onun sineması Yeşilçam melodramının aşırı biçimlerinden ayrışır. Ona göre dram hayatta her zaman ortaya çıkabilir. Bunun için dramatik durumları "yürekler acısı bir hale dönüştürmeden" "hoşgörüyle kabullenmek" gerekir. Dolayısıyla Akad filmlerinde dramatik durumun en keskin

23 Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, s. 340.

24 Jean V. Alter, "Alain Robbe-Grillet and the 'Cinematographic Style'", *The Modern Language Journal*, 1964, c. 48, sy. 6, s. 363-66, https://doi.org/10.2307/320809 [Erişim Tarihi: 16.02.2021]; Onaran ve Akad, *Lütfi Ö. Akad*, s. 207-208.

25 Onaran ve Akad, *Lütfi Ö. Akad*, s. 208. Akad, burada eleştirmenin ismini vermez. Ama bu eleştirmen Ali Gevgilili'dir.

26 Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, s. 429-433.

hallerinde bile melodramın aşırılığından kaçınır. Bunun için de drama sebep olan durumu sosyolojik bir tasavvurla açıklayarak romansal bir gerçekçiliğe ulaşmaya çalışır. Akad'ın karakterleri politik açıdan ayrıcalıklı kişiler değillerdir çoğu zaman. Ya da epik bir biçimde kahramanlaştırılmazlar. Sıradan insanlardır. Böylelikle Akad sineması sıradan insanlardan seçilen karakterleri ile Türk halkının dramını anlatır.

Sonuç

Lütfi Akad, Yeşilçam sinemasında romancı duyarlılığına sahip bir yönetmen olarak diğer yönetmenlerden ve melodramatik anlatının yaratıcısı olan senaristlerden ayrışır. Bu ayrışmayı Lütfi Akad ile Bülent Oran arasında, ayrı bir tartışmanın konusu olabilecek ancak benim şimdilik kısaca değinip geçeceğim, bir karşılaştırma üzerinden de anlamak mümkündür. Bu iki figürün sinemaya giriş hikayeleri bile onların sinemayla kurdukları ilişkinin ve daha geniş planda dünya görüşlerinin farklılığını ortaya koyar. Akad'ın anılarında rüya sekansına benzeterek anlattığı sinemaya giriş hikayesi bizatihi romansaldır. Akad, "bir yerde çalışıyordum ve annem beni evlendirme telaşı içindeydi" diyerek sinema öncesi hayatını "bunalım sisleri" altında resmeder. Bir bankada çalışmaktadır. "Tutarlı bir iş" dediği bu iş ailesinin beklentilerini karşılayan geleceği parlak bir iştir. Ama o, her gün rutin içerisinde davranmayı gerektiren bu iştense arkadaşlarını takip ederek daha çok bir macera hüviyetinde görünen sinemaya atılır. Öte yandan Yeşilçam'ın büyük hikaye anlatıcısı Bülent Oran'ın sinemaya giriş hikayesi ise melodramatiktir. Genç yaşında bir kıza aşık olur. Ailesi sevdiği kızla birlikte olmasını tasvip etmez. O da bunun üzerine ailesiyle yaşadığı yalıdan ayrılır. Bir fabrikada işe girer. Fabrikadaki arkadaşlarının yardımıyla gecekondu mahallesinde kendine bir ev yapar. Mahallelinin haftada bir gittiği ve bütün hafta konuştuğu sinema, Oran'ı da kendine çeker.[27] Akad; aile yaşantısından ve tutarlı bir işin verdiği sıkıntıdan dolayı arkadaşlarının peşinden bir maceraya atılır gibi sinemaya girerken Oran ise ailesinin sağladığı müreffeh yaşantıdan kendi el emeğiyle çalışmasını gerektiren ama bir yandan da gecekondu mahallesinin yoksul ama dayanışmacı cemaatine katılarak sinemayla ilişki kurar. Akad'ın bireyselliği ve Oran'ın cemaatçiliği Yeşilçam'da da devam eder. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde (1990) Galatasaray Liseli olduğu yalanını söyleyen, solcu gibi görünmeye çalışan, kitaplığında Kerime Nadir'leri Ayzenştayn'ların ardına saklayan Haşmet Asilkan'ın olmaya özendiği yönetmenlerdendir Akad. Öte yandan Haşmet Asilkan da Akad'ın olmamaya çalıştığı yönetmendir. İşsiz kaldığı dönemlerde Yeşilçam'ın kahvelerine takılmadığını söyler. Böyle bir dönemde koltuğunun altında senaryosuyla "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni"ni Yeşilçam sokağında gördüğünü anlatır.[28] Bu karşılaşma kendisinin de işsiz bir şekilde Yeşilçam sokağında olduğunu ona

27 Bülent Oran, "Mithat Alam Film Merkezi Görsel Hafıza Projesi", Mithat Alam Film Merkezi, 2005, https://vimeo.com/412585317 [Erişim Tarihi: 10.04.2021].

28 Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, s. 227.

ürpertici bir şekilde anımsatır muhtemelen. Bülent Oran ise senaryolarını yazdığı Yeşilçam kahvelerinin müdavimi olarak filmin portresini çizdiği Yeşilçam cemaatinin alnı açık bir üyesidir her zaman.

Yeşilçam'ın zanaatkarları Benjamin'in hikaye anlatıcısı gibi öncelikle cemaatin bir üyesiyse onun romancıya atfettiği bireysellik de bir auteur olarak Akad'ın önemli bir özelliğidir. Akad, ideal durumda yönetmenin bir romancı gibi son ürüne hakim olması gerektiğini düşünür. Zaten ahir ömründe sinemaya dair görüşlerini anlattığı bir konuşmasında sinemanın görsel bir gösteriden çok romanın bir türü olması gerektiğini söyler.[29] Yine bu bağlamda onun hatıralarını kaleme aldığı *Işıkla Karanlık Arasında* da aslında dört başı mamur bir romandır. Ayrıca Akad'ın roman yazma iştiyakını film biçimiyle sınırlamadığını kağıda da dökerek roman yazma denemesi yaptığını anılarından öğreniriz. Sonunu getiremese de emeklilik günlerinde böyle bir işe girişmesi gönlünde yatan aslanı göstermesi bakımından önemlidir.[30] Diğer yandan Bülent Oran, Safa Önal gibi Yeşilçam'ın zanaatkar senaristleri ise Yeşilçam'daki hikaye anlatıcılıklarından önce hikayecilik kariyerine sahiptirler. Hikaye modern bir tür olan romana nazaran geleneksel sözlü kültürden daha çok beslenir ve bu özelliği sayesinde Türk sinemasında popüler damarın oluşumunda önemli role sahiptir. Geleneksel aşk hikayeleri melodramatik söylemin kökenlerini oluştururken, Bülent Oran'ın usta olduğu mizah hikayeciliği bir yandan komedi türüne kaynaklık ederken bir yandan sinemanın geneline halkın gündelik yaşantısını ve konuşma dilini getirir. Öte yandan Akad'ın odaklandığı roman düşüncesi Türk sinemasına modernist tema ve meseleleri getirirken sinemada gerçekçi söylemin oluşumunda da etkin rol oynar. Böylelikle modern roman "nitelikli edebiyat"ın olduğu kadar "nitelikli sinema" fikrinin oluşumunda da önemli bir işlev görür. Akad, bu süreçte Orhan Kemal ve Yaşar Kemal gibi romancılarla yaptığı ortak çalışmalarda sinemanın özerk bir alan olma özelliğine dikkat gösterdiğinden bu çalışmalar Türk sinemasında edebi bir sinemanın ötesinde modernist sinemanın yaratılmasını mümkün kılmıştır. Sinemanın yaratıcı bir alan olarak ortaya çıkışını Akad'la da çalışan Attila İlhan gibi ünlü bir şairin sonraki süreçte sinemada yarattığı karakterlerden yola çıkarak roman yazmaya başlamasında görebiliriz. Orhan Kemal de sinemayı beslediği kadar sinemadan beslenmiştir bu bağlamda. Akad'ın önemi ise edebiyatla ilişkisinde sinemanın yaratıcı bir alan olarak kabul görmesini sağlamasıdır. Yeşilçam içerisindeki ayrıksı konumuna rağmen herkesin saygısını kazanmış olması da biraz bununla ilişkilidir.

Sonuç olarak Akad'ın romanın bir türü olarak sinema düşüncesi onu gerçekçi roman bağlantısıyla Türk halkının tarihten bugüne sosyal tecrübesini ekrana

29 Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, s. 581.

30 Serdar Pehlivanoğlu, "Lütfi Akad Olmak En Sıkıldığım Şey", Bianet, https://www.bianet.org/biamag/kultur/134295-lutfi-akad-olmak-en-sikildigim-sey [Erişim Tarihi: 10.02.2021].

yansıtacak bir romanını oluşturmaya götürür. 1950'lerin sonlarında bir gazete haberinin ona esinlediği, Anadolu'dan İstanbul'a göç edenlerin hikayesini anlatma fikrini, uzunca bir süre aklında olgunlaştırdıktan sonra 70'lerin başında Göç Üçlemesi ile hayata geçirir. Üçlemenin son filmi olan *Diyet*'ten sonra bir daha uzun metraj kurmaca film yapma imkanı da bulamayacaktır. Bu yüzden Akad, Kurtuluş Kayalı'nın tabiri ile, sanki göç olgusunu filme çekmek için Türk sinemasına gelmiş ve bunu başarıyla gerçekleştirdikten sonra da sinemadan ayrılmış gibidir.[31] Bunu yaparken de "reçete getirmek" yerine Türk toplumunun sorunlarına dair sosyolojik bir bakış açısı üretir. *Hudutların Kanunu* Türkiye'de etnik meselenin ekonomik ve kültürel boyutlarını da ortaya koyabilen kendi tabiriyle "erken" bir filmdir.[32] Daha çok ağa eşkıya çatışması gibi bir söylem üzerinden anlaşılan meselenin derinliklerini ortaya koyar. Bu meseleye dair dönemin aydınlarının zihnindeki hakim çözüm olan "toprak reformu"nun bu yaraya neden merhem olamayacağını gösterir. Yani reçete getirmese de mevcut reçetelerin yanlışlığını göstermekten geri durmaz. Benzer şekilde *Kızılırmak Karakoyun*'da da dinî heterodoksi meselesini yine politik söylemleri aşacak şekilde farklı boyutlarıyla perdeye yansıtır. Böylelikle Akad, Türk toplumuna dair sosyolojik bir tasavvur ortaya koymaya çalışır. Bu açıdan Kemal Tahir'e çok benzer. Onun kadar keskin olmasa da politik meselelere dair gündeme müdahale etme tavrı Akad'da da bulunur. Bunun yanı sıra Kemal Tahir gibi Akad da Türk toplumun tarihsel tecrübesine önem verir. *Gökçe Çiçek*'te (1972) göçerlik olgusunu ele alış biçimiyle Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'da ortaya koymaya çalıştığı toplum tasavvuru arasında paralellikler vardır. Bunun yanı sıra Kemal Tahir'in Türk insanının devletle ilişkisini ele aldığı romanlarına benzer şekilde Akad da TRT için çektiği Ömer Seyfettin uyarlamalarında birey, toplum, devlet ilişkilerini masaya yatırır. Bu açıdan Akad diğer romancılarla ilişkilerinde etkileyen konumundayken Kemal Tahir'den etkilenmiştir. Sinemada Kemal Tahir'in etkilediği Halit Refiğ ve ilişki içerisinde olduğu Metin Erksan'ın aksine Akad'ın romancıyla bir dostluk ilişkisi yoktur. Buna rağmen sinemada Kemal Tahir etkisinin entelektüel esin anlamında en çok hissedildiği kişi de Akad'dır.[33] Bunu, filmlerinde yer yer Kemal Tahir karakterlerinin konuşmalarına öykünecek denli bir etkilenme şeklinde, kendisi de ifade eder.[34] Ancak bunun ötesinde Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'yla Türk romanında bir standart ortaya koyma tavrı Akad'da da Türk filmi için geçerlidir. O da tarih, kültür, iktisat gibi farklı alanlara yayılan ilgisinin ortaya çıkardığı entelektüel verimleri kullanarak gelişkin bir Türk sineması

31 Kurtuluş Kayalı, *Türk Düşünce Hayatından Portreler: Lütfi Akad,* YouTube, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=okrnG4Ps8M8 [Erişim Tarihi: 15.04.2021].

32 Onaran ve Akad, *Lütfi Ö. Akad*, s. 159.

33 Mesut Bostan, "Türk Sinemasında Kemal Tahir Etkisi: Sosyalizm, Gerçekçilik, Yerlilik", *Kemal Tahir Kitabı: Bir Aydın Üç Dönem,* İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2021, s. 729-48.

34 Onaran ve Akad, *Lütfi Ö. Akad*, s. 200.

ortaya koyduğu düşüncesindedir. Bu konuda estetik dayanağı Kemal Tahir için olduğu gibi romansal gerçekçiliktir. Bütün gerçekçi romancılar gibi Kemal Tahir ve Akad da birbirine benzer şekilde kendi dönemleri ve içinde bulundukları sosyal grup dahilinde hakim düşünceleri eleştirmekten uzak durmayan ayrıksı bir konuma sahip olmuşlardır. Onları saygın, etkili ama bir yandan da kıyıda ve tartışılır kılan biraz da budur.

Kaynakça

Akad, Lütfi, *Işıkla Karanlık Arasında*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.

Akad, Lütfi, "Sinemaya Dair", *5 Sanat*, Ağustos 1950.

Akad, Lütfi ve Hilmi Etikan, "Lütfi Akad'la Konuşma", *Yeni Dergi*, Aralık 1972, sy. 99.

Alter, Jean V., "Alain Robbe-Grillet and the 'Cinematographic Style'", *The Modern Language Journal*, 1964, c. 48, sy. 6, s. 363-66, https://doi.org/10.2307/320809 [Erişim Tarihi: 16.02.2021].

Arslan, Savaş, "Tootsie Meets Yeşilçam: Narration in Popular Turkish Cinema", *Storytelling in World Cinemas*, New York: Columbia University Press, 2012, s. 25-33.

Başekim, Sezen Güruf, "Lütfi Ö. Akad'ın Işıkla Karanlık Arasında Kitabı Kültürel Bir Metin Olarak Okunabilir mi?", *Türk Sineması: Toplumu Şekillendirmenin, Toplum Tarafından Şekillendirilmenin Sosyolojisi*, İstanbul: Bibliyotek, 2017, s. 155-177.

Benjamin, Walter, *Son Bakışta Aşk: Seçme Yazılar*, Nurdan Gürbilek (der.), Metis Yayınları, 1993.

Bostan, Mesut, "Türk Sinemasında Kemal Tahir Etkisi: Sosyalizm, Gerçekçilik, Yerlilik", *Kemal Tahir Kitabı: Bir Aydın Üç Dönem*, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 2021, s. 729-48.

Dorsay, Atilla, Nezih Coş ve Engin Ayça, "Lütfi Ö. Akad'la Bir Konuşma", *Yedinci Sanat*, Mart 1973, sy. 1, s. 18.27.

Kayalı, Kurtuluş, *Türk Düşünce Hayatından Portreler: Lütfi Akad*, YouTube, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=okrnG4Ps8M8 [Erişim Tarihi: 15.04.2021].

Kayalı, Kurtuluş, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi*, Ankara: Deniz Kitabevi, 2006, s. 61

Onaran, Âlim Şerif ve Lütfi Ö Akad, *Lütfi Ö. Akad*, AFA Yayınları, 1990.

Oran, Bülent, "Mithat Alam Film Merkezi Görsel Hafıza Projesi", İstanbul: Mithat Alam Film Merkezi, 2005, https://vimeo.com/412585317 [Erişim Tarihi: 10.04.2021].

Pehlivanoğlu, Serdar, "Lütfi Akad Olmak En Sıkıldığım Şey", Bianet, 10 Şubat 2021, https://www.bianet.org/biamag/kultur/134295-lutfi-akad-olmak-en-sikildigim-sey [Erişim Tarihi: 10.02.2021]

Süreya, Cemal, "Folklor Şiire Düşman", *Şapkam Dolu Çiçekle: Toplu Yazılar I*, İstanbul: YKY, 2006, s. 192-94.

Truffaut, François, "A Certain Tendency of French Cinema (Une Certaine Tendance du Cinéma Français)", http://www.newwavefilm.com/about/a-certain-tendency-of-french-cinema-truffaut.shtml [Erişim Tarihi: 16 Şubat 2021].

Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 19, Sayı 37, 2021/1, 165-188

Türk Sinemasında Bir Düşünür: Ayşe Şasa

Tuba DENİZ*

Öz

Bu yazıda Ayşe Şasa'nın Türk sinemasına fikrî katkıları incelenmiştir. Ayşe Şasa (1941-2014), Türkiye'nin önde gelen ailelerinden birine mensuptur. Gençlik yıllarında geçirmiş olduğu şizofreni hastalığı, sonrasında anlam dünyasındaki değişiklik ile hayat hikâyesi ön plana çıkmıştır. Ayşe Şasa, Yeşilçam döneminde onlarca filme senaryo yazmıştır. Sadece senaryo üretmekle kalmamış aynı zamanda kuramsal çabalarda da bulunmuş ve Yeşilçam sinemasının toplum ile kurmuş olduğu organik bağ üzerine düşünmüştür. 90'lı yıllarda gündeme gelen Rüya Sineması kuramının mütefekkirleri arasında yer almıştır.

Anahtar Kelimeler: Ayşe Şasa, Yeşilçam Sineması, Rüya Sineması, Gelenek, Tasavvuf.

* Sinema Yazarı, Orcid: 0000-0001-7360-1622.

Geliş/Received: 02.05.2021 • Kabul/Accepted: 18.05.2021 • Derleme Makalesi

A Thinker in Turkish Cinema: Ayşe Şasa

Tuba DENİZ

Abstract

This article examines Ayşe Şasa's intellectual contributions to Turkish cinema. Ayşe Şasa (1941-2014) comes from one of the eminent families of Turkey. The transformation she went through after an episode of schizophrenia during her youth has always been thought to be the most prominent part of her life story. However, Ayşe Şasa is the author of many screenplays of the Yeşilçam era. She not only wrote screenplays but also made theoretical contributions and reflected on the organic bond between the Yeşilcam cinema and society. She is also one of the thinkers of the Cinema of Dream theory that came to the fore during the '90s.

Keywords: Ayşe Şasa, Yeşilçam Cinema, Cinema of Dream, Tradition, Sufism.

Ayşe Şasa, Türk sinemasına 1960'lı yıllardan itibaren aralarında *Muradın Türküsü* (1965), *Ah Güzel İstanbul* (1966), *Balatlı Arif* (1967), *Köroğlu* (1968), *Yedi Kocalı Hürmüz* (1971), *Cemo* (1972), *Ve Recep ve Zehra ve Ayşe* (1983), *Gramofon Avrat* (1987) gibi önemli yapımların da yer aldığı çok sayıda filmin senaryosunu yazar. Köklü ve varlıklı bir aileden geliyor oluşu, Yeşilçam döneminde atak yapan şizofreni hastalığı, sonrasında Marksist dünya görüşünden koparak tasavvufi arka planı olan bir anlam dünyasına sığınması ve bu çarpıcı hikâyesini verdiği röportajlarda, yazdığı kitaplarda tüm samimiyeti ile paylaşmış olması Şasa'nın sinemacı kimliğinden ziyade hayat hikâyesi ile hatırlanmasına sebep olur. Halbuki Ayşe Şasa, Türk sinemasının henüz dilini aramaya yeni başladığı yıllarda önemli ve büyük soruların peşine düşer. Bu soruları medeniyet, gelenek, tasavvuf perspektifinden tartışarak sinemamızın düşünsel katmanına çok önemli bir boyut katar.

I. Hayatı

Ayşe Şasa, 1941 yılında İstanbul Amerikan Hastanesi'nde dünyaya gelir. Babası Avni Şasa tarafından Çerkes, annesi Mihriban Hanım tarafından ise Güneydoğu'daki köklü Bedirhan Aşireti'ne mensuptur. Avni Şasa, bir yanıyla çok yerli ve muhafazakârdır, üzerinde Kafkas kültürünün etkisi vardır, diğer yandan Amerikan liberalizmine hayrandır. Annesi Melike Şasa ise Çerkes bir aileden gelir. Her ne kadar modernlik iddiası olan bir ailede dünyaya gelse de, Ayşe Şasa'nın annesi Çerkes kökleri, pederşahi etki altındaki karakteri sebebiyle bir erkek çocuk beklediği halde kız çocuk dünyaya getirmiş olmayı başlangıçta kabullenemez. Bebeğinin kız olduğunu öğrendiğinde fevkalade üzülür, bir süre çocuğuna süt vermeyi reddeder. Ayşe Şasa'nın tüm hayatına şekil verecek olan anne kız arasındaki gerilim ilk bu şekilde başlar: "Böyle bir başlangıç var hayatımda; şimdi ben döner bunu düşünürüm. Hastanede yeni doğan bebekler annelerine süt emzirmeye götürülürken, ben yatağımda yalnız bırakılmışım demek ki... Bana biberon veriyorlardı, onunla avunuyordum. Herhâlde ilk yalnızlık orada başladı."[1]

Ayşe Şasa'ya doğumundan itibaren mürebbiyeler bakar, o yılların modernlik iddiasındaki ailelerine göre asrın icabına uygun yetişecek çocuklar için en pratik yol "asrî" bir bakıcıdan geçmektedir. Şasa'nın ilk bakıcısı bir Macar Yahudisi olan Frau Katie'dir. Annesi ile babası sık sık seyahatlere çıkar, Ayşe Şasa ise bu yıllar içerisinde hep bakıcılara emanet edilir ve onların katı disiplinlerine, hegemonyasına maruz kalır, yıllar sonra o yaşta yaşadıklarını "Cehennemî bir hayat..." olarak tanımlayacaktır.

1 Ayşe Şasa, Konuşanlar: Leyla İpekçi, Meryem Atlas, Berat Demirci, *Bir Ruh Macerası*, İstanbul: Timaş Yayınları, 2009, s. 16.

> Savaş yıllarındayız, bu insanlar savaştan kaçmışlar, İkinci Dünya Harbi'nin acılarını taşıyorlar, geceleri evdeki hizmetkârlarla beraber radyo dinliyorlar ve sürekli savaşın felaketlerini konuşuyorlar. Ölümden bahsediyorlar, bombalardan, yangınlardan bahsediyorlar, korku verici olaylar anlatılıyor ve bunlar küçük yaşımda, benim şuuraltımda, uzun süre hayatımı çok kötü şekilde etkileyecek çok derin bir tesir bırakıyor. Hitler'in adı geçiyor, Nazilerin adı geçiyor, Gestapo'nun adı geçiyor.[2]

Frau Katie, 40 yaşındadır, Ayşe Şasa'dan evvel Arnavut Kralı Zogo'nun oğlunu yetiştirmiştir. Şasa'nın ruhuna işleyen korkuların yanı sıra başarı güdüsünü de o aşılamıştır. Şasa, gençliğinde, içinde yaşadığı muhitte "başarı"nın adeta putlaştırıldığından bahseder. Kendisi de yetiştirilirken buna şartlandırılmıştır. Seneler sonra Katie ile karşılaşır Ayşe Şasa, çocukken nasıl biri olduğunu sorar ve "You were a poor rich girl."[3] cevabını alır. İlk bakıcısı ayrıldıktan sonra ağır bir depresyona girer, zaman zaman baş gösteren nevrotik ataklar artar. Katie'den sonra gelen mürebbiye ise Şasa'nın ifadesiyle tam bir sadisttir. Durmadan çocuklara vurur, üstelik kulak zarlarının üzerine.

Ayşe Şasa'nın büyük dayısı Rauf Orbay'dır. Rauf Orbay'ın rejimle ihtilafından dolayı takibe alındığı yıllarda Şasa'nın annesi Melike Hanım, küçük bir kız çocuğu olduğu halde, gittiği yerlerde hep göz hapsinde olduğunu anlatır. Orbay, hayatının yedi yılını sürgünde geçirir. Dayısının gözden düştüğü dönemde aile büyük sıkıntılara düçar olur. Ayşe Şasa'nın *Delilik Ülkesinden Notlar*'da yazdıklarına ya da kendisi ile yapılan söyleşilerden müteşekkil *Bir Ruh Macerası* kitabına baktığımızda adeta o doğmadan önce annesinin, dayısının, ailesinin şahsiyetinde yaşanan korkular, kaygılar bir nevi genlerine işlemiş, onun hassas bünyesinde birikerek büyük krizlere dönüşmüş gibidir. Toplumun yaşadığı çalkantılar, ailesinin içinden geçtiği gerilim onun ruhunda büyük travmalara sebebiyet vermiştir. Sıkıştırılmış bir hayat yaşar Ayşe Şasa, onun hezeyanlarında sadece kendi yaşadıklarının değil, bir toplumun Batılılaşma, modernleşme serüveninin tüm arazları da tecessüm eder.[4]

> Annem ve babam geçmişe, geleneğe ait; yerli olan pek çok şeyi hafife alan bir zümreye mensuplar; geçmişlerini hor gören bir anlayışa sahipler. Onlar için Batılı olan, yeni olan, asrî olan her şey istisnasız iyidir. Zaten Tanzimat'tan beri böyle genel bir hava hâkim. Babamın yenilikçi olarak tabir edilebilecek bir yanı, yabancılardan gelen tenise, deniz sporlarına aşırı merakıydı.[5]

---

2 Şasa, *Bir Ruh Macerası*, s. 31.

3 "Sen zavallı bir zengin kızıydın."

4 Tuba Deniz, "Bir Hakikat Yolcusu," Ayşe Şasa ile röportaj, *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, Temmuz-Ağustos 2014, sy. 41, s. 27.

5 Şasa, *Bir Ruh Macerası*, s. 23.

Ayşe Şasa'nın ilkokul yılları da ileride yaşayacağı kâbusları besler. Okul yıllarında çok ezik ve zavallı hisseder kendini. Başaramadığı için lakabı "Aptal Ayşe"dir, çocuklar koro hâlinde lakabını yüzüne vurur. Evdeki mürebbiye rejimi ile okuldaki bu dışlanmışlık bir araya gelince Çiftehavuzlar'daki evlerinde panikataklar başlar.

Ayşe Şasa ilkokulun ardından Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'nde yatılı okur. İlkokul yıllarında zekası ile dalga geçilmesine rağmen okula giriş sınavında dördüncü olmuştur. Okul yıllarında da başarısı devam eder. Sadece derslerde değil, katıldığı yarışmalarda da zekası öne çıkar. Öğretmenlerinin çok kısa sürede gözdesi olur. İlkokul yıllarındaki korku ve ezikliğin yerini büyük bir yaramazlık, yırtıcılık, entelektüel tecessüs alır. Başarılı oldukça çevresi kalabalıklaşmıştır fakat iç yalnızlığı devam eder. Toplumcu görüşlere bir merak husule gelir kolej yıllarında, önce egzistansiyelistler, sonrasında ise sosyalistler ilgisini çeker. Kapısını çaldığı arkadaşlarından biri Cevat Çapan'dır, sinemaya dair ilgisi onun sayesinde artar. Çapan'ın verdiği sinema tarihi ve sanat tarihine dair kitapları yutarcasına okur. Okuldan mezun olmadan evvel yazdığı bir oyun, *Yaşadığımız Odalar* çok dikkat çeker. Sahneye konan bu oyunu okulun dışından entelektüeller de izlemek için gelir. Cevat Çapan bu oyun üzerine *Pazar Postası*'nda Ayşe Şasa ile ilgili övgülerle dolu bir yazı yazar. Şasa'nın hayatında ve düşüncelerinde ciddi bir tesiri olan Kemal Tahir ile tanışması da bu yıllara tekabül eder. İlk olarak Selahattin Hilav ve Atilla Tokatlı adında iki arkadaşı ile gittikleri Kemal Tahir'in evinde daha önce hiç duymadığı tartışmaların içinde bulur kendini. Tahir, yerli olmaktan bahsetmektedir, Batıcı okumuşların eğilimlerini eleştirmektedir. Şasa, Kemal Tahir'in "delici" vizyonunun önemine yazılarında sık değinir. 1968 yılında Halit Refiğ öncülüğünde billurlaşan Ulusal Sinema görüşünün esin kaynağının Kemal Tahir olduğunu vurgular. "O günden bu yana ve bu günden geleceğe, Türk sanatında, mahallî boyutun özgün derinliğini taşıyacak her kuramda, her üründe yine mutlaka Kemal Tahir'den bir iz olacaktır."[6]

Ailesi yurt dışına gidip eğitim almasını ister Şasa'nın, fakat o çocuk yaşındayken bir aynanın karşısına geçerek anne ve babasından intikam alacağına dair and içmiştir. O yıllarda Yeşilçam sinemasının hiçbir itibarı yoktur ve Şasa'nın çevresinde hor görülen bir ortamdır:

> Aileme, sözde Batıcı burjuvaziye duyduğum öfke ve reaksiyon ile tam tersi yönde bir şey yapmak istedim. Herkesin alay ettiği, hor gördüğü bir alanda gidip kaybolmaktı niyetim. Yani bu tam anlamıyla meydan okumaydı. Hâlbuki bir kuyunun dibindesin, bir şey çıkmasına imkân yok orada. Zira pek sanatkârane ortam değildi. Filmlere eleştirmenler gelmez, okumuş kesim ağzınla kuş tutsan bakmazdı. Bu meydan okuma benim büyük öfkeme denk düşen bir şeydi. Yeşilçam'a dönüp baktığımda beni

6 Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü* (İstanbul: Gelenek Yayınları, 2002), s. 75.

> aşağı çeken hatıraları görüyorum. 1960'lı yılların Yeşilçam'ı halk sineması diye tabir ediliyordu ama esasında bir takım şablonlar içinde dönen, avami bir sinemaydı. Bu şablonlara dâhil olmayanları dışına atıyordu. Bütün çalışan elemanlar az çok o kalıplara, klişelere uyardı. Klişeler iyi veya kötü, tartışılır; yeniliğe izin vermeyen, edebi değeri pek olmayan türdendi.[7]

Ayşe Şasa, Yeşilçam'a ilk olarak Halit Refiğ'in *Aşk-ı Memnu* filmi ile dahil olur. Memduh Ün'ün aracılığıyla filmin diyaloglarını Şasa'nın yazması istenir fakat ilk deneyiminde başarılı bulunmadığı için bu diyaloglar kullanılmaz.[8] Hayatta kazandığı ilk para bu film vesilesiyledir. Yine ailesini karşısına alarak, ilk eşi Atilla Tokatlı ile bu yıllarda evlenir. "Tipik bir nihilist" olarak tanımladığı Tokatlı ile evliliği çok uzun sürmeyecektir. Eşinden boşanması, ailesinden maddi ve manevi açıdan destek bulamaması neticesinde tekrar sinemaya dönmeye karar verir ve Atıf Yılmaz ile çalışır. Sene 1964 ve Ayşe Şasa 24 yaşındadır. Atıf Yılmaz ile evlenmeye karar verirler. Yılmaz ile birlikte olduğu dönem içerisinde Şasa ağır nöbetler geçirmeye başlar. Ayşe Şasa'nın Yeşilçam sinemasında en yoğun üretimi Atıf Yılmaz ile evlilik yıllarında gerçekleşir. Yılmaz'ın filmografisinde öne çıkan filmlerde ise büyük oranda Şasa'nın imzası vardır: *Ah Güzel İstanbul* (1966), *Balatlı Arif* (1967), *Harun Reşid'in Gözdesi* (1967), *Kozanoğlu* (1967), *Köroğlu* (1968), *Cemile* (1968), *Cemo* (1972).

Atıf Yılmaz ile evli olduğu yıllarda, bitmeyen senaryo mesailerinden bunaldığı bir dönemde Ayşe Şasa, Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* romanından bir oyun çıkarma teşebbüsünde bulunur. Fakat düşündüğünün tersi bir etki ile çok yorulur. Kemal Tahir'i memnun edebilmek adına altı defa yazar metni ve hiçbirinde muvaffak olamaz. Çok ağır bir depresyona girer bu sürecin ardından. Atıf Yılmaz ile ilişkileri de gittikçe yıpranmaktadır.[9] 1971'de 12 Mart Muhtırası, ardından gelen terör dalgası ve Kemal Tahir'in kansere yakalanması Ayşe Şasa'nın hayat ile kurduğu bağın iyice zayıflamasına ve hastalığının nüksetmesine sebep olur. Atıf Yılmaz ile bir gün sokakta yürürken geçirdiği ağır konfüzyonel hâlin ardından La Paix Hastanesi'ne yatırılır. Hastaneden çıktıktan bir müddet sonra Atıf Yılmaz'la da yollarını ayıracaktır.

> Tam anlamıyla bir kuyunun dibindeyim ve diri diri gömülmüş gibiyim... 1980 yılına doğru, birdenbire şöyle bir düşünceye kapıldım. "Hiç mi?" diye sordum kendi kendime, "Yeşilçam'da hiç mi insana benzer, bana insanca davranan biri olmadı? Gerçekten benim hiç mi bir dostum yok?

7 Tuba Deniz, "Sahih Şeyler Yapmak İçin Yalnızlığı Göze Almak Lâzım," Ayşe Şasa ile Röportaj, *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, Ocak-Şubat 2010, s. 83.

8 Şasa, *Bir Ruh Macerası*, s. 82.

9 Şasa, *Bir Ruh Macerası*, s. 103.

Tuhaf bir şekilde senarist Bülent Oran gelir aklına ve onu arar. Bülent Oran'ın vefatına kadar sürecek olan birliktelikleri böyle başlar. Ayşe Şasa için bir şifacıdır Bülent Oran, ona şefkatle yaklaşır, ihtimam gösterir.

> Bülent'in bana söylediği, hiç unutmayacağım çok dokunaklı bir söz vardı. Beni dinledi dinledi: 'Seni' dedi, 'insanlar boyuna posuna bakarak kuvvetli bir şey zannediyorlar, oysa Andersen'in her zaman yağmur altında, yalınayak kibritlerini satmaya çalışan kibritçi kızına benziyorsun!' Çok etkilenmiştim.[10]

1980'ler Türk sinemasının neredeyse durma noktasına geldiği yıllardır. 12 Eylül Askeri Darbesi'nden toplumun tüm katmanları gibi Yeşilçam da etkilenmiştir. Bülent Oran'ın işlerinin azaldığı, Ayşe Şasa'nın ise hastalığının ağırlığının üzerinden kalktığı zamanlardır. Ayşe Şasa için başka bir şifacı da bir kitap kataloğunda karşısına çıkan Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin eseri *Fusûsü'l-Hikem* olacaktır. İlk fırsatta temin ettiği bu kitabı seneler boyunca okur, gücünün yettiğince; kimi gün bir paragraf, bazı günler ancak bir cümle… Toplumun içine düştüğü karanlık dönemde hastalığının en ağır süreçlerini yaşayan Şasa'nın karşısına çıkan bu eser ile hayatı yön değiştirecektir.

> Fusûs'u okumaya başladıktan bir müddet sonra mantıkla, akılla izâh edilemeyecek bir olay vuku buluyor, önümde sanki büyük bir sevinç ışığı, bir aydınlık deniz beliriyor... İçimden 'Ayşe, bugüne kadar hiç bilmediğin bir kaynakla karşı karşıyasın, bu okuduğun hiçbir şeye benzemiyor!' diyorum...[11]

Ayşe Şasa, mezardan kalkmak gibi bir şey diyerek tanımladığı iyileşme sürecini bu şekilde anlatır. Hayata adeta sıfırlanarak yeniden başlayacaktır.

II. Rüya Sineması Kuramı

Ayşe Şasa'nın hayat hikâyesine dair detaylı bilgilere verdiği röportajlarda ulaşmak mümkün, Timaş Yayınları'ndan çıkan nehir söyleşi kitabı *Bir Ruh Macerası*'nda da baştan sona yaşadıklarını anlatır. Bu kitabın ortaya çıkış sürecine İsmail Kara, *Dağ Ne Kadar Yüce Olsa* kitabında değinir:

> Telefondaki konuşmalarımız herhalde sayıya gelmez. Israr ettiğim iki şey vardı; biri hem anne hem baba tarafından aileniz Türkiye'nin yakın tarihi, Cumhuriyet ideolojisi, batılılaşma hikâyemiz, "Türk burjuvazisi" açısından çok önemli, kendinizi merkeze alarak bu macerayı olabildiği kadar bütün soğukluğuyla anlatın, realist bir fotoğraf çekin... Robert Kolej

10 Şasa, *Bir Ruh Macerası*, s. 119.

11 Şasa, *Bir Ruh Macerası*, s. 127.

> dönemini, Yeşilçam tecrübesini, Kemal Tahir çevresini de öyle... Bundan hepimiz çok istifade ederiz, sizin için kalıcı bir eser olur.[12]

İsmail Kara, anlatım tarzının kesinlikle bir "hidayet romanı" havasında olmaması gerektiğini vurgular. Ayşe Şasa, İsmail Kara'nın teklifine hak verir fakat bir türlü harekete geçemez. Kara, onu bu yazıları yazacak gücü olup olmadığı hususunda müteredditi görünce başka bir öneri getirir. Şasa'nın yanına gidip gelen gençlerden biri sorular soracak ve yapılan nehir söyleşi kitaplaştırılacaktır. İsim kararlaştırılır ve İsmail Kara kitabı hazırlayacak olan Meryem İlayda ile görüşür, sorulacak soruların çerçevesine dair "siyaset" kararlaştırılır. İsmail Kara süreci takip eder fakat bir türlü Ayşe Şasa'ya dillendirdiği hususların hatırata tahakküm etmesinin önüne geçemez:

> Nihayet kitap çıktı... Benim ölçülerime göre peşinde olduğumuz şeyle ortaya çıkan arasında büyük mesafe vardı. Bunu bu saatten sonra Ayşe hanıma nasıl söyleyebilir ve anlatabilirdim? Mizacım da "iyi olmuş, güzel, çok güzel..." demeye müsait değildi.[13]

Bir Ruh Macerası kitabı kronolojik ve derli toplu bilgiler aktarır fakat Kara'nın da işaret ettiği üzere daha önce verdiği röportajlarda Ayşe Şasa'nın öne çıkan hikâyesinin detaylandırılmış halidir.

Ayşe Şasa'nın bir kara delik gibi bütün sıkıntıları içine çektiği, hayatının en ağır dönemini anlattığı kitabı *Delilik Ülkesinden Notlar*'dır. Şasa'nın çok küçük yaşlarda hayal dünyasına yerleşen imgeler, gençlik yıllarında içine düştüğü sıkışmışlık, toplumsal çalkantıların onun ruhunda açtığı yaralar ilerleyen yaşlarda şizofreni krizlerinde açığa çıkar. Hastalık yıllarında geçirdiği nöbetleri ve anlam dünyasındaki değişimi *Delilik Ülkesinden Notlar* kitabında tüm içtenliğiyle anlatır. Kitabın girizgâhında neden böyle bir çabanın içine girdiğini açıklar:

> İçinde bulunduğumuz inançsızlık çağında, Mutlak'ı arayan biri ne tür bir gerilimin muhatabı olabilmektedir? Koyu bir inançsızlıktan yoğun bir inanca yönelen biri, yol üstünde neler yaşar, neler görür, neler söyler? Kaosla düzen, bunalımla huzur, karanlıkla aydınlık, korkuyla umut arasındaki iç tecrübelerimi açıklamak, bunları dile getirirken, insanca paylaşımın onarıcı, şifa verici olanaklarından güç devşirmek... Bu gaye üstüne inşa edilen bu metinler demetinin, kolektif iletişim ağında, kendine, sâlim bir mecra bulabilmesi, eğer bu gerçekleşebilirse, beni mutlu edecek...[14]

Ayşe Şasa'nın *Delilik Ülkesinden Notlar* kitabı oldukça yoğun bir içeriğe sahiptir, kitabın henüz başlangıcında karşımıza çıkan "İnsanlığın tüm serüveni,

12 İsmail Kara, *Dağ Ne Kadar Yüce Olsa*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020, s. 146.

13 Kara, *Dağ Ne Kadar Yüce Olsa*, s. 148.

14 Ayşe Şasa, *Delilik Ülkesinden Notlar*, İstanbul: Timaş Yayınları, 2006, s. 9.

milyonlarca, milyonlarca yıllık aşamalar, bir delilik nöbetinin tek dakikasında yaşanabiliyor...” cümlesinden itibaren Şasa okurunu yoğun bir atmosfer ve imgeler yumağının içine çeker. Hastalığının en ağır nöbetlerini geride bıraktığı, 1988 yılının Ekim ayından itibaren kimi zaman bir kağıt parçasına kimi zaman not defterine yazdıkları kitap için bir araya getirilir. Senaryosunu kaleme aldığı *Gramafon Avrat* (1987) filminden sonra, *Hiçbir Gece*'den (1989) önceki bir zamana takbül eden, kitapta karşımıza çıkan ilk satırlar şöyledir: “Akıllılar dünyasının bir kıyısında sisli bir dağ başına çöreklenmiş, dünyayı kendimce anlamlandırmaya çalışan bir deliyim.”[15]

Delilik Ülkesinden Notlar kitabında iç âlemi, sıkışmışlık halleri, rüyaları, kâbusları, çocukluğundan itibaren peşini bırakmayan Hitler, Hz. İsa, polis, Gestapo'ya dair imgeler; hayatında ve düşünce dünyasında etkili olan isimler kronolojik değil de zihnin akışına uygun, sıçramalı olarak aktarılır. Başlangıçta oldukça karanlık ve ağır bir atmosfer hâkimdir satırlara, Ayşe Şasa'nın Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin eseri *Fusûsü'l-Hikem* vesilesiyle Müslümanca bir hayatı tercih etmesi, bu süreci benimsemesi ile hayatının üzerindeki karanlık katmanlar adeta teker teker kalkar ve bu dönüşüm süreci yazdığı satırlara da yansır. Kitabın sonunda, daha önce *Kırklar Dergisi*'nin 2003 Ocak-Şubat sayısında yayınlanmış bir yazısına yer verilir, yaşadığı dönüşümü şu cümleler ile ifade eder:

> Şizofreni... Ölümcül bir iletişimsizlik çukuru... Hiçliğin, karanlığın, saçmalığın alacakaranlık uğultusu... Evimin odasında, yıllarca, hareketsiz yattım. Bir mağara tabanına uzanmış yaralı hayvan misali...[16]
>
> ...Ancak kader, oyunu bozacak... Mağaranın tabanında yaralı bir hayvan gibi yatan umarsız varlığın dikkat alanına, birden o güne dek hiç tanımadığı bir âlemin işareti düşecekti...[17]

Ayşe Şasa, hayat hikâyesinden izler taşıyan, öne çıkan düşüncelerini ironik bir şekilde aktardığı *Şebek Romanı*'nı 2004 yılında okuyucuya sunar. Fütürolojik bir romandır *Şebek Romanı*, 2075 yılında hayali bir toplumda geçer. Bu öyküde Şasa, modern toplumun parodisini yapar. Modern insanın çıkmazları, kimliksizliği ve paranoyalarını biraz da mizahi bir tonda ele alır. Kendisi ile yaptığımız yüz yüze ve telefon görüşmelerinde bu romanı yazarken ne büyük bir heyecan içerisinde olduğunu gözlemlemiş ve kitap yayınlandıktan sonra yaşadığı hayal kırıklığına da şahit olmuştum ne yazık ki. Yeterince okunmadı ve anlaşılamadı *Şebek Romanı*. Ayşe Şasa romanı yazmaya başladığında devamını getirmeyi de planlıyordu fakat kitabın beklediği ilgiyi görmemesi onun bu fikirden vazgeçmesine sebep oldu.

---

15 Şasa, *Delilik Ülkesinden Notlar*, s. 13.

16 Şasa, *Delilik Ülkesinden Notlar*, s. 121.

17 Şasa, *Delilik Ülkesinden Notlar*, s. 123.

Delilik Ülkesi'nden Notlar kitabında İsmet Özel'in "Celladıma Gülümserken" şiirine vurgu yapar Ayşe Şasa. Özel'in şiirinde kendi hayatının izdüşümünü görür: "...Her şey ben yaşarken oldu, bunu bilsin insanlar / ben yaşarken koptu tufan / ben yaşarken yeni baştan yaratıldı kâinat / her şeyi gördüm içim rahat / gök yarıldı, çamura can verildi / linç edilmem için artık bütün deliller elde… "[18] Ayşe Şasa'nın sinemaya dair tefekküründe de önemli kapılar açar İsmet Özel. Özel, *Üç Mesele* (1996) kitabında yer alan 'Rüya ve Siyaset' başlıklı bölümde, hayal ve rüya arasındaki ilişkiye değinir ve rüyayı önceler.

> Hayal, insanın istekleri, özlemleri yönünde kafasında meydana getirdiği bir sun'i ortam, bir zan, bir kuruntudur. Rüya ise insanüstü bir kuvvetin tesiri altında görülen ve benim gerçek kabul ettiğim bir istikamet, bir atâdır... Hayal içinde olmak, ferdi endişelerin bulantısı şeklinde tezâhür eder. Rüya ise inancın kaynaklarına dayanmak suretiyle bir berraklık halidir. Hayal, tıpkı bir bataklık gibi sizi yavaş yavaş yutar, eritir. Rüya ise sizin mevcudiyetinize gelen bir açıklık, sarahattir; sizi ikaz eder ve sağlam bir zeminde ilerlemenize yol açar.[19]

İsmet Özel'in "Rüyaya talip olalım." vurgusu Ayşe Şasa'nın tasavvufi bakış açısı ile örtüşür. Şasa da rüyayı sinema için büyük bir potansiyel olarak görür ve muhayyile/tahayyülat ayrımını şu şekilde yapar: "Muhayyile, hayal yapan, vehim üreten bir şey. Tahayyülat ise, bilhassa Batı'nın hiç bilmediği, insanın İlahi bir boyut üzerinde adeta açık gözle rüya görme, hakikati görme yeteneği."[20] Şasa'ya göre seküler felsefenin aracı olarak sinema, her zaman hayalin buyruğundadır. Ancak sinemanın dinî görüşün, aşkın, birleştirici metafiziğin buyruğunda rüya niteliği kazanması da alabildiğine güçlü bir imkândır. Bu fikirler Ayşe Şasa, İhsan Kabil ve Sadık Yalsızuçanlar'ın yazıları ile zenginleşen *Düş, Gerçeklik ve Sinema* kitabında kuramsal bir çabaya evrilir. Ayşe Şasa'nın açılış yazısı ile başlar kitap ve üç yazarın derinlikli makaleleri ile zenginleştirilir. Kur'an'da anlatılan peygamber mucizeleri, her alanda ufku ve ideal olanı gösterir. Sadık Yalsızuçanlar buradan hareketle, insanlığın sinema ve televizyon keşfini, Hazret-i Süleyman'a (as) verilmiş mucizenin keşfi ile ilişkilendirir. Belkıs'ın "taht"ını yanına isteyen Süleyman'a (as) vezirlerden biri, "gözünü açıp kapayıncaya kadar tahtı getirebilirim"[21] der ve getirir. Konuyla ilgili ayetin insanlığa gösterdiği amaç, eşyanın aynen ya da sureten naklidir."[22] Kainatı, Yaratıcının rüyası olarak algılayan Vahdet-i Vücud düsturlarına göre bizim gündelik rüyalarımız "Büyük Rüya" içindeki küçük

18 İsmet, Özel, *Erbain*, İstanbul: Şule Yayınları, 2002, s. 231.

19 İsmet Özel, *Üç Mesele*, İstanbul: Şule Yayınları, 1996, s. 36-37.

20 Sadık Yalsızuçanlar, Ayşe Şasa, İhsan Kabil, *Düş Gerçeklik ve Sinema*, İstanbul: İz Yayınları, 1997, s. 23.

21 Neml Suresi, 27/40.

22 Yalsızuçanlar, *Düş Gerçeklik ve Sinema*, s. 25.

rüyalardır. Tahayyülatımızdan sinema perdesine yansıyacak görüntüler ise rüya içinde rüya...[23] Kitapta, Şasa, Kabil ve Yalsızuçanlar'ın bu ortak tefekkürü, verili ezberlerin ötesinde, tasavvufi bir bakış açısı ile sinema üretiminin ne kadar mümkün olduğunu araştırır. Bu tartışmalarda kader, rüya-yı sadıka, düşsel gerçeklik gibi bazı kavramlar ön plana çıkar. Andrey Tarkovski, Robert Bresson, Federico Fellini, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard, Akira Kurosava, Luis Buñuel gibi yönetmenler; Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Erich Fromm, André Bazin, Susan Sontag, Şerif Mardin gibi çok sayıda düşünür kitabın referansları arasındadır. Sadık Yalsızuçanlar, 1994 yılında yayınlanan *Rüya Sineması* kitabında öne çıkaracağı bu kavramı, rüya sinemasını *Düş Gerçeklik ve Sinema* kitabının sonundaki 'Görüntü ve Kader' yazısında şu cümlelerle izâh eder:

> Rüya Sineması, kendisine bir mutlakiyet zemini vehmetmediği gibi, sinemayı yerel sınırlar içinde algılama yanlışına da düşmeden, onu hem ulusal hem de evrensel kategoriler içerebilen bir üst dil şeklinde tanımlama girişimidir. Olgusal açıdan rüyayla benzerliği yanı sıra nefs-kalp ya da hayal-rüya ayrımında belirginleşen boyutlarıyla yeniden düşünme denemesidir. Bu bakımdan rüya sineması kavramı yerine iman sineması, manevi sinema, arınmanın sineması ya da irfani sinema tabirlerini de pekâlâ kullanabiliriz.[24]

Milli sinema tartışmalarının çoktan akâmete uğradığı, yeni Türk sinemasının ilk örneklerini verdiği bir dönemde gündeme gelen bu tartışmalar ne yazık ki ne teorik ne de pratik alanda karşılığını tam olarak bulamaz, müstakil bir çaba olarak Türk sinema tarihine not düşülmüştür. Ayşe Şasa'nın Türk sineması üzerine yaptığı orijinal çıkışlar esas olarak *Yeşilçam Günlüğü* kitabında karşımıza çıkar. Fakat bu kitabın yayınlanmasından önce, *Yön* dergisi için kaleme aldığı ve çok bilinmeyen iki makalesi üzerinde durmak faydalı olacaktır.

III. Ayşe Şasa'nın Yön Dergisi'ndeki Yazıları

20 Ocak 1967 tarihli *Yön Dergisi*'nde Halit Refiğ'in bir yazısı yayınlanır: "Batılılaşma ve Halk Sineması Kavramları Üzerine.." Refiğ'in oldukça sert bir üslupla kaleme aldığı yazı, Türk sinemasının halkın düşüncelerine, zevklerine, heyecanlarına açılan bir pencere olduğunu ve halka yaklaşmak ve halkı tanımak isteyen aydınlar için geniş bir hazine sunduğunu vurgular. Refiğ, Türk sineması üzerine eğilirken Batı'dan alınan kavramlar ve değer ölçüleriyle yola çıkmanın bizi bir yere götürmeyeceği ve sinemamızı çıkmaza sokacağı üzerinde durur. Özel toprak mülkiyetine dayanan Batı ile miri toprak mülkiyetine dayanan Türk toplumu arasındaki farka işaret eder, buradaki temel ayrılıklar farklı dünya görüşlerine ve

23 Yalsızuçanlar, *Düş Gerçeklik ve Sinema*, s. 10.

24 Yalsızuçanlar, *Düş Gerçeklik ve Sinema*, s. 181.

insan kavrayışlarına temel teşkil etmiştir. Bu ayrımı fark edemeyen, görmezden gelen Türk aydınını eleştirir:

> Yeni yetiştirilen yönetici zümre Batı düşüncesi ve sanatının kendi ülkesinde bilerek yahut bilmeyerek sömürge jandarması haline gelmiş, halkından gitgide uzaklaşmış, onu küçümser, hatta ona düşman gözü ile bakar olmuştur. Bugün düşünce ve sanatta batının sömürge jandarmaları haline gelen Türk aydınlarının Türk sineması karşısındaki tutumları bunun sonucudur.[25]

Refiğ'e göre Türk sineması tiyatronun, müziğin, resmin devletten gördüğü destek ve yardımların hiçbiri olmadan, doğrudan doğruya halka dayanarak var olan bir sinemadır. Türk sineması geleneksel halk hikâyelerinin, seyirlik, gölge ve orta oyunlarının, şenliklerin beyaz perdede çağdaş bir yansımasını bulan Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğmuştur. Türk sinemasının esas meselesi, halktan gelen bu sinemanın yine halka döner hale getirilebilmesidir.

Refiğ, yazısını nihayete erdirirken de oldukça sert ve iddialı cümlelere yer verir: "Ben, Halit Refiğ. Türkiye ve Türk halkı üzerine bugün ne biliyorsam mesleğim ve Türk sineması ile ilgim sayesinde öğrendim. Türkiye'de halktan gelen ve halka dönecek olan ilk gerçek halk sanatının öncülerinden biri olmakla heyecan ve gurur duyuyorum..."[26]

Refiğ'in yazısı beklendiği üzere büyük yankı uyandırır ve *Yön* dergisi ve farklı mecralarda yönetmene cevaben çok sayıda yazı yazılır. Sezer Tansuğ'un, *Yön* dergisinde Refiğ'in yazısından iki hafta sonra yayınlanan yazısının başlığı, "Yanlış Bir Yerli Sinema Övgüsü Üstüne Yergi"dir. Refiğ'in Türk sinemasının haksız bir savunmasına giriştiğine işaret etmektedir ve kendisini öncü farz ederek, böbürlenerek kaleme aldığını iddia ettiği yazıyı eleştirir.

> Halit Refiğ, yaratıcı bir sinema yönetiminden çok Türkiye'deki ekonomik çaresizlik ve bağımlılığın ortaya çıkardığı ve türlü demagojiyle gününü gün etmeye çalışan, her dakika ödenecek bonusunu düşünen bir dolmuş şoförüne benzemektedir. O dolmuş şoförünün de baş iddiasını yaman bir halk hizmeti gördüğü teşkil etmiyor mu?[27]

Tansuğ'a göre Refiğ yanlış bir halk anlayışına sahiptir. Devletin kurumlaşmasıyla halkın toplumsal yapısında geleneksel bağın, Batı'dan gelen etkilerle, koptuğu ve halkın yönetici zümreler tarafından kaderine terk edilmiş olduğu fikrini kabul etmez.

---

25 Halit Refiğ, "Batılılaşma ve Halk Sineması Kavramları Üzerine..", *Yön*, 20 Ocak, 1967, sy. 199, s. 14.

26 Refiğ, "Batılılaşma ve Halk Sineması Kavramları Üzerine..", s. 14.

27 Sezer Tansuğ, "Yanlış Bir Yerli Sinema Övgüsü Üstüne Yergi", *Yön*, 2 Şubat, 1967, sy. 201, s. 14.

Tansuğ'dan bir hafta sonra yine *Yön* dergisinde bu defa Semih Tuğrul bir yazı kaleme alır: "Sinemamızın Sorunları Üzerine". Tuğrul, ünlü yönetmenin toptan bir savunmaya girmiş olduğuna değinir. Refiğ'in yazısının dediğim dedik tarzının üzücü olmanın ötesinde, totaliterce ve faşistçe bir tutum sergilediğini düşünmektedir. "Aydınlarımız arasında kendi kültür kaynaklarımızdan kopmuş olanlar yok değildir. Bir azınlıktır böyleleri. Halit Refiğ'in kolay bir genellemeye kaçarak tüm aydınlarımızı Türk sinemasına karşı göstermesi, aydınlarımızın Türk sinemasına 'Batının sömürge jandarması gözü ile baktıkları' (!) iddiası düpedüz yalandır."[28] Tuğrul'a göre tam tersine aydınlarımızın büyük çoğunluğu Türk sinemasından yanadır. Aydınların asıl üzüntüsü, gerçek Türk sinemasının hala ortaya çıkmamış olmasından kaynaklanmaktadır.

Tuğrul, en çok umut bağlanılan yönetmenlerin dahi yerli ve uydurmaca James Bond hikâyeleri anlatmalarından, Batı'dan gelen filmlerin konularını çalıp çırparak bu filmleri yeniden çektiklerinden bahseder. Batı'nın asıl sömürge jandarmalarının bu filmleri çalıp çırparak Türk filmi diye Türk halkına empoze eden yönetmenler olduğunu iddia eder. "Bugün Türkiye'de bir film yapımı enflasyonu vardır. Bu enflasyon, gün gelecek, buna yol açanları da eritecektir."[29]

Tanju Akerson da *Yön* dergisinde, Şubat ayı içerisinde, yazdığı yazıda Refiğ'i eleştirecektir:

> Halit Refiğ'in bu denli evrensellik, insanlık kavramlarına 'bu kavramlar sömürücü burjuva kültürünün ürünüdür' diyerek sırt çevirmesi, 'Türkiye Batı yüzünden geri kaldı, ondan kurtulup Asya tipi üretim biçiminin tarihsel gelişimi içinde kalkınabilir. Kahrolsun Batı!' demesini biz Türk aydınının halktan kopukluğu karşısında duyduğu üzüntüden doğan heyecanlı teoriler icat etme tutkusuna bağlıyoruz ancak.[30]

Akerson'a göre Refiğ'in Türk toplum yapısı üstüne yürüttüğü teorilerin eksikliği, emperyalizmin etkisi altında bir Türkiye ve komprador burjuvazi - ara tabaka çatışması yokmuşçasına düşünmesinden ileri gelmektedir.

Yön'de Ayşe Şasa'nın da iki yazısı yer alır, Halit Refiğ'e destek verir mahiyettedir: "Geçiş Döneminde Türk Sineması" ve "'Ulusal Sinema' Uluslararası Sinema Akımları". Şasa, Refiğ'in Türk sineması hakkında öne sürdüğü görüşlerin bir övgü ya da yergi niteliğinden çok bir araştırma değeri taşıdığına işaret eder. Ulusal sinema kuramının geliştirilmesinde gerekli analitik yaklaşımı, sosyal yapının ve halk yaşantısının derinlerindeki bir takım tarihsel ve çağdaş özelliklerin

28 Semih Tuğrul, "Sinemamızın Sorunları Üzerine," *Yön*, 10 Şubat, 1967, sayı: 202, s. 15.

29 "Sinemamızın Sorunları Üzerine," *Yön*, s. 15.

30 Tanju Akerson, "Türk Sineması Emperyalizmin Sinemasıdır!", *Yön*, 17 Şubat, 1967, sy. 203, s. 14.

incelenmesine dayandırmak isteyen Refiğ'in bu çabasını bir takım sinemacıların "çıkarcılık" olarak yorumlamasından duyduğu rahatsızlığı ifade eder:

> Gelişmiş burjuva toplumunda yapılan halk sanatıyla sosyalist ülkede devrim gerçekleştirmiş halka yapılan sanatın oldukça farklı özellikleri bizde sık sık birbirine karıştırılmış ve bunlardan geçiş dönemindeki toplumumuza oldukça ters düşen yorumlar yapılmıştır. Böylesi 'yorum'ların yararlı olabilmesi için her şeyden önce farklı aşama çizgisi olan türlerin farklı sosyal süreçler içindeki yerini iyice saptamak şarttır. Sosyal süreç ve türlerin aşaması yönünden artık çağdaş sayılamayacak yerli halk sanatlarının da, çağdaş halk yaratıcılığını ve yaşantısı içindeki anlamlarıyla bunları halktan çok farklı biçimlerde değerlendirebilen aydın zümre yaşantısındaki anlamları oldukça değişiktir. Bizde geleneksel halk sanatlarının pek çoğu, hızlı çağdaşlaşma sancıları ve kozmopolit etkiler yüzünden eski arılıklarını yitirmekte, dahası, yozlaşmış saydığımız yeni biçimlere dönüşmektedirler.[31]

Halka daha yakından bakmak ve onu anlamaya dönük çabanın önemine değinir Şasa, halkın kendi ölçülerimize göre tutarsız bulduğumuz şu ya da bu alışkanlığını kendi tutarlı estetik anlayışımızla değiştirmeye girişmeden evvel o alışkanlığın halk duyuşu, halk beğenisi, halk töresi, yaşantısı içerisindeki tutarlı ya da tutarsız yerini gözden geçirmenin ehemmiyetini vurgular. Koca bir geleneğin, hiçbir bilimsel incelemeye girişmeden, bir kalem darbesiyle ortadan kaldırabileceği ya da "ıslah" edebileceğine dair zannın vehameti büyüktür.

> Eleştirinin böylesini yaygınlaştıran bir takım peşin yargılar ve yanlış ölçülerle daha etraflıca hesaplaşmak istiyoruz. Bizce bir düzeni aşmak, her şeyden önce yaratıcı eleştiriyle mümkündür. El sanatlarının büyük geleneğinden söz etmezden önce, Türk sinemasının "küçük" geleneğiyle daha doğru hesaplaşmanın yararlığını ve gerekliğini bellemek zorundayız.[32]

Şasa, ikinci yazısında daha sonra *Yeşilçam Günlüğü* kitabında da geniş yer ayıracağı, Yeşilçam sinemasının dönemin entelektüelleri tarafından yalnız ve dolayısıyla kuramsız bırakılmış olması üzerinde durur. Türk sinemasının gelişmesi her şeyden önce sinema eleştirmenlerinin hem yerli hem de yabancı filmlerle çok daha özgün, yaratıcı ve tutarlı biçimde ilgilenmelerine bağlıdır. Dönemin sineması ile ilgili öne sürülen yargıların genel itibarıyla eksik değerlendirme, yetersiz sınıflandırılma ve dolayısıyla sakat kavramlarla temellendirilme çabasından rahatsızdır.

> Sinemamızın halkla ve toplumla olan karşılıklı ilişkisi ciddi olarak incelenmedi. Türk sinemasının tarihsel ve sosyal evrimden kopmuş, soyut

31 Ayşe Şasa, "Geçiş Döneminde Türk Sineması", *Yön*, 10 Mart, 1967, sy. 206, s. 14.

32 Şasa, "Geçiş Döneminde Türk Sineması," s. 14.

> bir kapalı düzen gibi ele alınması, eleştiricilerin yapıcı ilgisine en çok muhtaç olunduğu dönemde sinemamızın sorunlarının "metafizik" kavram ve yöntemlerle incelenmesine yol açtı. Her çeşit aksaklık her çeşit olumsuzluk, ana nedenler ve çeşitli dış etkenlerden çok kendi somut belirtileri, dışa vuran sonuçlarıyla açıklanmaya başlandı. Bu, gerçekte var olmayan birçok fasit dairelerin doğmasına, aşılması hiç de güç olmayan bir takım çıkmazların mutlak gibi gösterilmesine yol açtı. Yaratıcılığı ve sanatçı özgürlüğünü, somut zorunlulukların temelindeki zıt koşullardan yararlanarak elde etmeye çalışan, ve sık sık kuramsal araştırmaların yetersizliği yüzünden gerçek çözümler bulamayan bir takım sinemacılar ya tümüyle yeteneksiz sayılmak istendiler ya da henüz temelleri atılmamış soyutluktan kurtulamamış bir özgürlüğü kötüye kullanmak ya da hiç kullanmamakla suçlandılar.[33]

Şasa, Yeşilçam filmlerinin görmezden gelinen iç dinamikleri üzerinde de durur. Yeşilçam sinemasının kendi iç pazarına sıkı sıkıya bağlı olması, amortisman ve kârlarını çoğunlukla ana yurtlarında sağlamış yabancı filmlerle sürdürdüğü rekabetin dramına ve sonuçlarına değinir, dikkat çektiği problemler için çözüm önerileri sunar.

> Sağlam uyarlama tekniğinden, sentez gücünden yoksun kalan Türk sinemasında "Karagöz"ler "Bond"laşmaya ve Masistleşmeye yüz tuttuysa bu biraz da kaçınılmaz bir sürecin sonucuydu. Önemli olan, bu "arı" olmayan karışımın temelindeki sosyal mitolojiyi ve zıtlıkları incelemek, bunları eleştirici bir tutumla yapıcı sentezlere dönüştürerek seyirciye ulaştırmaktı.[34]

Sinema düşünürlerinin pek çoğu sinema dili sorununu oldukça biçimci kaygılar ve halktan kopmuş bir düzlemde ele aldıkları için, evrim dışı bir tür saydıkları ortalama Türk filminin, popüler beğenilere etki yapan çeşitli baskılar karşısındaki durumuna köklü çözümler aramamıştır.[35] Şasa, farklı kültürlerin karşılaşmasından doğacak tanışıklıklar ve krizlerin aşılmasının ancak bu temas yüzeyine daha yakından bakmakla mümkün olduğuna inanır. Yerli filmlere "alaturka" ya da "bayağı" diyerek sırt çevirenler, klasik Enderun müziğiyle halk türküsünün ya da çiçekli şalvarın dizkapağı modasıyla tanışmasından doğan çeşitli karışımların halk yaşamındaki karmaşık sonuçlarına, bu temas yüzeyinden kaynaklı krizlerin nasıl aşılacağı ya da ne tür imkânlara dönüşebileceği sorusuna fazla ilgi duymayanlardır.[36]

---

33 Ayşe Şasa, "'Ulusal Sinema' Uluslararası Sinema Akımları", *Yön*, 25 Mart, 1967, sy. 208, s. 14.

34 Şasa, "'Ulusal Sinema' Uluslararası Sinema Akımları", s. 15.

35 Şasa, "'Ulusal Sinema' Uluslararası Sinema Akımları", s. 15.

36 Şasa, "'Ulusal Sinema' Uluslararası Sinema Akımları", s. 15.

Şasa, günümüzde de hala sinemamız açısından tazeliğini koruyan bu tartışmalara daha derin bir kavrayış ile yaklaşmak gerektiğine inanmaktadır.

> Çerçevelerimiz, kurgu ilkelerimiz, dram anlayışımız yerli sanatlarımızın ya da yabancı kaynaklardan edinilecek hazır kalıplardan öteye gitmedikçe, biçim sorunu kuru ve "akademik" bir "stilizasyon" sorunu olarak ele alındıkça tutarsızlıktan kurtulamayacağı bilimsel tavır gerektiren yorum anlayışını salt kişisel ve öznel bir "yaratıcılık" ilkesine bağlı bıraktıkça sinemayı en boş şakalara, en bencil kaprislere, en özentili yorumlara boğmaktan kaçınamayacağız.[37]

Sinema dilimiz öze dönük araştırmaya dayanmadıkça sık sık bir Polonyalı ya da bir Amerikalı sinemacının çok önceden düzenlediği bir çerçevede bir İngiliz belge filmcisinin tasarladığı filmik zaman ve uzayda Türk insanı ve Türk gerçeği konusundaki yorum en egzotik, en eklektik bayağılıklara bürünecektir.[38] Şasa'nın nazarında, böyle bir durumda "kendi doğamıza, kendi insanımıza en "turistçe" mistifikasyonla bakmak kaçınılmazdır. Batılıya egzotik gelecek böylesi yapıtlar aslında çoğunluk kendi toplumsal gerçeğimiz karşısında oldukça "kaçak" ve edilgin bir tutumun yansımasından başka bir şey olmayacaktır.[39]

Şasa'nın bu iki yazısının ardından Halit Refiğ de kendisine yöneltilen eleştirilere cevaben, Haziran ayı içerisinde dört ayrı yazı kalem alır. "Bende de Kara Sevda Var! I-II-III-IV " başlıklı, oldukça kapsamlı ele aldığı bu yazılarda kendi kişisel tarihi ve filmografisi üzerinden Türk sinemasının o dönem içinden geçtiği süreci, siyasi bağlamın iniş çıkışlarını da göz önünde bulundurarak ortaya koyar. 1950'li yılların sonları, 1960'ların başlarındaki film yönetmenleri ile film eleştirmenleri arasındaki gittikçe açılan makasa, tartışmalara değinir. 27 Mayıs 1960 öncesi ve sonrasındaki psikolojik ortam ve darbenin "Toplumsal Gerçekçilik" akımın ortaya çıkışındaki ve beş yıl sonra hitama ermesindeki etkisini yorumlar. 10 Ekim 1965 seçimleri, Kıbrıs buhranı gibi farklı siyasi duraklara uğrayarak kendi filmleri ve yakın çevresindeki yönetmenlerin filmlerinin bu çalkantıların etkisi ile ne tür muamelelere maruz kaldığını ifade eder.

> Şimdi ne olacak? Batılılaşma fiyaskosundan sonra, yeniçeriliğin kaldırılmasından bu yana gerçek anlamıyla bir halka dönüş hareketi pek tabii ilk anda en olgun ve en başarılı meyvalarını veremiyecektir. 200 yıllık bir ihtimalin köstekleyici etkileri herhalde belli bir süre görülmekte devam edecektir. Fakat Türk sinemacılarının belli bir kısmında bu bilincin

37 Şasa, "'Ulusal Sinema' Uluslararası Sinema Akımları," s. 14.

38 Şasa, "'Ulusal Sinema' Uluslararası Sinema Akımları", s. 15.

39 Şasa, "'Ulusal Sinema' Uluslararası Sinema Akımları", s. 15.

> uyanmış olması bile mutlu bir olaydır. Türk düşüncesi ve sanatı bir yeniden doğuşun kaynaklarını kendi tarihinde ve halkında aramak zorundadır.[40]

O yıllarda Yeşilçam ile Sinematek arasındaki hararetli tartışmaların bir uzantısı diyebileceğimiz *Yön*'deki bu yazıların sonuncusunda Refiğ kendisine eleştiri yöneltenlere de cevap verecektir.

> Hiçbir sinema eğitimi görmemiş bir kuşaktan olan kişilerin okul niteliğindeki Sinematek Derneği'nden faydalanmama tutumuna gelince, bizim Sinematek Derneği'ne değil, onların Türk sinemasındaki tecrübelerimize ihtiyaçları var. Yoksa Sayın Semih Tuğrul kabul eder ki biz Türk sinemacıları arasında da en az Sinematek Derneği'ndeki kadar yabancı dil bilenler, yabancı filmleri, kitapları ve yayınları izleyenler, dış ülke sinemalarını yerinde görüp inceleyenler, yabancı sinema şöhretleriyle tanışıklık kuranlar vardır.[41]

IV. Ümmi Bir Sinema: Yeşilçam

Ayşe Şasa'nın Yeşilçam sinemasına dair önemli vurgularından biri, bizim sinemamızın en başından ve bütün evrimi boyunca çok bilinçsiz, çok belirsiz de olsa içinde doğduğumuz medeniyet dairesinin, İslam aleminin geleneksel kainat anlayışının klasik çizgisini, yani hayat karşısında trajik olmayan bir dram ve sanat anlayışını yansıtmış olduğudur. İnsanın kendi, diğer insanlar (cemaat-öteki) ve kainat ile uyanık bir uyum içinde olmasını, kader karşısında tevekkülü beraberinde taşıyan bu çizgi, bize Batı'dan modern zamanlarda gelen prometeci görüşten her zaman daha derin ve baskın olmuştur."[42]

Ezel Erverdi, İsmail Kara ve Mustafa Kutlu'nun teşvikiyle *Dergâh* dergisi için kaleme aldığı yazılardan derlenen *Yeşilçam Günlüğü* (1993) kitabında bu fikirlerini detaylandırır Şasa ve yerel bir sinemanın imkânına dair sorular sorar. Sinemanın sırlarını, kurallarını, geleneğini, hikmetini, Şasa'nın ifadesiyle, kendi kalbinde arayan birinin günlüğüdür *Yeşilçam Günlüğü*. Kitabın giriş yazısında "Türk Filmi Nedir?" başlığı altında şu soruları sorar: Yabancı kaynaklı iletişim tekniklerine karşı mahalli gelenek, sinemamızda kendini hangi ifade biçimleriyle dışa vuruyor? Çağdaş kültürümüzdeki yerli miras Türk sinemasına nasıl yansıyor? Şasa'ya göre Türk sinemasındaki mahalli gelenek şu üç madde ile nitelenebilir:

1. Gerçekten çok, temsile ve görüntüye dayalı bir anlatım.
2. Ses-görüntü karşıtlığından, görüntü-anlam karşıtlığından, tema - karşı tema çatışmasından, yani kökünü müzikteki kontpuan esasından alan Batılı bir anlatımdan taban tabana farklı olarak, ses - görüntü paralelliğine,

40 Halit Refiğ, "Bende de Kara Sevda Var! – IV", *Yön*, 23 Haziran, 1967, sy. 221, s. 15.

41 A.g.e., s. 15.

42 Yalsızuçanlar, *Düş Gerçeklik ve Sinema*, s. 187-188.

görüntü - anlam paralelliğine, yani müzikteki tek seslilik ilkesine bağımlı, mahalli kompozisyon anlayışı.

3. Öyküleme tekniği itibarıyla, trajikten çok epiğe dayalı ilkeler.[43]

Ayşe Şasa kitapta 60'lı yıllarda Türk sinemasındaki önemli hareketliliklerin; Halit Refiğ'in öncülük yaptığı Ulusal Sinema ve Yücel Çakmaklı'nın öncülüğünü yaptığı Milli Sinema akımlarının, okur yazar kesim tarafından tamamen desteksiz bırakılması üzerinde durur. Yeşilçam sinemasına genel itibarıyla tepeden bakan Sinematek çevresinin bu görmezden gelişi, her iki akımın ve dönemin sinemasının derinlik kazanmasını engellemiştir. 80'li yıllarda ise tamamen farklı bir ortam söz konusudur, TV kuşatması altında kendi öz seyircisini kaybeden Türk sineması, okur-yazar kesime yaranmak telaşı ile yüzeysel bir Batı taklitçiliğine soyunmuştur. 50'li, 60'lı, 70'li ve 80'li yılların sinemacısı kuram yönünden yapayalnızdır ve tüm iş bölümü kurallarına meydan okuyarak, kendi kendinin kuramcısı olmak zorunda kalmıştır.[44]

Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü*'nde Türk sinemasının grameri, sentaksının nasıl olması gerektiği üzerine tefekkür eder. Sinema anlatımında Amerika ya da Avrupa'dan alınan hazır dil kalıplarını eleştirir. Şasa'ya göre sinema tekniğinin temeli, toplumsal kültürdür. Her toplum ya da her uygarlık birimi sinema tekniğinin ana çekirdeğini -sinematografisini- kendi sosyal kültürünün işlevlerine uygun olarak kurmak, geliştirmek durumundadır. "Üç katmanlı bir işlem düşünülmelidir: En alt katmanda toplum kültürü, onun üstünde o kültürün işlevlerine uygun kurulmuş bir sinema dili -sinema tekniği ancak canlı kültürel zemine uygun bir dil inşâsında kullanıldığı zaman sahici bir işlev kazanır-, bunun üstünde sanatsal bir üstyapı, o toplumun sinema sanatı yer alır."[45]

Ayşe Şasa ile hayat arkadaşı Bülent Oran'ın Yeşilçam sinemasının iki farklı kutbunu temsil ettiğini söyleyebiliriz. Bülent Oran melodramı sever, Yeşilçam'ın pek çok klişesinin yaratıcılarından biridir. Ayşe Şasa ise bu kalıplaşmış anlatımları aşmanın mücadelesini verir hep. Senelerce aynı çatı altında yaşadığı Bülent Oran'ı gözlemleme ve anlama çabası şüphesiz Şasa'nın Yeşilçam'a dair yorumlarının derinleşmesinde önemli bir etkendir. Kendi dönemi içerisinde ciddiye alınmayan, seneler boyunca ne yazın dünyasında ne de akademide araştırılmaya değer görülmeyen Yeşilçam sineması ile ilgili önemli tespitlerde bulunur:

> Türk sinemasının ümmi dönemi hep sanatsal yönden, içerdiği seviyesizlik açısından ele alınmış, o döneme has büyük tevazu ve samimiyetin, ileriye dönük, sahici bir özün gelişmesi bakımından taşıdığı büyük potansiyel değer görmezlikten gelinmiştir. Yeşilçam'ın ümmi dönemindeki sanatsız

43 Şasa, *Yeşilçam Günlüğü*, s. 21-22.

44 Şasa, *Yeşilçam Günlüğü*, s. 23.

45 Şasa, *Yeşilçam Günlüğü*, s. 34.

> sahiciliğin kendine has folklorik ve popüler bir şiiriyeti olduğu rahatça söylenebilir. O sahicilik ki, bugünün "sanatsal" iddialar taşıyan Türk sinemasında gün geçtikçe daha aranır hale geliyor.[46]

Şasa'ya göre Türk sineması dramatik kalıplara her tutunmak istediğinde ırsî bir yatkınlıkla seferber ettiği, aslında dramatik değil epik yapıdır. Hayırla şerrin, iyi ile kötünün çatıştığı, kötünün iyi olana galebe çaldığı epiktir. Bu nedenle yönetmenlerimiz ne zaman ki dram yapmaya kalkışsa ortaya çıkan melodramdır. Bunun iki sebebi vardır; Türk toplumu Aristocu dram geleneğine çok uzaktır ve kritik bir söylem kültürü bizde gelişmemiştir.[47] Yeşilçam melodramı, yerli halk masalı ile Batılı dramın garip bir karışımı, trajik olmayan bir dram türüdür. Bülent Oran'ın da ifade ettiği üzere, bizim mutsuz sonlarımız bile mutludur. Çünkü filmin sonunda birbirini seven kahramanların ikisi birden ölünce, seyirci bilir ki bu kişiler ahirette yeniden buluşacaklardır. "Bizim yerli filmlerin öykülerindeki arabesk sarkmalar, bu açıdan aslında 'son' tanımazlar. Tâbi olduğu tüm kültürel baskılara ve erozyona rağmen, geleneksel kültürümüzde onca güçlü olan ezel ve ebed duygusunu bizim insanımız kaybetmemekte, bu anlamda hayata 'son' tanımamaktadır."[48]

Ayşe Şasa'nın bu fikirsel açılımı kendi dönemi içerisinde bir dalgaya sebep olmasına rağmen sonraki yıllarda ne yazık ki bu tartışmaların zenginleşeceği, kritik edileceği zeminler yetersiz kalmıştır. Bu tartışmalara bigane kalan mecralardan biri de akademidir. Ayşe Şasa ile ilgili yapılmış akademik ilk çalışma, Meltem İşler Sevindi'nin Marmara Üniversitesi Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı'nda, Doç. Dr. Fatime Neşe Kaplan İlhan danışmanlığında hazırlamış olduğu, "Ayşe Şasa'nın Sinemasal Düşüncesine Eleştirel Yaklaşım" başlıklı yüksek lisans tezidir. Meltem İşler Sevindi tezinde, Türkiye'nin toplumsal ve siyasi dönüşümünden yola çıkarak incelediği Türk sineması tarihine dair uzun girizgâhının ardından Ayşe Şasa'nın çarpıcı hayat hikâyesine dair önemli bilgileri aktarır ve sonrasında filmleri, fikirleri ve sinema kuramlarını dikkate sunar.

Sevindi'nin tezinin odağında Şasa'nın hayatından ziyade sineması ve sinemaya dönük fikirleri yer almaktadır. Ayşe Şasa'nın sinema kuramlarını iki döneme ayırarak inceler. Bunlar, hastalığından önceki yıllarda senaryolarına sirayet eden Toplumsal Gerçekçilik etkisi ve anlam dünyasının değişmesinin ardından gelenek, medeniyet, tasavvufi sinema gibi kavramlardan hareketle öne çıkardığı "Rüya Sineması" kuramıdır. Sevindi, Şasa'nın tüm bu çabasını 1960'larda Türk sinemasındaki tartışmalar ekseninde irdeler. O yıllarda ortaya çıkan akımlar; "Ulusal Sinema", "Milli Sinema", "Toplumsal Gerçekçilik" ve "Devrimci Sinema" ayrı başlıklar altında incelenerek Ayşe Şasa'nın bu tartışmalara bakış açısı ele alınır.

---

46 Şasa, *Yeşilçam Günlüğü*, s. 40.

47 Şasa, *Yeşilçam Günlüğü*, s. 53.

48 Şasa, *Yeşilçam Günlüğü*, s. 170.

Ayşe Şasa'yı konu eden bir diğer yüksek lisans tezi de Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı öğrencisi Nazlı Yılmaz tarafından yazılır. "Ayşe Şasa ve Işıl Özgentürk Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu" başlıklı, Doç. Dr. Şirin Dilli'nin danışmanlık yaptığı tezde, feminist film eleştirisinin kadın senaristlerin uyarlama olan senaryolarında nasıl karşılık bulduğu, kadının bu metinlerde nasıl temsil edildiği araştırılır. Yılmaz tezinde, Ayşe Şasa'nın senaryosunu yazdığı, Sabahattin Ali'nin öyküsünden uyarlanan *Gramafon Avrat* (Yön: Yusuf Kurçenli, 1987) ve Işıl Özgentürk'ün yazıp yönettiği, Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* adlı romanından uyarlanan *Seni Seviyorum Rosa* (1991) filmleri üzerinde çalışır. Tezde Şasa'nın Türk sineması üzerine mütefekkir kimliğinden bağımsız bir şekilde *Gramafon Avrat* filmindeki göstergeler üzerinden kadın kimliği tartışılır. Filmdeki kadın karakterin konumlanışı, otorite ile kurduğu ilişki tamamen feminist okuma üzerinden dar bir bakış açısı ile ele alınır.

Ayşe Şasa'nın yazdıkları ile yaşadıkları arasında her daim ciddi bir etkileşim olmuştur. Yazdığı senaryolar, roman, sinema üzerine makaleleri ile kalıplaşmış bakış açılarını, ezberleri aşmaya dönük sürekli bir çaba içerisine girmiştir. Türk sinemasına getirmiş olduğu özgün yaklaşım ve kuram çalışmalarının yeniden okunması, üzerine düşünülmesi, günümüzde hala benzer sorunlara hapsolmuş film üretiminin kabuklarını kırmak adına değerlendirilmemiş bir potansiyel olarak durmaktadır.

Kaynakça

Deniz, Tuba, "Bir Hakikat Yolcusu", *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, 2014, sy. 41, s. 27-29.

Deniz, Tuba, "Sahih Şeyler Yapmak İçin Yalnızlığı Göze Almak Lâzım", *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, 2010, sy. 14, s. 83.

İşler Sevindi, Meltem, "Ayşe Şasa'nın Sinemasal Düşüncesine Eleştirel Yaklaşım", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

Kara, İsmail, *Dağ Ne Kadar Yüce Olsa*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.

Özel, İsmet, *Üç Mesele*, İstanbul: Şule Yayınları, 1996.

Özel, İsmet, *Erbain*, İstanbul: Şule Yayınları, 2002.

Refiğ, Halit, "Batılılaşma ve Halk Sineması Kavramları Üzerine..," *Yön Dergisi*, 1967, sy. 199, s. 14.

Refiğ, Halit, "Bende de Kara Sevda Var! – I", *Yön*, 1967, sy. 218, s. 14.

Refiğ, Halit, "Bende de Kara Sevda Var! – II", *Yön*, 1967, sy. 219, s. 14-15.

Refiğ, Halit, "Bende de Kara Sevda Var! – III", *Yön*, 1967, sy. 220, s. 15.

Refiğ, Halit, "Bende de Kara Sevda Var! – IV", *Yön*, 1967, sy. 221, s. 15.

Şasa, Ayşe, *Bir Ruh Macerası*, Konuşanlar: Leyla İpekçi, Meryem Atlas, Berat Demirci, İstanbul: Timaş Yayınları, 2009.

Şasa, Ayşe, *Yeşilçam Günlüğü*, İstanbul: Gelenek Yayınları, 2002.

Şasa, Ayşe, *Delilik Ülkesinden Notlar*, İstanbul: Timaş Yayınları, 2006.

Şasa, Ayşe ve Sadık Yalsızuçanlar ve İhsan Kabil, *Düş Gerçeklik ve Sinema*, İstanbul: İz Yayınları, 1997.

Şasa, Ayşe, "Geçiş Döneminde Türk Sineması", *Yön*, 1967, sy. 206, s. 14.

Şasa, Ayşe, "'Ulusal Sinema' Uluslararası Sinema Akımları", *Yön*, 1967, sy. 208, s. 14-15.
Tansuğ, Sezer, "Yanlış Bir Yerli Sinema Övgüsü Üstüne Yergi", *Yön*, 1967, sy. 201, s. 14.
Tuğrul, Semih, "Sinemamızın Sorunları Üzerine", *Yön*, 1967, sy. 202, s. 15.
Yalsızuçanlar, Sadık, *Rüya Sineması*, Kapı Yayınları, 2007.
Yılmaz, Nazlı, "Ayşe Şasa ve Işıl Özgentürk Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu", Yüksek Lisans tezi, Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

Bibliyografya

Senaryosunda imzası olan filmler

Ün, Memduh, *Çapkın Kız*, 1963.
Tokatlı, Atilla, *Gel Barışalım*, 1964.
Batıbeki, Atıf Yılmaz, *Murad'ın Türküsü*, 1965.
Batıbeki, Atıf Yılmaz, *Toprağın Kanı*, 1966.
Batıbeki, Atıf Yılmaz, *Harun Reşid'in Gözdesi*, 1967.
Batıbeki, Atıf Yılmaz, *Kozanoğlu*, 1967.
Batıbeki, Atıf Yılmaz, *Balatlı Arif*, 1967.
Batıbeki, Atıf Yılmaz, *Köroğlu*, 1968.
Ün, Memduh, *İlk ve Son*, 1968.
Batıbeki, Atıf Yılmaz, *Cemile*, 1968.
Batıbeki, Atıf Yılmaz, *Kölen Olayım*, 1969.
Batıbeki, Atıf Yılmaz, *Kızıl Vazo* (Senaryo-Diyalog), 1969.
Batıbeki, Atıf Yılmaz, *Yedi Kocalı Hürmüz* (Oyunu Sinemaya Uyarlayan), 1971.
Batıbeki, Atıf Yılmaz, *Battal Gazi Destanı*, 1971.
Batıbeki, Atıf Yılmaz, *Utanç*, 1972.
Batıbeki, Atıf Yılmaz, *Cemo*, 1972.
Kurçenli, Yusuf, *Ve Recep ve Zehra ve Ayşe,*1983.
Kurçenli, Yusuf, *Ölmez Ağacı* (Tasarım), 1984.
Kurçenli Yusuf, *Gramofon Avrat*, 1987.
İleri, Selim, *Hiçbir Gece*, 1989.
Deschamps, Jacques, *Dinle Neyden*, 2008.

Kitaplar

Aktaş, Cihan, *Hatırladığım Filmler*, İz Yayıncılık, 2020.
Arslan, Serdar (haz.), *Hayret Perdesini Temâşa*, İnsan Yayınları, 2015.
Bostan, Mesut (haz.), *40 Soruda Türk Sineması*, Ketebe Yayınları, 2019.
Deniz, Tuba (haz.), *Türk Sinemasında Yerel Kodlar*, Malatya Uluslararası Film Festivali Yayınları, 2017.
Dorsay, Atilla, *O Güzel Atlara Binip Gidenler*, Remzi Kitabevi, 2017.
Evren, Burçak (haz.), *Ayşe Şasa*, Malatya Uluslararası Film Festivali Yayınları, 2014.
Kale, Özlem, *Türk Romanının Yeşilçam Macerası: 1922-1946 Dönemi*, Dijital Sanat Yayıncılık, 2010.
Kara, İsmail, *Dağ Ne Kadar Yüce Olsa*, Dergâh Yayınları, 2020.
Şasa, Ayşe, *Yeşilçam Günlüğü*, Küre Yayınları, 2010.

Şasa, Ayşe ve İhsan Kabil ve Sadık Yalsızuçanlar, *Düş, Gerçeklik ve Sinema*, İz Yayıncılık, 1997.
Şasa, Ayşe, *Delilik Ülkesinden Notlar*, Timaş Yayınları, 2006.
Şasa, Ayşe, *Şebek Romanı*, Gelenek Yayınları, 2004.
Şasa, Ayşe ve Berat Demirci (haz.), *Vakte Karşı Sözler*, Sufi Kitap, 2006.
Şasa, Ayşe, *Bir Ruh Macerası*, konuşanlar: Leyla İpekçi, Meryem Atlas, Berat Demirci, Timaş Yayınları, 2010.
Yalsızuçanlar, Sadık, *Rüya Sineması*, Kapı Yayınları, 2007.

Tezler

Meltem İşler Sevindi, "Ayşe Şasa'nın Sinemasal Düşüncesine Eleştirel Yaklaşım", Marmara Üniversitesi, SBE, Yüksek Lisans tezi, 2018.
Nazlı Yılmaz, "Ayşe Şasa ve Işıl Özgentürk Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu", Giresun Üniversitesi, SBE, Yüksek Lisans tezi, 2019.

Dergi Makaleleri

Aktaş, Cihan, "'Rical' Temsilini İhya Eden Sanatkar Kadın", *Umran*, 2014, sy. 239, s. 74.
Aksoy, Ahmet, "'Son Kuşlar'dan 'Yeşilçam Günlüğü'ne", *Mahalle Mektebi*, 2014, sy. 18, s. 119.
Arslan, Serdar, "Lotte Eisner ve Ayşe Şasa", *Dergâh*, 2016, sy. 316, s. 22.
Ayvazoğlu, Beşir, "Ayşe Şasa", *Aksiyon*, 1995, sy. 18, s. 54-55.
Bayraklı, Davut, "Ayşe Şasa: Acı, Vuslat, Münzevi", *Mostar*, 2016, sy. 141, s. 42.
Budak, Zeynelabidin, "Ayşe Abla", *Hayal Perdesi*, 2014, sy. 41, s. 38-39.
Büyükcoşkun, Mustafa Emin, "Yaralı Bilincin Çilesi", *Hayal Perdesi*, 2014, sy. 41, s. 32-33.
Çalış, Ayten, "Gayrettepe'nin Hikmetli Sâkini: Ayşe Şasa", *Diyanet*, 2016, sy. 319, s. 78.
Dağlı, Nihat, "Ayşe Şasa: Akleden Kalp", *Karabatak*, 2012, sy. 2, s. 54.
Daniş, Münire, "Şizofreniden Sonsuzluğa", *Gerçek Hayat*, 2006, sy. 320, s. 34.
Deniz, Tuba, "Bir Hakikat Yolcusu", *Hayal Perdesi*, 2014, sy. 41, s. 27-29.
Dorsay, Atilla, "Kendine Özgü Bir Yaşam", *Yedirenk*, 2014, sy. 7, s. 33.
Hazar, M. Nedim, "Ve Ayşe...", *Yedirenk*, 2014, sy. 7, s. 20-31.
Hazar, M. Nedim, "Ayşe Şasa Günlüğü", *Aksiyon*, 2014, sy. 1020.
Kandoğmuş Şahin, Sevilgül, "Cennetten Cennete Uzanan Bir Yalnız Yürek: Ayşe Şasa", *Özgür İrade*, 2014, sy. 123, s. 66.
Kaplan, Yusuf, "Üç Ayşe Şasa: Ve Düşünür Ve Sanatçı Ve Öncü", *Karabatak*, 2012, sy. 2, s. 51.
Kara, İsmail, "Zeyl-i Menakıb-ı Ayşe Hanım", *Dergâh*, 2014, sy. 294, s. 18.
Kurtoğlu, Elif Nur, "Senarist Ayşe Şasa'nın İlginç Hikayesi", *Genç Yaklaşım-Genç Yorum*, 2011, sy. 79, s. 28.
Kuşçu, Erkam, "Delilik Ülkesinde Bir Ruh Macerası", *Umran*, 2015, sy. 245, s. 77.
Maraşlı, Gülşah Nezaket, "Ayşe Şasa Der ki 'Bu İş Nankördür!'", *Ay Vakti*, 2014, sy. 152, s. 45.
M. Kutan, Fatih, "Bir Ayşe Şasa Kimliğine Yürümek", *İtibar Dergisi*, sy. 34, s. 62-63.

Özgüç, Agâh, "Anti-Batılı Marksist Sohbetlerden İslam Metafiziğine Ayşe Şasa", *Antrakt*, 1995, sy. 41, s. 61.
Öztürk, M. Ali, "Ayşe Şasa Ülkesine Kuşbakışı", *Edebiyat Ortamı*, 2014, sy. 39, s. 61.
Şasa, Ayşe, "Geçiş Döneminde Türk Sineması", *Yön Dergisi*, 1967, sy. 206, s. 14.
Şasa, Ayşe, "'Ulusal Sinema' Uluslararası Sinema Akımları", *Yön Dergisi*, 1967, sy. 208, s. 14.
Şasa, Ayşe, "Hayâl, Rüyâ ve Sinema", *Yeni Dergi*, 1994, sy. 2, s. 110.
Şasa, Ayşe, "Hayret Yaylası'nın Seçkinleri", *Dergâh*, 1997, sy. 93, s. 24.
Şasa, Ayşe, "Ebruya Düşen Ateş Denizi ya da Narı Nura Çeviren Aşk", *Dergâh*, 1998, sy. 96, s. 15.
Şasa Oran, Ayşe, "Duman", *Dergâh*, 2002, sy. 144, s. 24.
Şasa Oran, Ayşe, "Bir Dosta Mektuplar", *Dergâh*, 2002, sy. 145, s. 7.
Şasa Oran, Ayşe, "Bir Dosta Mektuplar", *Dergâh*, 2002, sy. 146, s. 9.
Şasa Oran, Ayşe, "Bir Doğu Aristokratının Notları", *Kırklar*, 2002, sy. 20, s. 18.
Şasa Oran, Ayşe, "Bir Doğu Aristokratının Notları", *Kırklar*, 2002, sy. 21, s. 20.
Şasa Oran, Ayşe, "Kemal Tahir: Bir Arif Kişi", *Kırklar*, 2002, sy. 24, s. 12.
Şasa, Ayşe, "Sylvia Plath'dan İbn Arabi'ye Bir Dönüşümün Öyküsü", *Kırklar*, 2003, sy. 25, s. 9.
Şasa, Ayşe, "Bir Dosta Mektuplar", *Dergâh*, 2003, sy. 157, s. 8.
Şasa, Ayşe, "Bir Dosta Mektuplar", *Dergâh*, 2003, sy. 159, s. 10.
Şasa, Ayşe, "Sabrın ve Tevekkülün Anarşi ve Belirsizlikle Cengi: 'Makedonya Gamzesi'", *Dergâh*, 2004, sy. 171, s. 6.
Şasa, Ayşe ve Berat Demirci, "Tasavvuf ve Modernite", *Dergâh*, 2004, sy. 172, s. 12.
Şasa, Ayşe, "Üç Parıltılı Çıkış", *Dergâh*, 2004, sy. 175, s. 3.
Temizcan, Yusuf, "Cezbe ve Hikmet Arasında Ayşe Şasa", *Genç*, 2014, sy. 94, s. 44.
Turan, Hilal, "Görüntüler Evreninde Bir Derviş", *Hayal Perdesi*, 2014, sy. 41, s. 30-31.
Turan, Hilal, "Fakr'a Övgü", *Bisav Bülten*, 2004, sy. 55, s. 23.
Uçakan, Mesut, "'Sancı' İnsanıydı", *Yedi Renk*, 2014, sy. 7, s. 32.
Yalsızuçanlar, Sadık, "Geçmiş Zaman Gölgeleri", *Dergâh*, 1994, sy. 51, s. 21.
Yalsızuçanlar, Sadık, "Yeşilçam Günlüğü'ne Derkenar ve Sinema ve Tasavvuf ve Ayşe (Şasa)", *Yeni Dergi*, 1994, sy. 2, s. 112.
Yalsızuçanlar, Sadık, "Işık Doğudan Gelir", *Aksiyon*, 1995, sy. 31, s. 56-57.
Yıldırım, Hasanali, "Yirminci Yüzyılın Sinopsisi", *Gerçek Hayat*, 2002, sy. 75, s. 16.
Yüksel, Aybala Hilal, "Senarist ve Düşünür Ayşe Şasa", *Bisav Bülten*, 2014, sy. 84, s. 75.
Zengin, Pınar, "Ayşe Şasa Anlamsızlık Denizinden Tevhidin Sahiline", *Keşkül*, 2009, s. 120.

Söyleşiler

"Ayşe Şasa: Sanat Eserini Putlaştırma Modern Devirdeki Sanatçıyı Zehirledi", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *İslam Aylık Mecmua*, Kasım 1995, s. 28.
"Ayşe Şasa ile Bir Gönül Sohbeti", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *Bilge Adamlar*, Ocak-Şubat-Mart 2004, s. 24.

"Ayşe Şasa ile Bir Gönül Sohbeti-2", Ayşa Şasa ile Söyleşi, *Bilge Adamlar,* Nisan-Mayıs-Haziran 2004, s. 45.

"Ayşe Şasa: Ne Büyük Bir Kayıpmış Oruçlu Olmamak!", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *Zafer*, Eylül 2007, s. 7.

"Ayşe Şasa ile Tasavvuf ve Sinema Üzerine", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *Sufi Gelenek*, s. 41.

Akpınar, Ertekin, "Ayşe Şasa: Bu Şartlara Ulaşmanın Bedelini Ödedim", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *Modern Zamanlar*, Haziran 2014, s. 59-67.

Can, Eyüp ve Ertuğrul, Doğan, "Ayşe Şasa: 'Medya Bir Cürüm Aracı da Olabilir, İzleyicilerine İbadet Ortamı da Sağlayabilir'", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *Yeni Dergi*, Haziran-Temmuz 1994, s. 83.

Deniz, Tuba, "O Bir Senaryo Esnafıydı", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *Aksiyon*, sy. 513, 2004, s. 68-70.

Deniz, Tuba, "Yeşilçam'daki Tüm Acılarım Silindi", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *Aksiyon*, sy. 723, 2008, s. 78-81.

Deniz, Tuba, "Ayşe Şasa: 'Sahih Şeyler Yapmak İçin Yalnızlığı Göze Almak Lazım'", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *Hayal Perdesi*, Şubat 2010, s. 80-87.

Karabıyık Barbarosoğlu, Fatma, "'Kameranın Arkasında Dervişane Bakış Olmalı'", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *İzlenim*, Kasım 1993, s. 92.

Karakuş, Hacer, "Modern Zamanların Derviş Duruşlu Kadını", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *Anadolu Gençlik*, Mayıs 2005, s. 34.

Köçer, Suat, "Bizim Sinemamız Tevhide Dayanmalı", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *Nida*, Ocak 2005, s. 45.

Kökce, Halime, "'Şebek Romanı': Dervişane Bir Kahkaha", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *Gerçek Hayat*, Ekim 2004, s. 15.

Menteş, Murat, "Yeşilçam'da Para Yoktu Fakat Cüneyt Arkın Vardı!", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *Gerçek Hayat*, Şubat 2006, s. 20.

Sevindi, Meltem İşler, "Türk Sinemasında Yerellik Mi Yerlilik Mi?", Kurtuluş Kayalı ile Söyleşi, *Hayal Perdesi*, Kasım 2017, s. 46-51.

Ural, Zeynep, "Beni Mutlu Eden Filmlerim Değil, Kitaplarım…", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *Karabatak*, Nisan-Mayıs 2012, s. 44-51.

Yazgıç, Suavi Kemal, "Ayşe Şasa ile Söyleşi", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *Kırklar*, Mayıs-Haziran 2003, s. 38.

Yıldırım, Hasanali, "İslam'ın Gerçeklik Kabulünü ve Temsil Anlayışını Kavramadan Asla Orijinal Ürün Veremeyiz", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *Gerçek Hayat*, Ocak 2003, s. 26.

Yılmaz, Kadriye, "İslam Geleneği Sinema Dili İçin Sınırsız Bir Hazine", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *Sena*, Mayıs 1994, s. 18.

Yüter, Ahmet, "Ayşe Şasa: 'Kabul Veya Redden Önce, Din Kültürü Konusunda Yeterince Bilgilenmemiz Gerekiyor'", *Sur*, Kasım, 2005, s. 58.

"Tebliğin En Etkili Yolu Güzellik ve Sevgi Dolu Bir Hayat", Ayşe Şasa ile Söyleşi, *Altınoluk*, Mart 1994, s. 37.

Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 19, Sayı 37, 2021/1, 189-210

"Örnek Okur"unu Arayan Yönetmen: Ahmet Uluçay

Ayşe PAY*

Öz

Bu çalışma, ardında Türk sinemasına yön verecek nitelikte eserler bırakan, ustalığının asıl emarelerini uzun metraj filminden ziyade kısa filmlerinde gösteren Ahmet Uluçay hakkında bir tanıtım yazısıdır. Uluçay, ya hiçbir kalıba sığmayan, saf, bâkir iç âleminin mümbit harcından kardığı hayâlâtla kendi anlatısının içindedir ya da adeta yazarıyla/yönetmeniyle tekrar kurgularcasına durmaksızın okuyarak/seyrederek bir başka anlatının içindedir. Uluçay'ın hayat hikâyesi de rahatlıkla filmleri gibi bir anlatı şeklinde değerlendirilebilir. Çalışmada Umberto Eco'nun "ampirik okur" ve "örnek okur" kavramlarından hareketle Ahmet Uluçay'ın sıra dışı hayat hikâyesinin filmlerinden yansıyan anlatıyı gölgede bırakmasına, uzun metraj filmlerinin birer minyatürü şeklinde düşünülebilecek kısa filmlerinin yeterince tetkik edilmeyişine, tam da bu sebeple 90 sonrası Türk sineması içerisinde hak ettiği şekilde konumlandırılamayışına değinilecektir. Ek olarak yazıda yönetmenin filmografisiyle birlikte Ahmet Uluçay ve filmografisine dair külliyat üzerinden bir bibliyografya çalışmasına yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Uluçay, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak,* ampirik okur, örnek okur, kısa film.

* Sinema Yazarı-Senarist. Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk İslam Edebiyatı Bölümü, payayse@gmail.com, Orcid: 0000-0003-2996-5992.

Geliş/Received: 16.01.2021 • Kabul/Accepted: 05.04.2021 • Derleme Makalesi

The Director Looking for His "Exemplary Reader": Ahmet Ulucay

Ayşe PAY

Abstract

This work is an introduction article about Ahmet Ulucay, who left behind compositions that would guide Turkish cinema and revealed the core signs of his mastery in his short films rather than his feature film. Ulucay is either in his own narrative with the imagination made from the fertile mortar of the pure, virgin inner world, which does not fit into any form, or he is in another narrative by reading/watching ceaselessly almost he was re-fictionalizing with his writer/director. Ulucay's life story can easily be evaluated as a narrative like his movies. In this study, it will be mentioned that Ahmet Ulucay's extraordinary life story overshadowed the narrative reflected by his films and his short films were not sufficiently studied which can be considered as miniatures of his feature films, precisely for this reason he was not positioned as he deserves in the post-90s Turkish cinema based on the concepts of "empirical reader" and "exemplary reader" by Umberto Eco. In addition, a study of bibliography of Ahmet Ulucay and based on the corpus of his filmography will be included along with the filmography of the director.

Keywords: Ahmet Ulucay, *Boats Out of Watermelon Rinds*, empirical reader, exemplary reader, short film.

Giriş

Bu çalışma, ardında Türk sinemasına yön verecek nitelikte eserler bırakan, ustalığının asıl emarelerini uzun metraj filminden ziyade kısa filmlerinde gösteren Ahmet Uluçay hakkında bir tanıtım yazısıdır. Çalışmada Umberto Eco'nun "ampirik okur" ve "örnek okur" kavramlarından hareketle Ahmet Uluçay'ın sıra dışı hayat hikâyesinin filmlerinden yansıyan anlatıyı gölgede bırakmasına, uzun metraj filmlerinin birer minyatürü şeklinde düşünülebilecek kısa filmlerinin yeterince tetkik edilmeyişine, tam da bu sebeple 90 sonrası Türk sineması içerisinde hak ettiği şekilde konumlandırılamayışına değinilecektir. Yazının sonunda ise yönetmenin filmografisiyle birlikte Ahmet Uluçay ve filmografisine dair külliyât üzerinden bir bibliyografya çalışmasına yer verilecektir.

I. "Anlatı Ormanı"nda Bir Ömür: Ahmet Uluçay

Ahmet Uluçay 2 Aralık 1954 yılında Kütahya'nın Tavşanlı ilçesi Tepecik köyünde dünyaya gelir. Henüz ilkokul üçüncü sınıftayken köylerine gelen gezici film gösterim ekibiyle yeni bir dünya açılır önünde. Uluçay'ın o güne dek resim sanatında aradığı imkân, film sahasında kendini göstermiştir.

> "Ben resmi çok seviyordum... Bazen düşünürdüm resimlere bakıp, bunlar hareket etse, ben bakarken adam yürüse, geçip gitse sağından solundan çerçevenin... Ve bir gün sinema denilen icatla karşılaştım."[1]

Uluçay'ın sinemayla karşılaşması, içinde dönüp duran, ona bir başka dünyanın kapısını aralayan anlatıların fitilini ateşleyecek ve Uluçay bu tutkuya ömrünü verecektir. Arkadaşı İsmail Mutlu ile sinema makinesi yapmaya karar verdiğinde on bir, on iki yaşlarındadır. Topladıkları film parçalarını birleştirerek köyde küçük gösterimler düzenlerler. Sinema tekniğine dair ne bulursa okuyan Uluçay, İsmail Mutlu ve Şerif Akarsu'yla birlikte "Tepecik Köyü Arkadaş Sinema Grubu"nu kurar.

Ahmet Uluçay yıllar boyu maişet derdiyle inşaat işçiliği, kamyon şoförlüğü, tavukçuluk gibi çeşitli alanlarda çalışır. Kırk yaşın eşiğine geldiğindeyse Almanya'da yaşayan bir gurbetçiden aldıkları eski bir betamax video kamerayla ilk filmi *Optik Düşler*'i (1993) çeker. Ardından *Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak* (1994) ve *Minyatür Cosmos'da Rüya* (1995) filmleri gelir. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde gün yüzüne çıkan kısa filmleriyle Ahmet Uluçay dikkatleri çekmeye ve ödülleri toplamaya başlar. *Bizim Köyün Orta Yeri Sinema* (1995) adlı belgesel

---

1 Seray Genç ve Eren Serim, "Ahmet Uluçay ile Söyleşi: 'Çekmesem Çıldıracaktım'" (*Yeni Film*, sy. 6, Temmuz-Eylül 2004), *Karanlıkta Işığı Yakalamak: Bir Uluçay Derlemesi*, Barış Saydam (der.), İstanbul: Küre Yayınları, Mart 2016, s. 59-60.

çalışmasını *İnci Deniz Dibinde* (1996), *Epileptic Film* (1998) adlı kısaları ve *Bizim Köyde Bayram Sabahı* (1998) adlı belgeseli izler. *Uzun Metrajın Resmi* (1999) ve *Exorcise* (2000) filmlerinin ardından nihayet ilk uzun metraj çalışması *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2002) filmini çeker. Kısa filmlerinin ardından uzun metrajıyla da ulusal ve uluslararası yarışmalarda birçok ödülü kucaklar.

Uluçay 2007 yılında çekimlerine başladığı, fakat sağlık sorunları sebebiyle yarıda bıraktığı *Bozkırda Deniz Kabuğu* filmini şöyle tanımlayacaktır:

> "Tevrat, İncil, Kur'an'la ilgili metaforlar ve ritüellerle dolu... Yakup ve Yusuf kıssasının sinema versiyonu... Anadolu'ya özgü bir bozkır Arkadia'sı... Bir bozkır şehrayini... Bir periler düğünü..."[2]

Uluçay başından beri yapmayı istediği, *Küller ve Kemikler* anlatısının da omurgasını oluşturan asıl filmini, *Bozkırda Deniz Kabuğu*'nu bitiremeden hastanede beyin tümörü tedavisi görürken zatürreye yakalanır ve 30 Kasım 2009'da dünyaya gözlerini kapar.

II. Çocukluk Mahzeninde Bir Hayâlbaz

Ahmet Uluçay için anlatı, imkânsızlıklar içinde geçen ömrünün biricik sığınağıdır. Dünya onu her köşeye sıkıştırdığında çocukluk mahzenindeki hayâlbaza kaçar: "Gölgeler tek oyuncağımdı ve köy duvarları gölgelerin oynaştığı mistik ve fantastik bir sinemaydı."[3] Uluçay "anlatı ormanı"ndan handiyse hiç çıkmaz. Çocuk için oyun ne ise Ahmet Uluçay için de bir film, bir roman odur. Burada Eco'nun çocuk ve oyun ile okur ve anlatı arasında kurduğu analojiye değinilebilir.

> "Bir anlatı ormanında gezinmek, oyunun çocuk için gördüğü işlevi görür. Çocuklar oyuncak bebeklerle, tahtadan atlarla ya da uçurtmalarla, fiziksel yasaları ve bir gün ciddi olarak yerine getirecekleri eylemleri daha yakından tanımak için oynarlar. Aynı şekilde, anlatılar okumak, gerçek dünyada gerçekleşmiş, gerçekleşmekte ve gerçekleşecek olan uçsuz bucaksız şeylere bir anlam vermeyi öğrendiğimiz bir oyun oynamak demektir."[4]

Hiçbir zaman oyundan/filmden/romandan uzak yaşayamayan Uluçay, ya hiçbir kalıba sığmayan, saf, bâkir iç âleminin mümbit harcından kardığı hayâlâtla kendi anlatısının içindedir ya da adeta yazarıyla/yönetmeniyle tekrar kurgularcasına durmaksızın okuyarak/seyrederek bir başka anlatının içindedir; ama hep

---

2 Ali Özuyar, "Kısa Filmci Ahmet Uluçay: 'Benim Sinemam Anarşist Bir Sinema'" (*Siyah Beyaz*, 16 Şubat 1997), *Karanlıkta Işığı Yakalamak: Bir Uluçay Derlemesi*, Barış Saydam (der.), s. 38-39.

3 Ahmet Uluçay, "Ben, Köyden Gelen Sinemacı...", (*Antrakt*, sy. 42 Mart 1995), *Karanlıkta Işığı Yakalamak: Bir Uluçay Derlemesi*, Barış Saydam (der.), s. 15.

4 Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, 2. baskı, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, Ekim 1995, s. 100.

anlatılarladır. "Okurken başımı alıp götürecek bir kitabım da yok. 'Adsız Ülke' dün bir daha bitti (Belki beşinci kez okudum)."[5] Anlatılar içerisinde kendini arayan Uluçay, ne yapar eder içindeki hikâyeleri, fikirleri anlatmanın bir yolunu bulur.

Sinemanın, resmin zengin çocukların harcı olduğunu düşünen ailesinin karşı çıkışları ve yasakları onu edebiyata yönlendirir. "Hep bir günce yazmak istedim. Bir kalem ve bir defteri aradığım zaman elimin altında bulabilecek kadarcık olsun hayatımda bir düzen olmadı."[6] Ahmet Uluçay'ın ancak kırk beş kırk altı yaşlarında (13 Mayıs 2000 tarihinde) başlayabildiği güncesine düştüğü ilk ifadelerdir bunlar. İçindeki sinema tutkusu peşini hiç bırakmazken, filmlere, romanlara, anlatılara sığınması Ahmet Uluçay'ı ayakta/hayatta tutan yegâne unsurdur.

> "Romanlar okuyarak, gerçek dünyayla ilgili bir şeyler söylemeye çalıştığımız an bizi kuşatan o kaygıdan kurtulmuş oluruz. Anlatının tedavi edici işlevi ve insanların insanlığın başlangıcından bu yana öyküler anlatmalarının nedeni budur. Bu, aynı zamanda mitlerin de işlevidir: Deneyimin düzensizliğine biçim vermek."[7]

Küller ve Kemikler'in başaktörlerinden, içinde dünyadan âzâde yaşattığı, çocukluk mabedinden onu selâmlayan Yakup'la iç söyleşisi de bir bakıma anlatının iyileştirici gücünü imler:

> "Niye yazmayayım ki Yakup, diyorum. Yazdığım sürece sana kaçıyorum, sana konuk oluyorum. Sen gözlerini ödünç veriyorsun bana. Öyküler anlatıyor, hayatı yaşanılır kılıyorsun. Hayatı çıplak gözle görmeye tahammülüm yok."[8]

Anlatılarla nefes alan Uluçay, yokluğun/yoksulluğun kendisine açtığı alanda sınır tanımaz bir çocuktur adeta. Her şey onun film evreninin bir parçası sayılabilir: Ay, gece, yıldızlar, dağlar, gölgeler, kediler, kuşlar, korkular, inançlar, tutkular, imkânsızlıklar...

> "Gece Şerif'in anlattığı hikâye hâlâ kulaklarımda. Bir zengin baba, çocuğuna yoksulluğun ne demek olduğunu öğretmek için gezmeye götürür. Ona yoksulların yaşamını gösterir. Sonra da çocuğuna aradaki farkı sorar. 'Bizim bahçemizin sağlam, yüksek duvarları var, onların bahçesini çevreleyen duvarları, yüce dağların ufku.' 'Bizim bahçede havuzumuz var, onların sonsuz dereleri...' 'Bizim kristal avizelerimiz var, onların sayısız

5 Ahmet Uluçay, *Sinema İçin Bunca Acıya Değer mi?, Günce*, İstanbul: Küre Yayınları, Mayıs 2018, s. 187.

6 Uluçay, *Sinema İçin Bunca Acıya Değer mi?, Günce*, s. 9.

7 Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 100.

8 Ahmet Uluçay, *Küller ve Kemikler*, İstanbul: Küre Yayınları, Kasım 2015, s. 14-15.

> yıldızları...' 'Evet' dedim Şerif'e 'Biz daha zenginiz. Onların her şeyi var, bizim ölçüsüz çılgınlığımız...'"[9]

Uluçay bu ölçüsüz çılgınlığın verdiği cesaretle imkânsıza talip olur. İmkânsızın içindeki imkânı her şeyden vazgeçerek, isteğini birleyerek kucaklar.

III. Uluçay'ın "Anlatı Ormanı"ndan Süzülen Hikâyeler...

Uluçay, fikirlerini, senaryolarını, hikâyelerini pervasızca paylaşır. Nuri Bilge Ceylan'ın *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki yumurta hikâyesi bunlardan sadece birisidir:

> "*Mayıs Sıkıntısı*, *Kasaba* filmini çekerken gözlemlediğim şeylerden ortaya çıktı. (...) Kütahya'da yaşayan kısa filmci arkadaşım Ahmet Uluçay'ın çocukluğuna ait anlattığı bir hikaye vardı. Bu hikaye de çok hoşuma gitmişti, bu hikayeyi de bir şekilde senaryoya enjekte etmek istedim. Ve ortaya böyle bir senaryo çıktı. Bu senaryoyu sonra Ahmet Uluçay'la beraber üzerinde 3 gün çalışarak biraz cilaladık."[10]

Ceylan gibi Yüksel Aksu da Uluçay'ın hikâyelerinden nasiplenir; Uluçay hakkındaki görüşlerini ise samimiyetle ifade eder: "...Ahmet hikâye ormanı gibidir. Her gün sabahlardık, dört sene sinema okumuşum, master'ımı yapıyorum. Adamın birikimi bende kompleks yapıyor! Bari dur edebiyattan vurayım diyorum, adam ne Tolstoy, ne Dostoyevski bırakmış!"[11] Uluçay, hayatı boyunca içinde damıttığı hikâyeleri, anlatıları, etrafındakilerle paylaşmaktan hiçbir zaman çekinmez. Ömrünü verdiği bu hikâyeleri bir bir uçurur. Onlar kanatlandıkça yeni hikâyeler peyda olur. Kurgucu Mustafa Preşeva, Ahmet Uluçay'la sinemacıların uğrak yerlerinden Cihangir Asmalı Kahve'deki bir anısını şöyle anlatır:

> "Uzun metraj filmlerinden bir karesini bile çekmeden namı çok büyüktü. Yani namı ondan önce geldi. ...Ahmet'le geldik orda, oturuyoruz. Birden hava durdu. (...) Etrafındaki herkesin kulağı böyle kabarıyor: Ne diyecek? Ne diyecek? Adam dopdolu... Tutamıyor kendini, döktürüyor, fikirlerini, senaryolarını... Masanın altından basıyorum ayağına... Ahmet bir sus, çalacaklar fikirlerini. Ama tabii ki Ahmet'in tarzı... Kimse taklit edemez onu. Teknik olarak taklit edebilirsiniz ama ruhsal olarak taklit edemezsiniz."[12]

Bu bağlamda Kültür ve Turizm Bakanlığı 2019-2 sayılı Destekleme Kurulundan film yapım desteği alan Uluçay'ın yarım kalan çalışması *Bozkırda Deniz Kabuğu*'nun -her ne kadar yönetmenin izlerini taşısa da- Uluçay filmografisi

---

9 Uluçay, *Sinema İçin Bunca Acıya Değer mi?*, *Günce*, s. 81.

10 "Nuri Bilge Ceylan'la Söyleşi: 'Üçlemenin Sonuna Geldim' ", Burçin S. Yalçın, *Popüler Sinema Dergisi*, Aralık 1999, 10.07.2019, http://www.nuribilgeceylan.com/movies/mayis/press_sinemaburcininterview.php [Erişim Tarihi: 02.01.2021].

11 Saydam (der), *Karanlıkta Işığı Yakalamak: Bir Uluçay Derlemesi*, s. 200.

12 *Başrol: Ahmet Uluçay* (Habertürk Belgesel Ekibi, 2018), 28:31-29:33 aralığı.

içinde değerlendirilemeyeceği aşikârdır. Zira malzeme Uluçay'ın olsa bile hamuru bir başkası yoğuracak ve ortaya bir başka terkip çıkacaktır.

Vefatının ardından Uluçay'a ait pek çok şey de kayıplara karışır. Resimleri, kısa filmleri, filmlerinde kullandığı eşyaları, hatta romanı yiter gider ve Ahmet Uluçay'ın anlatıları/anlatı unsurları mirî malı gibi dört bir yana dağılır. Uluçay'ın pervasızca saçtığı tohumlar kim bilir ne vakit, nerede, nasıl çiçek açar... Ümit edelim ki Uluçay'ın *Optik Düşler* filminin başındaki ifadesinden mülhem bu tohumlar, "yüreğinde hemşehrilikler bulunduğuna inandığımız sinemanın şövalye ruhlu çocuklarına" ulaşsın ve Uluçay'ın emaneti yerini bulsun.

IV. "Bir Çağdaş Keloğlan" ya da Küçük Bir Prometheus

Uluçay, her türlü imkânsızlığın içinden bir imkân çıkarmayı başarır. Hayatında set görmemiş bir adamken film çekmek için kolları sıvar, başarır da; hem de yıllarca set tozu yutmuş onca ismin arasından sıyrılarak, Türk sinemasına taptaze bir kan taşıyarak.

> "Seyrettiğim filmlerin hepsini sürekli yeniden kafamdan çekerdim. Kamera nerde, ışık nerde, oyuncular nerde... Onların hepsini kafamda böyle yerine koyar, tekrar onu yeniden sahneye koyardım. Ve ben bunu hep yaptım. Aralıksız yaptım, devamlı bunu yaptım, yalnız bunu yaptım."[13]

Uluçay aslında hayata hep bir yönetmen gözüyle bakmış, hayat ve sinema arasına hiçbir sınır çekmemiştir. Onun hikâyesi, tutkunun ancak alın teriyle, yüksek bir gayretle, özveriyle birleşmesiyle deha adını alabileceğini yineler. "Olympos'tan tanrıların ışığını çalan küçük bir Prometheus'dum. Şehirlere, kasabalara özgü sinemanın o büyülü ışığını, küçücük avuçlarımın yanması pahasına kapıp getirdim. Avuçlarımda o yanık izlerini taşımaktayım hâlâ..."[14] Uluçay'ın avucunda taşıdığı sinema ateşi son nefesine dek onu terk etmez. Biricik hazinesini, ömrünü, vaktini sinemaya adayarak sinemayı yeniden icat eder. Hasanali Yıldırım "bir çağdaş Keloğlan" şeklinde nitelendirdiği Uluçay'ın yaratıcılığının zeminine şu sözleriyle işaret eder:

> "İmkânsızlık ve (ilginçtir) sinemanın tekniğine dair 'akademik' bilgisizlik, Ahmet Uluçay'ın yaratıcılığının zeminini teşkil eder. (...) Uluçay, gömleğindeki eksik düğmeyi göremeyen değil, o eksik düğmeyi, ciğerinden koparmaktan sakınmadığı bir parçayla giderebilen bir şahsiyet. Yüzyılda bir gelen bir müstesna. Bizim hikâyenin ve romanın inceliklerine dair malûmatımızın yekûnunu o tahassüsle keşfedebiliyor."

13 *İntihar Ederdim* (Dilek Taşdemir belgeseli, 2007), 5:47-6:05 aralığı.

14 Uluçay, "Ben, Köyden Gelen Sinemacı...", s. 14.

Sezgileri, samimiyeti, feraseti, tutkusu ve gayreti Ahmet Uluçay'ın kılavuzudur. Uluçay'ın kendine has bakışıyla her anlatıyı yeniden yazarcasına ya da her filmi yeniden çekercesine yorumlayışı, Anadolu sahasındaki tercüme-telif eser mantığını hatırlatır. Öyle ki Uluçay her okuduğunu, her izlediğini, her duyduğunu kanıyla, canıyla yeniden inşa ederek kendinin kılar.

> "Burada, Kütahya ili, Tavşanlı ilçesi, Tepecik köyünde küçük bir Cinecittam var. Ben burada gere gere sinema yapıyorum, kopara kopara, kanıra kanıra sinema yapıyorum. Yoksa siz beni köy düğünü mü çekip geldi sandınız?"[15]

Sinema camiası ile birlikte muhiti de onu benimsemez. Oysa Uluçay, önüne taş koyan, onu dışlayan, anlamayan, ezeli bir gurbete mahkûm eden muhitinden hiçbir vakit ayrılmayı düşünmez. Sık karşılaşılmayan bir tutumla kıyasıya eleştirmekle birlikte muhitini benimser. Hayâl ikliminde oradan oraya dolaşıp dursa da tek ayağı sabittir. Ayşe Şasa'nın "kendi medeniyetiyle organik bir bağı var"[16] şeklinde nitelediği Ahmet Uluçay, nerede durduğunu hiçbir zaman unutmaz. Bu yüzden kendi dünyasını kurmayı başarır ve işleriyle Türk sinemasında kendine has bir dil inşasının imkânlarını kurcalar.

Hem sağlığında hem de vefatı sonrası Ahmet Uluçay üzerine pek çok metin kaleme alınır.[17] Küre Yayınları, bunlar arasında müstakil olarak Ahmet Uluçay sinemasına yoğunlaşan çalışmalara yer veren tek yayınevidir. Küre, Ekim 2010 tarihinde *Yönetmen Sineması: Ahmet Uluçay* derlemesini, Kasım 2015'te ise *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* senaryosunu, aynı tarihte *Küller ve Kemikler (Yaydırıbya Öyküleri)* başlığı altında Uluçay'ın *Bozkırda Deniz Kabuğu* filminin senaryosunu yazma sürecini de içeren "...türü kendinden menkul. ...teknik bakımdan rahatlıkla postmodern kategorisine"[18] dahil edebileceğimiz sıra dışı anlatısını yayımlar. Mart 2016'da ise Barış Saydam'ın özenli çalışmasıyla Uluçay hakkındaki metinleri toparlayarak (bir bibliyografya eşliğinde) *Karanlıkta Işığı Yakalamak: Bir Ahmet Uluçay Derlemesi* adıyla okuyucuyla buluşturur. Küre'nin bu çabaları, Türk sinema literatürü içerisinde Ahmet Uluçay'a hakkını teslim etme girişimleri şeklinde değerlendirilebilir.

---

15 Uluçay, "Ben, Köyden Gelen Sinemacı…", s. 15.

16 "Ayşe Şasa: 'Yeşilçam'daki Tüm Acılarım Silindi'", 7 Ekim 2008, Söyleşi: Tuba Deniz, *Ayşe Şasa Yeşilçam Günlüğü*, 3. baskı, İstanbul: Küre Yayınları, Ocak 2010, s. 168.

17 Ahmet Uluçay'la ilgili makale, eleştiri, söyleşi ve kitaplar yazının sonundaki bibliyografyadan takip edilebilir. Uluçay'la ilgili gazete yazılarını da içeren ayrıntılı bibliyografya için bkz. Barış Saydam (der.), *Karanlıkta Işığı Yakalamak: Bir Uluçay Derlemesi*, İstanbul: Küre Yayınları, Mart 2016.

18 Hasanali Yıldırım, "Bozkırın Orta Yerinde Aranan Yitiril-me-miş Deniz Kabukları", *Gerçek Hayat*, 27 Mayıs 2019, http://www.gercekhayat.com.tr/yazarlar/bozkirin-orta-yerinde-aranan-yitiril-me-mis-deniz-kabuklari/ [Erişim Tarihi: 10.07.2019].

Kimselerin anlamadığı, elinden tutmadığı Uluçay daima gurbet duygusuyla hemhâl "bir garip keloğlan" olarak geçip gider dünyamızdan. Kabuğuna sığmayan, kabuğunu çatlatmaktan hiçbir vakit imtina etmeyen bir düş çocuğu olarak Uluçay, her nefesinde hep bir başka dünyanın imkânını arar.

Sonuç

Ahmet Uluçay'ın hayat hikâyesi de filmleri gibi bir anlatı şeklinde değerlendirilebilir rahatlıkla. Öyle ki ne zaman Ahmet Uluçay adı anılsa bu anlatı, filmlerini gölgede bırakır. Filmlerinin asıl okurunu bulamayışı da bundan kaynaklanır.

Uluçay filmleri karşısında seyircide genellikle, Eco'nun kavramlarını ödünç alırsak, "ampirik okur" tavrı egemendir.

> "Ampirik okur metni birçok biçimde okuyabilir, üstelik ona nasıl okuması gerektiğini belirtecek bir yasa da yoktur; çünkü çoğunlukla bu okur metni, metnin dışından gelen ya da metnin onda rastlantısal olarak uyandırdığı tutkularının bir mahfazası gibi kullanır."[19]

Otobiyografik öğeleri de içerdiğinden Ahmet Uluçay'ın filmleri, çoğunlukla hayat hikâyesinden bağımsız okunmaz. Tam da bu sebeple Uluçay filmleri "örnek okur"unu bulamamış denilebilir: "Basın geliyor, hazırlanmış bir metinle tabii. Ben daha ilginç şeyler söylüyorum. Onlar köylü sinemacının başarısının peşinde."[20] Aslında sinema serüveninin başından beri büyük bir tutkuyla çekmeyi istediği *Bozkırda Deniz Kabuğu* yerine belli ölçüde otobiyografisi sayabileceğimiz *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminin çekimlerine öncelik verilmesi de Uluçay'ı çepeçevre kuşatan ampirik okur yaklaşımıyla bağlantılıdır. Eco'ya göre anlatı oyununda yalnızca kendisini ilgilendiren olaylar ve duygular arayan ampirik okur, metni *yorumlamış* değil, *kullanmış* olur. Oysa "...oyunun kuralları vardır ve örnek okur oyunda kalmayı bilen kimsedir."[21]

Eco "örnek okur"u, "…metnin, işbirliğine gidecek biri olarak öngörmekle kalmayıp, aynı zamanda yaratmaya çalıştığı bir okur tipi."[22] şeklinde niteler. Uluçay'ın hem sağlığında hem de vefatı sonrası yazılıp çizilenlerde örnek okurun izini sürmek doğrusu bir hayli güçtür. İnsanlar çoğunlukla kendi kurdukları Ahmet Uluçay anlatısının peşindedir, Uluçay'ın anlatılarının değil. 90 sonrası yönetmenler kuşağında adının anılmamasının ya da hızlıca geçiştirilmesinin sebebi de Uluçay filmlerinin hâlâ "örnek okur"unu bulamayışında aranmalıdır. Elbette geride sadece bir uzun metraj çalışması bırakmasının bunda payı büyükse

19 Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 15.

20 Salih Pulcu, "Ahmet Uluçay: 'Sinemayı Ben İcat Edecektim'" (*Anlayış*, sy. 28, Eylül 2005), *Karanlıkta Işığı Yakalamak: Bir Uluçay Derlemesi*, Barış Saydam (der.), s. 96.

21 Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 16.

22 Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 15.

de Uluçay'ın ustalığının asıl emareleri uzun metraj çalışmalarının birer minyatürü gibi düşünülebilecek kısa filmlerinde kendini gösterir.

Sinemayla nefes alan bir muhayyilenin ürünlerini bir yolunu bulup seyircisiyle buluşturan, engel tanımayan bir tutkunun ve dehanın taşıyıcısı olarak Ahmet Uluçay, inceden inceye tetkik edilmeyi bekleyen her bir çalışmasıyla hâlâ "örnek okur"unu arayan bir yönetmen. Bilhassa kısa filmlerinin ayrıntılı tahliliyle, "Türk sinemasının o korkunç, kurşun rengi benliksizliği. Anlatılan şeylerle anlatılış biçimi arasındaki hazin iletişimsizlik. Muhteva ile şekil arasındaki ürkütücü kopukluk..."[23] gibi sorunların Uluçay tarafından nasıl aşıldığı ve Türk sinemasının üslup arayışlarına ne gibi öneriler sunduğu görülebilir.

EK I

Ahmet Uluçay Filmografi

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak

2002, Türkiye, 110'

- Montpellier Akdeniz Filmleri Festivali, 2004, En İyi Film Altın Antigone Ödülü
- San Sebastian Uluslararası Film Festivali, 2004, Jüri Özel Ödülü
- Selanik Film Festivali, 2004, Özel Mansiyon Ödülü
- İstanbul Uluslararası Film Festivali, 2004, En İyi Film Ödülü
- Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Türk Sineması Ödülleri, 2004, En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo Ödülü
- Rotterdam Film Festivali, 2005
- Ankara Uluslararası Film Festivali, 2005, En İyi Film, En İyi Kurgu, Umut Veren Yeni Erkek Oyuncu Ödülü
- Karadeniz Film Festivali, 2005, En İyi Yönetmen, En İyi İlk Film Ödülü
- Brisbane Uluslararası Film Festivali 2005, Netpac Ödülü, Özel Mansiyon
- Skip City D-Cinema Uluslararası Festivali, 2006, Jüri Özel Ödülü

Belgesel

Bizim Köyün Orta Yeri Sinema

1995, Türkiye, 30'

- Ankara Uluslararası Film Festivali, 1995, Birincilik Ödülü, Kültür Bakanlığı Onur Ödülü
- İFSAK Kısa Film Festivali, 2001, Video ve Belgesel Yarışması Ahmet Uluçay Özel Gösterimi

23 *Ayşe Şasa Yeşilçam Günlüğü*, s. 62.

Bizim Köyde Bayram Sabahı

1998, Türkiye, 6'

Kısa Film

Optik Düşler

1993, Türkiye, 30'

- Ankara Uluslararası Film Festivali, 1994, Üniversite Sinema Kulüpleri Birliği Özel Ödülü
- İFSAK Kısa Film Festivali, 2001, Video ve Belgesel Yarışması Ahmet Uluçay Özel Gösterimi
- Akbank Kısa Film Festivali, 2005, Özel Bölüm

Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak

1994, Türkiye, 19'

- Ankara Uluslararası Film Festivali, 1994, İkincilik Ödülü
- İFSAK Kısa Film Festivali, 1995, Uluslararası Kısa Film Günleri Özel Ödülü
- İFSAK Kısa Film Festivali, 2001, Video ve Belgesel Yarışması Ahmet Uluçay Özel Gösterimi
- Akbank Kısa Film Festivali, 2005, Özel Bölüm

Minyatür Cosmos'da Rüya

1995, Türkiye, 5'

- Ankara Uluslararası Film Festivali, 1995, Jüri Özel Ödülü
- İFSAK Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması, 1996, Animasyon Başarı Ödülü
- Karadeniz Film Festivali, 1996, Özel Ödül
- Cine5 Kısa Film Yarışması, 1999, Jüri Özel Ödülü
- İFSAK Kısa Film Festivali, 2001, Video ve Belgesel Yarışması Ahmet Uluçay Özel Gösterimi
- Akbank Kısa Film Festivali, 2005, Özel Bölüm

İnci Deniz Dibinde

1996, Türkiye, 15'

- Antalya Uluslararası Kısa Film Festivali, 1996, Uluslararası Jüri Özel Ödülü
- İFSAK Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması, 1996, Üçüncülük Ödülü
- İstanbul Uluslararası Kısa Film Günleri, 2001, Üçüncülük Ödülü
- İFSAK Kısa Film Festivali, 2001, Video ve Belgesel Yarışması Ahmet Uluçay Özel Gösterimi
- Akbank Kısa Film Festivali, 2005, Özel Bölüm

Epileptic Film

1998, Türkiye, 4'

- Ankara Uluslararası Film Festivali, 1998, Birincilik Ödülü
- İFSAK Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması, 1998

Uzun Metrajın Resmi

1999, Türkiye, 10'

- Cine5 Kısa Film Yarışması, 1999, Üçüncülük Ödülü

Exorcise

2000, Türkiye, 4'

- Cine5 Kısa Film Yarışması, 2000, En İyi Film Ödülü
- Ankara Uluslararası Film Festivali, 2001, Seçiciler Kurulu Özel Ödülü
- İFSAK Kısa Film Festivali, 2001, Video ve Belgesel Yarışması, Ahmet Uluçay Özel Gösterimi
- Londra Türkiye Film Festivali, 2001
- Akbank Kısa Film Festivali, 2005, Özel Bölüm

Kaza

2007, Türkiye

- Ankara Uluslararası Film Festivali, 2007, Ulusal Kısa ve Canlandırma Film Yarışması

EK II

Bibliyografya[24]

Kitaplar

Dinçer, Süleymâ Murat (haz.), *Türk Sinemasında Kısa Film, Kurmaca Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*, Ankara: DKİV Yayınları, Aralık 1996, s. 224.

İnanoğlu, Türker, *5555 Afişle Türk Sineması*, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2004, s. 967.

Velioğlu, Özgür, *İnançların Türk Sinemasına Yansıması: Şamanizm, Gök-Tanrı, Animizm, Naturizm, Totemizm, İslamiyet İnançları Açısından*, İstanbul: Es Yayınları, Kasım 2005, s. 223-231.

Evren, Burçak, *Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü*, Antalya: Altın Portakal Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, 2006, s. 401.

24 Ahmet Uluçay'la ilgili gazete yazılarını da içeren ayrıntılı bibliyografya için bkz. Barış Saydam (der.), *Karanlıkta Işığı Yakalamak: Bir Ahmet Uluçay Derlemesi*, İstanbul: Küre Yayınları, Mart 2016.

Arpaç, Okan (haz.), *SİYAD 40. Yıl, 40 Yılın Serüveni: Sinema Yazarlarının Seçtiği En İyi Filmler*, İstanbul: Karakutu Yayınları, Mart 2008, s. 177.

Dorsay, Atillâ, *Sinema... ve Unutulmayanlar*, İstanbul: Remzi Kitabevi, Nisan 2008.

Sayman, Aydın ve Erdoğan Kar (eds.), *Temel Verileriyle Türk Sineması 1996-2006*, İstanbul: Cine Türk, 2008, s. 28, 34, 52.

Özgüç, Agâh, *Türk Filmleri Sözlüğü 1917-2009*, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve SESAM, Kasım 2009, s. 318.

Şasa, Ayşe, *Yeşilçam Günlüğü*, 3. baskı, İstanbul: Küre Yayınları, Ocak 2010, s. 126, 127, 128, 159, 167.

29. Uluslararası İstanbul Film Festivali (3-18 Nisan 2010), İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2010, s. 169.

Pay, Ayşe (haz.), *Yönetmen Sineması: Ahmet Uluçay*, İstanbul: Küre Yayınları, Ekim 2010.

Erkılıç, Gökhan (ed.), *Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 2*, Ankara: Tan Kitabevi Yayınları, Nisan 2010, s. 88-90.

Büker, Seçil (der.), *Karpuz Kabuğu Denize Düşünce*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, Aralık 2010, s. 7-46.

Kırel, Serpil (ed.), *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, İstanbul: Parşömen Yayıncılık, 2011, s. 25, 142.

Pösteki, Nigar, *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)*, Kocaeli: Umuttepe Yayınları, Şubat 2012, s. 128-129.

Yavuz, Deniz, *Türkiye Sinemasının 22 Yılı, 1990-2011 Sayısal Verilerle 22 Yıllık Döneme Bakış*, İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı, 2012, s. 63, 72, 107, 117, 148.

Savaş, Hakan, *Kiraz Mevsimi ve Sinema Bileti*, Ankara: Nirengi Kitap, Ekim 2012, s. 210-212.

Uluslararası Boğaziçi Film Festivali (14-30 Kasım 2013), İstanbul: TESİYAB, 2013, s. 55-62.

Yavuz, Deniz (ed.), *Yeni Bir Yüzyıla Merhaba: 2000'li Yıllar Türkiye Sineması*, Konya: AKSAV Antalya Kültür Sanat Vakfı, Ekim 2013, s. 84-93.

Tınaz, Pınar (ed.), *365 Gün Sinema*, Pınar Tınaz, Murathan Nazik, Hasancan Bakkallar ve Ferhat Aydın (haz.), İstanbul: Çikolata Yayınevi, 2015, s. 360.

Bayrakdar, Deniz (haz.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 11, Sinema ve Yeni*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, Mayıs 2015, s. 263-278.

Uluçay, Ahmet, *Küller ve Kemikler (Yaydırıbya Öyküleri)*, İstanbul: Küre Yayınları, Kasım 2015.

Uluçay, Ahmet, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, İstanbul: Küre Yayınları, Kasım 2015.

Saydam, Barış (der.), *Karanlıkta Işığı Yakalamak, Bir Ahmet Uluçay Derlemesi*, İstanbul: Küre Yayınları, 2016.

Parlayandemir, Gizem, *Aşk Filmlerinden Divan Şiirine, Karpuz Kabuğundan Halk Şiirine Bakmak: Türk Sinemasında Sinemanın Merkez ve Çevredeki İki Farklı Temsili*, İstanbul: Kriter Yayınevi, 2016.

Kara, Mesut, *Benim Sinemacılarım*, İzmir: Etki Yayınları, 2017, s. 129-133.

Arslan, Tunca, *Eleştirmenleri Vurun! Sinemanın Lanetlileri,* İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, Aralık 2017, s. 132.
Adıgüzel, Güven, *Kendi Rüyasında Uyanan Derviş: Ahmet Uluçay*, İstanbul: Profil Kitap, 2017. (Bu çalışma, telif sorunları sebebiyle Profil Kitap tarafından piyasadan toplatılmıştır.)
Savaş, Hakan, *...Rağmen Sinema,* İstanbul: Doruk Yayımcılık, Nisan 2017, s. 11-22.
Ürel, Neşe, *Ruhuma Dokunan Filmler, Bir Sinefilin Anıları*, Ankara: Gece Kitaplığı Yayıncılık, 2017, s. 205-209.
Deniz, Tuba (ed.), *Türk Sinemasında Yerel Kodlar: Yerellik/Yerlilik Ekseninde Türk Sinema Tarihine Bakış 22-23 Eylül 2017/Malatya*, Malatya: 8. Malatya Uluslararası Film Festivali, 2018, s. 19-20, 126-138, 140-142, 149-150.
Uluçay, Ahmet, *Sinema İçin Bunca Acıya Değer mi? Günce*, İstanbul: Küre Yayınları, Mayıs 2018.
Yasalar, Turgut, *Ben Bir Dahiyim Ama Henüz İlk Filmimi Çekmedim*, İstanbul: Kabakarga, 2018, s. 129-142.
Yıldırım, Hasanali, *Yazı Tura: Birkaç Portre Birkaç Tahlil,* İstanbul: Pınar Yayınları, Ocak 2018, s. 145-154.
Bostan, Mesut (haz.), *40 Soruda Türk Sineması,* İstanbul: Ketebe, 2019, s. 203-207.

Makale, Eleştiri ve Değerlendirmeler

Şasa, Ayşe, "Köyde Bir Derviş Sinemacı: Ahmet Uluçay", *Dergâh*, sy. 59, Ocak 1995.
Uluçay, Ahmet, "Ben Köyden Gelen Sinemacı", *Antrakt*, sy. 42, Mart 1995.
Çağlayan, Alper Tahir, "İstanbul'dan Kısa Film Geçti", *Antrakt*, sy. 55, 1996, s. 7-9.
Kuzu, Hüseyin, "II. Uluslararası Antalya Kısa Film Festivali'nden İzlenimler", *Antrakt*, sy. 60, 1996, s. 14.
Gür, Durul, "95'te Festivallere Katılan Kısa Filmler", *Antrakt*, sy. 57, 1996, s. 30-36.
Etikan, Hilmi, "1996 ve Ülkemizde Kısa Film", *Antrakt*, sy. 61, 1997, s. 31-32.
Özcan, Barış, "Kısa Filmlerle Uzun Soluklu Düşler", *Aksiyon, sy.* 120, 1997, s. 52-53.
Ertunç, Canan, "9. Uluslararası İstanbul Kısa Film Günleri'nden Notlar...", *Antrakt*, sy. 61, 1997, s. 41.
Gür, Durul, "18. İFSAK Türk Kısa Film/Video Yarışması'nda Final Günü... Filmler...", *Antrakt* 61, 1997, 40-41.
Uluçay, Ahmet, "Kasaba ve Samimiyet", *Radikal 2,* 3 Aralık 1997.
Etikan, Hilmi, "Türkiye'de Kısa Film", *Sinerama*, sy. 1, 1998, s. 106.
"Türk Sineması Umut Ediyor", *Altyazı*, sy. 0, 2001, s. 32-34.
Yıldırım, Hasanali, "Bir Keloğlan Masalı", *Gerçek Hayat*, 26 Nisan 2002.
Yazgıç, Suavi Kemal, "Optik Düşlerin Dervişi Ahmet Uluçay", *Hayat* 17 (79), Haziran 2002.
Yavuz, Deniz, "Projelerde Son Durum", *Antrakt*, sy. 72, 2003, s. 50-51.
Kabil, İhsan, "Sinemada Manevi Boyut", *Antrakt*, sy. 72, 2003, s. 21.
Gürel, Selin, "Yeni Sezonda Türk Sineması", *Altyazı*, sy. 21, 2003, s. 44-49.
Şeyben, Özgür, "Yürek Çarpıntısından Filmler Yapmak", *Antrakt* 72, 2003, s. 45.

Ünser, Orhan, Rahmi Çakmak, Özgür Şeyben, Filiz Cemsu ve Deniz Yavuz, "Yeni Sezonun Türk Filmleri", *Antrakt*, sy. 73, 2003, 17-37.
Akagündüz, Ülkü Özel, "Bu Bir Ahmet Uluçay Rüyasıdır", *Aksiyon*, sy. 521, 2004, s. 68-70.
Aytaç, Senem ve Övgü Gökçe, "Dünyanın Sonundaki Sinema", *Altyazı*, sy. 30, 2004, s. 50-51.
Durmuşoğlu, Övül, "Festivalin Ayak Sesleri", *Altyazı*, sy. 27, 2004, s. 6-7.
Göl, Berke, "Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak", *Altyazı*, sy. 33, 2004, s. 56.
"Ahmet Uluçay'ın Filmi Cannes'ın Ardından Vizyonda", *Sonsuzkare*, sy. 5, Haziran 2004.
"Uluçay'ın Filmine Ödül", *Altyazı*, sy. 35, 2004, s. 5.
Yücel, Fırat, "Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak: 'Resimler de Kımıldamıyor'", *Altyazı*, sy. 35, 2004, s. 48-50.
Genç, Seray, "Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak", *Yeni Film*, sy. 6, Temmuz-Eylül 2004.
Yalçın, Burçin, "Karpuz Kabuğu Vizyona Düştü", *Sinema*, Aralık 2004.
Kopan, Yekta, "E ile T: Ayna-Tarak, Tren Yolları ya da Binip Gitmek Öylesine Bir Gemiye", *Altyazı*, sy. 36, 2005, s. 86-87.
Kuleli, Berna, "45. Uluslararası Selanik Film Festivali", *Altyazı* 36, 2005, s. 64-65.
"Film Gemisi Ankara'da", *Aksiyon* 534, 2005, s. 76.
Özden, Tuba, "Çekirdek, Tahta Sandalye ve Çocuk Gürültüleri: Yeniden Yazlık Sinema", *Aksiyon* 557, 2005, s. 66-67.
"Sinema Yazarları Karpuz Kabuğu'nu Tercih Etti", *Altyazı*, sy. 37, 2005, s. 5.
Türk, İbrahim, "Türk Sineması Gişeye Ağırlığını Koydu", *Altyazı*, sy. 37, 2005, s. 64-65.
"Türk Sinemasından Son Gelişmeler", *Bay Sinema*, sy. 1, 2005, s. 7.
"Ankara Film Festivali'nde En İyiler Belirlendi", *Altyazı*, sy. 39, 2005, s. 4.
"Beyaz Perdede Mistik Şölen", *Aksiyon*, sy. 545, 2005, s. 78.
Giray, İdil, "Gelecek Program: Yeni Sezon Türk Sineması", *Altyazı*, sy. 43, 2005, s. 52.
Özden, Tuba, "Çek Bir Film, Kısa Olsun!", *Aksiyon*, sy. 580, 2006, s. 68-72.
Şeyben, Özgür, "2006-2007 Sezonunun Türk Filmleri", *Sinematürk*, sy. 1, 2006, s. 10-21.
Özden, Tuba, "Dizi Dizi Filmler", *Aksiyon*, sy. 585, 2006, s. 88-91.
"Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak", *Cinemascope*, sy. 1, 2006, s. 54.
Dolay, Nur, "Karpuz Kabuğundan Filmler Yapmak", *Altyazı*, sy. 68, 2007, s. 38-39.
Ayça, Engin, Ahmet Soner, Taner Ay ve Mesut Kara, "Post Yeşilçam'da Yeni Yönelimler", *Cinemascope*, sy. 12, 2007, s. 72-81.
Pösteki, Nigar, "Türk Sineması: Gelişim ve Değişim", *Cinemascope*, sy. 12, 2007, s. 64-66.
Erşahin, Murat, "Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak", *SİYAD 40. Yıl, 40 Yılın Serüveni: Sinema Yazarlarının Seçtiği En İyi Filmler*, Arpaç, Okan (haz.), İstanbul: Karakutu Yayınları, Mart 2008, s. 177.
Yücel, Fırat ve Ayça Çiftçi, "İstanbul Modern Sinema ve *Altyazı* Sunar: Gölge Et Yeter!", *Altyazı*, sy. 81, 2009, s. 54-57.

Özbudak, Elif Nesibe, "Karpuz Kabukları Öksüz, Deniz Kabukları Yetim", *Aksiyon*, sy. 783, 2009, s. 66-67.
Üftade, M., "Ahmet Uluçay'la Yarım Kalan Hayatımız", *Kuşluk Vakti*, sy. 18, Ocak 2010.
Güzel, Salih, "Bozkırda Yarım Kalan Türkü", *Kuşluk Vakti*, sy. 18, Ocak 2010.
Çiftçi, Ayça, "Ahmet Uluçay'ın Büyülü Gölgeler Evreni", *Altyazı*, sy. 91, 2010, s. 48-51.
Genç, Seray, "Bizim Köyün Orta Yeri Seninle Bir Sinemaydı, Bir Bayramdı", *Yeni Film*, sy. 19, Ocak-Mart 2010.
Eker, Mücahit, "Düşlerin Optik Hali: Ahmet Uluçay Kısaları", *Hayal Perdesi*, sy. 14, 2010, s. 94-99.
Pay, Ayşe, "Kısa Filmleri Ekseninde Uluçay'ın Sihirli Lâmbası: Sinema", *Hayal Perdesi*, sy. 15, 2010, s. 56-61.
Arınç, Cihat, "Mûcid-i Perde de Bir Zıll-i Hayâldir Şimdi: Ahmet Uluçay'ın Hayalet Perdesi 1", *Hayal Perdesi*, sy. 15, 2010, s. 88-95.
Pay, Murat, "Pelikülle Aynılaşan Bir Hayat: Ahmet Uluçay", *Hayal Perdesi*, sy. 15, 2010, s. 44-49.
Ustaoğlu, Yeşim, Salih Pulcu ve İhsan Kabil, "Panel: Bir Ahmet Uluçay Hikâyesi", *Hayal Perdesi*, sy. 15, 2010, s. 68-73.
Kaya, Esin, "Şehre Festival Gelirse...", *Aksiyon*, sy. 835, 2010, s. 66-67.
Koytak, Cahit, "Şiir ve Sinema", *Hayal Perdesi*, sy. 15, 2010, s. 34-35.
Arınç, Cihat, "Mûcid-i Perdede Bir Zıll-i Hayâldir Şimdi/Ahmet Uluçay'ın Hayalet Perdesi 2", *Hayal Perdesi*, sy. 16, 2010, s. 80-85.
Akser, Ali Murat, "Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler", *Altyazı*, sy. 95, 2010, s. 16.
Güney, Deniz, "Düşlerin Dediği: Ahmet Uluçay'ın Anısına", *Sekans*, sy. 2, Nisan 2010.
Arınç, Cihat, "Mûcid-i Perdede Bir Zıll-i Hayâldir Şimdi/Ahmet Uluçay'ın Hayalet Perdesi 3", *Hayal Perdesi*, sy. 17, 2010, s. 80-85.
Akser, Murat, "Sinema ve Yeni'nin Ardından", *Altyazı*, sy. 96, 2010, s. 10.
Baskın, Çetin, "'Bilinmeyen Bir Dil'de Kısa Film Festivali", *Altyazı*, sy. 101, 2010, s.10.
Arınç, Cihat, "16. Londra Türk Film Festivali", *Hayal Perdesi*, sy. 19, 2010, s. 95-96.
"Ahmet Uluçay'ı Kaybettik", *Altyazı*, sy. 91, 2010, s. 4.
Akçay, Kerem, "Belki Şehre 20 *Film Gelir*", *Film Arası*, sy. 1, 2010, s. 2.
Turan, Hilal, "Bir 'Yerli' Sinemacı: Ahmet Uluçay", *Hayal Perdesi*, sy. 15, 2010, s. 50-55.
Gümüş, Hanife, "Film Eleştirisi Alanında Yeni ve Farklı Bir Dil: Yönetmen Sineması", *Hayal Perdesi*, sy. 15, 2010, s. 146-149.
Yıldırım, Hasanali, "Bir Keloğlan Masalı", *Hayal Perdesi*, sy. 15, 2010, s. 36-43.
Civan, Celil, "Yalnız Çocuklar, Kırık Hayaller: Ahmet Uluçay'ın Kısa Filmlerinde Anne, Baba, Çocuk Motifleri", *Hayal Perdesi*, sy. 15, 2010, 62-67.
Bulut, Esra, "Modern Kırılmaların Uzağında Bir 'Öykü Anlatıcısı': Ahmet Uluçay", Ayşe Pay (haz.), *Yönetmen Sineması: Ahmet Uluçay*, İstanbul: Küre Yayınları, Ekim 2010, s. 47-58.
Zaim, Derviş, "Sinemada Bir Damar Olacaktı", *Hayal Perdesi*, sy. 15, 2010, s. 74.
Preşeva, Mustafa, "Sade ve Derin Bir Usta", *Hayal Perdesi*, sy. 15, 2010, s. 74.

Atam, Zahit, "Düşünü Gerçekleştirmek İçin Düşsel Çözümler Buldu", *Hayal Perdesi*, sy. 15, 2010, s. 74.

Koç, Kamil, "Sinemayla Şekillenen, Sinemayı Şekillendiren Bir Hayat...", *Hayal Perdesi*, sy. 15, 2010, s. 74.

Pay, Ayşe, "Kısa Filmleri Ekseninde Uluçay'ın Sihirli Lâmbası: Sinema", Ayşe Pay (haz.), *Yönetmen Sineması: Ahmet Uluçay*, İstanbul: Küre Yayınları, Ekim 2010, s. 59-68.

Gönen, Ayşenur, "Uluçay Belgeselciliğine Değiniler", *Yönetmen Sineması: Ahmet Uluçay*, Ayşe Pay (haz.), İstanbul: Küre Yayınları, Ekim 2010, s. 69-74.

Baykal, Kemal Cem, "Ahmet Uluçay: Tepecik Köyü'nde Bir Auteur", *Karpuz Kabuğu Denize Düşünce*, Seçil Büker (der.), İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, Aralık 2010, s. 11-16.

Baykal, Kemal Cem, "Karpuz Kabuğu Sinemaya Düşer mi?", *Karpuz Kabuğu Denize Düşünce*, Seçil Büker (haz.), İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, Aralık 2010, s. 17-46.

Sivas, Alâ, "Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri", *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, Serpil Kırel (ed.), İstanbul: Parşömen Yayıncılık, 2011, s. 121-146.

Kurtoğlu, Elif, "Türk Filmlerinde 'Sinema': 1980 Sonrası Türk Sinemasında 'Özdüşünümsel/Film-Hakkında- Filmler", *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, Serpil Kırel (ed.), İstanbul: Parşömen Yayıncılık, 2011, s. 9-29.

Pay, Murat, "Ahmet Uluçay Bana Ne Öğretti?", *Hayal Perdesi*, sy. 20, 2011, s. 92-93.

Mermer, Erol, "Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak", *Mimar ve Mühendis*, sy. 62, Eylül-Ekim 2011, s. 102-103.

Çetin, Hande, "Yönetmen Kitaplığı: Ahmet Uluçay", *Altyazı*, sy. 103, 2011, s. 75.

Bersoy, Emre, "Yönetmen Sineması Kitaplığı: Sinema Aracılığı ile Topluma Bakabilmek", *Hayal Perdesi*, sy. 20, 2011, s. 126-129.

"Sinema Yayınları", *Altyazı*, sy. 103, 2011, s. 48.

Acar, Burak, "'Sonradan Görme' Bir Şair", *Altyazı*, sy. 117, 2012, s. 78-79.

"19. İFSAK Kısa Film Festivali", *Altyazı*, sy. 128, 2013, s. 42.

Yalçın, Ali, "Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak", *Değirmen Edebiyat ve Düşünce Dergisi*, Sayı Konusu: Yüzyılın Filmleri, c. 10, sy. 35-36, Ocak-Haziran 2013, s. 261-270.

"SİYAD Ödülleri 21 Ocak'ta", *Film Arası*, sy. 28, 2013, s. 4.

Karataş, Dilek, "Ahmet Uluçay'dan Mektup Var!", *Film Arası*, sy. 31, 2013, s. 42-43.

Özgenalp, Nur, "Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Düşler Diyarına Yelken Açmak", *Yeni Bir Yüzyıla Merhaba: 2000'li Yıllar Türkiye Sineması*, Deniz Yavuz (ed.), Konya: AKSAV Antalya Kültür Sanat Vakfı, Ekim 2013, s. 86-92.

Asiltürk, Cengis Temuçin, "Bir Başka Göz Bir Başka Recep İvedik Filmi Üzerine", *Film Arası*, sy. 40, 2014, s. 25-27.

Aktaş, Cihan, "Herkesin Taşrası Kendine", *Hayal Perdesi*, sy. 41, 2014, s. 56-63.

Asiltürk, Cengis, "Festivaller, Filmler, Film Peşinde Arayışlar", *Film Arası*, sy. 43, 2014, s. 30.

Kınıkoğlu, Çağrı, "Ahmet Uluçay'dan Kalan Hazine", 23 Haziran 2014, https://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/ahmet-ulucaydan-kalan-hazine-haberi-93978 [Erişim Tarihi: 10.07.2019].

Tokay, Murat, "Bir Ahmet Uluçay Vardı!", *Aksiyon*, sy. 1019, 2014.

Adıgüzel, Güven, "Bozkıra Yazılmış Bir Kader: Ahmet Abi", *Film Arası*, sy. 43, 2014, s. 62-63.

Tokay, Murat, "Bu Seçki Kaçmaz", *Aksiyon*, sy. 1039, 2014.

Yüksel, Aybala Hilal, "Olduğu Gibi Ahmet Uluçay", *Hayal Perdesi*, sy. 41, 2014, s. 50-53.

Daldal, Aslı, "Ulusal Sinema Kavramı ve Yeni 'Türk Sineması' Üzerine", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 11, Sinema ve Yeni*, Deniz Bayrakdar (haz.), İstanbul: Bağlam Yayıncılık, Mayıs 2015, s. 13-29.

Etil, Hüseyin, "Kış Uykusu İzlenimleri", *Hayal Perdesi*, sy. 44, 2015, s. 72-75.

Kökçeoğlu, Serdar, "Bu Ülkeden Ahmet Uluçay Geçti!", *Altyazı*, sy. 151, 2015, s. 72-73.

"Tepecik Hayal Okulu", *Hayal Perdesi*, sy. 46, 2015, s. 86.

Yıldız, Cem, "Türk Sineması'nda İzlenmesi Gereken 50 Film", *Sineyol*, sy. 0, 2015, s. 25.

Kabil, İhsan, "Ahmet Uluçay: Belgesel-Söyleşi, İki Kitap", *Star*, 29 Şubat 2016.

Adıgüzel, Güven, "Yedinci Sanatın Gör Dediği", *Hayal Perdesi*, sy. 52, 2016, s. 82-84.

Saydam, Barış, "2015'te Türk Sinemasının Genel Görünümü", *Hayal Perdesi* 50, 2016, s. 44-51.

Behin, Gülce, "Bir 'Ahmet Uluçay' Geçti Bu Diyardan...", *Sinema Terspektif* 24, 2016, s. 68-71.

Sağlam, Bahadır Yıldırım, "İnan Bu Filmi Hiç Çekemeyebiliriz", *Hayal Perdesi*, sy. 50, 2016, s. 80-81.

"İstanbul'un Genç Festivali Büyümeye Devam Ediyor", *Hayal Perdesi*, sy. 55, 2016, s. 40-43.

Kaya, Seda, "Gazozcunun Devrimci Çırağı", *Hayal Perdesi*, sy. 51, 2016, s. 18-20.

Kızıl, Ebru, "Ahmet Uluçay'la Kısadan Uzuna", *Evrensel Kültür*, sy. 169, 2016, s. 46-48.

Kökçeoğlu, Serdar, "Nuri Bilge Ceylan'ın Haiku Filmi 'Koza'", *Arka Pencere Mecmua*, sy. 8, 2018, s. 100-101.

Sevindi, Koray, "Sinema İçin Bunca Acıya Değer Mi?", *Hayal Perdesi*, sy. 65, 2018, 82-84.

Bayrakdar, Deniz, Yeni Türk/iye Sineması: Memleketimden Manzaralar, *Panorama Khas*, sy. 29, Güz 2018, s. 36-39.

Turan, Hilal, "Taşraya İçeriden Bakmak: Ahmet Uluçay Sineması", *Türk Sinemasında Yerel Kodlar: Yerellik/Yerlilik Ekseninde Türk Sinema Tarihine Bakış 22-23 Eylül 2017/Malatya*, Tuba Deniz (ed.), Malatya: 8. Malatya Uluslararası Film Festivali, 2018, s. 126-138.

Taşdiken, Atalay, "Yeni Türk Sinemasında Yerellik", *Türk Sinemasında Yerel Kodlar: Yerellik/Yerlilik Ekseninde Türk Sinema Tarihine Bakış 22-23 Eylül 2017/Malatya*, Tuba Deniz (ed.), Malatya: 8. Malatya Uluslararası Film Festivali, 2018, s. 146-151.

Çelik, Reis, "Halk Edebiyatı ve Destan Geleneğinin Sinemadaki Karşılığı", *Türk Sinemasında Yerel Kodlar: Yerellik/Yerlilik Ekseninde Türk Sinema Tarihine Bakış*

22-23 Eylül 2017/Malatya, Tuba Deniz (ed.), Malatya: 8. Malatya Uluslararası Film Festivali, 2018, s. 139-145.
Akaydın, Muhammed, "Geleneksiz Bir Sinema Mümkün mü?", *Açık Medeniyet*, sy. 9, Aralık 2018, s. 4-6.
Kılıç, Emir Orhan, "Geç Dönem Türk Sineması (1980-2002)", *Açık Medeniyet*, sy. 9, Aralık 2018, s. 40.
"İmkânsızın Sineması: Ahmet Uluçay", *Açık Medeniyet* 9, Aralık 2018, s. 31.

Söyleşiler

Özuyar, Ali, "Kısa Filmci Ahmet Uluçay: 'Benim Sinemam Anarşist Bir Sinema'", *Siyah Beyaz,* 16 Şubat 1997.
Tutumlu, Mehmet Akif, "Sinema Uluçay'dan Usul Usul Akıyor", *Radikal,* 25 Aralık 1999.
Akdemir, Gamze, "Ahmet Uluçay: 'Kendimi Ressam Gibi Hissediyorum'", *Cumhuriyet,* 2 Eylül 2001.
Taşçıyan, Alin, "Ahmet Uluçay'la Söyleşi: 'Ödül Yüreğe Verildi'", *Milliyet,* 29 Nisan 2004.
Genç, Seray ve Eren Serim, "Ahmet Uluçay'la Söyleşi: 'Çekmesem Çıldıracaktım'", *Yeni Film*, sy. 6, Temmuz-Eylül 2004.
Korap, Elif, "Ahmet Uluçay: 'Çöplükten Kopuk Film Topluyordum'", *Milliyet,* 5 Aralık 2004.
Uzunkale, Deniz ve Ahmet Haluk Ünal, "Ahmet Uluçay: 'Bir Keloğlan Hikâyesi Çektik'", *Birgün,* 9 Aralık 2004.
Göltekin, Sefer, "Ahmet Uluçay'la Sinema ve Edebiyat Üzerine", *Derkenar*, sy. 8, Mart-Nisan 2005, s. 28-33.
Dadak, Zeynep ve Berke Göl, "Yavuz Turgul: 'Gönül Yarası Hesaplaşmaların Filmi'", *Altyazı*, sy. 37, 2005, s. 50-53.
Kahraman, Çiçek, "Mustafa Preşeva: 'Hayatta Kaç Kere Türk Uzay Filmi Kurgulayabilirsiniz'", *Altyazı*, sy. 37, 2005, s. 44-47.
Pulcu, Salih, "Ahmet Uluçay: 'Sinemayı Ben İcat Edecektim'", *Anlayış*, sy. 28, Eylül 2005.
Kuleli, Berna, "Ahmet Uluçay: 'İlk Filmim-Nasıl Başladım?'", *Altyazı*, sy. 56, 2006, s. 62-64.
Bülbül, Yusuf, "Ahmet Uluçay: 'Delisin Dediler Asıl Film Çekmesem Delirirdim'", Zaman, 22 Mart 2008.
Gökçe, Övgü, Berke Göl, Gözde Onaran ve Fırat Yücel, "Derviş Zaim: 'Sırada Gölge Var'", *Altyazı*, sy. 84, 2009, s. 24-29.
Deniz, Tuba, "Ayşe Şasa: 'Sahih Şeyler Yapmak İçin Yalnızlığı Göze Almak Lazım'", *Hayal Perdesi*, sy. 14, 2010, s. 80-87.
"Ahmet Uluçay: 'Kendimi Zamansal ve Mekânsal Gurbette Hissediyorum'", Bilim ve Sanat Vakfı (Şubat 2002), *Hayal Perdesi* 15, 2010, s. 76-87.
Şahin, Abdulgafur ve Koray Sevindi, "Cengiz Uzun: 'Türkiye'de Görsel Çözümleme Yapılmıyor, Çünkü Her Şey Ezbere Gidiyor", *Hayal Perdesi*, sy. 20, 2011, s. 94-101.

Akbulut, Kültigin Kağan, "Alâ Sivas: 'Yavuz Turgul Kendisini Markaya Dönüştürdü'", *Hayal Perdesi*, sy. 23, 2011, s. 88-93.

Saydam, Barış, "Faysal Soysal: 'Şiir Kayboldukça Sinemamız da Kaybolacak'", *Hayal Perdesi*, sy. 24, 2011, s. 32-35.

Ünal, Ümit, Derya Alabora, Sadık Battal, Celil Civan, Tuba Deniz, Yüksel Aksu, Nedim Hazar, Sadık Yalsızuçanlar ve Ayşe Şahinboy Doğan, "Paramız mı Yok, Rüyamız mı?", *Film Arası*, sy. 22, 2012, s. 20-22.

Tezcan, Gülcan, "Ezel Akay: 'Devletçilik Bu Coğrafyanın En Büyük Hastalığı'", *Film Arası*, sy. 23, 2012, s. 15-19.

Aydeniz, Hediyetullah, Mahmut Fazıl Coşkun ve İhsan Kabil: "Soğuk Savaş Sonrası Dönemde Türkiye'de Sinema", *Sinemarmara*, sy. 2, 2013, s. 18-37.

Akpınar, Ertekin, "Ayşe Şasa: 'Bu Şartlara Ulaşmanın Bedelini Ödedim'", *Modern Zamanlar*, sy. 33, 2014, s. 58-67.

Yüksel, Aybala Hilal, "Güliz Sağlam: 'Uluçay'ı Anlatmak'", *Hayal Perdesi*, sy. 41, 2014, s. 54-55.

Durdu, Betül, "Sinan Sertel: 'Kötüyü Betimlemek İstemedim'", *Hayal Perdesi*, sy. 48, 2015, s. 56-59.

Tenekeci, Nermin, "Ahmet Uluçay'ın Hikâyesi: Küller ve Kemikler/Hasanali Yıldırım", *BİSAV Bülten*, sy. 89, 2015.

Demirci, Neslihan, "Uluçay'ın Sanatını Coşturan İmkânlarının Kıtlığıdır", 7 Aralık 2015, https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/174/ulucay-in-sanatini-costuran-imk%EF%BF%BDnlarinin-kitligidir [Erişim Tarihi: 10.07.2019].

Özdemir, Esma Belgin, İrem Şentürk: "4. Uluslararası Boğaziçi Film Festivali", *Sinema Terspektif*, sy. 23, 2016, s. 58-59.

Kızıl, Ebru, "Ahmet Uluçay'la Kısadan Uzuna", *Evrensel Kültür*, sy. 169, 2016, s. 46-48.

Ayça, Engin, Kaya Özkaracalar, Tuncer Çetinkaya, Barış Saydam ve Ertan Tunç, "Söyleşi: 'Türk Sineması Nereye'", *Modern Zamanlar*, sy. 48, 2018, s. 32-46.

Yıldırım, Hasanali, "Bozkırın Orta Yerinde Aranan Yitiril-me-miş Deniz Kabukları, *Gerçek Hayat*, 27 Mayıs 2019.

Tezler

Çavuşoğlu, Neslihan, "1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi SBE İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, 2006, s. 148-151 (Danışman: Prof. Dr. Serpil Kırel).

Sivas, Alâ, "Türk Sineması'nda Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri", Doktora tezi, Marmara Üniversitesi SBE İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, 2007, 262 s. (Danışman: Prof. Dr. Esra Biryıldız).

Kaya, İlyas, "Sinemada Minimalizm ve 2000 Sonrası Türk Sineması'nda Minimalist Yaklaşımlar", Yüksek Lisans tezi, Selçuk Üniversitesi SBE Radyo Televizyon Anabilim Dalı, 2011, 136 s. (Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mete Kazaz).

Paneller, Programlar, Sempozyumlar

"Ahmet Uluçay Sineması", Bilim ve Sanat Vakfı, Sanat Araştırmaları Merkezi Panel, Konuşmacılar: İhsan Kabil, Salih Pulcu, Yeşim Ustaoğlu, 6 Mart 2010 Zeyrek Salonu

"Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 11, Sinema ve Yeni" (6-8 Mayıs 2010) "Sinema ve Yeni: Ahmet Uluçay Paneli", Moderatör: Murat Akser, Konuşmacılar: Deniz Bayrakdar, Yeşim Ustaoğlu, Ezel Akay, Serkan Çakarer, Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi D Blok Konferans Salonu.

"Kırkambar Kitap Programı: *Küller ve Kemikler*/Ahmet Uluçay", Konuşmacı: Hasanali Yıldırım, Bilim ve Sanat Vakfı, Sanat Araştırmaları Merkezi, 5 Aralık 2015.

"Sinemada Yerli Dil Arayışı ve Ahmet Uluçay", Konuşmacılar: İsmail Güneş, Enver Gülşen, Güven Adıgüzel, Moderatör: İsmail Erdoğan, Düzenleyen: İstanbul Tasarım Merkezi ve İBB Kültürel Etkinlikler Müdürlüğü, 26 Kasım 2016.

"Ahmet Uluçay Sineması: Köy'den Küre'ye", Konuşmacılar: Muhammed Said Tuğcu, Esra Dudu Karaman, 4. Uluslararası Sosyal İdari ve Beşeri Bilimler Sempozyumu, 03.05.2018-05.05.2018.

Kaynakça

Ahmet Uluçay, *Sinema İçin Bunca Acıya Değer mi?*, *Günce*, İstanbul: Küre Yayınları, Mayıs 2018.

Ahmet Uluçay, *Küller ve Kemikler*, İstanbul: Küre Yayınları, Kasım 2015.

Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü*, 3. baskı, İstanbul: Küre Yayınları, Ocak 2010.

Barış Saydam (der.), *Karanlıkta Işığı Yakalamak: Bir Uluçay Derlemesi*, İstanbul: Küre Yayınları, Mart 2016.

Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, 2. baskı, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, Ekim 1995.

Hasanali Yıldırım, "Bozkırın Orta Yerinde Aranan Yitiril-me-miş Deniz Kabukları", *Gerçek Hayat*, 27 Mayıs 2019, http://www.gercekhayat.com.tr/yazarlar/bozkirin-orta-yerinde-aranan-yitiril-me-mis-deniz-kabuklari/ [Erişim Tarihi: 10.07.2019].

"Nuri Bilge Ceylan'la Söyleşi: 'Üçlemenin Sonuna Geldim'", Burçin S. Yalçın, *Popüler Sinema Dergisi*, Aralık 1999, http://www.nuribilgeceylan.com/movies/mayis/press_sinemaburcininterview.php [Erişim Tarihi: 10.07.2019].

Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 19, Sayı 37, 2021/1, 211-222

İhsan Kabil ile Türkiye'de Sinema Üzerine Söyleşi

İhsan Kabil*

Efendim, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi ülkemizin bilimsel üretimini konu alan yayınlar yapmakta ve her sayısında farklı bir bilim alanının birikimine dair çalışmalara yer vermektedir. Derginin, Türkiye'de sinema çalışmalarına ayrılan iki sayısından ilki 2020 yılında çıkmıştı, şimdi ikinci sayısı yayımlanmaktadır. Her sayıda yapılan söyleşilerin bir devamı olarak sizinle bu sayıda Türkiye'deki sinema yayıncılığına ve sektörüne dair kendi tecrübelerinizi konuşmak ve görüşlerinizi almak istedik. Konuşmamıza hayat hikayeniz, sinemaya olan ilginiz, eğitiminiz ve film yazılarına yönelişinizle başlamak ve sonra sinema üretimine, yayınlarına, festivallerine ve Türkiye'de sinema sektörünün geleceğine dair değerlendirmelerinizle konuşmamızı sürdürmek istiyoruz.

Bize kısaca kendi kişisel tarihinizden, çocukluğunuzdan, aile ve genel olarak yetiştiğiniz ortamdan bahsedebilir misiniz?

1959'da İstanbul'da doğdum, Ortaköy'de. Oldukça yoksul bir ailede dünyaya gelmişim, tek çocuk olarak, aslında bir de ablam varmış ama daha bebekken hayata gözlerini yummuş. Babam ben üç yaşındayken rahmetli olduğunda, annem Ortaköy'de bulunan Pfizer ilaç fabrikasına işçi olarak girdikten sonra, beş yaşına geldiğimde beni Çocuk Esirgeme Kurumu'na bağlı Eyüp Çocuk Yuvası'na yatılı olarak verdi ve yedi yaşına kadar orada kaldım. İlkokul çağına gelince, yine yatılı olarak Yakacık'ta bulunan Yetiştirme Yurdu'na verildim ve ilkokulu orada okudum. Annem her iki kurumda da beni hep ziyarete geldi; bayram ve tatilleri evde geçiriyordum. Kitap okuma alışkanlığım da ilk olarak yurdun kütüphanesinde gelişti.

* Sinema Yazarı. ihsankabil@gmail.com, ORCID: 0000 0003 2149 9798.

Geliş/Received: 09.05.2021 • Kabul/Accepted: 10.06.2021 • Söyleşi

Sinemaya dair alakanızın hangi yıllarda ve nasıl geliştiğini anlatabilir misiniz?

Sinemayla ilk karşılaşmam, yurtta hafta sonları yapılan film gösterimleri dolayısıyla oldu. 16mm projeksiyon makinesiyle tarihî Roma İmparatorluğu filmleri ve Amerikan hayatından öğretici belgeseller gösteriliyordu. Siyah-beyaz tarihî filmler bize çok heyecan veriyordu; renkli ve anlamadığımız İngilizce belgeseller ise Amerikan tarzı hayattan kesitler taşıyordu. Ayrıca okula gitmek için yurdun dışında bulunan Hasan Paşa İlkokulu'na yola çıktığımızda, zaman zaman mevcut iki sinemaya uğrardım. Biri yabancı, diğeri yerli film oynatırdı ve onların girişindeki afişleri uzun uzun seyrederdim; mesela hatırladıklarım arasında *Mackenna'nın Altınları* (1969), Giuliano Gemma'nın (Montgomery Wood) oynadığı bir film, Yılmaz Köksal'ın rol aldığı *Berduş* (1969), Robot Ali'nin göründüğü bir film vs., yıl 1969-70. Ancak bu sinemalarda hiç film seyretmek nasip olmadı.

Darüşşafaka yıllarında sinema ile ilişkiniz nasıldı? Okulda sinemaya dair herhangi bir faaliyet var mıydı?

1971'de Darüşşafaka'yı kazanıp (yine yatılı) buraya girdiğimde, benim için kültürel anlamda parametrik bir dönüşüm oldu. Burada ortaokul-lise bir arada olup, ortadan evvel iki yıl da İngilizce hazırlık vardı ve eğitimde yabancı hocaların yer aldığı, fen derslerinin İngilizce olduğu ve Amerikan sisteminin hâkim olduğu bir konum söz konusuydu. Sosyal faaliyetler oldukça yaygındı; öğrenci kulüpleri çok faaldi. Sinema Kulübü, dersler bittikten sonra 8mm projeksiyon makinesinden *Şarlo, Laurel ve Hardy*, *Ağaçkakan* gibi filmleri gösterir, biz de çok eğlenirdik. Ancak kimi zaman özel programlar yapar, 16mm projeksiyon makinesinden (ki Ukrayna markaydı) ciddi yerli filmler veya *Askerin Türküsü* (*Ballada o Soldate*, 1959) gibi Rus klasikleri, bazen sanatsal çizgi filmler, deneysel filmler gösterilirdi. İzzet Edige, İbrahim Altınsay gibi isimler sinema kulübünde etkindi. İbrahim Altınsay ile daha sonra sinema çalışmalarında yollarımız kesişti, Hürriyet grubunun çıkardığı bazı dergilerde yazılarımız çıktı. Ancak 1990'larda Amerika dönüşü benim görüşlerim biraz farklılaştığından ayrı düzlemlere düşmüştük, ama zaten o yıllarda Altınsay sinema üzerine yazmayı bırakmıştı. 1970'lerin ortasında okula 35mm projeksiyon makinesi geldi; bizler artık *Parti, Korkunç Olay* (*The Incident,* 1967), *Aşk Hikâyesi* (*Love Story*, 1970) gibi filmleri seyreder olduk. Bir süre sonra ben de okula film getirenler arasındaydım; Beyoğlu'ndaki ithalatçılardan 35mm'lik yabancı filmleri çuval içinde taşıyarak getirirdik. Sinema-Tv Enstitüsü'nden de mesela *Rıhtımlar Üstünde*'nin (*On the Waterfront*, 1954) 16mm altyazısız orjinal kopyasını ödünç almıştık. Bir yandan da Çarşamba günleri öğleden sonraları izinli olarak okuldan çıkıyor, o haftanın en iyi yabancı filmini seyretmek üzere Beyoğlu'na gidiyorduk iki-üç arkadaş. Aklımda yer eden filmlerden birkaçı, Jean-Pierre Melville'in *Gecelerin Adamı* (*Un Flic*, 1972), Nicolas Roeg'in *Karanlığın Gölgesi* (*Don't Look Now*, 1978), Ken Russell'ın *Tommy* (1975). Çoğunlukla Avrupa sineması örnekleri. Bir

yandan da literatür olarak sinemayı keşfetmeye başlamıştım. Sinemayla ilgili yayınlar ilgimi çekiyordu. İlk aldığım sinema dergisi, *Gerçek Sinema*'nın 12. sayısıydı. Atilla Dorsay'ın yazılarını her hafta *Cumhuriyet*'ten takip ediyordum. Mesut Uçakan'ın çıkardığı *Mutlak Fikir, Estetiği ve Sinema* adlı dergiye de bu sıralarda rastlamıştım. Ancak kitap okuma olayıyla bağlantılı olarak, o yıllarda Türkiye'de siyasi kutuplaşmaya paralel biçimde artan siyasileşmeyle, okulun kütüphanesinin bile kapatılması bu süreci bayağı bir sekteye uğrattı. Okuma faaliyeti öğrenciler arasında hemen sadece katı ideolojik kitaplardan oluşur hale gelmişti. Okulun sert sol havasına ve benim de sempatizanlığıma rağmen, sinema benim için bir nefes alma ve esneklik alanı oluşturuyordu. Gittiğimiz yabancı filmler, Avrupa veya Amerikan sinemasından olsun, ister istemez burjuva hayat tarzını yansıtıyordu veya entelektüel boyutu haliyle yüksek filmlerdi; sol yaklaşım tarzı ve düşünüş biçimi ise oldukça rijitti, birçok şey adeta mahkûm ediliyor, burjuva alışkanlığı ithamıyla karşılanıyordu.

Boğaziçi Üniversitesi'nde 1981-1985 yılları arasında Tarih okuyorsunuz, o yıllarda üniversitede sinema faaliyetleri aktif miydi?

1978'de liseden mezun olduktan sonra Boğaziçi Üniversitesi'ne girdiğimde, orası da adeta Darüşşafaka'daki Amerikan sisteminin devamı gibiydi. Aslında 1979'da buraya başladım, Turizm ve Otel İşletmeciliği bölümünde; daha sonra Tarih'e geçtim. Okumak istediğim bölüm, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (İDGSA), Sinema-TV Enstitüsü'ydü ama orası yazılı ve sözlü mülakatla aldığından, ilkinden sonra hep mülakatta takıldığımdan, üç kez denememe rağmen oraya giremedim. Turizm de pek beni çeken bir dal olmadığından, Tarih bölümünü kazanınca oraya geçtim. Enstitüye girememem, Tarih'te geniş bir sosyal bilimsel altyapı ve arka plan kazanmam anlamında, telafi edilmiş oldu ki ayrıca burada da sinema konusunda çok kapsamlı faaliyetlerde bulundum. Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü (BÜSK) çalışmaları çerçevesinde yine her hafta 35mm film gösterimleri, film tartışmaları, kısa film çekimleri, sinema bülteni yayınlama gibi faaliyetler sergiliyorduk. Kulübün kitaplığı da sinema yayınları bakımından önemliydi. Bazen özel programlar da oluyordu, mesela Sovexportfilm'den Tarkovski'nin *Solaris*'ini (1972) (İngilizce dublaj) alıp göstermiş, Fransız Kültür'den 16mm filmler almıştık. BÜSK, canlı bir sinema ortamıydı ve ben yurtta kalmamama rağmen (artık yatılılık kafi demiştim), akşam geç saatlere kadar kulüpte kalıp, değişik meselelere giriyorduk. Hisar Kısa Film yarışmaları, *Görüntü* dergisi gibi görece güçlü bir geleneğe dayanan BÜSK, oldukça canlı sinema ortamı ile bizi besleyen bir kurum kabul edilebilir.

Yine Boğaziçi Üniversitesi'nde Sanat Tarihi alanında yüksek lisans yapıyorsunuz. Bölümde ve yakın çevrenizde anmak istediğiniz hocalarınız ya da öğrenciler var mı?

Tarih'te okuyorken, seçmeli dersler de almak durumundaydık ve ben böylece Üstün Barışta'dan "Sinema" dersi aldım; değişik bakımlardan faydalandığım bir ders oldu. Sinema sanatına Barışta'nın gözlerinden de yaklaştık ve kendi görüşümüzün inşasında değişik bir perspektif sağlamıştı. 1985'te Sanat Tarihi'nde yüksek lisansa başlamamın, özelde sinema, genelde sanatın estetik değerlerinin ele alınması bakımından bana önemli şeyler kattığını söylemeliyim. Bölümü götüren, aynı zamanda Tarih bölümü başkanı da olan Aptullah Kuran'dı; ayrıca İrem Erez, Avrupa sanat tarihi üzerine dersler veriyordu. Aslında sinema açısından bakacak olursak, aynı dönemde Boğaziçili olarak Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim yakın arkadaşlarımdı; Ezel Akay ve Mehmet Açar ise daha çok Tiyatro Kulübü'nde çalışmalar yapıyorlardı. Reha Erdem, mezun olmadan Fransa'ya sinema okumaya gitti, Bilge Ceylan da aslolarak Fotograf Kulübü'nde yoğunlaşmıştı, Derviş Zaim ise daha çok edebiyatla ilgileniyordu.

Bu programda iken yaptığınız çalışmalardan (ödev, sunum, tez) ve konularından bahsedebilir misiniz?

Çok ayrıntı aklımda yok ama derslerin hocalarıyla sinagog, kilise, Ayasofya gibi mimari eserlere geziler yapıyorduk. Tez konusu olarak da "XIX. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Batı Etkileri" gibi bir konuyu seçmiştim ama aklım hep sinema üzerine akademik çalışmalar yapmaktaydı.

Boğaziçi yıllarında sinemayla alakalı tercüme, derleme, film yazısı, dergi çalışmaları yapıyorsunuz. Biraz detaylandırabilir misiniz? Hangi mecralarda ve hangi konular çerçevesinde genel olarak bu çalışmalar?

Bu çerçevede ilk ciddi çalışmam, *Gelişim Sinema* dergisine *Fanny ve Alexander* (*Fanny and Alexander*, 1982) filmiyle ilgili İsveç'te İngilizce olarak yayınlanan *Chaplin* dergisindeki bir inceleme yazısının tercümesiydi. Bu çalışmaların kâhir ekseriyeti *...Ve Sinema* dergisinde yayınlandı. Sinemaya toplumsal ama daha da ziyade varoluşsal ve psikanalitik olarak yaklaşıyordum. Film eleştirisi, film yorumlamayla daha zengin bir düzleme yükseliyordu ve bu da daha derinlikli bir yaklaşım sağlıyordu. 1970'lerin ideolojik yaklaşımının problemli bir bakış olduğu sonucuna varmıştım; toplumsal eleştiri dahi bireyi, insanı merkeze alan bir duruş olarak kendini göstermeliydi.

Sizin de yazılarınızın yayılandığı, 1985-1990 yılları arasında çıkan ...Ve Sinema dergisinin ekibinde o yılların ve günümüzün önemli yönetmenleri de var. Derginin ekibi ve yazarlarından kimleri anmak istersiniz?

Üç aylık periyodik olarak çıkması planlanan ama daha çok ekonomik koşullardan buna uyamayan ve bir sinema düşüncesi kimliğindeki dergi olan *...Ve Sinema*, Hüseyin Sönmez ve Serhat Öztürk'ün editörlüklerinde çıkmaya başlamıştı.

Birkaç sayı sonra ben oldukça aktif bir şekilde editöryel katkı yapmaya başladım ve tema ve düşünce boyutunu daha da vurgular bir düzleme taşımaya çabaladım. Yazarları arasında Metin Erksan, Reha Erdem, Engin Ayça gibi yönetmenler; İbrahim Altınsay, Enis Batur, Nezih Çoş, Cem Taylan gibi yazarlar bulunuyordu. Aslında dergi, sinema yaklaşımında bir duruş oluşturmayı hedefliyordu; ideolojik yaklaşımın boyunduruğundan ve psikolojik baskısından kurtulmayı öngören bu yaklaşım, ancak yine Batı düşüncesi ağırlıklı bireysel ve varoluşçu bir çizgiyi önceliyordu. Zaman zaman psikanalitik yorumlamalara da yaklaşıp, toptancı bakışlardan mümkün olduğunca uzak durmayı başat alıyordu.

...Ve Sinema *dergisinin Türk sinemasına bakışı nasıldı? Türk sinemasına dair yazılara dergide ne kadar yer veriliyordu?*

Derginin Türk sinemasına bakışı, daha çok Ömer Kavur'un sinemasında belirginleşen bireysel ve varoluşsal sancıları içeren bir atmosfere sahip yapımların öne çıkarılması babından bir temel üzerine oturuyordu. Ancak yerli sinemaya ilişkin yazılar azınlıktaydı; toplamda Avrupa sineması ağırlıklı ve onun ana dinamiklerinden, parametrelerinden bir görüş açısı baskın olarak tezâhür ediyordu.

Bu yıllarda sinema üzerine yayın yapan diğer mecralarda Türk sineması ne kadar ve ne şekilde ele alınıyordu?

Türk sineması, tabii ki diğer yayın organlarında yeterince karşılık buluyordu. Devir, video zamanıydı; konvansiyonel prodüktör-rejisör yapıları dağılmaya yüz tutmuş (hatta Halit Refiğ'in tabiriyle Türk sineması yapısal olarak "ölmüş"tü), 35mm film çekimi oldukça azalmış, ayrıca Amerikan majör dağıtım şirketleri Türkiye'deki film dağıtımına bilfiil girmişti. Türk sineması da değişen üretim koşulları içinde yeniden konumlanıp, yine güncel problemleri çerçevesinde, mesela *Film Market* dergisinde ele alınıyordu. Eski sinema yazarları gazete veya dergilerde yerli sinemaya daha fazla yer veriyor ama yabancı sinema da eski ağırlığını koruyarak gündemi belirliyordu.

O yıllar için akademinin Türk sinemasına bakışını değerlendirir misiniz? Türk sineması üzerine yapılan çalışmalar daha çok hangi konular çerçevesindeydi?

Akademinin sinemaya yaklaşımı kimi zaman tematik kimi zamansa istatistiki olabiliyordu; sansür, dönemlemeler, kırsal kesimden şehirlere göç, ekonomik ve toplumsal sorunlar sinema bağlamında incelenen konulardı. Ben dünya sinemasının ele aldığı kavramsal konulara daha çok ilgi duyduğumdan, Türk sinemasına ilişkin araştırma verilerine daha zayıf bir ilgiyle yaklaşıyordum. Bu bağlamda, akademik dünyanın Türk sinemasıyla ilgili çalışmaları kendi düşünce yörüngeme fazla girmedi.

Amerika'ya yüksek lisans için gitmeye nasıl karar verdiniz?

Tarih okuyordum ama bundan sonraki hayatımı sinemayla ilgili bir çerçevede sürdürmeye karar vermiştim. Tarihi çok seviyordum, yine de akademik olarak daha fazla ilerletmeyi pek düşünmedim. Son sınıfta sinema üzerine master yapmak üzere Amerika'daki üniversitelere yazıp, başvuru formlarını istemiştim. 50 kadar üniversiteye yazdım, hepsinden de form ve broşür geldi. Onlardan içime en çok yatan New York Üniversitesi Sinema Araştırmaları bölümü oldu. Ben sinemanın pratik değil, teorik yanıyla ilgileniyordum. Buraya müracaatı yaptım; tabii eğitim masrafları yüksekti, ancak asistanlık alarak okuyabilirdim. Yüksek lisansa kabul edildim fakat asistanlık verilmemişti. "Bir dönem veya sene devam edin sonra asistanlık alabilirsiniz" deniyordu ama bir senenin maliyeti dahi oldukça yüksekti. Türkiye'de o yıllarda sosyal bilimlere, hele de sanat dallarına hemen hiç burs yardımı yoktu ve çaresiz gidemedim. Sonra her iki yılda bir başvurumu yenilediim; hep kabul geliyor ama asistanlık konusu değişmiyordu. 1989'da, üçüncü başvuruda Ohio State'i de denemiştim, oradan hem kabul hem de asistanlık geldi.

Ohio State Üniversitesi'nde Sinema Araştırmaları dalında yüksek lisansınızı yapıyorsunuz, Türkiye'deki akademik ortam ile Amerika'dakini mukayese etmek ister misiniz?

Öncelikle kaynaklar konusunda Amerika'nın muazzam bir zenginlikte olduğunu düşünüyordum. Türkiye'de sinema-televizyon ve iletişim bölümleri vardı ama kütüphanelerinin sinema literatürüne ulaşmak anlamında pek yeterli olmayacağı kanaatindeydim. Bir de zaten yüksek lisansı Türk sineması üzerine yapmayı düşünmediğimden, oraya gitmek elzemdi benim için. Ekonomik durumu sağlama aldıktan sonra, kendinizi tamamen eğitime verebileceğiniz bir ortam söz konusu. Filmlere ulaşma imkânı da çok daha yüksekti.

Tez konunuzun başlığı, "Kefareti Ödenen Dünyalar: Bresson'un Yankesici'si ve Tarkovski'nin Kurban'ı". Bu başlık üzerine çalışmaya nasıl karar verdiniz, danışman hocanız kimdi ve tezi ne şekilde geliştirdiniz?

Aslında bu başlığı çok daha geniş kapsamlı düşünmüştüm. Batı ve Doğu manevi düşüncesi çerçevesinde iki sinemayı karşılaştıran bir tez yapmak istiyordum ama danışmanım bu çalışmanın sarkacağını, tamamlayamayacağımı düşünerek tez konusunu sınırlandırmamı istedi. Böylece şimdiki başlığa büründü. Tez danışmanım aynı zamanda bölüm başkanı olan Ron Green idi; kafaca çok iyi anlaştığım biriydi ve tezi oldukça uyumlu bir şekilde tamamladım. Aslında bu iki filme Ingmar Bergman'ın *Utanç* (*Shame*, 1968) filmini de eklemeyi düşünmüştüm ama sonra vazgeçtim. Kefaret, kişinin varoluşsal sürecinde aldığı yolda yapacağı hesaplaşmalarda ödeyeceği bedel olması bağlamında anlamlı bir kavramlaştırmaydı ve bunu Batı'nın inanç düzlemleri temelinde (biri Katolik, diğeri Ortodoks;

öbürü de Protestan olacaktı) işlemeyi amaçlamıştım. Ayrıca evrensel bir boyutu vardı ve bizim inanç dünyamızla da uyuşuyordu.

Teziniz daha sonra Sadık Yalsızuçanlar ve Ayşe Şasa ile birlikte hazırladığınız Düş Gerçeklik ve Sinema *(1997) kitabında yayınlandı. Kitabın ortaya çıkış sürecini ve rüya sineması kuramını biraz açabilir misiniz?*

Tez, Batı inancı ve düşüncesi cinsinden de olsa Türkiye'de pek eksikliğini hissettiğim, sinemaya teist varoluşsal, metafizik ve aşkın boyuttan yaklaşmayı deniyordu ve metin olarak kazandırılması, buradaki sinema düşüncesine ve literatürüne bir katkı olabilecekti. Türkiye'ye döndükten sonra Ayşe (Şasa) Hanım'la tanışmam, benim için çok büyük bir olay ve tecrübeler dizisine vesile oldu. Benim de varoluş ve dünya görüşümde parametrik bir değişim olmuştu; gitmeden önceki dine karşı mesafeli duruşum, orada bir şekilde aşıldı. Kur'an'ı Abdullah Yusuf Ali'nin, Hristiyan, İslam ve Hindu kaynakları kullanarak yaptığı, tefsire yakın İngilizce mealinden, altı aya varan ve notlar alarak yaptığım bir okuma sürecinden sonra artık içim daha rahatlayarak bir dönüşüm gerçekleşti. Yahya Kemal gibi "eve dönen adam" oluşumu meydana gelmişti adeta. Boğaziçi'ndeki sinemacı arkadaşlarla da tabii olarak bazı alanlarda düşünce farklılıkları meydana gelmişti ama insani ilişkilerimiz yine de devam etti.

Ülkedeki sinema düşünce, eleştiri ve yorumlamalarında Sadık Yalsızuçanlar'ın Sezai Karakoç'tan ödünç alarak geliştirdiği rüya sineması kavramlaştırması üzerine yazdığı kitap, özgün ve yeni fikirler ihtiva ediyordu. Ayşe Hanım'ın *Dergâh Dergisi*'nde "Yeşilçam Günlüğü" başlığıyla yazdığı yazılar, Türk sinemasında ve sinema düşüncesinde metafizik arayışı dillendirmesi bakımından çok önemliydi. Ortak paydada birleşen bu üç yaklaşımın, aynı eserde bir araya gelmesiyle bir düşünce yoğunlaşması olacaktı ve bütün metinlerin editörlüğünü üstlenmemle birkaç ayda söz konusu kitap meydana geldi. Rüya sineması tabirini Yalsızuçanlar, Bediüzzaman'ın sinemaya giderek, beyaz perdede gördüğü oyuncuları birer siluet olarak alarak, gerçek hayattaki insanların da birgün ölümle beraber o filmde gördüğü insanlar gibi siluete dönüşeceği düşüncesinden hareketle, sinemanın bir ibret sahnesi olabileceği fikri üzerine tefekkür ederek geliştirmiştir. Devamında, bir filmde cereyan eden olayların rüyadaki gibi olaylar dizisiyle özdeşlik kurulabileceği, rüyaların rahmani ve nefsani olabileceği ve aynı şekilde sinemada da iradi olarak bir tercihle karşı karşıya kalındığı, uyku halinin bir çeşit ölüm olduğu kabulünden hareketle, hayatımızla film senaryosunun benzeşim gösterdiği ve dolayısıyla senaryo sürecindeki tasavvur, muhayyile düzlemlerinde olduğu gibi hayatımızın da bir senaryo gibi tasarlandığı gerçekliğinden hareket ederek, temâşânın tefekkür boyutuna dayanan ve kıssadan hisseye dönük ibret alınabilecek bir rüya sineması tavrı, duruşu oluşturulabilir.

Rüya sineması kuramının yeterince tartışıldığını ve Türk sinemasının üretimine yansıdığını düşünüyor musunuz?

Bu kuram belli kısıtlı mecra ve mahfillerde ele alınmış ama pek işlenip derinleşememiştir. Aslında öz olarak, manevi duyarlıklı ve aşkın boyutlu bir sinema yaklaşımından söz edilmektedir ancak sinemamızın üretim kanallarında çok az mâkes bulmuştur.

2005-2007 yılları arasında Eurimages Türkiye Temsilcisi oldunuz. Türkiye Eurimages'a 1990 yılında dahil oldu, sizin temsilci olduğunuz dönem, öncesi ve günümüz açısından Eruimages'ın Türk sinemasında film üretimine nasıl yansıdığını kritik edebilir misiniz? Belki bu çerçevede Türk sinemasının dünya sineması içerisindeki yeri, dünya sineması ile etkileşimiyle ilgili de bir değerlendirme yaparsınız?

2005-2007'de Eurimages'ta Ahmet Boyacıoğlu ile birlikte Türkiye eş-temsilcisiydim. Eurimages, Türk sinemasındaki film üretimine, ortak yapımlar anlamında belli oranda katkı sunmuştur. Ne var ki oradan destek alınan filmlerin iç yapılarına baktığımızda, büyük çoğunluğunun Avrupa'dan kabul görecek şekilde bir Avrupa filmi formatlamasında çekildiği müşâhede edilecektir. Türk sineması, sinemamızdaki senarist ve yönetmenlerin çoğunluğunun Batı eğitimi formasyonu almalarından dolayı bir kimlik sorunu yaşamaktadır. Bu hem dünya sineması içindeki yerimize yansımakta hem de Batı'nın bizden talep ettiği adeta kendi kendimizi oryantalize etme tavrıyla çoğalmakta ve kendini tekrar etmektedir. Sinemamız genel olarak, dünya sineması içindeki yeri itibarıyla bir Avrupa sineması örneği görünümü arz etmekte, sinema dili problemini büyük ölçüde çözmüş olmasına rağmen; içerik, form ve atmosfer olarak bir kimlik oluşturmada eksiklikler ve boşluk taşımaktadır.

İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Sinema Danışma Kurulu Üyesi olarak görev aldınız, sinemaya dair ne tür faaliyetler yapıldı bu proje kapsamında?

Danışma kurulu, o yıl içinde İstanbul'da sinemayla ilgili gerçekleştirilecek faaliyetler olarak sunulan dosyaları değerlendiriyordu. İki aşamalı bir süreç oldu. Benim danışman olduğum ilk dönemdi ve kurulun başkanlığını bütün kültür başkenti heyetinin de başkanı olan Nuri Çolakoğlu yürütüyordu; sonrasında başkanlığa Yusuf Kaplan getirildi ve danışma kurulu kaldırıldı. O tarihe kadar alınan projelere belki yenileri de eklenip daha çok belgeseller ve birkaç tane uzun metraj film çekildi.

1995-97 yılları arasında Kanal 7'de Ayşe Şasa ile birlikte bir TV programında film yorumları yaptınız, 2005 yılında TRT 2'de "Unutulmaz Filmler", 2008'de ise yine TRT 2'de "Dünya Sinemalarından" programını sundunuz. Televizyon programcılığında Türk sineması kendine ne kadar yer buluyor? Geçmiş ve bugünü mukayese edebilir misiniz?

Televizyonlarda Türk sineması yabancı sinemaya göre hemen her zaman azınlıkta kalmıştır. Nicel olarak bu durum aslında normal karşılanmalıdır. Film

seçkilerinde ister yerli ister yabancı olsun, seçici bir tavır sergilenmelidir ve Türk sinemasından seçme filmler bir konuşmacı eşliğinde açıklayıcı, yorumlayıcı bir biçimde sunulmalıdır. Eskiden de bugün de benzer programlar yapılagelmiştir ancak Türk sinemasına ilişkin belki biraz daha eleştirel bir tavır ortaya konulabilir.

1994 yılından bu yana Bilim ve Sanat Vakfı'nda sinema üzerine seminerler veriyorsunuz. Çok sayıda yetiştirdiğiniz öğrenci oldu. Bu tür seminerlerin sayısı günümüzde hayli arttı. Bu durumu değerlendirebilir misiniz?

Sinema üzerine verdiğim seminerlerde ve yaptığım sinema atölyelerinde, dünya sinema tarihinden örneklemelerle daha çok sinema kültürüyle donanmış nitelikli bir seyirci profili meydana getirmeyi hedefledim. Katılımcıların dünya sineması karşısında seçici algılama geliştirmesini ve seyredeceği filmleri ona göre seçmesini önplana aldım. Sinemayı sosyolojik bir olgu olarak, insan tekinin varoluşu için ne ifade ettiği, hangi estetik ve moral değerleri taşıdığı; tarih, felsefe, psikoloji, psikanaliz, metafizik ve tasavvuf bağlamında nerede durduğu; çözümlemede de fenomenolojik yaklaşım açısından nasıl ele alınabileceğini irdelemeye çalıştım. Bu yoldaki çalışmaların artması ve devamlılık serdetmesi, sinema sanatıyla günümüz hayatı arasında nasıl bir bağ kurulabileceği çok önemlidir, zannediyorum.

2011'de İstanbul'da Bilinmeyen Sinemalar Film Festivali'nin genel yönetmeni idiniz, 2013 yılında İstanbul Gelişen Ülkeler Film Festivali'nin genel yönetmeni, 2014'te ise Malatya Film Festivali genel sanat yönetmeni idiniz. Bunların dışında da pek çok festivalde çeşitli sorumluluklar aldınız. Kendi tecrübeniz üzerinden Türkiye'deki film festivallerini değerlendirebilir misiniz? Türkiye'de film festivalleri sektör üzerinde ne kadar belirleyici?

Dünya sinemasını ihâta etmesi manasında İstanbul Film Festivali, İstanbul Sinema Günleri'nden dönüşerek bir gelişim çizgisi sergiledi. İstanbul Sinema Günleri, izâfeten az ama seyirci-film ilişkisi katsayısı yüksek bir performans sergiliyordu; festivalle beraber artan film sayısı maalesef kalite düşüklüğüne de sahne oldu. Her ne kadar dünya festivallerinden seçme filmler getiriliyorsa da, genel nitelik seviyesinde bir düşüş hasıl oldu. Buradan kalkarak, ülkemizdeki festivallerdeki manzaraya baktığımızda Avrupa ve Amerikan filmlerinin ağırlıkta olduğunu görüyoruz. Oysa dünyanın diğer coğrafyalarında da her yıl çok kaliteli filmler çekilmekte, ancak bunlar festival yönetimleri tarafından ne yazık ki pek rağbet görmemektedir. Özellikle Orta Asya, Uzak Asya ve Afrika sinemaları hak ettikleri temsili bulamamaktadır. Ayrıca içerik olarak da her bakımdan manipulatif sahnelerin yer aldığı filmlerin dikkat edilmeksizin festivallerde boy göstermesinin, insanın varoluş ve toplumsal değerleri bakımından uygun olmadığı görüşündeyim. Tematik festivallerin yaygınlaşması, Türk dünyası, İslam dünyası, çevre sorunları, insan hakları gibi konuları ele alan programların artması, seyircinin sinema kültürünü yükseltmesi bakımından önem arz etmektedir. Film festivalleri

sinema sektörü üzerinde bir dereceye kadar etkili denilebilir; festival takipçisi genç yönetmenler dünya sinemasındaki eğilimleri, sinema dilindeki yenilikleri yakaladıkları ölçüde kendi sinema anlayışlarını geliştirme imkânına sahip olabilir.

1983 yılından itibaren çeşitli mecralarda sinema yazıları yazdınız. Gelişim Sinema, Hürriyet Gösteri, …Ve Sinema, Dergâh, Antrakt, Umran, Sonsuzkare, Anlayış *dergilerinde sinema konusunda eleştiri, teori, tahlil yazılarınız yayınlandı,* Hayal Perdesi Sinema Dergisi*'nin yayın danışmanlığını yaptınız ve 2008-2016 yılları arasında* Star *gazetesinde sinema yazıları yazdınız. Türkiye'de film eleştirmenliğinin tarihsel süreci ve bugün geldiği nokta üzerine bir şeyler söylemek ister misiniz?*

Türkiye'deki sinema eleştirmenliği tarihi sürecinde, birkaç girişim dışında, Avrupa ve Amerikan sinemasını öne çıkaran, Türk sinemasını ikincil olarak ele alan bir çerçevede gelişmiştir. Ancak böyle olması biraz da normaldir çünkü sinemamız genel itibarıyla piyasa romanları dediğimiz çerçevede verimler ortaya koymuştur; eleştirmenlerin talep ettiği fikrî düzeyi yüksek, sinema dili gelişkin filmlerin sayısı nispeten azdır. Eleştirmenliğin yaygınlaşmaya başladığı 1960'lardan sonra 70'lere gelindiğinde, Türk sinemasında özellikle toplumsal konu edilmesinin artmasıyla, eleştirmenlerin de sinemamıza olan ilgisi artmış, daha fazla eğilir olmuşlardır. Ancak bir başka açıdan, eleştiride yerli ve manevi değerleri öne çıkaran eleştirmen figürü oldukça azınlıktadır ve belli bir çevre dışında pek görünürlüğü yoktur. O yıllardan günümüze gelindiğinde, eleştirmen sayısı dijital mecralar da gözetilecek olursa belki artmıştır ama seyirci üzerinde eskiden olduğu gibi etkileri var mıdır, tartışmalıdır. Bir de eleştirmenlerin genel itibarıyla ideolojik duruşları söz konusudur ki, bu ortaya konan çalışmaların saygınlığını zedelemektedir.

Sinema yayınları ile akademi arasındaki etkileşim geçmişten günümüze ülkemizde nasıl şekillendi?

Sinema yayınları, önceleri daha ziyade akademi dışındaki yazarlar tarafından gerçekleştirilir olmuştur. Bu yayınlar, akademinin tez veya bilimsel çalışmaları için kaynaklık teşkil etmiştir. Sinema bölümlerinin artmasıyla, akademisyenlerin tezlerini genişletilmiş haliyle veya değişik konularda bağımsız kitap olarak çalışmaları gündeme gelmiştir. Başlangıçta sinema yayınları, bazı sinema meraklıları, sinema eleştirmen ve yazarları, yönetmenler tarafından kaleme alındı. Sonraları, özellikle sinema ve iletişim bölümleri de dahil olmak üzere üniversitelerin özellikle sosyal bilim bölümlerinden daha akademik yayın çalışmaları yapılmaya başlandı. Akademisyenlerin ortaya koyduğu yayınlar daha çok Batı düşüncesi ve kuramları temelinde gelişti, dolayısıyla özgün bir bakış geliştirmekten uzak oldu.

Dergilerde, gazetelerdeki sinema yayıncılığı, akademideki sinema üzerine yapılan çalışmalar ile sinema endüstrisi arasında organik bir bağ olduğunu düşünüyor musunuz?

Doğrudan böyle bir bağ olduğu düşüncesinde değilim. Değişik zeminlerdeki yayıncılık için sinema endüstrisi bir materyaldir. Yayınlarda dile getirilen düşüncelerin sinema endüstrisini kimi durumlarda belirlemesi, belki münferit olarak küçük çaplarda gerçekleşmiştir. Aslında endüstrinin akademik yayınlardan daha fazla beslenmesi gerekir ancak yine de bu yayınların özellikle Batı düşünce formlarından biraz uzak, daha yerli bir iklim ve rayihayla yapılması, endüstrinin sahici bir şekilde yararına olacaktır.

Türkiye'de hem akademik anlamda hem sinema sektöründe nasıl bir gelecek ön görüyorsunuz, ne tür yönelimler bekliyorsunuz ya da hangi alanlara/konulara daha fazla vurgu yapılmasını arzu ediyorsunuz?

Akademik anlamda, yapılan tezlerde hep bir Batı teorisi veya düşünce insanının yaklaşımı üzerinden tezin inşa edilmesini yadırgıyorum. Önceleri, tez hazırlayacakların entelektüel birikimlerinin metne yedirilmesi beklenirdi, şimdi durum biraz değişmiş görünüyor. Sanki hiç başka seçenek yokmuş gibi sadece Batılı bir düşünüre veya yazara tezin dayandırılması, üzerinde kafa yorulması gereken bir durum olduğu kanaatindeyim. Akademik anlamda Batı'nın yanında, diğer coğrafyaların da düşünce sistemlerine yer verilmesi, yerli düşünceden, tarihî medeniyet anlayışından daha fazla yararlanılması, film seçkilerinde dünya kültürlerinin bütün renklerinin yansıması elzemdir diye düşünüyorum. Sinemanın estetik değerlerinin yanında, toplum değerlerini gözeten moral unsurlara da ağırlık verilmesi, daha sağlam ve tutarlı bir sinema görüşünün inşası için gereklidir, kanısındayım.

Sinemada varoluşsal duruşun gelişmesi anlamında, özellikle tasavvufun kişiye özel deruni yanının, modern dünyayla bağdaşlaştırılarak aşkın boyutun görselleştirilmesi çabasının bir kazanım olacağına inanıyorum. Sinema sektöründe kimlik sorununa ciddi şekilde eğilinmesi gerektiğini, insan ruhunu rencide edecek manipülatif görselliklerden kaçınılmasını, diyaloglarda özellikle edebî argo sınırları içinde kalınmasını, ticari sinemayla sanat sineması yaklaşımının sentezlenebileceğini, Türk dünyası sinemasıyla ortak yapımlara dönük iş birliğine gidilebileceğini, bunun için bir birlik (Türk Dünyası Sinema Birliği) kurulabileceğini öngörüyorum. Böylece sinemamız da birçok bakımdan ortak paydaları paylaştığımız bu geniş coğrafyanın sinemasıyla doğrudan irtibat kurup, yakın temasla ufku genişlemiş olacak, aslında onun bir parçası olduğumuz gerçeği ortaya çıkacaktır.

Çok teşekkür ederiz.

Söyleşi ve Düzenleme
Tuba Deniz

Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 19, Sayı 37, 2021/1, 223-242

Türkiye'de Film Arşivlerinin Gelişim Süreci ve TSA Örneği

Barış SAYDAM*

Öz

Türkiye'de 1960'lı yıllara kadar film arşivciliği depolarda filmlerin üst üste saklanmasından ibarettir. Modern anlamda Sinematek ya da film merkezi gibi kurum ve kuruluşlar yoktur. 1959 yılında İstanbul Belediyesi tarafından negatif filmlerin saklandığı depo yangınıyla birlikte filmlerin tek bir mekanda saklanmasının yeterli olmadığı ortaya çıkar. 1960'ların ortalarında Türk Sinematek Derneği ve Türk Film Arşivi kurulur. Birbiriyle rekabet içerisindeki bu iki kurumun faaliyetleriyle birlikte Batılı anlamda film arşivciliği çalışmaları da başlamış olur. 2000'li yıllarda ise internetin yaygınlaşması beraberinde dijital arşivlerin de ortaya çıkmasını sağlar. Özel kuruluşların, üniversitelerin, müzelerin ve devletin bu alandaki öncü rolü Türkiye'deki arşiv çalışmalarının da ilerlemesine katkıda bulunur. Bütün bu sürecin bir sonucu olarak 2014'te Türk Sineması Araştırmaları Merkezi kurulur. Merkez, fiziksel arşivin yanı sıra akademik ve yenilikçi bir yaklaşımla birlikte önemli bir dijital arşiv ve veritabanı projesi de başlatır. Web sitesi üzerinden kullanıcılara açılan merkezin çalışmaları diğer taraftan Türkiye'deki film arşivlerinin geldiği noktayı ve film arşivciliğinde yaşanan sorunları işaret etmesi anlamında da önem taşır.

Anahtar Kelimeler: Film arşivleri, Türk Sinematek Derneği, Türk Film Arşivi, Dijital arşivler.

* Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi. bar_saydam@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-4344-2613.

Geliş/Received: 01.03.2021 • Kabul/Accepted: 05.04.2021 • Araştırma Makalesi

Development Process of Film Archives in Turkey and "TSA" Example

Barış SAYDAM

Abstract

The film archiving to 1960 in Turkey consists of storing movies on end. In the modern sense, there are no institutions and organizations such as "Sinematek" or movie center. With the warehouse fire in 1959, where negative films were stored by the Istanbul Municipality, it turns out that it is not enough to keep the films in a single location. In the mid-1960s, the Türk Sinematek Derneği and Türk Film Arşivi are established. With the activities of these two institutions, which compete with each other, film archiving studies in the Western sense have also started. In the 2000s, the widespread use of the internet leads to the emergence of digital archives. Private organizations, universities, museums, and the state's leading role in this field contribute to the advancement of archival work in Turkey. As a result of all this process, the Center for Turkish Cinema Studies (TSA) was established in 2014. In addition to the physical archive, the center also initiates an important digital archive and database project with an academic and innovative approach. The Center also important in terms of understanding the current situation and the problems of the film archives in Turkey with the opening of its works through the website.

Keywords: Film archives, Turkish Sinematek Association, Turkish Film Archive, Digital archives.

Giriş

Osmanlı döneminde filmlerin arşivlenmesine yönelik ilk çalışmalar Müdafaa-yi Milliye Cemiyeti ve Merkez Sinema Dairesi'nin Birinci Dünya Savaşı döneminde ve sonrasında çektiği filmleri korumak suretiyle başlar.[1] Savaştan sonra İstanbul'un işgali sırasında Cemiyet'in ve ordunun sinema ekipmanları ve çekilen filmler, dağılmaması amacıyla yarı resmî bir dernek olan Malul Gaziler Cemiyeti'ne devredilir.[2] Cumhuriyet dönemine geldiğimizde, Askeri Müze'deki tarihî açıdan önem taşıyan belge filmler ve Malul Gaziler Cemiyeti'ndeki uzun metrajlı yapımlar Türk Silahlı Kuvvetleri'ne bağlı Ordu Foto Film Merkezi Komutanlığı'na aktarılır. Müdafaa-yi Milliye Cemiyeti'nin ve Merkez Sinema Dairesi'nin Osmanlı döneminde çektiği filmler uzun süre Ordu Foto Film Merkezi'nde saklanır.

Cumhuriyet dönemine geldiğimizde ise bu dönemde devlete bağlı arşiv faaliyetleri içerisinde bulunan en önemli kurum, 7 Haziran 1920'de kurulan ve sonrasında pek çok kez isim değişikliğine uğrayan Matbuat ve Umum Müdürlüğü'dür.[3] Kurum, özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarında ve İkinci Dünya Savaşı döneminde pek çok haber filmi çeker. Çekilen haber filmlerinin büyük bir bölümü Cumhuriyet'in ilke ve inkılaplarını geniş kesimlere yaymak amacıyla yapılan haber ve propaganda filmlerinden oluşur.[4] Bu dönemde Matbuat ve Umum Müdürlüğü'nün yanı sıra Kemal Film, İpek Film ve A.D.S. Film Şirketi gibi işletmeler de haber filmleri çeker. Çekilen filmlerin sayısının artması aynı zamanda filmlerin saklanmasıyla ilgili problemleri de beraberinde getirir. Osmanlı'nın son döneminde olduğu gibi Cumhuriyet döneminde de filmlerin arşivlenmesine ve uygun koşullarda saklanmasına yönelik bir bilinç geliştirilmemiştir. Filmlerin arşivlenmesine yönelik çabaların tamamı filmlerin depolarda tutulmasıyla sınırlıdır. Ancak film çeken kurumların hepsi depo kiralayacak durumda değildir. Türkiye'nin ilk özel haber ajansı olan A.D.S. Film Şirketi'nin İkinci Dünya Savaşı sonrasında çekmiş olduğu bütün negatif filmler atılarak gümüş yapımında kullanılmak üzere

1 Müdafaa-yi Milliye Cemiyeti, Birinci Balkan Savaşı sırasında kurulur. Ancak kurumun esas çalışmaları ve öne çıkması Birinci Dünya Savaşı yıllarına denk gelir. Film ve tiyatro gösterimleri, sergi, hayır etkinlikleri vb. çalışmalarda bulunan Cemiyet, bu şekilde elde ettiği gelirleri yaralı askerlere, savaş mağdurlarına ve yoksullara dağıtır. Harbiye Nezareti tarafından da desteklenen kurum, aynı zamanda film üretimi konusunda da çalışmalarda bulunur. 1917 yılında *Casus* isimli uzun metrajlı film ve *Bican Efendi Belediye Müfettişi* isimli orta metrajlı güldürü ile kurum ilk filmlerini gerçekleştirir. İ. Arda Odabaşı, *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2017, s. 37.

2 BOA. İ.DUİT, 116/19 (22 Kasım 1919). Ayrıca bkz. Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2013, s. 60.

3 Bkz. Mehmet Sağnak, *Pelikül Haberler*, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2016, s. 109-118.

4 1979 yılında yapılan özel bir protokolle birlikte devlet adına film yapımcılığı görevi devlet kanalı olan TRT'ye devredilir. Bu kapsamda, kurumun teknik teçhizatı TRT'ye, çekilen filmler ise Kültür Bakanlığı arşivine bırakılır.

eritilir.[5] Pek çok kurum ve şirket de kapandıktan sonra arşivlerini elden çıkarma yoluna gider. Bu dönemde ne devlet ne de özel kurumlar mevcut film arşivlerini toplama ya da saklama yönünde bir refleks geliştirmez. Bu refleksin gelişmemesi ve çekilen filmlerin ne şartlarda depolandığına dikkat edilmemesi beraberinde trajik sonuçlar da doğurur.

İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar Türkiye'de yerli film üretimi çok fazla olmasa da bu dönemde çeşitli şirketler yurt dışından film ithalatı yapar. Getirilen filmlerin gümrükten geçtikten ve sinema salonlarındaki gösterimi bittikten sonra depolanması gerekir. Bu yüzden de özellikle o dönemde film ithalatı yapan Stelyos Film gibi şirketler Galata ve Sirkeci'deki hanları kullanır. 18 Ocak 1931 tarihinde Yorgi Istalyos'un sahibi olduğu Stelyos Film'in Agopyan Han'daki deposunda büyük bir yangın çıkar. Şirketin ithal ettiği filmlerden birinin denenmesi sırasında makaraların alev almasıyla başlayan yangında yedi kişi ölür, sekiz kişi de yaralanır.[6] Bu olaydan bir yıl sonra İstanbul Belediyesi ithal edilen filmlerin daha sağlıklı bir ortamda saklanması yönünde bir karar alır. Yangından sonra film ithalatçılarının yurt dışından getirdiği filmlerin belediye tarafından tahsis edilen Fatih ve Kılıçali medreselerinde depolanması uygun görülür.[7]

İstanbul Belediyesi, 1949 yılına gelindiğinde ise nitrat tabanlı olduğu için yangın çıkarma riski olan her türlü filmin şehir içerisindeki depolarda saklanmasını yasaklar.[8] Ancak film şirketlerinin Galata, Karaköy, Sirkeci, Beyoğlu ve Tepebaşı gibi semtlerde bulunan depolarındaki filmlerin saklanacağı yer belli değildir. Ayrıca film şirketleri filmlerin saklanması için yapılacak yeni bir binaya para vermeyi kabul etmez. Sinemacılar buna gerekçe olarak 14 Nisan 1930 tarihli resmî gazetede yayımlanan belediye kanununu örnek gösterir. Kanunun ilgili maddesi gereğince "infilak edici maddeler taşıyan her türlü malzemenin belediye depolarında saklanmasının" gerekliliği belirtilmektedir.[9] Yasa, bunun sorumluluğunu belediyelere vermiştir. Bunun üzerine İstanbul Belediyesi 1951'de Hasköy yolundaki Aynalıkavak'ta bulunan tarihî mezarlığın yanındaki Emlak Müdürlüğü'ne ait eski binayı filmlerin depolanması için sinemacılara tahsis eder. Ancak bu eski binada yangına karşı hiçbir önlem alınmamıştır. Bina, modern anlamda film depolamak ve arşivlemek için gerekli olan teknik imkânlardan yoksundur. 1959'da içerisinde İpek Film, Kemal Film, Lale Film, Ha-Ka Film ve Halk Film gibi sinemamızın ilk döneminden itibaren film üreten çeşitli şirketlerin

5 Sağnak, *Pelikül Haberler*, s. 124.

6 "Agopyan Hanı Faciası", *Cumhuriyet*, 22 Ocak 1931, s. 1.

7 "Sinema Filimleri Fatih'te Kurşunlu Medresesinde Depo Edilecek", *Akşam*, 22 Şubat 1932, s. 3.

8 Alican Sekmeç, "İstanbul Belediyesi Film Deposu Yangını", *Altyazı*, sy. 67, Kasım 2007, s. 60; Rıfat N. Bali, *Bir Kıyımın, Bir Talanın Öyküsü II*, İstanbul: Libra Kitap, 2020, s. 55.

9 1580 Sayılı Belediye Vazifelerine Müteallik Kanunu, Madde 7, *Resmi Gazete* 1471, 14 Nisan 1930.

filmlerinin depolandığı binada yangın çıkar. Deponun bekçisinin yaktığı sigara önce binanın müştemilatında yangına neden olur, sonra da yangın yayılarak bütün binayı sarar. Toplamda on dokuz şirketin çektiği filmlerin negatifleri depo yangınında yok olur.[10] Bu yangında yanan filmlerin büyük bir bölümü hâlâ Türk sinemasının "kayıp filmleri" arasındadır. *Milliyet* gazetesinde çıkan haberde depo yangınında yanan filmler arasında Atatürk'e ait ilk sesli filmlerle birlikte Kemal Film adına Muhsin Ertuğrul'un yönettiği ilk dönem yerli yapımların da olduğu bilgisi paylaşılır.[11] Yangın sonrasında Erdoğan Tokatlı, film şirketleri sahipleriyle görüşmelerinden sonra yazdığı bilançoda ise Kemal Film'in 27 filminin birden yangında yandığı aktarılır. Bununla birlikte Fitaş Film 800 kopya, Lale Film 843 kopya, Ha-Ka Film ise 325 kopya ithal filmi yangında kaybeder.[12] Üstelik bu filmlerin bir kısmı sigortasızdır.

Bu yangından sonra sinema tarihçisi Nijat Özön, Türkiye'de bir Sinematek kurulmasının gerekliliğinden söz eden bir yazı yayımlar. Yazısında Özön, ticarî kaygılar ve güvenlik endişelerinin yanı sıra başka bir noktaya daha vurgu yapar. Özön'e göre 1959 yılındaki depo yangını, filmlerin sonraki kuşaklara aktarılması ve "sinema kültürü yayan" bir yapıya geçiş anlamında milat olabilir.[13] Bunu fırsata çevirerek Batı'daki örnekleri gibi sinema kitaplığı, belge ve fotoğraf arşivi, sinema salonu, konferans ve derslikleri olan daha bütünlüklü bir konsept düşünülmelidir. Özön'ün Türk sinemasındaki filmlerin bir Sinematek etrafında muhafaza edilmesini öneren yazısı bundan sonraki dönemin de habercisidir. Bu anlamda 1960'lı yıllardan önceki süreç Türkiye'de film arşivciliğinin ve profesyonel arşivleme tekniklerinin henüz yerleşmediği bir dönemi kapsar. Türkiye'de Batılı anlamda Sinematek ve film merkezlerinin kurulması ise 1960'ların ortalarını bulacaktır.

I. Türkiye'deki İlk Film Arşivleri

Nijat Özön'ün Sinematek tarzı bir kurumun kurulması yönündeki yazısı, sadece depo yangınlarını kapsamaz. Özön ve o dönemdeki sinema yazarları, Türk sinemasında 1960'lara kadar üretilen filmlerin büyük bir çoğunluğunu "estetik anlamda geri kalmış", seyircinin çeşitli duygularını sömürerek ticarî başarı elde etme amacı dışında herhangi bir amaç taşımayan bir tür "kaçış sineması" olarak görür.[14] Özön'e göre Lütfi Akad ve Yılmaz Güney Türk sinemasının "kaliteli" ve

10 Sekmeç, "İstanbul Belediyesi Film Deposu Yangını", s. 60-65; Burçak Evren ve Öztürk Birdal, "Kent Efsanesine Dönüşen Bir Olay", *Düşünen Şehir*, sy. 7, Ekim 2018, s. 60-72; Erdoğan Tokatlı, "Can Çekişen Türk Filmleri Endüstrisi Yanarak Öldü", *Pazar Postası*, 26 Temmuz 1959, s. 13-14.

11 "Gelecek Sezon Sinemalar Film Sıkıntısı Çekecek", *Milliyet*, 22 Temmuz 1959, s. 1.

12 Tokatlı, "Can Çekişen Türk Filmleri Endüstrisi Yanarak Öldü", s. 13-14.

13 Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları I*, Ankara: Kitle Yayınları, 1995, s. 302-306.

14 Özön, *Karagözden Sinemaya*, s. 159.

"nitelikli" filmlere geçiş yapmasında birer başlangıç noktası oluşturur. Sinema tarihi, onların eserleri ve onları takip eden yönetmenler etrafında şekillenir. Onların çabası Türk sinemasını özgünleştirmiş, uluslararası anlamda Türk sinemasına başarı kazandırmıştır. Özön'ün bahsettiği yönetmenleri bir sanat sineması geleneği çerçevesinde değerlendirmesi, öte taraftan sektördeki diğer yönetmenlerle Özön ve onun çevresindeki sinema yazarlarının da ayrışmasına neden olur.[15]

25 Ağustos 1965'te Onat Kutlar başkanlığında Türk Sinematek Derneği'nin kurulması mevcut tartışmaların bir zemine oturmasını sağlar. Sinematek, sanat sineması geleneğini savunarak Türk filmlerine karşı bir cephe alır. Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin başını çektiği bir grup ise "özenti" ve "burjuva" diyerek eleştirdiği Sinematek çevresine karşı, yerel değerlerden beslenen Ulusal Sinema'yı öne sürer.[16]

Ulusal Sinema taraftarları ile sanat sineması geleneğini savunan sinema yazarı ve entelektüellerin karşılaşma noktaları, daha derinde geleneksel ve modern tartışmalarının bir yüzü olarak da okunabilir. Bu, aynı zamanda Türkiye'de Osmanlı'nın son döneminde başlayan modernleşme süreci sırasında yaşananlarla da bağlantılıdır. Osmanlı'nın son döneminde arka arkaya yaşanan savaşların ve kayıpların başlıca sorumlusu olarak eski değerler sisteminin çökmesi ve Batılı yeni değerler sisteminin yaygınlaşması gösterilir.[17] Batılılaşma hareketi şeklinde başlayan modernizm süreci, Osmanlı'nın son dönemlerinde geleneksel toplum yapısının çöküntüye uğratılacağı bir proje şeklinde sunularak bir tür "öteki"ye

15 Tartışmanın detayları için bkz. Giovanni Scognamillo, *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, İstanbul: Küre Yayınları, 2011, s. 101-105.

16 Önceleri Halit Refiğ ulusal sinemanın tanımını yaparken, bu sinemanın Türk halkının film izleme gereksiniminden doğan, halkın kendi parasıyla desteklediği (Yeşilçam'ın film çekme şartlarına atıfta bulunarak), Türk kültüründen, örf ve geleneklerinden beslenen bir sinema olduğunu söyler. Bkz. Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket Yayınları, 1971. Bu sıralarda Türkiye'de ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) tartışmaları da başlamıştır. Yazar Kemal Tahir'in başını çektiği Marksist gelenekten gelen bir grup aydın, yeni bir üretim ve mülkiyet sistemi geliştirmeye çalışır. ATÜT tartışmalarıyla birlikte Türk Sinematek Derneği ve Ulusal Sinemacılar arasındaki anlaşmazlıklar daha da derinleşerek geçmişteki tartışmaları ve fikir ayrılıklarını yeniden gün yüzüne çıkarır. Mesele bu şekilde sanat sineması geleneği tartışmalarından Doğu ve Batı arasındaki bölünmeye ve modernleşme tartışmalarına dönüşür.

17 Türkiye'nin önemli sosyolog ve siyaset bilimcilerinden Şerif Mardin, Batı'nın modernleşme sürecini ifade ederken üç ana etmenden söz eder: Bunlar Âyanlık ismini verdiği ve Fransız İhtilali'yle birlikte başlayan mesleki örgütlenme, modern devletlerin geliştikçe kendilerine yeni pazarlar yaratma becerisi ve Sanayi Devrimi'dir Osmanlı İmparatorluğu, bahsi geçen üç ana unsurdan yoksun bir şekilde modernleşme hareketinin içinde yer alır. Sınıfların birbirleriyle iletişimi olmaması ve gelişmelerin toplumun tamamına yayılmaması aradaki kopukluğu arttırır. Mardin'in ifade ettiği süreçleri yaşamadan modernleşme hamlesini gerçekleştiren Osmanlı İmparatorluğu'nda, XIX. yüzyılın sonlarında toplumda derin bir kırılma kendini göstermektedir. Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s. 27-30.

evrilir. Türk modernleşmesi bu yüzden de geleneksel ve modern arasında bir kutuplaşmayı da beraberinde getirir. İmparatorluğun çöküş sürecinden günümüze kadar geleneksel ile modern arasındaki çatışmanın uçları bu noktalardan beslenir. Geleneksel temaşa sanatlarından tiyatro ve sinemaya geçiş noktasında da, yerli film üretiminin gerçekleştirilmesinde de, Sinematek'in kurulma sürecinde de bu kırılmanın tezahürlerini görmek mümkündür.

Sinema yazarları ve entelektüeller ile Ulusal Sinema düşüncesi etrafında toplanan yönetmenler arasındaki tartışmalar ve kutuplaşmalar, Türkiye'de film arşivciliği ve Sinematek tarzı yapılanmaların da bir yarışmaya dönüşmesine sebep olur. Ulusal Sinema taraftarları 1962 yılında Sami Şekeroğlu'nun önderliğinde, Güzel Sanatlar Akademisi'nde görev yapan bir grup akademisyen ve öğrencinin çabaları sonucunda kurulan Kulüp Sinema 7 etrafında birleşir. Kulüp, önceleri bir grup sinemaseverin bir araya gelip yerli ve yabancı filmleri gösterdiği sıradan bir üniversite sinema kulübü gibidir. Film gösterimleri ve filmler üzerine tartışmalar yapılır. Ancak sinema yazarlarının Türk filmlerine karşı tutumundan sonra sinema kulübündekiler Türk filmlerinin arşivlenmesi ve insanlara daha sık bir şekilde gösterilmesi, tartışmalarla birlikte filmlerin yeniden gündeme getirilmesi gerekliliğini fark eder. Bu yüzden de sinema kulübü olarak başlayan proje, 1965 yılında film arşivine evrilir. Bu tarihten itibaren kulüp içerisindekiler sinema makineleri, film afişleri, senaryolar, fotoğraflar ve dokümanları da toplayarak kısa sürede Türk sinemasına dair bir arşiv kurarlar. 1967'de sinema kulübü Türk Film Arşivi ismini alır. 1973 yılında FIAF'ın (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu) Moskova'daki kongresinde Türkiye'den federasyona üye olan ilk film arşivi olur.[18]

1965 yılında Onat Kutlar'ın önderliğinde kurulan Türk Sinematek Derneği ise Henri Langlois'nın Fransa'da kurduğu Fransız Sinematek'ini kendisine örnek alır. Sinema üzerine açılan ilk arşiv kurumları sinema müzeleri gibi daha çok sinemayla ilgili teknik ekipmanların toplanarak sergilendiği mekânlardır. Fransız Sinematek'i sinema müzelerinden farklı bir model geliştirir. Jacques Rivette, Langlois'nın Sinematek'i "Louvre Müzesi ile Modern Sanat Müzesi'nin karışımı" olarak düşündüğünü söyler.[19] Düzenli film gösterimlerinin yanı sıra kütüphane, fotoğraf arşivi ve laboratuvar gibi yapılarla birlikte Sinematek, aynı zamanda sinema kültürünün yayılması için tarihsel bir önem taşır. Film gösterimlerinden sonra yönetmenlerle filmler üzerine yapılacak tartışmalar, açık oturumlar, sergiler ve sinema tarihi dersleri gibi etkinlikler sinema kültürünü yaygınlaştırmaya olanak sağlar. Langlois, filmleri saklamanın en iyi yolunun onları göstermekten

18 1964 yılında Türk Film Arşivi'nin deposunda da bir yangın çıkar. Sami Şekeroğlu bu yangından 125 kadar filmin etkilendiğini söyler. Sami Şekeroğlu, "Türk Film Arşivi Müdürü Sami Şekeroğlu ile Konuşma", Söyleşiyi yapan: Atilla Dorsay ve Engin Ayça, *Yedinci Sanat*, sy. 8, 1973, s. 36-47.

19 Richard Roud, *A Passion for Films*, New York: The Viking Press, 1999, s. xxvii.

geçtiğine inanır.[20] Sinematek, bu yüzden de film gösterimleri ve beraberindeki tartışmalara da filmlerin arşivlenmesi, kataloglanması ve uygun koşullarda saklanması kadar önem verir.

Türk Sinematek Derneği'nin kurucu listesi içerisinde bulunan Cevat Çapan, Şakir Eczacıbaşı, Semih Tuğrul, Macit Gökberk ve Adnan Benk gibi dönemin önemli entelektüellerinin de kafasındaki model Langlois'nın Fransız Sinemateki'dir. Filmlerin korunması kadar film kültürünün geliştirilmesi ve Türkiye'de yaygınlaştırılmasını amaç edinirler. Grubun içerisinde Adnan Benk, Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu gibi İstanbul Üniversitesi Film Merkezi bünyesinde belgesel çeken ve yurt dışında çeşitli festivallerde ödül kazanan önemli isimler de vardır. Bu isimlerin Henri Langlois ile olan ilişkileriyle birlikte Türk Sinematek Derneği'nin girişimleri de ivme kazanır. Derneğin ilk gösterimine Langlois davet edilir. 16 Ekim 1965'te *Sinema 65* dergisinde yayımlanan yazıda, grup kuruluş amaçlarını da ifade eder:

> Kuruluş amaçlarına göre bir sinema kulübü olmayan, daha çok bir sinema müzesi ya da kitaplığı olarak çalışmalarına başlayan sinematek, arşiv ve depolarında yeryüzünde bugüne kadar çevrilmiş eski, yeni bütün filmlerin kopyalarını bulundurmaya, belge, fotoğraf ve sinemayla ilgili eserleri toplamaya çalışacaktır. Bunun yanı sıra da yaz ve kış sürekli film gösterileri düzenleyerek sinemanın klasik ve yeni bütün baş eserlerinden sağlayabildiklerini üyelerine gösterecektir.[21]

Kuruluş amaçlarının açıklanmasında da dikkat edileceği gibi dernek özellikle bir sinema kulübü olmadığının altını çizer. Türk Film Arşivi ile Türk Sinematek Derneği'nin kuruluş sürecindeki rekabet, film arşivleme ve film gösterimleri sırasında da devam eder. Türk Sinematek Derneği, ticarî sinemalarda çok fazla gösterim şansı olmayan eski ve yeni sanat sineması örneklerine programında ağırlık verir. Türk Film Arşivi de yerli programların yanı sıra klasik film gösterimlerine yönelir. Türk Sinematek Derneği, Özön'ün de yazısından hareketle Türkiye'de depo yangınlarında yanan kayıp filmlerin listelerini çıkartarak, kayıp eserlerin kopyalarını aramaya çalışır. Kutlar ile Özön birlikte çalışarak Türk sinemasının ilk örneklerinin yeniden gün yüzüne çıkartılması ve ordudan alınan özel bir izinle bu filmlerin yeniden gösterilmesi için büyük çaba gösterir. Türk Film Arşivi ise Elia Kazan, François Truffaut, Marcel Carne ve Mustafa Akkad gibi yönetmenleri davet ederek, onlarla birlikte söyleşi programları düzenler. İki kurum da amaçlarından etkinliklerine kadar birbirleriyle Türkiye'deki sinema kültürünün merkezi olma konusunda büyük bir rekabet içerisindedir.

---

20 Roud, *A Passion for Films*, s. 20.

21 "Sinematek Gösterilerine Başladı", *Sinema 65*, sy. 10, s. 14.

Bu rekabet 1960'lı yılların ortalarından itibaren Türkiye'de arşiv bilincinin ve Sinematek'lerin yaygınlaşması anlamında olumlu bir etki yapar. Bu şekilde sokaklara atılan ve hurdacılara satılan negatif filmler ve filmlere dair malzemeler belirli mekânlarda muhafaza edilme imkânına kavuşur. Ancak unutulmamalıdır ki, iki kurumdaki görevliler de profesyonel bir arşiv bilinciyle birlikte bu kurumları yönetmekten uzaktır. Bu kurumlardaki filmlerin saklanma şartları, kataloglanma biçimleri, filmlerin ve diğer malzemelerin araştırmacıların kullanımına açılma şartları amatörcedir. Türk Film Arşivi, Sinema-TV Enstitüsü ismini alarak 1974'te yeni yapılan binasına geçtikten sonra işler daha profesyonel bir çerçeveye oturur. FIAF'ın belirlediği arşivcilik ölçütlerine göre filmlerin korunması, bakımı ve restorasyonu sağlanır. Devlet ve üniversite ile yapılan işbirliği ve FIAF üyeliği bu anlamda Türk Film Arşivi'nin bir süre sonra Türk Sinematek Derneği'nden ayrılarak daha profesyonel bir film arşivine dönüşmesine de katkı sağlar.

1970'lerin sonlarına doğru Türkiye'deki siyasî kutuplaşmanın artması ve sokaktaki çatışmaların şiddetlenmesi, sinemacılık faaliyetleri gibi arşivcilikle ilgilenen kurumları da olumsuz etkiler. Gösterimler, etkinlikler ve diğer çalışmalar azalarak durma noktasına gelir. 12 Eylül 1980 yılında yapılan askerî darbe ile birlikte Türkiye'de Türk Sinematek Derneği kapatılır. Derneğin arşivine ne olduğu hâlâ tam olarak bilinmemektedir. Onat Kutlar, Yarımca'da kurulması planlanan Ulusal Görsel Sanatsal Müzesi'ne arşivin verilmek istendiğini ancak 12 Eylül sonrasında bunun gerçekleşmediğini belirtir.[22] Sinema-TV Enstitüsü ise günümüzde Mimar Sinan Üniversitesi'nin bir bölümü olarak Sinema-TV Merkezi şeklinde faaliyetlerine devam etmektedir.[23]

Dünyadaki örneklerine bakıldığında Sinematek, Film Merkezi ya da Sinema Enstitüsü gibi kurumlar, devletlerin sinemaya yönelik geliştirdikleri politikaların da bir ürünü olarak ortaya çıkarlar. Bu doğrultuda bu tür kurumların ortaya çıkması, yönetim biçimleri ve desteklenmesi yönünde yasalarda belirli mevzuatlar da bulunur. Bu kurumların büyük bir çoğunluğu özerk yönetimlere sahip olmalarına karşın çeşitli oranlarda devletlerin, belediyelerin ya da sanata hamilik yapan kurum ve kuruluşların destekleri ile ayakta kalır. Türkiye'de ise devletin belirgin bir sinema politikası olmaması, sinema ile ilgili yasaların yeni ihtiyaçlara karşılık vermemesi, özel sermayenin sinema alanına gerekli yatırımı yapmaması

22 Onat Kutlar, "Sinematek Arşivi Konusunda Bir Açıklama", *Hürriyet Gösteri*, sy. 149, Nisan 1993, s. 49.

23 Merkez, 1974-2018 yılları arasında dışarıya kapalı bir yapı olur. Araştırmacıların merkeze giderek film izlemesi mümkün olmaz. Geçtiğimiz sene üniversiteye yeni atanan rektörün film merkezini modernleştirme çabalarıyla birlikte ilk defa merkezin bir web sitesi kurulur (http://film-arsivi.msgsu.edu.tr). Bu şekilde araştırmacılar merkezde olan filmlerin listesine ulaşabilir ve izlemek istedikleri filmleri merkezde izleme şansını elde edebilirler. Bu anlamda merkezin faaliyetlerinin ve işleyişinin hâlâ tamamlanmadığı ve FIAF'a üye olan diğer merkezler kadar aktif olmadığı söylenebilir.

gibi nedenler bu tür kurumların da uzun süreli olmasını engeller. Kurumlar tek başlarına bırakıldıkları için yönetici kadroların gönüllü çabalarıyla ilerlemek zorunda kalır. Düzensiz film arşivi çabaları, devamlılık ve kürasyondan uzak film seçkileri, hazırlanan programların dönemlik olmasına neden olur. Araştırmacıların kurumlarda çalışma konusunda sıkıntı yaşamaları, depolanan malzemeye erişim kısmının planlanmaması, arşiv malzemelerinin yayına dönüştürülememesi sinema kültürü oluşturma çabasını da sekteye uğratır. Türk Sinematek Derneği'nin 1965-1980 yılları arasında faaliyet yürüttüğü dönemde geride bıraktığı en önemli eser Nijat Özön'ün hazırladığı *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay* kitabıdır. Türk Film Arşivi ise sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo'nun *Türk Sinemasında Altı Yönetmen* kitabı dışında kalıcı bir eser üretemez. İki kurum da birbiriyle rekabet ederek film arşivciliğine başlasa da Türkiye'nin mevcut sorunlarını aşıp düzenli ve Batı'daki standartlarıyla bir Sinematek ya da Film Merkezi'ne dönüşemez.

II. Dijital Arşivlerin Kurulması

1990'lı ve 2000'li yıllarda Türkiye'de banka, müze ve üniversite arşivlerinde bir hareketlenme yaşanır. Akbank, Garanti ve Yapı Kredi Bankası muhafaza ettikleri arşivleri modern arşivcilik yaklaşımlarıyla birlikte yeniden düzenler. Kişisel koleksiyonlara dayanan özel müzeciliğin genişlemesi de bu anlamda bankaların arşivlerini değerlendirme çabalarıyla paralel ilerler. Depolarda bir köşeye yığılan ve atıl bekleyen malzemeler bu şekilde çeşitli festival, sergi ve müzelerde yeniden değerlendirilir. Bu dönemde üniversite arşivlerinde de benzer bir atılım görürüz. 1990'lı yıllarda özel üniversitelerin çoğalması, üniversite kütüphanelerinin faaliyete girmesi ve üniversiteler üzerinden dijital arşivlere erişimin sağlanması da önemli adımlardan biridir. Bu hareketlilik internetin yaygınlaşması ile birlikte arşivlerin dijital alana taşınmasını da beraberinde getirir.

Garanti Bankası araştırma, sergi, yayın ve dijitalleştirme projeleri gerçekleştirmek amacıyla 2011'de Salt isimli bir kurumu hizmete açar. Kurum, kullanıcı ve bileşenleriyle karşılıklı öğrenmeye ve tartışmaya açık bir zemin sağlamayı amaçlar. Sergi, söyleşi ve film gösterimi etkinliklerinin yanı sıra kurumun esas özelliği uluslararası standartlara uygun bir biçimde kişi ve kurum arşivlerinin kataloglanması ve dijitalize edilmesidir. Türkiye'de tarih, mimarî, sanat, fotoğrafçılık ve sinema gibi alanlarda önemli kişi arşivleri kurum tarafından hazırlanan dijital veritabanına aktarılır.[24] Ayrıca kurumda görev yapan profesyonel arşiv uzmanları ve bu alanda verilen eğitimler de kurumun modern arşivcilik metotlarını geniş kitlelere aktarabilmesini sağlar.

Dijital film arşivleri konusunda Türkiye'deki öncü çalışma ise, Nezih Erdoğan'ın önderliğinde 2009'da Bilgi Üniversitesi tarafından gerçekleştirilen Türkiye'de Sinema-Seyir Belge Arşivi isimli projedir. Bu çalışma, erken dönem sinema tarihine ait

24 Bkz. https://archives.saltresearch.org/ [Erişim Tarihi: 10.01.2021].

belgelerin toplanarak dijital bir havuza eklenmesi ve araştırmacıların kullanımına açılmasını kapsar. Türkiye'de erken dönem sinemaya ait bilgi ve belgeler Bakanlık arşivleri, kütüphaneler, üniversite arşivleri ve kişisel koleksiyonlarda olduğu için dağınıktır. Bu yüzden araştırmacıların özellikle de erken dönem sinema üzerine çalışması ve belgelere ulaşması oldukça zordur. Proje, kaynakların ulaşımını ve kullanımını kolaylaştırmak adına önemli bir çabadır. Akademik ve bütünlüklü bir bakışın sergilenmesi ve sonraki kuşağa ilham vermesi anlamında Türkiye'deki öncül çalışmalardan biridir.

Taha Toros, Mehmet Fuad ve Cüneyt Orhon gibi Türkiye'de alanında önemli isimlerin koleksiyonlarına sahip olan İstanbul Şehir Üniversitesi'nin Taha Toros koleksiyonuyla başlayan dijitalleştirme projesi de bu alanda örnek projelerden biri olarak gösterilebilir.[25] İstanbul Şehir Üniversitesi'nin arşiv çalışmasının en önemli ayağı dijitalleştirme ve kataloglama sisteminin yanı sıra ücretsiz ve açık erişime imkân tanımasıdır. Bu yanıyla proje, özellikle 2000'li yıllarda Google Books, HathiTrust, Internet Archive, Open Library, Europeana ve Gallica gibi açık erişime imkân tanıyan geniş çaplı dijitalleştirme projelerinin bir uzantısıdır. Alanında deneyimli ve akademik bakış açısına da sahip olan profesyonel çalışanlarıyla birlikte İstanbul Şehir Üniversitesi, Türkiye'deki dijital arşiv alanına bilimsel bir yaklaşımı da taşır. Arşivde, benzeri farklı arşivlerle entegre olmayan yazılımlar yerine Dspace sistemi kullanılır. Dspace tabanlı bir sistem üzerinden Amerikan Kongresi'nin dijital arşivindeki meta data sistemine bağlı biçimde derleme koleksiyonlar web sitesi üzerinden erişime açılır. Ancak Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından İstanbul Şehir Üniversitesi'ne kayyum atanması sonrasında, Yüksek Öğretim Kurulu'nun (YÖK) üniversitenin faaliyet iznini kaldırmasıyla birlikte Taha Toros ve üniversitedeki diğer önemli arşivler de Marmara Üniversitesi'ne geçer. Marmara Üniversitesi bünyesinde arşivle ilgili ne yapılacağı konusunda henüz bir açıklama olmamasına karşın, arşiv online erişime de kapatılır. O anlamda, Taha Toros Arşivi de uluslararası standartlarda kurulan, gelişen ve araştırmacıların kullanımına sunulan bir arşiv olmasına rağmen günümüzde akıbeti belirsiz olan arşivler arasında yerini almaktadır.

Bu dönemde Kültür ve Turizm Bakanlığı ise Osmanlı ve Cumhuriyet döneminden itibaren çeşitli kurum ve kuruluşlar tarafından muhafaza edilen on beş binin üzerindeki filmi tek bir çatı altında toplar. Bakanlığın Ankara'daki binası, negatif filmlerin uygun ortamda saklanması ve taranması amacıyla buna uygun bir teknolojiyle donatılır. Bakanlık, elemanlarının bir kısmını arşivcilik eğitimi alması için yurt dışına gönderir. ARRI marka iki büyük tarayıcı ile 6K çözünürlükte

25 Taha Toros, Türkiye'nin önemli biyografi yazarlarından biridir. Toros'un arşivinde çoğunluğu biyografi dosyası olmak üzere yedi binden fazla dosya vardır. İstanbul ile ilgili semt, mekan, kurum ve kişilerle ilgili dosyalarda kupür, makale, fotoğraf, resim ve kartpostal gibi birçok formatta belge bulunur. Bkz. https://bellek.sehir.edu.tr [Erişim Tarihi: 10.01.2021].

taranan görüntüler, restore edilerek dijital ortama aktarılmaya çalışılır. 8, 16 ve 35mm. formatlarındaki filmlerin taraması ve kataloglanması tamamlandıktan sonra çeşitli kurum ve kişilerin yardımları ile birlikte filmlerin içerikleri belirlenir. Bakanlık arşivinde dijitalize edilen filmlerin Türkçe ve İngilizce dil seçenekleri de olan bir web sitesi üzerinden yıl sonuna doğru kullanıcılara sunulması planlanır.

Geçmişte Osmanlı dönemine ait filmler Avrupa'daki Avusturya, Belçika, Fransa, Hollanda ve İngiltere gibi ülkelerin arşivlerinden alınarak gösterilirken, Bakanlık'ın film arşivini açmasıyla birlikte Osmanlı döneminde Türkiye'deki kişi ve kurumlar tarafından çekilen filmler de gün yüzüne çıkma imkânına kavuşacaktır. Bu yanıyla arşiv çalışmasının yurt içindeki araştırmacılara fayda sağlamasının yanı sıra yurt dışındaki erken dönem sinemaya dair çalışmaları da zenginleştireceği düşünülebilir.

III. Türk Sineması Araştırmaları Merkezi (TSA)

2014 yılında bütün bu sürecin bir uzantısı olarak Türk Sineması Araştırmaları Merkezi (TSA) kurulur. Merkez, Bilim ve Sanat Vakfı'nda, İstanbul Kalkınma Ajansı (İSTKA) ve Sinema Genel Müdürlüğü'nün desteği ve İstanbul Şehir Üniversitesi'nin katkılarıyla açılır.[26] Türkiye'deki dijital arşivlerin çoğalması, arşivcilik anlamında akademik bir yaklaşımın oturmaya başlaması ve devletin bu alanda yapılacak yatırımlara fon sağlaması merkezin kuruluş sürecinde önemli rol oynar. 2000'li yıllarda gerek özel sektörde gerekse de üniversitelerdeki atılım ve gerçekleştirilen projeler, Türk sineması üzerine yapılacak geniş çaplı bir bilgi ve belge merkezi açılmasının önünü açar.

Türk sinemasında en çok eksikliği hissedilen konulardan biri filmlere ve filmlerle ilişkili afiş, senaryo, fotoğraf ve diğer malzemelere tek bir mekân üzerinden ulaşılmasının zorluğudur. Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Burçak Evren ve Agah Özgüç gibi sinema tarihçileri sinema tarihi üzerine yazdıkları eserlerin önsözlerinde bu durumu ifade ederler. Filmleri yeniden toplu bir şekilde izleyemeden yapılan değerlendirmelerin eksikliğine, dokümanlara ve fotoğraflara ulaşamamanın yarattığı ezberlere değinirler. 1990'lardan sonra açılan özel üniversiteler ve yeni kurulan sinema ve televizyon bölümleriyle birlikte 2000'li yıllara geldiğimizde bu ihtiyaç daha da artar.

Nezih Erdoğan'ın 2009'da Bilgi Üniversitesi'nde gazete kupürleri, doküman ve tercüme çalışmalarıyla başlattığı proje, TSA veritabanının da temel nüvesini oluşturmaktadır. TSA başlangıç noktası olarak sinema tarihçilerine, araştırmacılara, akademisyen ve öğrencilere çalışmalarına imkân tanıyacak bir bilgi ve belge merkezi oluşturma amacıyla yola çıkar. Filmlerin ve filmlerle ilgili her türlü malzemenin derlenmesi, malzemenin dijital bir arşive aktarılması ve araştırmacılara sunulması hedeflenir.

26 Bkz. https://www.tsa.org.tr/en/ [Erişim Tarihi: 10.01.2021].

IV. Merkezin Yapısı ve İşleyişi

On iki kişilik bir ekiple faaliyete geçen merkezin arşivleme, dijitalleştirme, kataloglama ve özgün içerik üretme aşamalarını kapsayan dört ana işlevi vardır. TSA Arşivi, sadece dijital olarak üretilen malzemeyi kapsamaz. Malzemenin önemli bölümü fiziksel olarak üretilen ve tarihsel açıdan değere sahip dokümanları içerir. Bu nedenle de gerek bağış yoluyla gerekse de satın alma şeklinde derlenen fiziksel malzemeler Bilim ve Sanat Vakfı içerisindeki TSA'ya ayrılmış bir katta muhafaza edilir. Fiziksel alan çalışma ofisleri, depo, malzeme arşivi ve film kütüphanesi şeklinde dört temel alana bölünür. Malzemeler sırayla depo, ofis ve kütüphane ya da arşiv birimlerine aktarılır. Bu sürecin aşamalarının planlanması ve yapının kurulması ise İstanbul Şehir Üniversitesi ve Salt kurumuyla yapılan işbirliği ile gerçekleştirilir. Türkiye'deki dijital arşivlere geçiş anlamında bu iki kurumun öncül rolleri TSA Merkezi'ndeki çalışmaların da bilimsel ve akademik standartlara uygun bir şekilde ilerlemesini sağlar.

Bu doğrultuda TSA Merkezi içerisinde yer alan arşiv malzemelerinin meta data sistemi İstanbul Şehir Üniversitesi'ndeki Taha Toros'a ait olan koleksiyonun dijitalleştirilme sürecinde kullanılan yapıyla benzerlik gösterir. Merkezde muhafaza edilen ve web sitesi üzerinden kullanıcıya ulaştırılan dijital içerikler, web sitesine geçmeden önce kapsamlı bir meta data girişi yapılır. Veriyi tanımlama ve veriye kayıt oluşturma işlemleri dışında arşivin önemli farklılıklarından bir tanesi de web sitesi üzerinden kullanıcıya sunduğu her verinin akademik anlamda bir kaynakçaya sahip olmasıdır. İstanbul Şehir Üniversitesi ile ortaklaşa çalışmanın bir ürünü olan akademik yaklaşım, merkezin veritabanının Internet Movie Database (imdb.com) gibi internette yer alan kullanıcı katkısı ile geliştirilen veritabanlarından ayrışmasını sağlar.

Türk sinema tarihi anlatılarında en sık görülen eksiklerden bir tanesi yanlış bilgilerin silsile usulüyle tekrar edilmesidir. Bu alanda öncül isimler olan sinema tarihçileri Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Agah Özgüç ve Burçak Evren'in eserlerinde yeterli kaynağa ulaşamadıklarından dolayı yapmış oldukları kimi yanlışlar sorgulanmadan devam eder. Filmlerin isimleri, tarihleri ve konularında bu yüzden de hatalar görülür. Filmlerin önemli bir bölümü kayıp olduğu için filmlerin bilgileri ya film afişlerinden ya da gazete ilanlarından derlenir. Türk sinemasının geçmişten günümüze süregelen yapısal eksikliklerinin başında filmlerin bir kurum tarafından kayıt altına alınmaması gelir. Filmlerin isimleri, jenerikleri ve yapım şirketleri gibi temel bilgilere bu yüzden de ulaşmak zordur. Filmlerin İstanbul dışında, Türkiye'nin diğer şehirlerinde gösterilirken farklı isimler alması, bölgelere yönelik farklı afişlerin hazırlanması çok yaygın bir uygulamadır. Yapım şirketlerinin video kaset ya da televizyon gibi kanallara filmlerini sattıktan sonra filmlerle ilgilenmemesi beraberinde filmlerin jeneriklerinin değiştirilmesine neden olur. Aynı filmlerin farklı isimlerle pazara sürülmesi ve çoğu zaman filmlerin

orijinal kopyalarının mevcut olmayışı, sorunları daha da derinleştirir. Zamanında faaliyet gösteren şirketlerin aile şirketleri oluşu ve kurumsallaşamaması nedeniyle arşivlerinin olmaması filmlere ulaşmayı zorlaştırır. Bu yüzden de filmin ilk kopyasına ulaşmak ve temel künye bilgilerini doğrulamak çoğu zaman basit bir işlem gibi gözükmesine rağmen zorlu bir sürece dönüşür.

Merkezin yaklaşımını daha iyi anlatabilmek adına bu zorluklardan kısaca bahsetmekte fayda vardır. Türkiye'deki film endüstrisinde önemli eksikliklerden bir tanesi endüstrideki güç dengesizliğidir. Yapımcılar, çoğu zaman filmlerde görev yapan ama sonrasında anlaşamadıkları insanları jenerikten çıkarmaya çalışır. Seyfi Havaeri ile Erman Film şirketinin sahibi Hürrem Erman arasında yaşananlar buna iyi bir örnektir. 1948 yılında Erman Film şirketi Adapazarı'nda *Damga* isimli bir film çekmeye başlar. Filmin yönetmenliğini ise Seyfi Havaeri yapacaktır. Filmin çekimlerinin büyük bir bölümü Adapazarı'nda gerçekleştirilir. Filmin finalinde çiftin büyük bir merdivenden ineceği bir mekân bulunamadığı için son iki sahnenin çekimi İstanbul'a bırakılır. Ekip, Adapazarı'ndaki çekimleri tamamlayarak İstanbul'a döner. Yapımcı Hürrem Erman filmin son birkaç planını ise filmin yönetmeni Havaeri'ne çektirmek yerine o sırada büroda muhasebeci olarak çalışan Lütfi Akad'a çektirir. Film, vizyona girerken filmin afişlerinde yönetmen bilgisi geçmemektedir. Filmle ilgili dokümanlarda filmin yönetmen ismine Seyfi Havaeri'nin yanına Lütfi Akad'ın ismi de eklenir. Oysa Akad, filmde toplamda yedi çekim içeren iki sahne çeker. Kendi hatıratında olayı anlatırken, "*Damga* filminin yönetmeni olarak Seyfi Havaeri ile adımın yazılmasını doğrusu çok yadırgıyorum" şeklinde durumdan rahatsızlığını ifade eder.[27] Filmin çekimleri sırasında aynı zamanda yapımcı Hürrem Erman'la da aralarında bir ilişki olan filmin başrol oyuncusu Sezer Sezin'le tartışan Havaeri, İstanbul'a döndükten sonra isminin filmden çıkartılması ile bunun bedelini ödeyecektir.[28]

Havaeri benzer bir olayı sinemamızın ilk yıldızlarından biri olan Cahide Sonku ile de yaşar. Havaeri, 1949 yılında Sonku'nun başrolünde yer alacağı *Fedakâr Ana* isimli filmi yönetir. Filmden önce çeşitli dergilerde film üzerine tanıtım yazıları yazılır. Tanıtımlarda Havaeri'nin yöneteceği filmde, ikilinin senaryo üzerinde çalıştıkları haberi paylaşılır. Fakat film vizyona girdiğinde hem afişte hem de filmin jeneriğinde yönetmen, senarist ve oyuncu olarak sadece Cahide Sonku'nun ismi geçmektedir. Havaeri bu durumun nedenini şöyle anlatır:

> Filmin oynanmasına yakın karton reklamlar hazırlanırken Cahide ile aramızda bazı sebepler dolayısıyla ihtilaf çıktı. Rejisör olarak önce benim ismim yazılmışken, sonradan her ikimizin adı konuldu. Tam

27 Lütfi Akad, *Işıkla Karanlık Arasında*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s. 44.

28 Burçak Evren, *Yeşilçam'ın Gölgesinde Seyfi Havaeri*, Antalya: Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları, 2005, s. 54-55.

> filmin gösterilmesinden bir gün evvel işler gene değişti ve rejisör olarak Cahide'nin ismi yazıldı.[29]

Bu durumda da görüldüğü gibi sektörde güçlü olan kişiler, kişisel istek ve arzularına göre filmde çalışan kişilerin isimlerini ve emeklerini hoyratça yok sayabilmektedir. Filmin afişinde, tanıtımında ve jeneriğinde ismi geçmeyen yapımcı, yönetmen ve oyuncuların isimlerini bulmak, gerçek kişileri jeneriklere eklemek ise bu nedenle bir tür film arkeologluğu gerektirir. Bu örnekler bize film jenerikleri ve filmlerin tanıtım malzemelerinin de her zaman doğru bilgilere göre hazırlanmadığını kanıtlar.

Bunun çarpıcı bir örneği de Yılmaz Güney filmleridir. Televizyon Film şirketinin sahibi Nuri Akıncı, Türkiye'de B tipi avantür filmler çeken bir yönetmendir. Yılmaz Güney'in henüz Türkiye'de bir fenomene dönüşmediği dönemlerde onunla birlikte *Kamalı Zeybek* (1964), *Kara Şahin* (1964), *Beyaz Atlı Adam* (1965) ve *Beyaz Atlının Dönüşü* (1965) isimli filmlerde çalışır. Akıncı, Güney ile birlikte çalıştığı avantür filmleri ucuza mal ederek kâr elde etmeye çalışır. Yönetmen, 1965 yılında çektiği *Beyaz Atlı Adam* filminde kârını artırmak için yeni bir formül bulur. *Beyaz Atlı Adam* filminde çekilen ancak kullanılmadığı için atılan sahneler ilk filmde kullanılan bazı parçalarla birleştirilerek *Beyaz Atlının Dönüşü* şeklinde yeni bir film üretilir. Yeni bir sahne çekmeden, montaj masasında eski filmden kesilen parçaları montajlayarak Akıncı aslında gerçekte olmayan bir devam filmi üretir. Güney meşhur olduktan sonra filmin haklarını satın alan bir başka yapımevi ise filmi *Hızır* ismiyle yeni bir afişle yeni bir film diye yeniden vizyona sokar.[30] Akıncı, *Beyaz Atlı Adam* filmindeki yöntemi, sonrasında *Kasımpaşalı* filminde de uygular. *Kasımpaşalı* filminde Güney ve diğer oyuncularla bir filmlik bir sözleşme yapılır. 1965 yılında filmin çekimleri tamamlanır. Filmin hikâyesi Güney'e aittir. Ancak Güney, hikâyesini senaryo haline getirmesi için gazeteci Aydın Engin'den destek alır. Engin'in senaryoyu yazarken tek şartı vardır: Bir gazeteci olarak filmin senaryosunda isminin geçmesini istemez.[31] Güney'le Nuri Akıncı aralarında anlaşarak, filmin senarist ismine Yaşar Akıncı ismini yazmayı uygun bulurlar. Yaşar Akıncı ise gerçek bir kişi değildir. İkisinin türettikleri bir müsteardır. Film, vizyona girdikten sonra Nuri Akıncı işletmelere borçlu duruma düşer. Bu yüzden de Güney'le yeni bir film çevirmek yerine ilk filmden atılan sahnelere ek bir final sahnesi ve birkaç avantür sahne ekleyerek yeni bir film türetir: *Kasımpaşalı Recep*. Ek sahneleri ilk filmin kurgusunu yapan yönetmen Yılmaz Atadeniz çeker. Sonra film çeşitli illerde

29 Evren, *Seyfi Havaeri*, s. 77.

30 Agah Özgüç, *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*, İstanbul: Horizon International, 2016, s. 109.

31 Özgüç, *Yılmaz Güney*, s. 114; Turhan Feyizoğlu, *Yılmaz Güney: Bir Çirkin Kral*, Tekin Yayınevi, 2014, s. 113.

oynarken filme yeni afişler hazırlanır. *Kasımpaşalı* filmi *Kabadayı Aşkı, Kasımpaşalı Recep* ise *Korkunç Vurgun* ismiyle Anadolu'da yeniden gösterime girer.[32]

Türkiye'de iç içe üretilen bu tür yapımlara Yeşilçam'da "konfeksiyon film" denir. Hasan Kazankaya, Nuri Akıncı, Semih Evin ve Yılmaz Atadeniz gibi yönetmenler bu tarz iç içe geçen filmleri çekip kurgulamalarıyla sonrasında meşhur olur. Türk sineması bu anlamda filmlerin kayıtlarının tutulmadığı, denetimin olmadığı, kâr elde etmenin her şeyin önüne geçtiği bir endüstridir. Bu tür boşluklardan oluşan bir sinemanın veritabanını hazırlamak ve filmleri künyeleriyle birlikte sağlıklı bir biçimde verebilmek tam da bu nedenle büyük zorluklar içerir. Bu yüzden de merkezin filmlere yaklaşırken geliştirdiği akademik yaklaşım önem kazanır.

Veritabanında verisi girilen ve web sitesi üzerinden kullanıcıya ulaşan filmlere ait bilgiler çeşitli kontrol aşamalarından geçirilir. Bu aşamaları ifade etmek için *Kasımpaşalı* filmi üzerinden gidersek, öncelikle iki filmin ikisi de günümüzde mevcut değildir. Bu, bize önemli bir sorun çıkarır. Temel malzeme filmlerin kendisidir. *Kasımpaşalı* filmi kayıp filmler arasındadır, ancak devam filmi *Kasımpaşalı Recep* mevcuttur. O yüzden filmlerin jenerik bilgileri *Kasımpaşalı Recep* filmi üzerinden girilir. Sonrasında filmlerin afişleri ile bilgiler karşılaştırılır. Bu süreçte afişlerin arşivde fiziksel kopyaları yok ise önce koleksiyonerle görüşülerek ilgili afiş bulunmaya çalışılır. Afiş bulunamıyorsa, afiş kitaplarından yararlanılır. Temel künye oluştuktan sonra filmin hikâyesinin ve sürecinin filmin künyesinin altında yer alan kaynakça bölümüne aktarılma süreci başlar. Burada elde edilen ve kaynakçaya eklenen her bilgi akademik kaynak gösterme yöntemlerinden Chicago stiline uygun biçimde kaynakçaya taşınır. Bu şekilde kaynakçaya bakan bir kullanıcı, filmin sayfasındaki bilgilerin hangi kaynaklardan derlendiği bilgisine ulaşabilir. Kitaplardan taşınan dipnot haricinde eğer filmin ekibinden yaşayan biri/birileri varsa onlarla da görüşmeler gerçekleştirilir. *Kasımpaşalı* filmi özelinde de Yılmaz Güney'in arkadaşlarından ve onun üzerine kitapları bulunan sinema yazarı Agah Özgüç, filmin kurgucusu Yılmaz Atadeniz ve filmin başrollerinden Selma Güneri ile bu film özelinde görüşülür. Kaynaklarda olmayan bir durum olduğunda görüşülen kişilerin sözlü ifadeleri de kaynakçaya aktarılır. Bu şekilde tartışmalı olan filmler üzerine kaynak taraması ve sözlü tarih gibi çeşitli metotlara da başvurularak temel bilgi oluşturulmaya gayret edilir.

Filmlerin bilgilerinin yanı sıra web sitesinde filmlerle ilgili yayınlanan makaleler, filmler üzerine yapılan söyleşi ve tezler de filmlerle ilişkilendirilerek web sitesi üzerinden araştırmacıların kullanımına sunulur. *Internet Movie Database* gibi film bilgilerinin paylaşıldığı web sitelerinden farklı olarak daha kompleks ve araştırmacının yaptığı araştırmasını derinleştirmesine ve yeni kaynaklara

32 Özgüç, *Yılmaz Güney*, s. 112-116; Burçak Evren ve Barış Saydam, *Oyuncu, Yönetmen, Senarist, Yapımcı Yılmaz Güney*, Adana: Altın Koza Film Festivali Yayınları, 2015, s. 42-44; Burçak Evren, *Yılmaz Atadeniz*, Antalya: Altın Portakal Film Festivali Yayınları, 2008, s. 41-42.

yönelmesine olanak sağlayan bir yapı vardır. Araştırmacıların bu verilere ulaşması için ücretsiz bir şekilde siteye üye olmaları yeterlidir. Kullanıcı web sitesine üye girişi yaptıktan sonra ulaşmak istediği malzemenin üzerine gelerek "talep gönder" tuşunu tıklar ve malzemenin bir kopyasına ulaşmak istediğini belirtir. Talebin dijital kaydının girilmesinden sonra istenilen malzeme telife konu olan bir malzeme değilse, kullanıcıya gün içerisinde malzemenin PDF ya da JPEG formatındaki dijital kopyası ulaştırılır. Eğer talep edilen malzeme bir film ya da satışta olan bir kitap gibi telife konu olan bir malzeme ise, bu tür malzemelerin fiziksel arşiv üzerinden ulaşılabileceği yönünde kullanıcıya bir bilgi maili gönderilir. Merkezin kendi binasında araştırmacıların film izleyebilecekleri ve araştırma yapabilecekleri bir film kütüphanesi bulunur. Burada filmlerin yanı sıra sinemayla ilgili kitaplara, süreli yayınlara, tezlere ve dokümanlara ulaşmak da mümkündür.

V. Özgün İçerik Üretimi

Merkez ayrıca yıl içerisinde çeşitli gösterim, söyleşi, panel ve sempozyum gibi etkinlikler de hazırlayarak filmlerin dolaşıma sokulmasına ve insanlara ulaşmasına imkân tanır. Bu amaçla "Eskimeyen Filmler" ismiyle yılda bir kez Türk sinemasındaki klasik ve kült filmlerden oluşan bir film günleri etkinliği organize edilir. Bir hafta boyunca eski ve yeni Türk filmleri gösterilir. Bu filmlerin gösterimlerinden sonra sinema yazarı, akademisyen ve araştırmacılar filmler üzerine konuşmalar gerçekleştirir. Filmlerin yönetmenleri ile söyleşi etkinlikleri düzenlenir. Etkinliklerle beraber gösterilen filmler üzerine yazılan yazılardan derlenen, Türkçe ve İngilizce olarak basılan *Eskimeyen Filmler (Timeless Movies)* kitabı çıkartılır. Merkezin bağlı olduğu binada faaliyet gösteren ve TSA'nın çalışma ortaklarından Küre Yayınları aracılığıyla Türk sineması üzerine özgün kitaplar hazırlanarak literatüre katkı sağlanır.

TSA ile Küre Yayınları arasındaki ortak çalışmalara örnek olarak sinema tarihçisi Ali Özuyar'ın Osmanlı'da sessiz sinema döneminde sinema üzerine yayınlanan Osmanlıca yazıların tercümelerinden derlenen *Sessiz Dönem Türk Sinema Antolojisi* kitabı bu alanda önemli eserlerden biridir. 2004 yılında çektiği *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmi ile tanınan ve özgün bir sinema diline sahip olan Ahmet Uluçay'ın günlükleri de *Sinema İçin Bunca Acıya Değer Mi?* ismiyle basılır. Yönetmenin filmleri üzerine yazılan yazıların derlendiği *Karanlıkta Işığı Yakalamak* ve *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminin senaryosu ve Derviş Zaim sineması üzerine hazırlanan *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak* isimli eserler de TSA ekibi tarafından yayına hazırlanan içerikler arasındadır. Bu anlamda TSA, veritabanı ve arşiv çalışmasının yanı sıra güncel eserler ve içerikler de üreterek Türk sinemasının geçmişine ortaya çıkardığı gibi tanıklık yaptığı dönemin sinemasını da yakından takip ederek o konuda da üretim yapmaya çalışır.

Kitap çalışmalarının yanı sıra akademisyen, sinema tarihçisi, yazar ve alanında uzman olan çeşitli insanların makaleleri web sitesi üzerinden yayınlanmaktadır. Güncel film eleştirileri, yönetmenlerle yapılan söyleşiler ve güncel dosyalar da kitap çalışmalarının dışında web sitesi üzerinden takip edilebilecek güncel ve özgün içerik üretme anlamındaki çalışmalar arasında sayılabilir.

VI. Tercüme Faaliyetleri

Erken dönem Türk sineması üzerine araştırma yapmanın zorluklarından bir tanesi de bu dönemdeki bütün belgelerin Osmanlıca olmasından kaynaklanır. Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye'de 1928 yılında harf devrimi gerçekleştirilir. Bu devrimle birlikte Arap harfleri üzerine kurulan Osmanlı alfabesinden Latin harflerini esas alan modern Türk alfabesine geçilir. Bu dönemde kademeli ve yumuşak bir geçiş yerine yeni bir başlangıç yapma isteğiyle keskin ve sert bir dönüşüm yaşanır. Bu da Osmanlıca'nın hızla unutulmasına neden olur. Bu nedenle de Türkiye'de erken dönem sinema ile ilgilenen sinema tarihçilerinin önündeki en büyük zorluklardan bir tanesi Osmanlı alfabesindeki belgeleri okumaktır. Bu eksiklik ilerleyen yıllarda sinema tarihçilerinin tarihyazımı metinlerine yaklaşımlarında da ayrışmasına neden olur. Bir tarafta Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Agah Özgüç ve Burçak Evren gibi geleneksel sinema tarihyazımı metodolojilerini sürdüren yazarlar bulunur. Diğer tarafta ise Ali Özuyar, Arda Odabaşı ve Süleyman Beyoğlu gibi tarihçilikten gelen ve daha çok Osmanlıca belge ve gazete kupürlerinin transkripsiyonuna dayalı bir sinema tarihçiliği yaklaşımı benimseyen yazarlar vardır.

Nezih Erdoğan, tarihçi Edhem Eldem'in Türkiye'deki tarihyazımı alanında sorunlu gördüğü iki yaklaşım üzerinden Türkiye'deki sinema tarihyazımı alanındaki eksikliklere değinir. Eldem makalesinde bir tarafta eski Türkçe belgelerin transkripsiyonuna dayalı tarihçiliği, diğer tarafta ise teori ve veri arasındaki ilişkinin çoğunlukla dengesiz bir şekilde teorinin lehine kaydığı tarihçilik anlayışını eleştirir. İki tarihçilik anlayışının eksikliklerine değinir. Ancak Türk sinemasındaki tarihyazımı örneklerine baktığımızda, eski belgeleri okuyabilen sinema tarihçisi çok azdır. Dolayısıyla tarih ile sinema tarihi arasında böyle bir kıyaslama yapabilmemiz bile çok zordur. Erdoğan bu eksikliğe dikkat çekerek, bu eksiklikten dolayı Türkiye'deki sinema tarihçilerinin daha çok efemera, süreli yayın ve gazete koleksiyonlarına önem verdiklerine dikkat çeker. Osmanlı'nın ve Türkiye'nin modernleşme sürecinin, teorinin, kuramın ve yöntemin eksikliğine vurgu yapar.[33]

TSA'nın çalışmalarının bir ayağını da bu nedenle Osmanlıca'dan Latin alfabesine transkript edilen belgeler oluşturur. Merkezin birimlerinden bir tanesi bu işe ayrılır. Üç kişilik alanında uzmanlaşan bir ekip tercüme edilen metinlerin

33 Nezih Erdoğan, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 25.

kontrolünü gerçekleştirir. Osmanlı Arşivi'nde sinema, tiyatro ve erken dönem üzerine olan bütün belgeler taranarak TSA Arşivi'ne katılır. Bunun yanı sıra devlet kütüphaneleri ve sinemanın erken dönemlerinde faaliyette bulunan çeşitli cemiyetlerin arşivleri de taranır. Elde edilen belgeler Osmanlıca bilen çevirmen ve editörlerin gözetiminde Latinize edilir. Bu alandaki eksikliğe binaen yeni araştırmacıları bu konuya yöneltmek amacıyla yılın belirli dönemlerinde Osmanlıca eğitimleri ve atölyeler düzenlenir. Her ay bu alanda çalışan sinema tarihçileri ile merkezde söyleşi etkinlikleri yapılır. Tercümesi yapılan içerikler ise hem orijinali hem de tercümesi yer alacak biçimde web sitesi üzerinden kullanıcılara açılır. Bu anlamda, diğer içeriklerde olduğu gibi tercüme faaliyetlerine yönelik içerikler de bütün kullanıcıların erişimine açıktır.

Sonuç

Türk sineması özelindeki işleyişi ve aksaklıkları düşünmeden merkezdeki yapıyı ve veritabanının işleyişini düşünmek de eksik kalır. Türk sinemasında gerek depo yangınlarında gerekse de kısa süreli faaliyet gösteren şirketlerin kapandıktan sonra filmlerine sahip çıkmamaları nedeniyle pek çok film kayıptır. Endüstride, bir politika çerçevesinde yapısal anlamda organize edilmediği için kayıt dışı çok yaygındır. Sistematik biçimde işleyen bir endüstriye dayalı bir sinemadan ziyade kişisel çabalar üzerinden ilerleyen bir sinema söz konusudur. Bu yüzden de başarılar ve olumlu adımlar uzun vadeli olmaktan uzaktır. Çoğu zaman kısa süreli geçici çözümlerle endüstri kendi kaderine terk edilir. Devlet kurumları gibi özel kurumlar da filmlerin arşivlenmesi ve korunması anlamında çok geç kalır. Açılan Sinematek'ler ise Batı'daki kurumsal ve kapsayıcı yaklaşımdan uzaktır. Bu yüzden de film, senaryo, afiş, görsel ve doküman gibi malzemelerin her birine ulaşmak meşakkatli bir yolculuk gerektirir. Sinema tarihçileri, yazar, akademisyen ve araştırmacılar ise bu dağınık yapı içerisinde araştırma yapabilmek için bir arkeolog gibi kazı faaliyetinde bulunmak zorunda kalırlar.

TSA Merkezi bu eksiklikler üzerine yeni bir model ortaya koymaya çalışır. Araştırmacıların araştırma yapmak isteyebilecekleri bütün malzemeleri tek bir elde toplamanın yanı sıra araştırmalarını derinleştirmelerine de imkân sağlayabilecek bir yapı planlar. Fiziksel bir bilgi ve belge merkezinden dijital bir arşive ve sonrasında da etkinlik, tercüme ve kitap faaliyetleriyle birlikte nihayetinde özgün içerik üretimine doğru ilerleyen bir süreç söz konusudur. Bu süreç, 2000'li yıllardan beri dünyada yaygınlaşan ve malzemenin paylaşılması esasına dayanan açık erişim mantığının da bir uzantısıdır. İstanbul Şehir Üniversitesi, Salt ve Sinema Genel Müdürlüğü gibi kurum ve kuruluşların katkıları ve vizyonları da bu anlamda merkezin yapısını geliştirmesine ve devamlılık sağlamasına imkân tanır.

Kaynakça

"1580 Sayılı Belediye Vazifelerine Müteallik Kanunu", *Resmi Gazete*, 14 Nisan, 1930.
"Agopyan Hanı Faciası", *Cumhuriyet*, 22 Ocak, 1931.
"Gelecek Sezon Sinemalar Film Sıkıntısı Çekecek", *Milliyet*, 22 Temmuz, 1959.
"Sinema Filimleri Fatih'te Kurşunlu Medresesinde Depo Edilecek", *Akşam*, 22 Şubat, 1932.
"Sinematek Gösterilerine Başladı", *Sinema 65*, sy. 10, 1965, s. 14-15.
Akad, Lütfi, *Işıkla Karanlık Arasında*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
Bali, Rıfat N., *Bir Kıyımın, Bir Talanın Öyküsü II*, İstanbul: Libra Kitap, 2020.
Başbakanlık Osmanlı Arşivi, BOA, İ.DUİT, 116/19, 22 Kasım, 1919.
Erdoğan, Nezih, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları Modernlik ve Seyir Maceraları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
Evren, Burçak, *Yeşilçam'ın Gölgesinde Seyfi Havaeri*, Antalya: Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları, 2005.
Evren, Burçak, *Yılmaz Atadeniz*, Antalya: Altın Portakal Film Festivali Yayınları, 2008.
Evren, Burçak ve Barış Saydam, *Oyuncu, Yönetmen, Senarist, Yapımcı Yılmaz Güney*, Adana: Altın Koza Film Festivali Yayınları, 2015.
Evren, Burçak ve Öztürk Birdal, "Kent Efsanesine Dönüşen Bir Olay", *Düşünen Şehir*, sy. 7, 2018, s. 60-72.
Feyizoğlu, Turhan, *Yılmaz Güney: Bir Çirkin Kral*, Tekin Yayınevi, 2014.
Kutlar, Onat, "Sinematek Arşivi Konusunda Bir Açıklama", *Hürriyet Gösteri*, sy. 149, 1993, s. 49.
Mardin, Şerif, *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
Odabaşı, Arda İ., *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2017.
Özön, Nijat, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları I*, Ankara: Kitle Yayınları, 1995.
Özön, Nijat, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, Ankara: Doruk Yayınları, 2013.
Özgüç, Agah, *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*, İstanbul: Horizon International, 2016.
Refiğ, Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket Yayınları, 1971.
Roud, Richard, *A Passion for Films*, New York: The Viking Press, 1999.
Sağnak, Mehmet, *Pelikül Haberler*, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2016.
Scognamillo, Giovanni, *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, Barış Saydam (haz.), İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
Sekmeç, Alican, "İstanbul Belediyesi Film Deposu Yangını", *Altyazı*, sy. 67, 2007, s. 60-65.
Şekeroğlu, Sami, "Türk Film Arşivi Müdürü Sami Şekeroğlu ile Konuşma", Söyleşiyi yapan: Atilla Dorsay ve Engin Ayça, *Yedinci Sanat*, sy. 8, 1973, s. 36-47.
Tokatlı, Erdoğan, "Can Çekişen Türk Filmleri Endüstrisi Yanarak Öldü", *Pazar Postası*, 26 Temmuz, 1959.

Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 19, Sayı 37, 2021/1, 243-304

Erken Dönem Türk Sinemasının Arşiv Kaynakları

Fatma Samime İNCEOĞLU*

Öz

Bu çalışmada yüz yıllık bir geçmişe sahip Türk sinemasının erken dönem serencamına ışık tutan arşiv kaynakları ele alınmaktadır. Nitekim Osmanlı topraklarına sinemanın girişinin hikayesini, toplumsal, ekonomik ve siyasi açıdan bu topraklarda nasıl ve ne şekilde yer bulduğunu, ne tür bir işlev gördüğünü, hukuki boyutunu bu kaynaklardan öğreniyoruz. Çalışmada Başbakanlık Osmanlı Arşivleri ve Cumhuriyet Arşivleri'nde yapılan araştırma sonucu ulaşılan sinemayla ilgili belgeler, erken dönem Türk sinemasının hukuki, siyasi, iktisadi ve sosyo-kültürel rolü göz önünde bulundurularak tasnif edildi. Tiyatro-sinema ilişkisini ve sürekliliği yansıtmak maksadıyla modern bir gösteri sanatı olarak sinema öncesi Osmanlı topraklarına giren tiyatroya ilişkin örnek kayıtlara ve konuyla ilgili olduğu ölçüde, özellikle arşiv kaynaklarından yararlanılarak kaleme alınan ikincil literatüre de yer verildi.

Anahtar Kelimeler: Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, Başbakanlık Cumhuriyet Arşivleri, Osmanlı Sinema Tarihi, Sinematografi, Film gösterimi, üretim ve dağıtımı.

* TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü, ORCID Müdürlüğü, samimeinceoglu@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1265-6106.

Geliş/Received: 08.03.2021 • Kabul/Accepted: 12.05.2021 • Derleme Makalesi

Archive Sources of Early Period Turkish Cinema

Fatma Samime İNCEOĞLU

Abstract

In this study, archive sources that shed light on the early period of Turkish cinema, especially Ottoman cinema, are evaluated. Indeed, we learn from these sources the story of cinema's entry into Ottoman lands, in what way and how it found its place in these lands in terms of social, economic and politic, what kind of fuction it served, and its legal dimensions. In the article, the cinema-related documents obtained as a result of the research carried out in the Prime Ministry Ottoman Archives and Prime Ministry Republician Archives were classified considering the legal, political, economic and sosyo-cultural role of early Turkish cinema. In order to reflect the relationship between cinema and theater and its continuity, exemplary recordings of the theather that entered the pre-cinema Ottoman lands as a modern performing art and secondary literature, which was written especially by using archive sources, were also included.

Keywords: Prime Ministry Ottoman Archives (BOA), Prime Ministry Republican Archives (BCA), Ottoman Cinema History, Cinematography, film exhibitions, production and distribution.

Giriş

Yüz küsur yıllık bir geçmişe sahip Türk sineması tarihi için en önemli kaynakların başında hiç şüphesiz arşiv kaynaklarının ve Osmanlı dönemi süreli yayınlarının ayrı bir yeri vardır. Söz konusu kaynaklar Türk sinema tarihinin serencamına ışık tutması bakımından oldukça mühimdir. Osmanlı topraklarına sinemanın girişinin hikayesini, toplumsal/kültürel, ekonomik ve siyasi açıdan bu topraklarda nasıl ve ne şekilde yer bulduğunu, ne tür bir işlev gördüğünü, hukuki boyutunu bu kaynaklardan öğreniyoruz.

Son yıllarda arşiv kaynakları kullanılarak yapılan çalışmalar genelde gösteri sanatları özelde ise Osmanlı dönemi Türk sinema tarihine yeni bir boyut kazandırmaktadır. Bu çalışmada, tiyatro, canbazlık, meddahlık, hokkabazlık gibi geleneksel gösteri sanatlarından sinemaya geçiş, fotoğraf/fotoğrafçılık ve tiyatro başta olmak üzere son dönem Osmanlısının eğlence kültürünü şekillendiren sanatların Osmanlı sinemasına katkısı, konuyla ilgili hukuki düzenlemeler vb. pek çok konuya dair değerli bilgiler içeren arşiv kaynakları üzerine yoğunlaşılacaktır.[1] Çalışmamızın ana kaynağı Osmanlı arşivleri olmakla beraber 1928 Harf inkılabına kadar olan Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi'nde bulunan kayıtlar da buna eklenmiştir. Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü (TİTE), Kızılay ve ATASE (Askeri Tarih ve Stratejik Etüd) arşivlerindeki kayıtlar taramaya dahil edilmemiştir.

Cumhuriyet arşivlerindeki kayıtlar Cumhuriyet'in ilanından önceki tarihlere ait olmakla birlikte Cumhuriyet arşivinde yer alan kayıtlardan 1928, hatta 1929'a kadar eski harfli olan belgeleri içermektedir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde ise sinemaya ilişkin belgeler 1800'lü yılların sonlarında başlayıp 1900'lü yılların ilk çeyreğine kadar uzanmaktadır.[2] Bununla beraber modern bir sahne sanatı olarak,

1 Başbakanlık Osmanlı Arşivlerindeki (Yeni adıyla T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri) sinema konulu kayıtlarla ilgili yapılan bir başka çalışma için bkz. Özde Çeliktemel Thomen, "Prime Ministry Ottoman Archives: Inventory of Written Archival Sources for Ottoman Cinema History", *Tarih Graduate History Journal*, Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü, 2013, sy. 3, s. 17-48. Çeliktemel bu çalışmasında Osmanlı ve Türk sinema tarihinde varolan paradigmaları değerlendirdikten sonra 2007-2011 yılları arasında yürütülen bir çalışmadan hareketle, Osmanlı dönemi sinema tarihinin birincil kaynakları olan Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'ndeki katalog serileri (Dahiliye Nezareti, Hariciye Nezareti, Zaptiye Nezareti ve Yıldız Sarayı katalogları) üzerinden sinemaya ilişkin kayıtların envanterini sunmaktadır. BOA kayıtlarından örnek metinlerle Osmanlı dönemi gösteri sanatlarını konu edinen bir başka çalışma için bkz. Resul Köse ve Muzaffer Albayrak (haz.), *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı'da Gösteri Sanatları*, İstanbul: Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Yayını, 2015, 484 s.

2 Geleneksel gösteri sanatlarına; Lu'biyata dair arşiv kayıtları çok daha eski tarihlere dayanmakla birlikte; tarih ve belgeler bu makalenin odak noktası olan Osmanlı dönemi sineması dikkate alınarak belirlenmiştir.

sinemanın keşfinden önce Osmanlı topraklarında neşvünema bulan tiyatroya dair 1840'larda karşımıza çıkan ilk kayıtlar, nizamnameler, sansür ve denetim mekanizmaları, vergilendirilmesiyle, keşfinden kısa bir süre sonra; 1896'da Osmanlı topraklarına giren sinemanın özellikle hukuki alandaki düzenlemelerinin nüvesini oluşturmuş görünmekte, Osmanlı toplumunun bu yeni seyir kültürünü benimseme dinamikleri hakkında fikir vermektedir.[3] Diğer taraftan 1908 tarihinde yerleşik ilk sinema salonu açılıncaya kadar sinematograf gösterimleri tiyatro salonlarında, sirk ve birahanelerde, meyhane ve halka açık bahçelerde gerçekleşirken, Osmanlı devletinin ekonomik ve askerî gücünün belgelenmesi amacıyla çekilen fotoğraflardan oluşan ilk film gösterimleri de fotoğrafın sinema tarihindeki önemini yansıtmaktadır.

Bu çalışmada, araştırma sonucu ulaşılan, Dahiliye, Hariciye, Zabtiye, Maliye, Maarif nezaretlerine ait belgeler ile Sadaret belgeleri ve Hazine-i Hassa, Yıldız Evrakı, Şura-yı Devlet, Bab-ı Ali Evrak odası, Meclis-i Vükela mazbataları fonlarında yer alan belgeler Türk sinemasının sosyal/kültürel, iktisadi, hukuki ve siyasi rolü göz önünde bulundurularak tasnif edildi. Tarihlendirmelerde arşiv kaydı esas alındı, dolayısıyla rumi, hicri, miladi tarihlere yer verildi. Makalede konuyla ilgili olduğu ölçüde, arşiv kaynaklarından yararlanılarak kaleme alınan ikincil literatüre de yer verildi.

3 Ahlaka mugayir, Osmanlı devletini veya sultanını küçük düşürecek, halkı galeyana getirecek türden piyeslerin yasaklanması, gösterilecek piyeslerin ruhsata tabi olması, tiyatro binalarının yangına karşı tedbirli, seyirci sağlığını dikkate alacak nitelikte olması, tiyatroların açılışı ve idarelerine yönelik nizamnameler vb. türden tiyatro alanındaki düzenlemeler; sinema bir temaşa kültürü olarak Osmanlı topraklarında tezahür ettiğinde sinemaya da teşmil edilecektir. Örnek metinler için bkz. Naum Tiyatrosunun dahili nizamnamesi (BOA, HR.TO, 472 21 19 1859 12 30); İstanbul Tiyatrosu Nizamnamesi (BOA, İ.MVL, 430 18931 4 1276 N 5); Osmanlı tiyatrosu sahibi Güllü Agop Efendi'nin yeni tiyatro binası tesisi için kurduğu Osmanlı Tiyatrosu Şirketi'nin nizamnamesi ile Türkçe oyun oynatma imtiyazı (BOA, ŞD, 2866 46 9 1289 C 06; BOA, ŞD, 2854 117 9 1287 S 10; BOA, İ.ŞD, 18 777 5 1287 Ra 06.); tiyatroların maarif meclisince denetlenmesi (BOA, MF.MKT, 13 48 1290 Ş 07); tiyatrolarda halkın zihnini bozacak oyunların yasaklanması, münasebetsiz, edebe aykırı oyunlar oynatılmaması, İslamiyetle alay eden Fransız tiyatro eserinin ülkeye girişinin yasaklanması, Londra'da sahnelenecek 'Esrar-ı Harem' adlı oyun ile 'Abdülhamid' isimli oyunların yasaklanması (BOA, ZB, 13 75 1300 Ş 08; BOA, İ.DH, 931 73783 1302 M 13; BOA, İ.DH, 936 74108 1302 S 02; BOA, İ.DH, 1210 94716; BOA, Y.EE, 15 64 1901 07 06; BOA, ZB, 603 2 1325 My 08); tiyatro giriş biletlerinden vergi alınması, darülaceze aidatı (MV, 3 3 1302 C 22; ZB, 603 35 1327 Ca 18); yangına karşı alınacak önlemler (BOA, Y.PRK.ZB, 3 73 1886 Ke 23); tiyatro binalarının sahip olması gereken fizikî özellikler (BOA, BEO, 1413 105935 1317 B 21); tiyatrolar için sansür heyeti kurulması ve nizamname hazırlanması, piyeslerin Zaptiye dairesince sansürlenmesi (BOA, İ.DH, 1200 93908 1308 Ra 27; BOA, İ.DH, 1256 98668 1309 Ca 17); tiyatro oyunları sansür talimatnamesi (BOA, MF.MKT, 239 36 1312 S 20).

I. Osmanlı Toplumunda Sinemanın Tezahürleri

The Levant Herald ve *Eastern Express* ilanından[4] ve Ercüment Ekrem Talu'nun hatıralarından[5] edindiğimiz bilgiye göre Osmanlı topraklarında halka açık bilinen ilk sinema gösterimi 1896'nın sonlarında, İstiklal Caddesi'ndeki Sponeck Birahanesinde gerçekleşmiş ve sinema kısa sürede, zaten aşinası oldukları seyir kültürünün de etkisiyle olsa gerek, Osmanlı toplumunda halkın büyük teveccühüne mazhar olmuştur. Siyasi erkin gözetiminde genel ahlaka aykırı olmayan, toplumun dinî ve kültürel değerleri ile ters düşmeyecek, infial ve galayana sebebiyet vermeyecek

4 Bu gösterim, *The Levant Herald* ve *Eastern Express* gazetelerinin 12 Aralık 1896 tarihli sayısının sütunlarına "Salle Sponeck / Le Cinematographe" başlığı ile yansımıştır. Osmanlı dönemi sinemasının sosyal boyutu için dönemin gazete ve sinema dergileri zengin bilgiler içermektedir. Erken Dönem Osmanlı Sineması süreli yayınları ayrı bir makale konusu olduğu için biz burada örnek çalışmalara yer verdik. Ali Özuyar, *Babıali'de Sinema*, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2004; Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni,* Ankara: Öteki Yayınevi, 1999; Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sineması Antolojisi*, İstanbul: Küre Yayınları, 2015; İ. Arda Odabaşı, "Osmanlı'da Sinema Yayıncılığı ve Bilinen İlk Türkçe Sinema Gazetesi: Türk Sineması", *Journal of Universal History Studies*, 2019, sy. 2, s. 317-350; İ. Arda Odabaşı, *Milli Sinema Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2017, s. 15-193. Dönemin süreli yayınlarında sinemanın toplum ahlakı üzerindeki etkilerini değerlendiren yazılarla ilgili yapılmış bir çalışma için bkz. Oğuzhan Dursun, "20. Yüzyılın Başında Türkiye'de Sinema Üzerine Ahlak Tartışmaları", *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2019, c. 6, sy. 1, s. 149-165; Ayşe Yılmaz, "Servet-i Fünun ve Sponeck'teki İlk Basın Gösterimi", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/464/servet-i-funun-ve-sponeck%E2%80%99teki-ilk-basin-gosterimi [Erişim Tarihi: 20.05.2019].

5 Ercüment Ekrem Talu 'İstanbul'da İlk sinema ve Gramafon' başlıklı yazısında bu hatırasını anlatmaktadır. Bkz. E. E. Talu, "İstanbul'da İlk Sinema ve Gramafon", *Perde-Sahn*e, 1943, sy. 7, s. 5-14. Bu ilk gösterim de dahil olmak üzere İstanbul'da gösterilen ve çekilen filmler için bkz. Özde Çeliktemel Thomen, "Hayaller Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbul'unda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909)", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sinema Tutkusu 4, 2015-2016, yıl 19, sy. 75, s.155-179. Sinema-toplum ilişkisi için ayrıca bkz. Nezih Erdoğan, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, 320 s.; Erdoğan, "Bir Seyirci Yapmak: 1896-11928 arası İstanbul'da Sinema ve Modernlik", *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa* içinde, Deniz Göktürk, Levent Soysal ve İpek Türeli (eds.), İstanbul: Metis, 2011, s.175-190; Süleyman Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumjuriyete Türk Sineması*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2018, s. 149-222; Savaş Arslan, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, Oxford: Oxford University Press, 2011, s. 25-31; Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, İstanbul: Doruk Yayınları, 3. baskı, 2010, s. 35-46; Giovanni Scognamillo, *Türk Sineması Tarihi*, 2. baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003, s. 13-37 ve s. 69-79; Mustafa Özen, ""Hareketli Resimler" İstanbul'da 1896-1908", *Kebikeç*, Sinema ve Tarih 27, 2009, s. 183-189; Hakan Aydın, "Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910-1950)", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2008, s. 61-74; Rauf Beyru, "İzmir'de İlk Sinema Gösterileri", *Antrakt*, 1996, sy. 53, s. 43-44; Beyru, "İzmir'de İlk Sinema Gösterileri", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/277/izmir-de-ilk-sinema-gosterileri [Erişim Tarihi: 01.10.2016]. Taşradaki sinema hayatı ile ilgili olarak ayrıca bkz. Süleyman Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumjuriyete Türk Sineması*, s. 224-279; Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 108-121.

türden filmlerin gösterimi uygun görülürken Osmanlı topraklarında sinemanın özellikle halkı eğitmek, eğlendirmek, bilgilendirmek, devletin ve padişahın güç ve iktidarını pekiştirerek kolektif bir hafıza oluşturmak gibi amaçlara hizmet etmesi istenmiştir.

Osmanlı toplumunda 1908'de gayri müslimlerce, 1914'den itibaren ise müslüman girişimcilerce ilk yerleşik sinema salonları açılana kadar, gezici sinemacıların faaliyetleri ile tiyatro, birahane, meyhane, halka açık bahçeler vb. mekanlarda gelişen bu yeni temaşa kültürü, aslında toplumun yabancısı olduğu bir durum değil. Meddahlık, karagöz oyunları, cambazlık gibi geleneksel gösteri sanatlarının yanı sıra, daha 1856'larda Rumeli ve Anadolu'da 'panoroma' denilen resimleri gezdirip isteyenlere temaşa ettiren Katolik taifesinden Kavukçuoğlu Artin ile karşılaşıyoruz belgeler arasında.[6] Bu tarihlerde gelişen bir diğer seyir kültürü şüphesiz tiyatrolar. Naum Tiyatrosu ve Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nun bu yeni tarz seyir kültüründe öncü rolleri dikkat çekici. Sinema kültürünün Batı'da ortaya çıkışından çok kısa bir süre sonra Osmanlı toplumunda da neşvünema bulmasında Fevziye Kıraathanesinin[7] öncü rolü de kayda değer.

Sinemanın eğitmek, öğretmek ve devletin siyasi ve askerî gücü ile Padişahın iktidarını toplum nazarında pekiştirmek amacıyla kullanımını yansıtması bakımından 1903 tarihli imtiyaznamenin maddeleri dikkat çekicidir. İmtiyaznamenin 2. maddesi devletin askerî gücünün ve görkemli yapılarının, Padişahın kudret ve gücünü gösterecek karelerin halka gösterilmesi yönünde bir irade ortaya koymaktadır. 6. maddesinde ise Osmanlı askerlerinin eğitimi için bir araç olarak sinemadan istifade edilmesi öngörülmektedir. Buna göre, askerlerin askerî görgü ve kabiliyetlerini geliştirmek için özellikle avcılık, keşşaflık ve emniyet hizmetleri dahil olmak üzere askerlikle ilgili en dikkat çekici her türlü fotoğrafın haftada bir Asker-i Şahaneye, meslekleri gereği bahriye ve itfaiyeye de, gösterilmesi söz konusudur. 8. madde bir başka meslek grubu, ziraatle uğraşan köylülerin ziraatle ilgili bilgi ve görgülerini geliştirmek üzerine. Ziraat sahasındaki son gelişmeler, zirai alet ve edevatın kullanımı gibi fotoğraflar köylülere gösterilerek onların bilgi ve yeteneklerinin geliştirilmesi amaçlanmıştır. 9. madde ise sağlığın korunması, çocukların eğitimi ve aile hayatı ile ilgili en nezih görüntüleri göstererek ahlak-ı umumiyenin faydasına gayret etmek; 10. maddede medrese ve okullarda, Darülfünunlarda öğrencilerin bazı ilim ve fenleri kolaylıkla anlayabilmeleri için buna mümasil fotoğrafların gösterilmesi hedeflenmiştir. Bu minvaldeki son madde 11. madde. Bu maddede sinematograf vasıtasıyla gerek Osmanlı topraklarında vücuda

6 BOA, HR.MKT, 136 37 2 1272 C 11.

7 Fevziye Kıraathanesiyle ilgili bir çalışma için bkz. Burçak Evren, "Müslüman Mahallesinde Film Göstermek: Fevziye Kıraathanesi", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/276/musluman-mahallesinde-film-gostermek--fevziye-kiraathanesi [Erişim Tarihi: 28.09.2016].

getirilen eserlerin inşa edilişi gerekse muhtelif makinaların çalışması gösterilerek halkın, çalışma hayatı hakkında bilgilendirilmesi ifade edilmiştir.[8]

Nitekim, sonraki yıllarda, çeşitli eğitim kurumları ya kuruma maddi destek ya da öğrencilerin eğitimi ve vatanperverlik hissiyatlarını geliştirmek gibi amaçlarla sinema gösterimleri yapmıştır. 20 Nisan 1918 tarihli bir belgede Odeon Tiyatrosu'nda Rum Elsine ve Ticaret Mektebi yararına bir film gösteriminin gerçekleştiğini görüyoruz.[9] 1917 tarihli bir başka belgede Dersaadet Merkez Kumandanlığı tarafından açılan Ordu Sineması'nda memleketin muhtelif yerlerindeki savaşları gösteren ve vatanseverlik hissiyatını artıran filmlerin uygun bir ücretle talebeye izlettirilmesi dile getirilmiştir.[10] Burada bir ilginç kayıt Avusturya Savaşı'na dair savaş sahnelerini göstermek için Anadolu'yu dolaşan Gold Schmith'e ait. Schmith, Osmanlı Hükümeti'nden aldığı izinle Şubat 1916'dan Ocak 1917'ye kadar Konya, Ulukişla, Niğde, İzmir, Aydın, Bandırma, Kayseri, Adana'dan Şam, Halep, Beyrut ve Kudüs'e kadar Osmanlı topraklarında dolaşıp söz konusu harp sahnelerini Osmanlı toplumuna izletmiştir.[11]

Eğitim amaçlı, bir yönüyle de kültürel görgü ve adabı artırmak için yabancı ülkelerin/farklı medeniyetlerin eğitim, sanayi ve askerî gücü ile ilgili filmlerin okullarda gösterildiğine şahit oluyoruz. 1925 yılında Galatasaray Lisesi ve İstanbul Erkek Öğretmen Okulu'nda Japonya'nın eğitim, sanayi ve deniz gücüne dair filmlerin öğrencilere gösterileceğine dair bir kayıt mevcut.[12] Okullar haricinde çeşitli dernek ve cemiyetler de gençlerin eğitimi ve/veya görgü ve bilgilerinin geliştirilmesi amacıyla film gösterimleri yapmaktadır. Örneğin, Harbiye Nezareti'nden Maarif Nezareti'ne gönderilen bir belgede İstanbul Osmanlı Genç Dernekleri'nin Darülfunun Salonu'nda gençlere gösterdiği filmlerin Beyrut'taki Osmanlı gençlerine de gösterilmesi için bir teşebbüsün varlığını görüyoruz.[13]

Sinemanın eğlence aracı olarak kullanımına gelince; Osmanlı arşivlerinden ulaşabildiğimiz kadarıyla Ramazan ayında, özellikle Şehzadebaşı'nda veya bayram

8 Bkz. BOA, Y.PRK.AZJ, 46 16 2 1320 Z 29.

9 BOA, DH.EUM.VRK, 28 54 4 1336 B 09. Diğer kayıtlar için bkz. BOA, DH.UMVM, 130 86 2 1333 C 18; BOA, DH.MKT, 2822 47 3 1327 Ca 3.

10 BOA, MF.MKT, 1230 37 5 1335 Z 16.

11 Gold Schmith'e ait kayıtlar için bkz. Dipnot 131.

12 Japon sanayisi ve medeniyeti ile ilgili filmlerin Türkiye'nin çeşitli vilayetlerindeki sinemalarda (BOA, HR.İM, 58 5 49 1925 03 14), okul ve derneklerde gösterilmek üzere talep edildiğini görüyoruz. Nitekim Japon Mümessilliği'nden gönderilen Japon maarif, sanayi ve bahriyesine ait sinema filmlerinin Galatasaray Lisesi ile İstanbul Erkek Muallim mekteplerinde talebelere gösterileceği (BOA, HR.İM, 132 53 4 1925 02 14), Bursa Türk Ocağı İdaresi'nin Japon ticari hayatı ve sanayisi ile ilgili bir Japon filmi isteği (BOA, HR.İM, 134 26 2 1925 03 02) kayıtlara yansımaktadır. 1925 tarihli bu belgeler, Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk yıllarında Osmanlı'da varolan yabancı ülkelerin askeri, sınai vb. gelişmişliğinin halka/öğrencilere izlettirilmesi geleneğinin tevarüs edildiğini göstermesi açısından dikkat çekicidir.

13 BOA, MF.MKT, 1223 24 4 1335 Ca 5; BOA, DH.UMVM, 121 35 1 1335 Ca 03.

günlerinde halkı eğlendirmek maksadıyla film gösterimi yapıldığı görülmektedir.[14] Burada dikkat çekici bir durum, kadınların ve 16 yaşından küçük çocukların sinemaya gitmeleri ve film izlemelerinin toplumda çeşitli tartışmalara sebebiyet vermesidir.[15] Nitekim 1913 tarihli bir belgede Beyrut vilayetinde kadınların sinemaya gitmeleri ve film izlemelerine şer'i kanunlara ve İslamiyet'e aykırı olduğu gerekçesiyle bir muhalefet söz konusu. Bununla birlikte, resmî makamlarca bu muhalefete verilen karşılık halk üzerinde kötü etkileri bulunduğunu kabul etmekle birlikte, bu etkileri bertaraf edecek şekilde bir düzenleme ile kadınların sinematograf seyretmelerinde bir engel olmadığı yönündedir.[16] Bir başka kayıt cephedeki askerleri eğlendirmek, moral güçlerini kuvvetlendirmek amacıyla sinematografın kullanılmasıdır. Dahiliye Nezareti Emniyet-i Umumiye belgeleri arasında yeralan bir belgeye göre Hafız Hakkı Paşa Erzurum'daki askerleri eğlendirmek için iki adet sinematograf kumpanyası gönderilmesini talep etmiştir.[17]

---

14 Bu belgeler arasında en dikkat çekici kayıtlar Ramazan ayında hanımlara mahsus film gösterimleridir. Osmanlı toplumunda kadınların film izlemeleri, sinemaya gitmeleri zaman zaman uygun görülmemiş, çeşitli tartışmalara konu olmuştur. Örneğin, 1916 tarihli bir belgede (BOA, MF.MKT. 1216 71 2 1334 Ş 22) Ramazan ayında müslüman kadınlar için sinema ve konferans vermek üzere Darülfünün Mektebi konferans salonunun kullanılmasına müsaade edilmediği görülmektedir. Bundan bir yıl sonra Ramazan ayında Şehzadebaşı'nda Türk Ocağı bahçesindeki bir binada hanımlara sinema gösterilmesine izin verilir (BOA, DH.EUM, 6 Şb 17 3 1 1335 N 01). Yine okullarda da Ramazan münasebetiyle film gösterimleri yapıldığı anlaşılmaktadır. Nitekim Kocamustafapaşa Mahallesi'ndeki Sümbül Sinan Türbesi ve Cami-i Şerifi yanındaki Nümune Mektebi'nde sinema gösterilmesi şikayete konu olsa da, yapılan tetkik neticesinde Ramazan münasebetiyle sinema gösterimine izin verildiği bildirilmiştir (BOA, DH.İ.UM, 19 17 1 20 5 1339 L 05). Bir başka ilginç kayıt 1921 tarihli bir belgede karşımıza çıkıyor. Bu belgede harpte bulunulduğu ve Ramazan ayı olduğu için tiyatrolardaki eğlencelerin yasaklandığı halde yalnız sinemalara izin verildiğine şahit oluyoruz (BCA, 30.10.0.0. / 146 43 1 1921 06 22).

15 Bu tartışmalarla ilgili arşiv kaynakları ve dönemin süreli yayınlarından örneklerle yapılan bir çalışma için bkz. Özde Çeliktemel Thomen, "Çocuklar ve Kadınlar: Geç Osmanlı Döneminde Sinema Hakkındaki Bir Mütalaa", *Alternatif Politika*, 2016, c. 8, Sinema Özel Sayısı, s. 1-29. Osmanlı döneminde çocukların sinema ile ilişkisi açısından ilginç bir not için bkz. Gökhan Akçura, *Aile Boyu Sinema*, 2. baskı, İstanbul: İthaki Yayınları, 2004, s. 211-214. 16 yaşından küçük çocukların sinemaya alınmaması için yapılan yasal düzenleme ile ilgili olarak bkz. Dipnot 73.

16 BOA, DH.İD, 65 27 37 1331 S 12. Çoğu kez kadınların film izlemeleri resmî makamlarca engellenmese de, şer'i kanunlara ve İslamiyet'e aykırı olduğu iddiasıyla zaman zaman toplumca uygun görülmemiştir. Belgeye dair bir çalışma için bkz. Ayşe Yılmaz, "Beyrut'ta İlk Kez Kadınlar Sinemaya Gider ve İtirazlar Yükselir", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/70/beyrut-ta-ilk-kez-kadinlar-sinemaya-gider-ve-itirazlar-yukselir [Erişim Tarihi: 05.03.2015].

17 BOA, DH.EUM.VRK, 27 64 1 1333 Ra 06; BOA, DH.ŞFR, 458 102 1330 Ks 09. Söz konusu taleple ilgili şifreli olarak gönderilen belge için bkz. Ayşe Yılmaz, "Sarıkamış Cephesine İstenen Sinematograf", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/92/sarikamis-cephesine-istenen-sinematograf [Erişim Tarihi: 26.12.2015].

Sinemanın sosyal/kültürel yönüyle alakalı Osmanlı arşivlerinde bulunan diğer belgelerden gördüğümüz üzere sinemanın sosyal yardım amaçlı gösterimi de söz konusu. Osmanlı toplumunda özellikle savaş yıllarında gelirleri ya bir hastaneye destek ya cephehedeki askerlere yardım maksadıyla kullanılan film gösterimleri gerçekleşmiştir. Örneğin Balkan Savaşı yıllarında bazı eğlence yerlerine giriş biletlerinden belli bir miktarında Selanik Belediye Hastanesi'ne gelir temin edildiği görülmektedir.[18] 3 Eylül 1918 tarihli bir başka belgede ise Suriye vilayeti meclis-i umumi kararıyla sinema, tiyatro gibi oyun mahallerinden alınan hasılatın %25'inin Şam Gureba Hastahanesi masraflarına kullanılmasının, hastane sonradan İdare-i Hususiye-i Vilayet bütçesine dahil edilince, hukuki bir zemini olmadığı için bu meblağı ödemekten kaçınanlara bir müeyyide uygulanamayacağından bahisle, söz konusu paranın yardım olarak alınması ifade edilmiştir.[19]

Sinema salonlarının bulunduğu mahaller şüphesiz yeni bir sosyalleşme mekanı olarak karşımıza çıkıyor. İstanbul'da Pera, Beyoğlu, Taksim, Kadıköy, Şehzadebaşı bu yeni eğlence anlayışının mekanları oluyorlar. Bir zaman sonra bu mekanlarda asayişle ilgili problemler de ortaya çıkıyor. Kimi zaman sinema sahipleri ile resmî görevliler veya şahıslar arasında, kimi zaman sinema yakınlarında bir firarinin yakalanması veya bir sinema soygunu, kimi zaman da sinema salonlarında dinî ve milli duygular nedeniyle yaşanan olaylar bunlar.[20]

Burada kayıt düşülmesi gereken son bir husus, özellikle Dersaadet'te bulunan sinema ve tiyatroların adlarının Osmanlı arşiv belgeleri arasında yer almasıdır.[21] Bu listeler bize yıllar içinde hangi semtlerde kaç adet sinema bulunduğunu gösterdiği gibi halkın teveccühünü göstermesi açısından da önemli. DH.UMVM, 117 45 1 1341 Z 29 nolu belgede Hicrî 1334'ten 1338'e kadar Beyoğlu, Kadıköy ve Suriçi'nde mevcut daimi ve mevsimlik sinema ve tiyatroların adlarına ulaşıyoruz. Yine bir başka kayıtta (DH.UMVM, 116 72 2 1340 S 16) Beyoğlu, Galata, Kadıköy ve Suriçi'ndeki sinema ve tiyatroların adları, burada görev yapan muayene memurları ile birlikte verilmiştir. DH. UMVM, 116 69 1 1340 S 09 nolu kayıtta da Beyoğlu Damga Müdürlüğünce takdim edilmiş sinema ve tiyatrolara ait fihriste rastlıyoruz.[22]

18 BOA, DH.İD, 47 1 20 1 1329 R 10.

19 BOA, DH.UMVM, 155 58 1 1336 Za 27.

20 Konuyla ilgili çeşitli belgeler için bkz. BOA, DH.MB.HPS.M, 48 29 1 1340 B 03; BOA, DH.MB.HPS.M, 46 132 2 1340 S 23; BOA, DH.H, 64 68 4 1331 N 14; BOA, HR.HMŞ.İŞO, 47 25 1 1325 T 07; BOA, HR.İM, 258 58 1 1927 11 21; BOA, DH.EUM.EMN, 116 45 1 1332 Ş 24; BOA, DH.EUM.AYŞ, 59 49 2 1340 C 23; BOA, DH.EUM.THR, 34 34 2 1328 Ca 16; BOA, DH.EUM.EMN, 52 17 13 1332 Ra 15; BOA, DH.KMS, 15 5 4 1332 Ra 19.

21 Sinema salonları ile ilgili yapılmış örnek çalışmalar için bkz. Mustafa Gökmen, *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları, 1991, 267 s; Gökhan Akçura, *Aile Boyu Sinema*, s. 13-188; Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sineması*, s. 86-108 ve 230-240; Barış Bulunmaz ve Ömer Osmanoğlu, *İstanbul'un 100 Sinema Salonu*, İstanbul: İBB Kültür AŞ. Yayınları, 2016.

22 Bu belge ile ilgili olarak bkz. Ayşe Yılmaz, "Osmanlı'da Sinema Salonları", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/265/osmanli-da-bir-gezgin-sinemaci [Erişim Tarihi: 04.04.2016].

II. Ekonomik Boyutlarıyla Erken Dönem Türk Sineması

Osmanlı Devletinin içte ve dışta pek çok problemle yüzleştiği bir dönemde, Osmanlı topraklarına giren sinema(cılığ)ın Batılı anlamda bir endüstri haline gelip gelmediği tartışmaları bir tarafa alet ve edevatıyla, imalatı ve ithalatıyla, vergilendirilmesi ve düzenlemeleriyle sinema işletmeleri -hatta seyircisiyle- ekonomik bir sektör aynı zamanda. Arşiv belgelerine bu yönüyle de yansıyan sinemanın ekonomik tezahürleri Osmanlı Devleti'nin kendine münhasır şartları altında şekillenmiştir.[23] Önceleri Beyoğlu, Pera'da yabancıların ve gayri müslimlerin nüfuz alanında gelişen sinemacılık 1914'lerde müslüman müteşebbislerin de iştigal ettiği bir sektör halini alır.

Osmanlı eğlence kültürünün bir parçası olarak gelişen bu yeni temaşa kültürünün ekonomik boyutuyla ilgili arşiv belgeleri bize öncelikle gümrük uygulamaları, ruhsat talepleri ve bu faaliyetten elde edilen hasılatın vergilendirilmesi konusunda çok değerli bilgiler sunmaktadır. Film ithalatı, sinemanın şirketleşmesi, sinema salonlarının teşekkülü, bilet fiyatları ve gelir ve giderleri gibi konular da yine belgelere yansıyan hususlardır.

Ekomomik boyutuyla sinemaya odaklandığımızda arşiv kayıtları arasında sinema faaliyetlerinin vergilendirilmesi hususu ciddi bir yekun tutuyor. Gümrük rusumu, temaşa vergisi, belediye rüsumu, temettu vergisi, damga resmi, Duyun-ı Umumiye ilanat pulları gibi vergilerin yanı sıra giriş biletlerinden yüzde on Darülaceze aidatı ve 20'şer paralık (2 kuruş) Hicaz Demiryolu iane ilmuhaberi gibi çeşitli adlarla alınan, özellikle Osmanlı tebasından olan sinemacıların mükellef tutulduğu vergi yükü, buna yönelik ilgili makamlara gönderilen talep ve şikayetlere bakılırsa, onların Osmanlı topraklarında faaliyet gösteren yabancı sinema şirketleriyle rekabet güçlerini zayıflattığı gibi bu sahada varolma mücadelelerini de zorlaştırmış görünmektedir.

A. Sinema Gelirlerinin Vergilendirilmesi

Osmanlı Devleti'nde sinema gelirlerinin vergilendirilmesi ve bunun üzerinden devlet ve sinema sahipleri arasındaki ilişki Trabzon'da faaliyet gösteren Osmanlı Sinematograf Müessesesi hissedarlarından Pilosyan'ın Adliye Nezareti'ne gönderdiği arzuhalde ifadesini buluyor. 1911 tarihli belgede Belediye'ye 3000, Duyun-ı Umumiye'ye 3000, temettu vergisi olarak Maliye'ye 500, toplamda 6500 küsur kuruş vergi ödediğini beyan eden Pilosyan bunlara ek olarak 5 kuruşluk giriş biletlerinden alınan, 20 şer paralık (2şer kuruşluk) Hicaz Demiryolu iane ilmuhaberleriyle hasılatlarının %40'ının zaptedildiğine dikkat çekerek, Avrupa'da temettu

23 Örnek çalışmalar için bkz. Hakan Erkılıç, "Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri", Sanatta Yeterlilik tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2003, 297 s.; Ertan Tunç, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, İstanbul: Doruk Yayınları, 2012, s. 17-50.

vergisi alınmadığını, Rusya'da pul ilsakının bilet başına %4 olduğunu ifade ederek kendilerine kolaylık gösterilmesini talep ediyor. Talebine Hicaz iane ilmuhaberi ile Duyun-ı Umumiye pulları üzerinden alınan miktardan vazgeçileceği, ancak Darülaceze ianesini ödemesi gerektiği yönünde bir dönüş sağlanıyor.[24] Şirketle ilgili bir çalışma yapan Süleyman Beyoğlu, şirketin yeni bir sinema salonu için 50 lira kira bedeli, 100 lira inşaat masrafı vermek şartıyla Belediye ile 10 yıllık bir sözleşme yaptığından, 2 sene sonra, Rusların Trabzon'u işgali üzerine, mekanın İttihat ve Terakki Fırkası'nca kullanılmaya başlandığından bahsetmektedir.[25]

Yine aynı arşiv kaydında (BOA, DH.MTV, 35 7 1333 S 04) şehremanetinden ilçelere gönderilen tezkirede Fatih, Yeniköy, Beyoğlu, Bayezıd, Bakırköy, Anadoluhisarı, Üsküdar, Kadıköy ve Adalar ilçelerinde faaliyet gösteren sinema ve tiyatroların mükellef olduğu resm-i ruhsatiyeye dair 1328-1329 yıllarına ilişkin kayıtlar mevcut. Bu kayıtlar 1912-1913 tarihlerinde sinema ve tiyatrolardan elde edilen resm-i ruhsatiye konusunda fikir vermesi bakımından önemli. Fatih semtinde (BOA, DH.MTV, 35 7 25-26-27 1333 S 04) bulunan 7 sinema ve 2 tiyatrodan 1913 yılı içinde alınan 3 aylık toplam resm-i ruhsatiyenin 2810 kuruş olduğunu görüyoruz. Sınıfına göre bu sinemalardan gecelik ve tiyatrolardan aylık getirinin miktarı da belirtilmiş. Yeşilköy'de (BOA, DH.MTV, 35 7 28-29 1333 S 04) yıllık ruhsatiye geliri, 1329 yılı için, 5 sinemadan 4230, mevcut senede tiyatro gösterisi yapılmadığından 1328 yılında 2 tiyatrodan 2465 kuruş olarak gerçekleşmiştir. Beyoğlu'nda (BOA, DH.MTV, 35 7 30-31 1333 S 04) ise 8 tiyatro, 15 sinemanın tahminî getirisi aylık 19100 (tiyatrolardan 6800; sinemalardan 12300), senelik 229200 (tiyatrolardan 81600; sinemalardan 147600) kuruş olarak hesaplanmışken, buralarda daimi suretle bir gösterim olmaması gerekçe gösterilerek, elde edilen gelirin 1328 senesi için ancak 1000 lira civarında olduğu söylenmektedir (BOA, DH.MTV, 35 7 30-31 1333). Bayezıd semtinde (BOA, DH.MTV, 35 7 - 32 1333 S 04) 1328 senesinde 26180 kuruş hasılat vuku bulduğu bildirilmiş. Bakırköy'de (BOA, DH.MTV, 35 7 35 1333 S 04) 2 sinemadan 1329 senesi için 500 kuruş, 2 tiyatrodan ise gelir elde edilmemiş, zira tiyatro salonlarının Osmanlı askerine tahsis edildiğini görüyoruz. 1328 senesinde sinemadan 4131 kuruş 36 para, tiyatrodan 3916 kuruş 32 para gelir elde edilmiş. Anadoluhisarı'nda (BOA, DH.MTV, 35 7 36 1333 S 04) 2 tiyatro bir de açıkhava sineması var. Tiyatrolardan biri de aynı zamanda sinema olarak kullanılıyor. 1329 senesinde sinemalardan 2229 kuruş 20 para, tiyatrolardan 910 kuruş, toplam 3139 kuruş 20 para gelir söz konusu. Üsküdar ve Kadıköy, hakkında bilgi edinebildiğimiz diğer 2 semt. Üsküdar'da (BOA, DH.MTV, 35 7 - 38 1333 S 04) bir tiyatro ve bir sinemadan 400'er kuruştan toplam 800 kuruş alınmış. Kadıköy'de (BOA, DH.MTV, 35 7 39-40 1333 S 04) 6 sinema 4 tiyatro mevcut. 1329

24 BOA, DH.MTV, 35 7 91 1333 S 04. Aynı şirket ve aynı konuyla ilgili bir diğer kayıt için bkz. BOA, ŞD, 31 18 2 1329 C 20.

25 Bkz. Süleyman Beyoğlu, "Sinema Karadeniz'de (1909-1933)", *Toplumsal Tarih*, 2001, c. 16, sy. 92, s. 47-50; Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumjuriyete Türk Sineması*, s. 263-268.

senesinde aylık resm-i ruhsatiyeleri toplam sinemaların 4500 kuruş, tiyatroların 1800 kuruştur. Adalar'da (BOA, DH.MTV, 35 7 - 41 1333 S 04) tiyatro yok, 5 adet sinemadan aylık 1850 kuruş resm-i ruhsatiye temin edilmiştir.[26]

Şura-yı Devlet belgeleri arasında bulunan bir başka kayıt ise Musakkafat kanunu gereğince yeni inşa edilen sinemaların tabi olduğu uygulamaya dair fikir vermektedir. Taksim Sıraselviler'de sahip olduğu arsaya inşa ettirdiği Majik Sineması'na tahakkuk eden bina vergisinin Musakkafat kanunun madde-i mahsusası mucebince inşaatın bitiminden itibaren 2 sene vergiden muafiyeti mümkün iken Belediye'den ruhsat-ı resmiye aldığı ve inşaatta çalışan ameleler için temettu vergisi ödediği halde söz konusu muafiyet kanunundan istifade edemeyen Sarıcazade Şakir Bey'in, Şura-yı Devlet'e gönderdiği arzuhalde yalnız belediyeye yapılan resmî müracaatların bu istisnadan istifade etmek için yeterli olmadığı görünmektedir. 27 Haziran 1910 tarihli Musakkafat kanunun 7. maddesinin 3. fıkrasındaki muafiyet-i muvakkatadan istifade edilebilmesi için, inşaatın başladığı tarihten itibaren 2 ay içinde mal memuruna da bir beyanname verilmesi ve bunun belediyeye yapılan resmi müracaatla örtüşmesi gerektiği ifade edilmektedir. Aksi takdirde inşaatın bitimini takip eden mali seneden itibaren vergiye tabi tutulmasınn zaruri olduğu bildirilmiştir.[27]

Diğer bir vergi türü 11 Mart 1915 tarihli rusum-ı belediye kanununa göre tiyatro ve sinemalardan alınacak belediye vergisidir. Meclis-i Mebusan ve ayanca kabul, Padişah tarafından da tasdik edilen kanunun 4. maddesinde belirtildiği üzere sinema ve tiyatrolardan bir kereye mahsus söz konusu mahallerin tesis ve açılışı için ruhsat harcı ve faaliyet gösterdikleri sürece günlük, haftalık, aylık veya senelik bulundukları mahallin kıymetine ve halkın rağbetine göre ilgili belediye meclisince belirlenecek miktarda belediye rüsumu alınacaktır. Aynı kanunun 7. maddesinde ise Temettü vergisine ilaveten verginin %10'u nisbetinde belediye için bir resm ilave edildiği görülmektedir. Maliye tahsil memurunca tahsil edilecek bu vergi bila masraf belediyeye teslim edilecektir. 19. maddede de, her nev yazı, ilam ve reklamlardan belediye meclisince tanzim olunacak tarife dairesinde resm alınacağı ifade edilmektedir. [28] Bu levha ve ilanlar Türkçeden başka bir dilde yazılırsa söz konusu resm iki misli olacaktır.[29] İtilaf devletleri tabiyetinde bulunan otel, gazino,

26 Yabancıların da 1913'te resm-i ruhsatiye başta olmak üzere diğer vergilerden mükellef tutulduğunu görüyoruz. BOA, DH.İD, 40 16 8 1331 N 4 nolu belgede Rusum-ı Belediye kanunun 14. maddesinde musarrah olan resm-i ruhsatiyenin diğer Belediye resimleri gibi Belediye hizmetlerine mukabil alındığı ve ecnebilere de teşmil olunduğu ifade edilmektedir.

27 BOA, ŞD, 3183 22 1 1340 C 10.

28 İlgili kanun metni için bkz. BOA, DH.EUM.MTK, 72 42 8 1333 05 12; BOA, DH.EUM.MTK, 73 11 8 1333 05 16.

29 BOA, DH.UMVM, 106 44 3 1333 N 01.

sinema gibi eğlence yeri sahiplerinin darülaceze aidatı ile pul ve damga resmi haricinde, sinemaya ait belediye resmini ödemeye yanaşmadıklarını görüyoruz.[30]

1909 tarihli bir belge ise belediye kanunu öncesinde sinema ve tiyatrolara uygulanan vergilerle ilgili bilgi vermektedir. Bu belgeden 1260/1844 tarihinde vukubulan işar üzere senelik resmin seyyar sinemalardan maktuan 5 lira, sabit sinematograflardan bulundukları mahallin ehemmiyet ve kıymetine göre binde beş kuruş ve tiyatrolardan aylık 5 mecidi olduğunu anlıyoruz. Şehirlerin imarı için bu vergilerin yetersiz kalması nedeniyle, Kanun-ı Esasinin 25. maddesi gereğince ihtiyaca göre mevcut kanun tadil edilinceye kadar, belediyelerin kanun ve nizam haricinde bir resm talep edemeyecekleri söylenmektedir.[31]

Rusum-ı belediye kanununa göre sinema ve tiyatrolardan alınması gerekli belediye vergileri yerli ve yabancı tüm müteşebbisleri kapsıyor. İşgal yıllarında bu vergilerin itilaf devletleri tebaasından temini hususunda sorunlar yaşandığını ve ilgili makamlarla meselenin halli için irtibat kurulduğunu görüyoruz.[32]

1922 tarihli Heyet-i Tahririye Müdüriyeti'nden Dahiliye Nezareti'ne gönderilen bir belgede yeni bir düzenleme ile karşılaşıyoruz. Sinema, tiyatro, bar ve bu gibi umum eğlence ve lubiyat yerlerinden tahsil edilen rüsumun Hazine-i Maliyece alınacağına dair bir kararname yürürlüğe giriyor. Ancak rusum-ı belediye kanununun 4. maddesine göre bu tür eğlence yerlerinden alınan vergi Şehremanetine ait olduğu için, keyfiyetin Meclis-i Vükelaca tetkik edilip söz konusu verginin yarısının belediyeye bırakılması gerektiğinin Maliye Nezareti'ne bildirilmesi istenmektedir.[33]

1907 tarihli bir nizamname ile yürürlüğe giren temettu vergisi, Hazinece düzenlenen 20 Şubat 1907 tarihli temettu nizamnamesinde tiyatro ve sair lubiyat mahallerinin de ilave edilmesi ile, İstanbul ve bilumum vilayetlerde yerli ve yabancı tüccar ve sanatkarların mükellef olduğu maktu vergi olarak düzenlenir. Temettu vergisinin 5. maddesine göre tiyatro ve sair lubiyat mahallerinden sınıflarına göre; birinci sınıf 1000 kuruş, ikinci sınıf 500 kuruş ve üçüncü sınıf 250 kuruş olarak

30 BOA, DH.UMVM, 106 36 6 1338 S 05 nolu kayıtta Büyükada'daki otelde ve Dimitri gazinosunda icra edilen sinemaya ait belediye resminin Düvel-i İtilafiye mensuplarınca Darülaceze aidatı, pul ve damga vergisi dışında vergi ödemek istememelerinden dolayı belediyenin bu yoldaki zararlarının giderilmesi için kanuni düzenleme yapılması hususunun Hariciye'ye bildirilmesi istenmektedir.

31 BOA, DH.MUİ, 27 1 6 1327 Za 01; BOA, DH.MUİ, 16 19 37 1328 L 11. 24. Osmanlı Devleti'nin her ne zaman olursa olsun kanun dışı taleplere müsamaha göstermediği anlaşılmaktadır. Nitekim BOA, DH.UMVM, 92 74 3 1337 Z 26 nolu belgede Madam Pavlidi Sineması'ndan usulsüz olarak resm alan Giresun Belediye Başkanı Osman Ağa örneği bu konuda çarpıcı bir örnek. Belgeyle ilgili olarak ayrıca bkz. Dipnot 122.

32 BOA, DH.UMVM, 113 3 6 1338 M 21; BOA, DH.UMVM, 113 5 1 1339 Ca 29; DH.UMVM, 113 7 21 1339 C 16. Söz konusu ihtilaf ve çözümüne yönelik örnek bir çalışma için bkz. Abdurrahman Bozkurt, "İtilaf Devletlerinin İstanbul'da İşgal Yönetimi", Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, s. 796-800.

33 BOA, DH.UMVM, 106 39 4 1340 B 14.

belirlenmiştir. Mart ve Eylül aylarında 2 taksitte tahsil edilen vergi, seyyar olanlardan ise icra-yı lubiyat ettikleri mahalde, birinci ve ikinci taksit dönemlerinde her nerede ise orada tahsil edilecektir.[34]

Yabancılara da teşmil edilen temettu nizamnamesi Yunanistan başta olmak üzere, pek çok yabancı devletin muhalefeti ile karşılaşmıştır.[35] Bununla birlikte hayır kurumları temettu vergisinden muaf tutulmuştur. Malulin-i Askeriyeye Muavenet ve Kadınları Çalıştırma Cemiyeti'ne ait müesseselerin temettu vergisinden muafiyeti hususundaki taleplerine yönelik Maliye Nezareti, Şura-yı Devlet ve Sadaret arasındaki yazışmalara bakıldığında her iki cemiyetin de hayır kurumu statülerinin değerlendirildiğini ve her iki kurumun da hayır cemiyeti niteliğini haiz olması hasebiyle sinema salonlarının Temettu Vergisi Kararnamesi'nin 3 Nisan 1333 tarihli madde-i müzeyyelesine uygun görülerek istisna tutuldukları görülmektedir.[36]

1922 yılında, Harb-i Umumi'nin sebep olduğu bütçe açığını küçültmek maksadıyla yerli ve yabancı sinema ve tiyatro gibi temaşa mahallerinin giriş biletlerinde yazılı ücret üzerinden Hazine namına %10 nispetinde alınacak temaşa vergisi ihdas edilmiştir.[37] Temettu vergisinde olduğu gibi yabancıların tepkileriyle karşılaşılan bu yeni temaşa kararnamesinin 3. maddesinde hasılatının tamamı hayır cemiyetleri menfaatine tahsis edilen temaşalara mahsus biletlerin bu vergiden istisna tutulduğunu görüyouz. Kararnamenin 5. maddesi ise bu vergiyi vermekten kaçınan müessese sahiplerine verilecek cezayı belirlemektedir. Buna göre maktuan 25 lira nakit ve duhuliye olarak temaşa mahalline istifa edilmiş olan meblağa denk bir meblağ da tazminat olarak alınacaktır. Muhayyer bulunduğu takdirde söz konusu tazminatın yarısı kendisine verilir. Tiyatro ve sair oyun mahallerinden alınan Hicaz ilmuhaberi de bu kararname ile ilga edilmiştir.[38] DH.UMVM, 117 32 23 1341 M 21 nolu belgede ise 18 Şubat 1338 tarihli bir kararname ile eğlence yerlerinden alınacak vergilerin birleştirilerek yed-i vahid usulü ile Hazinece tahsilinin gündeme geldiğini görüyoruz. Kararnameye göre, darülaceze aidatı, Duyun-ı Umumiye rüsumu, temaşa vergisinin hem tahsil masrafı ve hem de

34 BOA, Y.A.RES, 144 9 10 1325 M 07; BOA, Y.A.RES, 145 12 4 1325 S 08; BOA, İ.ML, 79 62 18 1325 Za 16; BOA, TFR.I.M, 18 1761 3 1325 Za 16; BOA, DH.MKT, 2612 109 8 1325 Z 03; BOA, HR.HMŞ.İŞO, 194 26 2 1326 Ş 20; BOA, Y.A.RES, 158 43 8 1326 C 20.

35 BOA, DH.MKT, 1223 58 1 1325 Z 03; BOA, HR.İD, 2077 109 3 1908 03 19; BOA, HR.İD, 2077 108 3 1908 03 19; BOA, HR.İD, 2077 107 3 1908 03 19; BOA, HR.İD, 2077 106 3 1908 03 19; BOA, HR.İD, 2077 105 3 1908 03 19; BOA, HR.İD, 2077 104 3 1908 03 19; BOA, HR.İD, 2077 102 3 1908 03 17; BOA, HR.HMŞ.İŞO, 164 7 2 1298 R 29; BOA, MV, 118 39 2 1326 S 07; BOA, HR.TH, 359 103 2 1908 03 12.

36 BOA, ŞD, 490 4 8 1339 B 10.

37 Temaşa Vergisi Kararnamesi için bkz. BOA, İ.DUİT, 99 11 4 1340 C 20. Ayrıca bkz. BOA, MV, 256 18 1 1340 C 18.

38 BOA, A.DVN.MKL, 70 22 4 1340 C20. Ayrıca bkz. 84, 87 ve 139-140. dipnotlar.

aynı matrahtan bu üç verginin farklı tarz ve usulde istifası temaşa sahipleri için de çeşitli mahsurları havi olduğu için tek elden Hazinece toplanması uygun görülmüş, ancak darülaceze idarecileri gelir kaybına uğradıkları gerekçesi ile eski usule dönülmesini talep etmişlerdir.

Maliye Müfettişi Corci Bey'in temaşa hakkındaki ihtilafın halli için bir komisyon teşkiline dair talebine ve bu hususta hazırlamış olduğu teftişiye layihasına bakılırsa, temaşa vergisi yürürlüğe girdikten altı ay sonra ihtilaflara konu olmuştur.[39] Maliye Müfettişi Corci'nin dikkat çektiği bir diğer husus müesseselere ve müsamere tertip edenlere kolaylık olması amacıyla hazinece kredi suretiyle bilet verilmesinin pek çok mahsuru olduğu görüldüğü için bu uygulamanın ya tamamen lağvı veya daha uygun bir şekle dönüştürülmesi gerektiği hususudur. Aynı belgede kredi suretiyle hazine biletleri alan sinema ve tiyatroların adları ve ödedikleri miktarı gösteren bir cetvel de yer almaktadır. Buna göre kredi suretiyle satın alınan hazine biletleri yekunu 2511 lira 40 kuruştur.[40] Sinema ve tiyatroların 1337 senesi hasılatı ise 102.581 lira 14 kuruş, 1338 senesi hasılatı da, mevcut yılın Mart başından Ağustos ayının sonuna kadar 9860 lira 39 kuruştur. Müesseselerin borçlarına gelince 31 Ağustos 1338 itibariyle; Rus Amerikan Sineması, 33.302 kuruş, Kozmograf Sineması 1638 kuruş, Amfi Sineması 9265 kuruş, Elektra 11297 kuruş, Majestik 5558 kuruş, Majik 50136 kuruş, Lüksemburg 2942 kuruş toplam borç 114.138 kuruş olarak gerçekleşmiştir.[41]

1921 tarihli bir başka kayıt ise sinema şeritlerinin gümrük resmi hususunda sinema müteşebbislerinin tabi olduğu mevzuata dair fikir vermesi açısından önemli. Maliye Nezareti ile Şura-yı Devlet arasındaki yazışmalardan anlaşıldığına göre Galata'da Çinili Han'da bulunan Vantor Odomas Şirketi 18 Haziran 1337 tarihinde yine iade etmek şartıyla film şertleri temin eder. 684 kilo uzunluğunda sinematograf şeritlerinin gümrük resmi 39.778 kuruştur. Şirket iade edeceği bu film şeritlerini depozito usulü ile gümrükten geçirmiştir. Maliye Nezareti'nin Tarife Kanunnamesinin 4. maddesinin 9. fıkrasına (tiyatro, sergi, sirk gibi eğlence mahallerinin iade koşuluyla temin ettikleri eşyaların gümrük rusumundan muafiyeti) dayanarak gerçekleşen bu vakanın tüm sinema mahallerine teşmili hususunun mümkün olup olmadığının Şura-yı Devlet'ten sorulması üzerine söz konusu makamdan sinema her ne kadar tiyatro gibi bir temaşa mahalli ise de kanun metnindeki ibarenin tüm temaşa mahallerine mündemiç olduğundan emin olunamadığı için tefsiren bir karar ittihazı lüzumu gösterilmiş ve nihayetinde sinemacılar ile tiyatrocuların tabi tutulduğu muamelatın farklı olduğu gerekçesi ile bu maddenin sinemaya da teşmil edilemeyeceği yönünde bir görüş beyan edilmiştir.[42]

39 BOA, DH.UMVM, 117 33 10 1341 S 04.

40 BOA, DH.UMVM, 117 33-1 1341 S 04.

41 BOA, DH.UMVM, 117 33-3 1341 S 04.

42 BOA, ŞD, 606 48 11 1340 R 26; BOA, BEO, 4702 352609 2 1340 R 29.

Bir dikkat çekici kayıt da Osmanlı topraklarında American Board'un (American Board of Commissioners for Foreign Mission) bünyesinde faaliyet gösteren Genç Hristiyanlar Cemiyeti'nin (Young Men's Christian Association) uluslararası komitesince ithal edilecek sinema filmlerinin gümrük vergisinden muafiyeti hususunda talebi ile ilgili. Söz konusu talep çerçevesinde Gümrük Muafiyeti Nizamnamesi'nin, muafiyet talebinde bulunan cemiyet için geçerli olup olmadığı tartışılmaktadır. 1921 tarihli bu belgede muafiyetten istifade edebilecek müesseselerin kilise mektepleri, hastahane ve sair müessesat-ı mezhebiye, terbiye ve hayriye için tanınmış olduğu, müracaat sahibi Genç Hristiyanlar Cemiyeti'nin ise kendi spor ve terbiye merkezlerinde kullanılmak üzere bu film şeritlerini ithal edeceği için muafiyetten istifadesinin söz konusu olamayacağı ifade edilmiştir. Bununla birlikte ithal edilmek istenen filmler ve ilgili eğitim merkezleri hakkında malumat istenmiştir.[43]1915 tarihinde Müdafaa-ı Milliye Cemiyeti'nin Hilal-i Ahmer Cemiyeti ve Donanma Cemiyeti'ne tanınan imtiyazı örnek göstererek her iki kurumla aynı mahiyette bulunduğu gerekçesiyle Cemiyet'e alınacak eşyanın gümrük resminden muaf edilmesi talebinin Hilal-i Ahmer Cemiyeti'nin sıhhi alet ve edevatının kanun-ı mahsusa tabi olmakla beraber Donanma Cemiyeti için böyle bir istisna olmadığı, cemiyetin de gümrük resminden muaf tutulamayacağı ifade edilerek başvurusu olumlu karşılanmamıştır.[44]

Gümrük resminden muafiyet taleplerinin, gerek bireysel gerekse kurumsal olarak, Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk yıllarında da devam ettiğini görüyoruz. Beraberinde bir film makinesi ile seyahat eden Almanya tebasından Mösyö Hans Hugo Ringler'in ve İsveç Film Kumpanyası müdürü tarafından getirilecek sinema alet ve edevatının gümrük muafiyeti talebi, hem sürekliliği göstermesi hem de ilk uygulamalar hakkında fikir vermesi açısından önemli. Ringler, Türkiye ve Yunanistan'da yapacağı araştırmaya dair manzaraların resimlerini almak üzere gönderilecek filmlerin, kendisi ile tekrar ihraç edileceği gerekçesiyle gümrük vergisinden muaf tutulmasını istemektedir.[45]

İsveç Film Kumpanyasının müracaatı da, tarife kanununun 3. maddesinin 3. fıkrasına göre amele ve makinistlerin sanatlarını icra ederken kullanacakları alet ve edevatın gümrük resminden muafiyeti öngörülmüş olsa da sinema makineleri ve teferruatının, velev ki kullanılmış olsa da, bu hükmün kapsamına giremeyeceği beyanıyla olumlu karşılanmamıştır.[46]

Savaş şartlarının ortaya çıkardığı bir başka vergi türü 1917 tarihinde anonim şirketlerden alınması kararlaştırılan harp kazançları vergisidir.[47] Kurtuluş Savaşı

43 BOA, HR.HMŞ.İŞO, 130 67 4 1337 Ke 5.

44 BOA, DH.İ.UM, 27 3 8 1333 Za 18. Ayrıca bkz. Dipnot 150.

45 BOA, HR.İM, 135 40 3 1925 03 13.

46 BOA, HR.İM, 148 31 3 1925 06 23; BOA, HR.İM, 150 35 2 1925 07 08.

47 BOA, BEO, 4497 337272 2 1336 Ra 08; BOA, MV, 210 121 1 1336 Ra 08; BOA, BEO, 4507 337983

sonrası kayıtlara yansıyan bir belgede Sigmund Weinberg'in söz konusu bu vergiden muafiyet için yaptığı başvuruyu görüyoruz.[48]

Tüm bu vergilere ek olarak sinema giriş biletlerinden alınan ianeler de söz konusu. Darülaceze nizamnamesinin 23. maddesinin ç fıkrasınca darülacezeye gelir olmak amacıyla darülaceze ianesi, 1903 tarihli İrade-i Seniyye ile de Hicaz Demiryolu İlmuhaberi özellikle yabancıların muahelefetine rağmen giriş biletleri üzerinden yerli ve yabancı tüm sinemacıların vermekle yükümlü oldukları bir mükellefiyettir. Uygulamada özellikle savaş yıllarında bu ianelerin temininde ciddi aksaklıklar yaşandığı görülse de, hatta zaman zaman Osmanlı Devleti Hicaz ilmuhaberlerinden gelen talepler doğrultusunda feragat etmekle beraber, devletin bu ianelerin temini hususunda sıkı bir denetim mekanizması geliştirmeye çalıştığına şahit oluyoruz.[49]

B. Sinema İçin Gerekli Alet ve Edevatın, Gösterilecek Filmlerin Temini ve Maliyeti

Arşiv kayıtlarından sinematograf/sinema gösterimi için alet ve edevatın temini/satın alınması ile ilgili kayıtları takip etmek mümkün. İhtiyaç duyulan alet ve edevatın temini hususunda belli firmalar söz konusu. Bunlardan biri de İpekçi kardeşlere ait 1871 yılında açılan Eminönü'ndeki Selanik Bonmarşesi. Savaş yıllarında kamuoyunda kolektif bir hafıza oluşturmadaki rolü daha fazla fark edilen sinematograf, eğitim alanında da daha etkin kullanılmaya başlamış görünmektedir. Bir örneğini polis memurlarının eğitimi için İstanbul Polis Mektebine gerekli sinematografın satın alınması için Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti ile Selanik Bonmarşesi sahipleri arasında yapılan mukavelenamede gördüğümüz bu eğilim, sinema sektöründe uluslararası ticari ilişkilerin serüveni, gerekli cihazların ithalatı hakkında da bilgi vermektedir. Nitekim Selanik Bonmarşesi Almanya'da Dresden'deki Heinrich Ernemann Firması ile irtibata geçerek bir fiyat almış, müdüriyet ile bu fiyat üzerinden anlaşmaya varınca sinematografı temin edip, polis müdüriyetine teslim etmiştir. Tüm teknik aksamı ile birlikte bu sinematograf makinesi 16300 kuruşa malolmuştur.[50] Bir başka kayıtta ise Gomon (Gaumont) Sinema şirketinin Konya Sanayi Mektebi'ne sattığı film şeritleri ile ilgili. Belgede Sanayi Mektebi'ne gönderilen faturadan 1919 senesi itibariyle söz konusu film şeritlerinin ücretini

4 1336 Ca 29; BOA, BEO, 4600 344989 2 1338 S 21; BOA, MV, 219 183 1 1338 Za 16; BOA, BEO, 4685 351364 4 1339 N 16.

48 HR.İM, 89 23 3 1923 11 20. Weinberg'in bu talebini konu edinen bir çalışma için bkz. Yalçın Lüleci, "Osmanlı'da Bir Sinema Gönüllüsü: Sigmund Weinberg", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/21/osmanli%E2%80%99da-bir-sinema-gonullusu--sigmund-weinberg [Erişim Tarihi: 06.01.2015].

49 Bu konuda arşiv kayıtlarına yansıyan pek çok belge kaydına çalışmamızın denetim ve sansür bölümlerinde yer verdik.

50 BOA, DH.EUM.LVZ, 39 A 35 3 1335 R 24. Konuyla ilgili diğer bir kayıt için bkz. BOA, DH.EUM. MH, 148 78 2 1335 R 29.

görmek mümkün. Buna göre 1 Kanunisani 1919 sonrası alınan filmlerin fiyatı 18945 kuruş 61 santimdir. Diğer masraf ve posta ücretiyle birlikte toplam 25810 kuruş 61 santimdir. Önceki alımlarla birlikte toplam maliyetin 69962 kuruş 54 santim olduğu görülmektedir.[51] Bir başka belge Sigmund Weinberg'in Daruşşafaka'ya sattığı sinema malzemeleri ve filmleri ile ilgili. Irmak Evren koleksiyonunda yer alan 1913 tarihli bu belgelerden görebildiğimiz kadarıyla sinema filmleri toplam 1186 Frank, sinema malzemeleri de toplam 2380 Franktır.[52]

Yine Dersaadet'te Merkez Ordu Sineması için gerekli alet ve edevatın satın alınması için Beyoğlu'nda Humbaracı yokuşunda fotoğraf ve elektrik alet ve makinaları satmakla maruf Avrupa'daki Osmanlı askerlerini filme alacak Weinberg'in Fotoğrafçı İbrahim Ferit Bey'le birlikte Berlin'e gönderildiğini görüyoruz.[53] Maarif Nezareti belgeleri arasında yer alan bir belgede ise satın alma işleminin şirketler haricinde resmî makamlar ve/veya şahıslardan da talep edilebildiği anlaşılmaktadır. Maarif Nezareti irtibata geçtiği Berlin fahrî Şehbenderi Lütfi Beyden, kendisine Hermann Fabrikası'nın katalogunu göndererek, fabrikadan nezaret adına sinemapozitif makinası ile tafsilatı katolog üzerine yazılan alet ve edevatı sipariş vermek suretiyle satın almasını ve tafsilatlı faturası ile en kısa zamanda taraflarına iletmesini istemektedir. Ayrıca sinema ve fotoğraf hakkında bilgi veren eserlerden birer nüsha göndermesini de talep etmektedir.[54] Şahıslar aracılığıyla yapılan en eski tarihli bir başka dikkat çekici örnek Abdülhamit'in terzisi Maison M. Parma tarafından saray adına yapılan alımdır. Faturada satın alınan film ve makina isim ve türleri ile fiyatlarını görmek mümkün. Ayrıca nakliye, gümrük ve sigorta masrafları da yer almaktadır. Tüm masrafları ile birlikte toplam 600 lira-yı Osmanî 33 kuruştur. 1903 tarihli bu belge Osmanlı topraklarına kısa bir süre önce giren sinematografın, film ve cihaz bazında satın alma maliyetleri konusunda fikir vermesi bakımından kayda değer.[55] Bir dikkat çekici kayıt da 1926 tarihli

51 BOA, DH.UMVM, 78 41-8 26 1338 S 02.

52 Irmak Evren koleksiyonundan aktaran Burçak Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995, s. 32-33.

53 BOA, DH.EUM, 5. Şb. 41 31 11 1335 L 22.

54 BOA, MF.MKT, 1214 85 1 1334 Ca 15.

55 BOA, Y.PRK.M, 4 92 2 1320 Z 30. Bundan bir yıl önce saray adına yapılan bir başka talep de dikkat çekici. 1902'de, Mabeyn-i Hümayun'dan Berlin Sefiri Ahmet Tevfik Paşa'ya gönderilen belgede padişahın isteği üzerine, Almanya ve Avusturya imparatorları, Hollanda kraliçesinin görüntüleri, Alman ordusu ve donanmasına ait görüntüler vb. sinematograf filmleri talep edilmiştir (BOA, Y.PRK.EŞA, 40 1 1318 Mart 30). Sigmund Weinberg'in II. Abdülhamit'e gönderdiği arzı da dikkat çekici. Weinberg, sultana bir sinematograf katalogu sunarak ordunun kadr u şerefine hizmet etmek hem de etrafta dolaşan bir takım yanlış ve münasebetsiz sinematograf resimlerinin yayılmasına engel olmak üzere Osmanlı ordusunun sinematograf resimlerini ücretsiz olarak çekmek için izin istemektedir (BOA, Y.PRK.MYD, 22 60 2 1317 C 17).

kararnamede karşımıza çıkıyor. Kayda göre Türk ve Rus filmleri propaganda niteliği taşımadığı sürece değiş-tokuş yapılabilecektir.[56]

C. Sinema Salonlarının Gelir ve Giderleri

Belgelere yansıyan bir diğer rakam sinema salonlarının gelir ve giderleridir. Bu gelir ve giderler Osmanlı ekonomisinde sinema sektörünün payını göstermekle beraber halkın sinemaya olan teveccühünü de bu rakamlar üzerinden izlemek mümkün. Dahiliye Nezareti Umur-ı Mahalliye-i Vilayet Müdüriyeti belgeleri arasında yer alan bir belge 1337-1338 senelerine ait tiyatro ve sinema gelirleriyle, kredi suretiyle hazine biletleri alan müesseseleri göstermektedir.[57] Yine belgelerden edindiğimiz bir bilgi sinema ve tiyatrolara giriş ücretleridir. Taksim, Beyoğlu, Bakırköy, Beşiktaş, Üsküdar, Anadoluhisarı gibi İstanbulda'daki muhtelif yerlerdeki bazı sinema ve tiyatrolara ait biletlerin farklı yıllara ilişkin değerini gösteren bu tablolardan, bilet fiyatlarının yıllar içinde nasıl bir seyir izlediğini görmek mümkün.[58]

Resmî kurumların ihtiyacına binaen gelir getirici bir faktör olarak sinematograf gösterimi ve hatta sinema filmi ithalatı imtiyazı da söz konusu. İzmir Valiliği'nden Dahiliye Nezareti'ne gönderilen bir telgrafnamede İzmir Polis Dairesi'nce kiralanan mahallin elzem olan masrafı için ödenmesi gereken 200 liranın ya ait olduğu tahsisattan verilmesi, buna imkan yoksa kazancı bu harcamayı kapatmaya mahsus bir film gösterimi yapılması hususunda Dahiliye Nezareti'nden görüş istenmektedir.[59] Yine Dahiliye Nezareti'nden sadarete gönderilen bir belgede geliri giderini karşılamayan Selanik Belediye Hastahanesi'ne gelir temini için tiyatro, sinema gibi eğlence mahallerinde satılan giriş biletlerinden fiyatlarına göre 10'ar, 30'ar, 40'ar para alınması gereğine dair Selanik Vilayeti Meclis-i Umumiye'sinden alınan mazbata üzerine görüş sorulmaktadır.[60] Bir başka kayıtta ise Meclis-i Umumi-i Vilayetçe 1332 senesinde verilen bir karara binaen merkez vilayette sinema ve tiyatro ve sair lubiyat mahallerinin hasılatından %25'i Şam Gureba Hastanesi namına tahsis edilmiştir. Hastahane, İdare-i Hususiye-i Vilayet bütçesine dahil edilince bu varidatın hususi muhasebeye alınmakta olduğundan ve Vilayet-i Meclis-i Umumiyece verilen karar, bir salahiyet-i kanuniyeye dayanmadığı için verilmesinden imtina edilmesi durumunda cebrî bir müeyyide uygulanamayacağı hastahaneyi bu gelirden mahrum etmemek için bunun iane şeklinde

56 BCA, 30.18.1.1. / 20 48 8 1 1926 07 28.

57 BOA, DH.UMVM, 117 33 10 1341 S 4.

58 BOA, DH.UMVM, 116 73 4 1340 Ra 01 nolu kayıt 1337 senesi Taksim, Makriköy, Anadoluhisarı, Üsküdar, Beyoğlu, Beşiktaş'taki bazı sinemaların biletlerinin kıymetlerini göstermektedir. BOA, DH.UMVM, 116 75 13 1340 Ra 02 nolu kayıtta 1334-1337 seneleri arasında İstanbul'daki çeşitli sinema ve tiyatro biletlerinin ortalama fiyatları damgalı ve damgasız olarak ayrı ayrı verilmiştir.

59 BOA, DH.EUM.MH, 4 18 1 1327 L 23.

60 BOA, DH.İD, 47 20 2 1329 R 10.

alınması ifade edilmiştir.[61] 1926'lara gelindiğinde yalnız film gösterimi değil aynı zamanda sinema filmi ithalatı imtiyazının hayır kurumlarına verilmesi yönünde TBMM'ye kanun tasarısı tekliflerinin getirildiğine şahit oluyoruz. Başbakanlık Cumhuriyet arşivlerinde yer alan iki belge, sinema filmi ithalatının biri Hilal-i Ahmer Cemiyeti'ne diğeri Tayyare Cemiyeti'ne verilmesi ile ilgili kanun teklifini içermektedir. 1926 yılında Sivas Milletvekili Rahmi Bey ve arkadaşları tarafından meclise getirilen kanun tasarısı üzerine sinema filmi ithalatı imtiyazının, gelir getirici bir faaliyet olarak söz konusu hayır kurumuna verilmesi öngörülmüştür. Yazışmalara bakıldığında bu teklife olumsuz yaklaşılmamakla birlikte faaliyetin 'ticari bir faaliyet' hükmünde olduğu ve cemiyetler kanununun birinci maddesine göre hayır amaçlı kurumların ticari faaliyette bulunamayacakları hükmü hatırlatılmış. Oyun kağıtları, takvim ve ilanların yetkisinin Hilal-i Ahmer Cemiyeti'ne verilmesini de içeren kanun teklifinin belediye vergi ve rusumları kanunun 14. maddesi ile de çeliştiği bildirilmekte ve teklif değerlendirilirken bunların gözönünde bulundurulması ifade edilmektedir.[62] 1927 tarihli ikinci belgede ise Yozgat Mebusu Süleyman Sırrı Bey'in kanun teklifi üzerine film ithalatanın on yıl süreyle Türk Tayyare Cemiyeti'ne verilmesi gündeme gelmiş. Kanun teklifine göre Türk Tayyare Cemiyeti bu hakkı kendi kullanabileceği gibi, uygun gördüğü şahıs veya müesseseye de devredebilir.[63]

Sinema salonlarının kiralanma veya satışı ile ilgili kayıtlar da mevcut. Bununla birlikte sinema binası inşa etmek üzere satın alınan arsalar da söz konusu. İttihad ve Terakki Cemiyeti ile Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin müştereken Şam'da, hasılatı Osmanlı ordusunun ve gazilerinin ihtiyacını karşılamak maksadıyla kullanılacak bir sinema şubesi açmak üzere, daha münasip bir mekan bulunmadığı beyanıyla, Şam-ı Şerif Askerî Hastahanesi'ne ait 60 bin küsur metrelik bahçenin 2000 metrelik bir alanının istimlak edilerek sinema şubesine tahsisi talepleri, Harbiye Nezareti'nce, bahçenin askerî hastahane için bile yetersiz kaldığı gerekçesiyle uygun görülmemiş, ancak Cemal Paşa'nın izni ile metre başına 10 kuruştan 12 bin kuruş bedel ile 1200 metrelik bir arsa üzerine sinema binası inşa edilmiştir. Kurumlar arası tartışmalara sebep olan bu sinema binası, 1916 yazında çıkan bir yangında yanınca binanın yeniden tamiri gündeme gelmiş ve sinema binasının daha geniş bir alanda (5848 metre) yeniden inşa edilmesi, arsanın metre bedeli olarak önceden belirlenen fiyatın gerçek fiyatın altında olduğu beyanıyla yeni bir fiyat belirlenmesi istenmiştir. Kayıtlardan 5848 metrelik bir alan için her metresine 12 kuruş olmak üzere toplam 70.176 kuruş satış bedeli belirlendiğini görüyoruz.[64] Bir diğer kayıtta Lozan Barış Antlaşması'nın ardından 1923 yılında yapılan

61 BOA, DH.UMVM, 155 58 1 1336 Za 27.

62 BCA, 30.10.0.0. / 178.233.6 5 1926 Ts. 30.

63 BCA, 30.10.0.0. / 3.14.26. 4 1927 01 05.

64 BOA, DH.KMS, 32 63 5 1333 Ş 21; BOA, ML.EEM, 1228 6 38 1333 Nisan 02.

Türkiye-Yunanistan nüfus mübadelesi üzerine Adana'da faaliyet gösteren Adana Rum Sineması'nın Türk Ocağı'na satışı gündeme gelmekte. Adana Mebusu Hayri Bey ve arkadaşlarının girişimi ile meclise gelen bu husus, ilgili makamlarca uygun görülmüş ve sinemanın münasip bir bedel ile Türk Ocağı'na satışı onaylanmıştır.[65]

III. Türk Sinemasının Hukuki Nitelikli Arşiv Kaynakları

A. Hukuki Metinler

Osmanlı Devleti'nde eğlence sektörüne yönelik ilk hukuki düzenlemeler karagöz oyunları, cambazlık, meddahlık gibi geleneksel gösteri sanatlarına yönelik olarak ortaya çıkmış, 1800'lü yılların başında bu düzenlemeler tiyatroları da içine alacak şekilde genişletilmiştir. Burada, özellikle, 11 Haziran 1896 tarihli Yıldız Esas Evrakı (Y..PRK.DH, 9 28 2 1313 Z 29) içinde yer alan, 'Memalik-i Şahanede umumun intibahı ve tenezzühü için icra olunabilecek Lu'biyat ve Lehviyata dair nizamname', Osmanlı topraklarında ilk sinema gösteriminin gerçekleştiği tarihe denk düşmesi, eğlence sektörüne dair hukuki düzenlemelerdeki sürekliliği göstermesi bakımından kayda değer. Bu genel düzenlemelerin yanı sıra lu'biyat mahallerinin icra edecekleri faaliyetler için düzenlenen dahili nizamnameler de mevcut. Biz burada, arşiv kayıtlarında yeralan Osmanlı dönemi sinemasına ilişkin söz konusu hukuki metinleri ve bunlara ilişkin arşivlere yansıyan yazışmaları nizamname layihaları, dahili nizamnameler, talimatnameler ve kararname suretleri çerçevesinde ele alacağız.

1. İlk Metinler/İlk Düzenlemeler

Osmanlı dönemi Türk sinemasına dair bilinen ilk hukuki metin, Yıldız Parekende Evrakı içinde bulunan 1903 tarihli "Memâlik-i Şâhânede Sinematograf Temâşâ Ettirilmesinin Şerâit-i İmtiyâziyesi"dir.[66] 26 maddeden oluşan metin sinematograf imtiyazının kimlere verilebileceği, hangi amaçla ne tür filmler gösterilebileceği, denetimin hangi kanallar aracılığıyla yapılabileceğine dair düzenlemeler içermektedir. Bununla birlikte gerekli teknik altyapı ve gösterim yapılabilecek mahallere ilişkin hususlar da belirlenmektedir.[67]

İkinci düzenleme, Dahiliye Nezareti Emniyet-i Umumiye belgeleri içindeki 1913 tarihli "Ale'l-Umûm Tiyatrolarla, Sinematograf vesair Lu'biyat Mahalleri ve Kafeşantanlar, Kafekonserler vesâir Eğlence Mahalleri Hakkında Usûl-i Zâbıtasına

65 BCA, 30.18.1.1. / 9.19.16 -1 1924 03 16; BCA, 272.0.0.11 / 19.91.19 – 2 1924 08 18.

66 BOA, Y.PRK.AZJ, 46 16 2 1320 Z 29.

67 Bilinen bu ilk imtiyazname hakkındaki çalışmalarla ilgili olarak bkz. Özde Çeliktemel-Thomen, "1903 Sinematograf İmtiyazı", *Toplumsal Tarih*, 2013, sy. 229, s. 26-32; Ali Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, Ankara: De Ki Yayınları, 2007, s. 11-14, 135-139; Ayhan Ceylan, "Osmanlı Dönemi Türk Sinemasında Hukuki Düzen", *Türk Hukuk Tarihi Araştırmaları*, 2010, sy. 9, s. 7-19; Ceylan, "Osmanlı Sinemasında Genel Hukuki Düzenleme", *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2018, yıl 17, c. 2, sy. 34, s. 1-29.

Dâir Nizamnâme"dir.[68] İki bab altı fasıldan oluşan metnin birinci bab ikinci fasıldaki 35 ila 47 arasındaki 12 maddesi sinemalarla ilgili düzenlemeleri içermektedir. 35. maddede sinema inşa ve küşadının tiyatrolar hakkındaki ahkama tabi olduğunu görüyoruz.

Diğer bir metin, belgelerdeki yazışmalardan takip edilebildiği üzere, 20 Kasım 1915 tarihinde Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti'nden mutasarrıflık ve vilayetlere gönderilen, "Ale'l-Umûm Tiyatrolar ve Sâir Eğlence Mahalleri" başlıklı layihadır.[69] Dahiliye Nezareti Emniyeti Umumiye Memurin Kalemi (DH.EUM.MEM) belgeleri içinde yer alan ve tiyatro vb. lu'biyat mahallerinin açılış ve idaresine dair düzenlemeler içeren bu layiha, görüş ve önerileri alınmak maksadıyla, Karesi, Teke, İçel, Urfa, Kütahya, Çatalca, Kudüs, Zor, Kale-i Sultaniye mutasarrıflıkları ile Sivas, Musul, Diyarbakır, Trabzon, Halep, Maraş, Edirne, Kastamonu, Suriye, Bitlis, Karahisar-ı Sahip, Mamuratü'l-Aziz vilayetlerine gönderilmiştir. 1916'nın ilk aylarında yapılan geri dönüşlerden anlaşıldığı kadarıyla layiha söz konusu yerlerce gözden geçirilip çeşitli ilave ve düzenlemelerle veya aynen geri gönderilmiştir.[70] Dahiliye Nezareti, Şura-yı Devlet ve sadaret arasındaki yazışmalara bakılırsa vilayet ve mutasarrıflıklarla paylaşılan nizamname layihası 1916 yazında tekrar düzenlenerek Şura-yı Devlet'e ve sadarete sunulmuştur.[71]

---

68 BOA, DH.EUM.THR, 103 22 9 1331 Z 29. Nizamname başlığını "Ale'l-Umûm Tiyatrolar, Sinemalar, Kafeşantanlar, Kafekonserler ve Sâir Eğlence Mahalleri Usûl-i Zâbıtasına Dâir Nizamnâme" şeklinde okuyan Ceylan'a göre belge sinemaya ilişkin genel hukuki düzenlemeye yer veren ilk metindir. Bkz. Ceylan, "Osmanlı Sinemasında Genel Hukuki Düzenleme", s. 9.

69 BOA, A.DVN.MKL, 71 12 8 1341 Z 29; BOA, DH.EUM.SSM, 52 54 7 1341 Z 29. Ayhan Ceylan, bu belgelerin içeriği dolayısıyla 12 Muharrem 1334/20 Kasım 1915'te vilayetlere gönderilen belge içeriğiyle örtüştüğü için söz konusu belgelerin tarihlerinin 1341/1923 olamayacağını ve bu belgelerin sinema vb. lu'biyata dair ikinci genel hukuki düzenleme olduğunu ileri sürmektedir. Bkz. Ceylan, "Osmanlı Sinemasında Genel Hukuki Düzenleme", s. 10. Biz de bu makalede içerikten hareketle Ceylan'ın tespitini esas aldık. Bu belgeler üzerinde yapılacak spesifik çalışmalar ve henüz araştırmacının hizmetine sunulmamış arşiv belgeleri ışığında yapılacak çalışmalar şüphesiz konuya yeni bir boyut kazandırabilme imkanını haiz.

70 BOA, DH.EUM.MEM, 132 67 2 1334 S 25; BOA, DH.EUM.MEM, 132 69 2 1334 S 29; BOA, DH.EUM.MEM, 72 15 1 1334 S 20; BOA, DH.EUM.MEM, 72 29 1 1334 S 24; BOA, DH.EUM.MEM, 72 31 1 1334 S 24; BOA, DH.EUM.MEM, 72 32 1 1334 S 25; BOA, DH.EUM.MEM, 72 34 1 1334 S 26; BOA, DH.EUM.MEM, 72 37 1 1334 S 17; BOA, DH.EUM.MEM, 72 38 1 1334 S 26; BOA, DH.EUM.MEM, 72 41 2 1334 S 27; BOA, DH.EUM.MEM, 72 46 1 1334 S 28; BOA, DH.EUM.MEM, 72 47 2 1334 S 28; BOA, DH.EUM.MEM, 72 60 1 1334 Ra 04; BOA, DH.EUM.MEM, 72 66 2 1334 Ra 05; BOA, DH.EUM.MEM, 72 88 2 1334 Ra 11; BOA, DH.EUM.MEM, 73 1 9 1334 Ra 16; BOA, DH.EUM.MEM, 73 2 2 1334 Ra 16; BOA, DH.EUM.MEM, 73 8 1 1334 Ra 17; BOA, DH.EUM.MEM, 73 9 2 1334 Ra 17; BOA, DH.EUM.MEM, 73 16 2 1334 Ra 21; BOA, DH.EUM.MEM, 73 17 1 1334 Ra 21; BOA, DH.EUM.MEM, 73 21 1 1334 Ra 25.

71 "Tiyatro ve Sinema ve Buna Mümasil Lu'biyat Mahallerinin Suret-i Küşadı ve İdareleri Hakkında Tanzim Olunan Nizamname Layihası" başlığını taşıyan bu düzenlemeler için bkz. BOA, DH.EUM.VRK, 28 13 17 1334 Za 19; BOA, DH.EUM, 6. Şb 38 12 21 1336 Ş 18; BOA, ŞD, 1321 1 52 1336 Za 14.

Kurumlar arası yazışmalardan bu sürecin işleyişine dair bilgi edinmek de mümkün. Dahiliye Nezareti'nin 1916'nın Eylül'ünde Şura-yı Devlet'e tetkik için gönderdiği layihanın bir buçuk sene geçmesine rağmen henüz Şura-yı Devlet'çe tetkikatının yapılmamış olması, söz konusu kurumlar arasındaki yazışmalara yansımış, düzenlemenin asayişle ilgili inzibati niteliğine dikkat çekilerek bir an önce tetkikatın yapılması istenmiştir.[72] Burada dikkat çekici bir diğer husus 16 yaşından küçük çocukların sinemalara alınmamasına dair bir fıkranın "Tiyatro ve Sinema ve buna Mümasil Lu'biyat Mahallerinin Suret-i Küşadı ve İdareleri Hakkında Tanzim Olunan Nizamname Layihası"na eklenmesinin talep edilmesidir.[73]

Bir başka nizamname layihası 1921 tarihlidir. "Tiyatro ve Sâir Lu'biyyât Mahalleri Hakkında Nizamnâme Lâyihası" başlığını taşımaktadır.[74] Sinema salonlarının inşa ve küşadı ile idarelerine ilişkin düzenleme içeren bu layiha, diğerleri gibi iki bab 3 fasıldan oluşuyor. Toplamda 59 maddeden oluşan layihanın bir de geçici maddesi vardır. Sinemaya dair düzenlemeler ise 31-39. maddeler arasındadır.

Nizamname düzenlemeleriyle ilgili arşiv kayıtlarına yansıyan dikkat çekici hususlardan biri yabancı ülkelerdeki nizamname suretlerinin, bu ülkelerdeki düzenleme ve uygulamaların tekiki için temin edilmesidir. Söz konusu nizamname suretlerinin veya incelenen uygulamaların Osmanlı devletindeki düzenlemelere örneklik teşkil edip etmediği ayrı bir araştırma konusu olmakla beraber Yunanistan ve Bulgaristan gibi Balkan ülkeleri de dahil olmak üzere Avusturya, Fransa, Almanya, İtalya ve İsveç gibi ülkelerin nizamnamelerinin, bu ülkelerdeki sinema faaliyetlerine (sinemaların açılışı ve idareleri ile film gösterimi ve alımına) dair uygulamaların ve düzenlemelerin tetkiki için talep edildiğine şahit oluyoruz.[75]

---

72 BOA, DH.EUM.VRK, 29 9 15 1336 Za 22; BOA, DH.EUM.MEM, 133 70 2 1335 Z 10; BOA, BEO, 4528 339581 4 1336 Za 7; BOA, BEO, 4486 336415 6 1335 Z 19; BOA, DH.EUM.MEM, 132 70 3 1334 Ra 10.

73 BOA, DH.EUM.VRK, 28 22 8 1335 S 28 nolu kayıt 16 yaşından küçük çocukların sinemalara alınmamasına dair bir fıkranın "Tiyatro ve Sinema ve Buna Mümasil Lu'biyat Mahallerinin Suret-i Küşadı ve İdareleri Hakkında Tanzim Olunan Nizamname Layihası"na eklenmesini talep etmektedir. Konuyla ilgili bir diğer kayıt için bkz. BOA, BEO, 4446 333413 6 1335 S 28; BOA, DH.EUM.VRK, 28 22 8 1335 S 28 nolu belge ile ilgili olarak ayrıca bkz. Ayşe Yılmaz, "İki Belge'nin Işığında: 100 Yılda Çocuk, Sinema ve Psikoloji", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/63/iki-belgenin-isiginda--gecen-100-yilda-cocuk,-sinema-ve-psikoloji [Erişim Tarihi: 26.01.2015]. 1926'da ve 1928'de Kırklareli Milletvekili Doktor Fuat Bey tarafından verilen bir kanun teklifinde de çocukların umum sinemalara girmelerinin önlenmesi gündeme getirilmiştir (BCA, 30.10.0.0. / 146 43 10 3 1926 12 14, BCA, 30.10.0.0 / 3 16 34 4 1928 03 14).

74 BOA, DH.EUM, 6. Şb. 53 76 8 1339 Ca 29.

75 BOA, HR.İD, 1884 62 3 1918 06 23; BOA, HR.İD, 1884 63 3 1918 07 17; BOA, HR.İD, 1884 64 3 1918 07 22; BOA, HR.İD, 1884 65 3 1918 08 07; BOA, HR.İD, 1884 66 3 1918 09 10; BOA, HR.SFR.04, 107 107 3 1918 07 17; BOA, DH.EUM.VRK, 29 3 10 1336 L 25; BOA, DH.EUM.VRK, 29 7 2 1336 Za 13; BOA, DH.EUM.VRK, 29 8 15 1336 Za 14; BOA, DH.EUM.VRK, 29 15 2 1337 M 16; BOA, DH.EUM.VRK, 29 42 8 1337 N 01; BOA, DH.UMVM, 115 17 5 1336 Ca 29; BOA,

2. Dahili Nizamnameler ve Diğer Hukuki Yükümlülükler: Osmanlı'da Sinema Sektörünün Şirketleşmesi

Sinemaya ilişkin bu genel düzenlemelerin yanı sıra sinema alanında faaliyet gösterecek kurum ve kuruluşlar adına spesifik olarak düzenlenen dahili nizamnameler de ayrı bir hukuki düzenleme olarak karşımıza çıkıyor. İster hayır amaçlı kurulup gelir getirici bir araç olarak sinema faaliyeti yapsın isterse doğrudan sinema filmi alımı, yapımı, dağıtımı veya sinema salonu açmak maksadıyla kurulmuş olsun sinema alanında faaliyet gösterecek tüm kurum ve kuruluşlar için bu nizamnameler düzenlenmiştir. Diğer bir ifade ile sinema ve tiyatroyla ilgili ticari, sınai her türlü girişim için sinema şirketlerine verilen imtiyazname ve nizamnameler de bir başka belge türü.[76] Sadaret Divanı Kalemi Mukavelenameler (A.DVN.MKL) fonunda yer alan nizamnamelerden, söz konusu şirketlerin imtiyaz alanlarının neleri kapsadığını, ortaklarını, ne kadar sermaye ile kurulduklarını, kaç yıl süre ile faaliyet göstereceklerini görmek mümkün.[77] Dahiliye Nezareti'nce düzenlenen nizamnameler Şura-yı Devlet'e görüş ve önerileri alınmak üzere gönderilmekte, Şura-yı Devlet'in tetkikinden geçen nizamnameler Meclis-i Vükela'ya sunulmaktadır. Tüm bu yazışmalar ve şirketlere dair izin, ruhsat ve dahili nizamnamelerdeki değişiklikler vb. ile ilgili kayıtlar Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO), Hazine-i Evrak Müdürlüğü Dosya Usulü İradeler (İ.DUİT) ve Şura-yı Devlet (ŞD) belgeleri ile Meclis-i Vükela mazbataları (MV) içinde yer almaktadır.[78]

DH.UMVM, 115 18 4 1336 C 06. Düvel-i ecnebiyede sinemaların ne şekilde denetlendiğinin incelenmesi için buralardaki sefaretlerden konuyla ilgili talimatname suretlerinin birer nüshası da istenmiştir (BOA, DH.EUM.VRK, 28 60 1336 09 14). Bu teamül Cumhuriyet'in ilk yıllarında da devam etmektedir. Nitekim 1925 tarihli bir kayıtta (BOA, HR.İM, 164 30 4 1925 10 24) Türkiye'deki tiyatro, sinema, çeşitli spor dalları vb. konularla ilgili tüzük ve yasalar konusunda İtalyan Sefareti'yle yapılan yazışmalar yer almaktadır.

76 Şirketleme süreci ile ilgili olarak Şark İttihad Sinema ve Tiyatro Osmanlı Anonim Şirketi üzerinden arşiv belgelerinden hareketle yapılan örnek bir çalışma için bkz. Feyza Kurnaz Şahin, "Dünya Savaşı Yıllarında Osmanlı'da Sinemacılığın Şirketleşme Tezahürleri: Şark İttihad Sinema ve Tiyatro Osmanlı Anonim Şirketi", *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 2018, c. 5, sy. 13, s. 95-114.

77 Örnek metinler için bkz. BOA, A.DVN.MKL, 64 27 3 1336 C 24 nolu kayıt Mehmed Celal Bey, ortakları ve hissedarları tarafından kurulan Teşebbüsat-ı Temsiliye Osmanlı Anonim Şirketi'ne verilen dahili nizamnameyi havi. BOA, A.DVN.MKL, 65 40 3 1337 S 09 nolu belge ise musiki, hitabet ve tiyatroculuğa dair akademiler tesis edip işletmek, tiyatrolar, sinemalar inşa etmek ve bu sahada her türlü faaliyette bulunmak üzere İstanbul Mebusu Fethi Bey, ortakları ve hissedarlarının kurdukları Tiyatro ve Musiki Sanayi-i Nefise Şirketi'ne ait. BOA, A.DVN.MKL, 63 2 3 1335 Ş 08 nolu bir başka nizamname de merkezi İstanbul'da olmak üzere, gerekirse başka mahallerde şubeler açmak salahiyetiyle Celal Sahir, ortakları ve hissedarlarının Şark İttihad Sinema ve Tiyatro Osmanlı Anonim Şirketi'ne verilmiş.

78 1917'de kurulan Malulin-i Guzata Muavenet (1920'de Malulin-i Askeriyeye Muavenet) heyetine ait dahili nizamname, düzenlemeler, ruhsat ve izinlerle ilgili olarak bkz. BOA, İ.DUİT, 116 19 4 1338 S 28; BOA, MV, 252 78 4 1338 Z 19; BOA, İ.DUİT, 21 32 1338 Z 21; BOA, İ.DUİT, 17 78 2 1339 S 29; BOA, ŞD, 672 27 82 1339 Ca 09. Şark ittihad Tiyatro ve Sinema

Sinema işletmecileri ile ilgili bir başka düzenleme Darülaceze adına sinema biletlerinden alınan aidatı ödemeyen işletmecilerin Zabıtaca mesleklerinden men edileceklerine ilişkin Men-i Tese'ül nizamnamesine dahil edilen maddedir. 1915 yılında, 16 Ks 1311 tarihli Men-i Tese'ül Nizamnamesine Darülaceze aidatı olarak tiyatro ve sair eğlence mahallerinden alınmakta olan hisse-i hayriyeyi ödemekten kaçınan veya gizlenenler veya her ne suretle olursa olsun zimmetine geçirenlerden Darülcezeye ait olmak üzere 1 Osmanlı lirasından 100 Osmanlı lirasına kadar ceza-yı nakdi alınacağı maddesi eklenmiştir[79] 21 Ocak 1915'te Sinema şirketlerinin giriş ücretleri üzerinden ödemekle yükümlü oldukları vergiye ilişkin Meclis-i Mebusan'a gönderilen kanun tasarısı da vergilendirme sürecinin işleyişini göstermesi bakımından önemli bir belge.[80]

Öte taraftan I. Dünya Savaşı şartlarında Osmanlı Devleti'nde şirketleşme ve haberleşmeye yönelik bazı düzenlemelerin Osmanlı topraklarında faaliyet gösteren yabancı sinema şirketlerini ya doğrudan veya dolaylı olarak etkilediğine şahit oluyoruz. 1914 tarihli "Ecnebi Anonim ve Sermayesi Eshama Münkasım Şirketlerle Ecnebi Sigorta Şirketleri Hakkında Kanun-ı Muvakkat"ın 15. maddesi gereğince "The Franco Eastern Sinema Limited Şirketi'nin 'Estern (Eastern) Sineması Osmanlı Anonim Şirketi" ünvanıyla bir anonim şirkete dönüştüğünü

Osmanlı Anonim Şirketi'nin teşkili, dahili nizamnamesi, nizamnamenin bazı maddelerindeki değişikliklere ilişkin kayıtlar için bkz. BOA, MV, 247 10 1 1335 C 02; BOA, İ.DUİT, 120 31 4 1335 C 06; BOA, BEO, 4462 334628 2 1335 C 11; BOA, İ.DUİT, 120 32 4 1336 Ş 19; BOA, ŞD, 1257 22 41 1336 Ş 18; BOA, MV, 249 101 1 1336 Ş 18 ve BOA, BEO, 4518 338795 2 1336 Ş 22. Burada yeri gelmişken İ.DUİT, 120 / 31 ve 120 / 32 nolu kayıtlarla ilgili bir ayrıntıya dikkat çekmek isteriz. Söz konusu belgeler Süleyman Beyoğlu'nun *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)* adlı çalışmasında BOA, DUİT, 65 / 27 olarak yer almaktadır. Kitabın sonunda metinlerin transkripsiyonuna da yer veren Beyoğlu, söz konusu belgeleri DUİT, 65 / 27 ve 65 / 17 olarak kaydetmektedir (Bkz. Süleyman Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, s. 138, 358). Beyoğlu'nun verdiği bu numaralar revizyona tabi tutulduğu için belgelerin son kaydı, makalemizde verdiğimiz şekildedir. Diğer şirketlerle ilgili kayıtlar için bkz. Teşebbüsat-ı Temsiliye Osmanlı Anonim Şirketi namı altında Mehmed Celal ve Melik Ahmed Beyler ve rüfekasının teşkil edeceği şirket nizamnamesinin Şura-yı Devlet'ten gönderildiği (BOA, ŞD, 1261 37 19 1336 R 16), Tiyatro ve Musiki Sanayi-i Nefise Şirketi'nin teşkili, nizamnamesi (BOA, İ.DUİT, 122 34 4 1336 Z 16; BOA, BEO, 4536 340155 2 1336 Z 23). 1919 tarihli bir başka nizamname için bkz. İ.DUİT, 95 21 3 1337 Za 21. Belgede ilga edilen Müdafaa-i Milliye ve İttihad ve Terakki kulüplerinin tasfiye işlemlerinin Maliye Nezareti'ne tevdi edildiği görülüyor. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivleri'nde de 1924 yılına ait kayıtlar mevcut. Bu kayıtlar sinemanın Cumhuriyet'in ilanından sonra şirketleşme serüveni açısından önemli. 'Osmanlı Anonim Şirketi' olarak kurulan şirketler artık 'Türk Anonim Şirketi' olarak teşkil ediliyorlar. Bkz. Merkezi İstanbul'da bulunan Makriköy (Bakırköy) Sinema TAŞ iç tüzüğünün tasdiki (BCA, 30.18.1.1. / 10 30 6 1924 06 15); Majik Sinema ve Film TAŞ iç tüzüğünün tasdiki (BCA, 30.18.1.1. / 11 55 6 1924 11 12).

79 BOA, DH.UMVM, 116 34 8 1334 C 11.

80 BOA, MV, 218 114 1 1338 B 04; BOA, BEO, 4624 346734 4 1338 B 04.

görüyoruz. Dahili nizamnamesi de buna göre yeniden düzenleniyor.[81] Aydın'da faaliyet gösteren "Levant Sinematograf" adlı bir İngiliz şirketi de, "Şark Sinematograf Osmanlı Anonim Şirketi" ünvanıyla bir Osmanlı anonim şirketi suretinde yeniden teşkil ediliyor.[82] Osmanlı topraklarında faaliyet gösteren yabancı şirketlere dair dikkat çekici bir başka düzenleme, bazı levha ve resimlerin telif haklarına ilişkindir. Şura-yı Devlet (ŞD) kayıtları arasında varolan bir belgede Avusturya menşeli Majik Film ve Sinematograf Şirketi'nin telif hakkı talebinin Hakk-ı Telif Kanununca yabancı tebalara tanınıp tanınamayacağıyla ilgili bir kayıt mevcut.[83]

3. Hukuki Düzenleme Olarak Kararnameler ve Talimatnameler

Bir başka belge türü çeşitli nedenlerle tiyatro ve sinema biletlerinden alınan vergilere ilişkin kararname suretleri[84] ile talimatnamelerdir. Talimatnameler, Dahiliye Nezareti Umum-ı Dahiliye-i Vilayet Müdüriyeti (DH.UMVM) ve Hariciye Nezareti (HR) belgeleri arasında yer almakta ve matbuat başta olmak üzere basın ve sinema ve tiyatro gibi eğlence mahallerindeki faaliyetlere yönelik, bilhassa sansür ve denetimle ilgili düzenlemeleri içermektedir. Gösterimi yasak film ve piyesler, sansür ve denetimden sorumlu görevliler ile kurumlar ve bunların sorumluluk alanlarına ilişkin düzenleme ve hükümler talimatnamelerde yer almaktadır.

81 BOA, ŞD, 1253 12 21 1335 R 06.

82 BOA, MV, 246 75 1 1335 R 01; BOA, BEO, 4452 333852 2 1335 R 05; BOA, İ.DUİT, 120 24 2 1335 R 03. Feyza Kurnaz Şahin, her iki şirketle ilgili bu değişimi 1916'da çıkarılan "Müessesat-ı Nafia ile İmtiyazsız Şirketler Muhaberat ve Muamelatında Türkçe İstimali Hakkında Kanun" ile ilişkilendirmektedir. Ancak Estern Sineması Osmanlı Anonim Şirketi ile ilgili kayıtta (BOA, ŞD, 1253 12 21 1335 R 06), söz konusu değişikliğin 1914'te çıkarılan "Ecnebi Anonim ve Sermayesi Eshama Münkasım Şirketlerle Ecnebi Sigorta Şirketleri Hakkında" neşr ve tatbik olunan kanun gereği olduğu ifade edilmektedir. Bkz. Şahin, "Dünya Savaşı Yıllarında Osmanlı'da Sinemacılığın Şirketleşme Tezahürleri…", s. 101. Burada yeri gelmişken bir hususa daha dikkat çekmek isteriz. Şark Sinematograf Şirketi ile ilgili kaydı Süleyman Beyoğlu da Türk sineması konulu çalışmasında BOA, DUİT, 65 / 22 şeklinde vermektedir (bkz. Süleyman Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, s. 136-137, 344), ancak belgenin dosya ve gömlek numaraları sonradan revize edilmiş görünmektedir. Zira Beyoğlu'nun 65/22 olarak verdiği kayda şu an İ.DUİT, 120 / 24 numaralı kayıttan ulaşılmaktadır.

83 BOA, ŞD, 231 23 43 1334 Za 15.

84 1920 tarihli bir belgede (BOA, MV, 218 114 1 1338 B 04; BOA, BEO, 4624 346734 4 1338 B 04). Tiyatro, sinema, konser vb. oyun yerlerine mahsus girişten alınacak vergiler hakkında kaleme alınan kanun tasarısının Meclis-i Mebusan'a sevk edildiği görülmektedir. BOA, MV, 256 18 1 1340 C 18 nolu kayıtta bilumum tiyatro, sinema vb. oyun mahallerine giriş ücretlerinden temaşa vergisi alınması hakkındaki kararname layihasının arzına tesadüf ediyoruz. BOA, A.} DVN.MKL, 70 22 2 1340 C 20 nolu kayıt ise Harb-i Umumi'nin sebep olduğu bütçe açığını küçültmek maksadıyla tiyatro, sinema, konser, balo, yarış ve benzeri temaşa mahallerine girişin biletle yapılıp maktu ücret üzerinden temaşa vergisi alınmasına dair esbab-ı mucibe layihası ile kararname suretlerini içermektedir. Ayrıca bkz. BOA, İ.DUİT, 99 11 4 1340 C 20.

Tespit edebildiğimiz ilk sansür talimatnamesi 1894 tarihli.[85] Maarif Nezareti'nce uygulanacak altı maddelik sansür yönetmeliği, temsili yasak olan piyeslere ilişkin hükümler içermektedir. Bu belgedeki hükümler bu tarihten çok kısa bir süre sonra Osmanlı topraklarında neşvünema bulacak sinema alanındaki düzenlemeleri ve uygulamaları da kapsayacak şekilde genişleyecektir. Nitekim I. Dünya Savaşı'nın getirdiği seferberlik şartlarında yayınlanan haberleşmeden basına, matbuata, tiyatro ve sinema gibi eğlence mahallerine varıncaya kadar pek çok alana dair düzenlemeleri havi 1330 tarihli Sansür Talimatnamesi'nin 59. maddesinde sinema şeritlerinin ve ilk defa sahnelenecek tiyatro ve piyeslerin Dersaadet Sansür Müfettiş-i Umumiliği, taşrada ise sansür müfettişlerinin izniyle olabileceğine dair hüküm yer almaktadır.[86]

Sansür talimatnamelerinin yanı sıra Dahiliye Nezareti Umur-ı Mahalliye-i Vilayet Müdüriyeti (DH.UMVM) belgeleri arasında, tahsilat müfettişlerinin, kontrol memurlarının ve sermüfettişlerin vazifelerinin tayini ve salahiyetlerine ilişkin talimatnameler mevcuttur.[87] Bu memur ve müfettişlerin tarihsel süreç içerisinde yetki ve salahiyetleriyle ilgili değişimi izlemek de mümkün. Örneğin XIX. yüzyılda matbuat ve basın alanında başlayan daha sonra tiyatro ve ardından sinemayı da kapsayan sansür ve denetimin uygulanması ve takibinde önceleri yetkili bir heyet görevli iken 1900'lü yılların başında denetim ve sansürün sansür/kontrol memurları ve müfettişlerince yapıldığını daha sonra bu görevin polis teşkilatına tevdi edildiğini görüyoruz.[88]

---

85 BOA, MF.MKT, 239 36 14 1312 C 18.

86 Sansür Talimatnamesi, İstanbul: Matbaa-i Askeriye, 1330. Ayrıca bkz. K. Gurulkan, Y.İ. Genç, U. Demirbaş, R. Köse, Y. Karaca, E. Kıra, K. Şeker, M. Albayrak, A. Sivridağ ve A. Ergu (haz.), *Osmanlı Belgelerinde Birinci Dünya Savaşı (I)*, İstanbul: Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Yayını, 2013, s. 126.

87 BOA, DH.UMVM, 117 98 8 1340 Ş 06; BOA, DH.UMVM, 117 46 3 1341 Z 29; BOA, DH.UMVM, 116 30 6 1330 S 15. Söz konusu kayıtlardan 1916-1917'lerde darülaceze aidatının tahsilatından belediyelerin sorumlu olduğunu, yabancı sefaretlerce düzenlenen müsamere ve eğlencelerden alınacak darülaceze aidatından da yine şehremanetinin yükümlü olduğunu görüyoruz (BOA, DH.UMVM, 116 32 1 1334 Ca 14; BOA, DH.UMVM, 116 41 6 1335 Ca 27). 1920'li yılların başında savaş sonrası şartların yeni düzenlemeleri de beraberinde getirdiğine tanık oluyoruz. Nitekim 1921'de Duyun-ı Umumiye müfettiş ve memurları devreye giriyor (BOA, DH.UMVM, 113 63 6 1339 N 28; BOA, DH.UMVM, 116 64 6 1339 Za 15). 1922'de ise savaşın sebep olduğu bütçe açığını kapatmak amacıyla yürürlüğe konan temaşa vergisinin tahakkuk ve tahsilinden maliye memurları sorumlu tutulunca lubiyat mahallerine giriş biletlerden alınan darülaceze aidatı ile ilgili kontroller de maliye müfettişlerine tevdi ediliyor (BOA, DH.UMVM, 117 12 4 1340 Ş 03; BOA, DH.UMVM, 117 21 3 1340 Za 07; BOA, DH.UMVM, 117 32 23 1341 M 21).

88 Bilinen ilk sansür komitesi 1878 yılında Dahiliye Nezareti Matbuat Kalemine bağlı olarak basın ve edebiyat alanında oluşturulmuş. Ancak biz burada kendi konumuzla ilgili olan dönem ve kurumları dikkate aldık. Bu bağlamda, genelde denetim özelde sansürle ilgili olarak filmlerin ve film gösterimleri için gerekli techizatın kimlerce denetlendiğine dair kayıtlara yer verdik. Söz konusu kayıtlardan konuyla ilgili uygulamaları, süreç içindeki değişimi izlemek mümkün.

Yine bu fonlardan memurların maaş, tayin, istifa ve azilleri ile ilgili kayıtlara,[89] kontrol memurlarının isimlerini, görev mahallerini gösteren listelere ulaşıyoruz.[90]

B. Hukuki Sonuçları İtibariyle Denetim ve Sansür

1. Arşiv Kayıtlarında Sansür

Arşiv kayıtları, tiyatro başta olmak üzere sinema ve diğer gösteri sanatlarına ilişkin sansür ve denetim mekanizmasının işleyişi, uygulanışı, takibi hakkında da değerli bilgiler içeriyor. Sansür denetimin bir parçası olmakla birlikte, denetimin daha kapsayıcı niteliği dolayısıyla, engellemek, yasaklamak veya kısıtlamak gibi anlamları havi sansürle ilgili arşiv belgelerini ayrı olarak ele alırsak karşımıza dört tür kayıt çıkıyor: Biri, yukarıda da değindiğimiz üzere, denetimden dolayısıyla sansürden sorumlu birimler ve memurlar;[91] ikincisi sansüre tabi olan fotoğraflar ve filmler, üçüncüsü sinematograf gösterimi için gerekli alet ve edevatın Osmanlı topraklarına girişi ve dördüncüsü sinema filmi gösterilecek mekanlarla ilgili kısıtlamalardır.

Belgeler, Osmanlı dönemi Türk sinemasında ne tür filmlerin, hangi sebeplerle sansüre tabi tutulduğuna ışık tutmaktadır. Arşiv kaynaklarına baktığımızda gösterilecek filmlerin, filmin ahlaka ve dinî hassasiyete mugayir olması, cinayet ve şiddet

---

1904'te filmlerin denetimi Matbuat-ı Dahiliye Nezareti'nce yapılmaktadır. BOA, DH.MKT, 823 38 4 1321 Z 4 nolu kayıtta Beyoğlu Halep Çarşısı'nda sinematografla yapılan gösterimde uygun olmayan manzaraların gösterildiğinin tespit edildiği ifade edilerek bundan sonra gösterilecek fotoğrafların Matbuat-ı Dahiliye İdaresine kontrol ettirilmesi şartı getirilmiştir. Kayıtlardan, bu yıllarda, sansür komitesince yürütülen ve sansür/kontrol memurları müfettişlerince yapılan takibatın 1915'lerde polis teşkilatına havale edildiği, sansür heyetlerinin yetkisinin kalmadığı ve fesh edildiği anlaşılmaktadır. Bkz. BOA, DH. EUM.MTK, 80 6 2 1333 R 08; BOA, DH.EUM, 5. Şb. 9 51 9 1333 Ra 21; BOA, DH.HMŞ, 18 117 2 1332 R 8; BOA, DH.EUM.KLU, 15 23 1 1333 R 8 (Serdar Öztürk bu belgeyle ilgili kaydı sehven olsa gerek BOA, DH.EUM. MH, 80 16 olarak vermektedir. Bkz. Serdar Öztürk, "Söylemsel İnşalardan Üretilen Sansür ve Denetim Efsanesi", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8- Sinema ve Politika*, Deniz Bayrakdar (ed.), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009, s. 55). Damgasız bilet satılan tiyatro ve sinemaların denetimi ile kapatılacağına dair tenbih ve ihtar da polis müdüriyeti tarafından yapılacaktır. Bkz. BOA, DH.UMVM, 116 43 2 1337 Ca 11; BOA, DH.UMVM, 116 44 4 1337 C 16; BOA, DH.UMVM, 116 79 3 1340 R 25. Umur-ı inzibatiye ise İstanbul vilayet kanununda yapılan değişiklik ile 1909'da İstanbul polis müdüriyetine havale edilmiştir (BOA, ML.EEM, 854 1 1 1327 Ca 02).

89 BOA, DH.UMVM, 114 52 2 1340 Ş 09; BOA, DH.UMVM, 115 17 5 1336 Ca 29; BOA, DH.UMVM, 115 18 4 1336 C 06; BOA, DH.UMVM, 117 94 1 1339 Z 05; BOA, DH UMVM, 117 101 1 1340 Ş 10; BOA, DH.UMVM, 164 80 2 1339 L 10; BOA, DH.UMVM, 164 109 4 1339 Z 08; BOA, DH.UMVM, 165 36 2 1340 S 20; BOA, DH.UMVM, 122 17 1 1336 Za 15; BOA, DH.UMVM, 155 67 6 1336 Z 05; BOA, DH.UMVM, 159 79 1 1337 B 21; BOA, DH.UMVM, 160 19 8 1337 Ş 10; BOA, Y.PRK.MYD, 10 36 1 1308 Ş 25; BOA, İ.DUİT, 60 86 2 1340 M 29; BOA, HR.İM, 167 94 2 1925 11 30.

90 BOA, DH.UMVM, 116 72 2 1340 S 01; BOA, DH.UMVM, 115 8 4 1335 S 15; BOA, DH.UMVM, 166 7 2 1340 C 08.

91 87, 88, 89 ve 90. dipnottarda konuya temas edildi.

unsurları içermesi, Osmanlı veya padişah aleyhinde propaganda niteliği taşıması gibi özellikleri dolayısıyla sansüre uğradığı anlaşılmaktadır. Halihazırda arşiv kaynaklarından hareketle yapılan çalışmalarda[92] bilinen ve genel görüş olarak kabul edilen ilk kayıt 1902 tarihli. Gezici sinemaların faaliyet gösterdiği II. Abdülhamid devrinde Mersin'de Manoli'nin gazisonunda sinematograf gösteriminde Sultan Abdülaziz'in at üstündeki suretinin teşhiri uygun görülmemiş ve gösterimi gerçekleştiren Yunan tebasından Dimitri, mahalli polis tarafından durdurulmuştur.[93] Sansüre uğrayan bir başka film 1904 yılında Beyoğlu Halep Çarşısı'nda tiyatroda gösterilen Napolyon Bonapart'ın Mısır'ı işgalini konu edinen fotoğraflardır.[94] 1907 tarihli bir başka belgeden ise Selanik Olimpia kahvehanesinde gösterilen bir filmin

92 Söz konusu literatürde, sansür mekanizması ve ilk sansüre tabi tutulan film hakkında tartışmalar mevcuttur. Çoğu arşiv belgelerinden hareketle yapılan bu çalışmalar 'ilk'lik meselesini ve mütareke yıllarında işgal kuvvetlerince uygulanan sansürün ilk sansüre dahil edilip edilemeyeceğini tartışmaktadır. Örnek çalışmalar için bkz. Özde Çeliktemel Thomen, "Denetimden Sansüre Osmanlı'da Sinema", *Toplumsal Tarih*, 2015, sy. 255, s. 72-79; Serdar Öztürk, "Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler", *Galatasaray İletişim Dergisi*, 2006, c. 5, sy. 5, s. 47-76; Öztürk, "Türk Sinema Tarihinin Alt Politikası (1896-1923)", *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 2013, c. 8, sy. 1, s. 251-262, Öztürk, "Söylemsel İnşalardan Üretilen Sansür ve Denetim Efsanesi", s. 43-56; Ali Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, s. 27-33; Burçak Evren, "Türk Sinemasındaki İlk Sansür ya da Abdülhamid ve Sinema", *Türk Sinemasında Sansür* içinde, Agah Özgüç (der.), Ankara: Kitle Yayınları, 2000, s. 135-139; Hacı Mehmet Duranoğlu, "1895'ten 1950'lere Dünyada ve Türkiye'de Sinema Politikaları ve Yansımaları", Yüksek Lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema ABD, 2018, s. 216; Selahattin Önder ve Ahmet Baydemir, "Türk Sineması'nın Gelişimi (1895-1939)", *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2005, c. 6, sy. 2, s. 113-135. Doğrudan arşiv kayıtlarına atıf yapmamakla beraber Osmanlı sinemasında sansür konusunu ele alan öncü çalışmalar için bkz. Nijat Özön, "Sansürden Kesitler", *Türk Sinemasında Sansür*, Agah Özgüç (der.), Ankara: Kitle Yayınları, 2000, s. 145-162; Alim Şerif Onaran, *Sinematografik Hürriyet,* Ankara: Gürsoy Basımevi, 1968; Onaran, *Türk Sineması (I)*, Ankara: Kitle Yayınları, 1994, s. 32-34; Agah Özgüç, *Türk Sinemasında Sansür Dosyası*, İstanbul: Koza, 1976; Özkan Tikveş, *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları, 1968.

93 BOA, DH. MKT, 537 38 4 1320 R 03. 1911 tarihine gelindiğinde sinema artık propaganda aracı niteliği kazanmış, sultanların filme alınması da makul görülmüştür. Nitekim Sultan Reşat'ın Balkan (Selanik, Üsküp, Manastır) seyahati Manaki kardeşlerce filme alınmıştır: BOA, HR.MTV, 487 1 6 1911 03 11. Manaki kardeşlerin çalışmaları ile ilgili bkz. Burçak Evren, *İlk Türk Filmleri*, İstanbul: Es Yayınları, 2006, s. 88-94; Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, s. 93-98, Evren, "Balkanların ve Türk Sinemasının İlk Yönetmenlerinden Manaki Kardeşler", *Hayal Perdesi*, 2013, sy. 37, s. 72-76. Makedonya Sinematek ve Makedonya Milli arşivlerinden hareketle yapılmış çalışmalar için bkz. Saadet Özen, "Balkanlar'ın İlk Sinemacılarından Manaki Biraderler", *Toplumsal Tarih*, 2012, sy. 219, s. 60-66; Özen, "Manakilerin Objektifinden Hürriyet", *Toplumsal Tarih*, 2012, sy. 220, s. 50-57.

94 BOA, DH.MKT, 823 38 4 1321 Za 28. Matbuat-ı Dahiliye'den Zabıta Nezareti'ne gönderilen bir yazıda bu gösterimin yasağa rağmen hala devam ettiğini, gereğinin yapılmasının talep edildiğini görüyoruz. Bkz. BOA, DH.MKT, 827 40 4 1321 Z 5.

anarşistliğe mahal verdiği gerekçesiyle sansüre uğradığını görüyoruz.[95] 1908'de Beyoğlu Odeon tiyatrosunda gösterilen bir film ise ahlaka mugayir görüldüğü için yasaklanmıştır.[96] 1908 tarihli başka bir belge ise gezici sinemaların uğradığı sansürle ilgili: İki Fransızın Şirket-i Hayriye'nin on sekiz numaralı metruk vapurlarından birini kiralayarak Boğaziçi sahilleri iskeleleriyle Adalar, Makriköy ve Körfez sahillerine römorkörle çekerek içerisinde ahaliye sinematoğraf resimleri göstermeleri mahzurlu görüldüğünden müsaade edilmemiştir.[97] 1922 tarihli bir başka belgede yine ahlaka mugayir olduğu gerekçesi ile engellenenen bir film ile karşılaşıyoruz. BOA, DH.KMS, 62 18 5 1340 N 26 nolu belgeye göre Kadıköy ve Beyoğlu'nda gösterilen filmlerin ilanında 'gençlere memnu' 'genç kızlara memnu' ibaresinin gençlerin daha fazla ilgisini çektiği gerekçesiyle bu tür gayr-ı ahlaki filmlerin yasaklanması istenmiştir. Bunun üzerine polis teşkilatınca yapılan tahkikatta, Kadıköy Sineması'nda "Fahişenin Kızı", Beyoğlu Odeon Sineması'nde "Karnaval" adlı gayriahlaki filmlerin gösteriminin yasaklanması için ilgili makamlara tebligatta bulunulmuştur.[98] "Hissiyat-ı milliyemizi rencide eden, adab-ı umumiyeye muhalif" filmlerin engellenmesi erken Cumuriyet Türkiye'sinde de kabul görmüştür. Nitekim, 1926 yılında Melek Sineması'nda gösterime giren "Yakub'un Kuyusu" adlı film hem bu gerekçelerle hem de yahudi propagandası içerdiği için yasaklanmıştır.[99]

Mevcut literatürde mütareke yıllarında işgal kuvvetlerince uygulanan sansürün, Osmanlı dönemi Türk sineması tarihi açısından sansür sayılıp sayılmayacağı tartışmalı[100] olsa da arşiv kayıtlarına yansıyan yönüyle bu kayıtlar sinemanın

95 BOA, TFR.I.A, 36 3508 3 1325 N 12. Belge, Selanik Vilayeti'nden Mabeyni Hümayun Başkitabet Dairesine gönderilmiş.

96 BOA, ZB, 328 6 2 1324 Ts 1; BOA, DH.MKT, 2657 15 4 1326 L 19. Dahiliye Nezareti Mektubi kalemine ait belgede *Tanin* gazetesinde yer alan bir haberden hareketle duruma müdahale edilmiş görülmektedir.

97 BOA, İ.HUS, 167 95 1 1326 Ca 20; BOA, DH.MKT, 1262 83 2 1326 Ca 22; BOA, BEO, 3339 250375 2 1326 Ca 21. İstanbul'daki gezici sinemalar konusunda bir çalışma için bkz. Mustafa Özen, "Travelling Cinema in Istanbul", *Travelling Cinema in Europe: Sources and Perspectives*, Martin Loiperdinger (ed.), Kintop Schriften, 2008, s. 47-53.

98 Beyoğlu, belge numarasını sehven olsa gerek 62 / 68 olarak vermektedir. Bkz. Beyoğlu, *Osmanlıdan Cumhuriyete Türk Sineması*, s. 458.

99 BCA, 30.10.0.0 / 86 567 1 1926 02 01.

100 Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı romanından uyarlanmış 1919 tarihli "Mürebbiye" isimli film, Fransız mürebbiye karakterinin hafif-meşrep halleri nedeniyle Fransız işgal kuvvetlerince yasaklanmış ve Anadolu'ya gönderimine de izin verilmemiştir. Film yasağa ragmen Anadolu'da izlenmiş, oldukça ilgi görmüştür. Mevcut literatürde "Mürebbiye" filminin Osmanlı sinemasında sansür konusuna dahil edilip edilmeyeceği tartışmalıdır. Konuyla ilgili örnek çalışamalar için bkz. Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi*, İstanbul: Artist Yayınları, 1962, s. 47-52; Ali Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi*, s. 321-328; Özuyar, "İşgal Yıllarında Sinema", *Cinemascope*, 2008, sy. 14, s. 46-49; Özde Çeliktemel Thomen, "Mürebbiye / The Governess", *Directory of World Cinema: Turkey* içinde, Eylem Atakav

uluslararası siyasete ilişkin yansımalarını göstermesi bakımından önemli. Nitekim, I. Dünya Savaşı sonrası 1919'da Alman, Avusturya, Macar ve Bulgar filmlerinin gösteriminin işgal kuvvetleri tarafından yasaklandığına şahit oluyoruz.[101]

Sansüre, daha genel bir ifade ile sıkı bir denetime tabi olan bir diğer önemli husus sinematograf gösterimi için gerekli dinamo makinası, elektirik vb. aygıtların karşılaştığı engeldir. Söz konusu aygıtların Osmanlı topraklarına girişi doğrudan sansüre uğramasa da sıkı bir denetime maruz kaldığı görülmektedir. Nizamname ve talimatnamelere de yansıyan yönüyle özellikle yangına karşı ayrı bir hassasiyeti bulunan Osmanlı Devleti buna sebebiyet verebilecek türden alet ve cihazlara karşı da oldukça temkinli yaklaşmış görünmektedir. Arşiv kayıtlarında yer alan Fransız Jamin'e ait kayıtlar bu zorluğun boyutlarını yansıtması bakımından önemlidir.[102] Özellikle elektrikle çalışan cihazlar için denetim daha sıkı tutuluyor.

(ed.), Bristol: İntellect, 2013, s. 61-63; Savaş Arslan, *Cinema in Turkey*, s. 41; Agah Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İLK'ler*, İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990, s. 25; Özgüç, *Türklerle Türk Sineması*, İstanbul: Dünya Kitapları, 2005, s. 146; Öztürk, "Sansür ve Denetim Efsanesi (1896-1923)", s. 44-50.

101 BOA, DH.EUM.AYŞ, 2 2 6 1337 C 21. Kuva-yı İtilafiye başkumandanı General Wilson'un emri ile Beyoğlu'ndaki sinema ve tiyatroların belirtilen saatlerde kapatılması ve sinemalarda Avusturya, Alman, Macar ve Bulgar yapımı filmlerin oynatılmaması gerektiği Harbiye Nezareti Merkez dairesine bildirilmiştir. Belgeyi ele alan bir çalışma için bkz. Ayşe Yılmaz, "İstanbul'da İşgal Yılları ve Sinema", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/185/istanbul%E2%80%99da-isgal-yillari-ve-sinema [Erişim Tarihi: 04.01.2016].

102 Arşiv belgelerinden gördüğümüze göre sinematograf için gerekli olan kömür, gaz, eter, oksijen, dinamo makinası, elektrik lambası vb. alet ve edevatın kullanımı ve gümrükten geçirilmesine ilişkin kısıtlamalar söz konusu. 1896 yılında Fransız Jamin'in hareket-i insaniye ve hayvaniyeyi gösteren sinematograf aleti için gerekli elektrik lambasını gümrükten geçirmek için karşılaştığı zorluk ve sonrasında Fransız sefaretini devreye sokarak bu engeli aşmaya çalışması bu uygulamaya dair bilgi vermesi bakımından önemli. Hariciye Nezareti, Fen müşavirliği ve Fransız elçiliği ile yapılan karşılıklı yazışmalar sonrası lambanın gümrükten geçirilmesine izin verilmiş olsa da bu yazışmalar devam ederken Jamin ülkesine dönmüştür. BOA, BEO, 799 59906 1 1314 M 13; BOA, BEO, 818 61293 1 1314 S 18; BOA, BEO, 829 62116 1 1314 Ra 10; BOA, HR.TH, 181 79 2 1896 09 10; BOA, İ.RSM, 6 22 7 1314 R 12; BOA, BEO, 843 63218 1 1314 R 18. Mösyö Jamin ile ilgili bir çalışma için bkz. Mustafa Gökmen, "Osmanlı Arşivindeki Sinema ile İlgili Belgeler (1)", *Antrakt,* 1997, sy. 66, s. 27-29. Aynı yazarın, aynı konu ile ilgili sonraki bir tarihte yayınlanmış makalesi için bkz. Gökmen, "Mösyö Jamin Türkiye'ye Sinemayı Getirdi Dediklerimizden de Önce Getiren Adam", *Altyazı,* 2002, sy. 10, s. 77-79. Bir başka örnekte, 1905 yılında Avusturya tebasından Mösyö Frans Prohaska'nın beraberinde getirdiği elektrikle çalışan sinematograf için dinamo vasıtasıyla çalışan sinematografların Memalik-i Şahaneye duhulü yasak olduğu gerekçesiyle başlangıçta onay verilmemiş, ancak bu engellemenin serbest ticaret anlaşmasına uygun düşmediği gerekçesiyle yapılan itiraz neticesinde dönüşünde geri götürmek üzere, Heyet-i Fenniyece kontrol edildikten sonra ruhsat verilmesi bildirilmiştir (BOA, BEO, 2625 196810 7 1323 Ca 15; BOA, BEO, 2615 196053 2 1323 Ca 21; BOA, HR.İD, 2083 12 2 1323 C 22; BOA, Y.A.RES, 132 72 3 1323 B 11). Aslında Osmnalı Devleti'nin yangın konusundaki hassasiyetinin hiç de boş olmadığını gösteren bir örnek Selanik'te yaşanmıştır. *Saadet Gazetesi*'nde yayınlanan bir habere göre, 1908 yılında bayramın birinci günü olan Pazartesi günü akşamı saat 2 civarında

Zabtiye Nezareti belgeleri içinde yer alan bir belgeden edindiğimiz bilgiye göre sinematograf için gerekli elektriğin çekilmesi belediyenin iznine tabi. BOA, ZB, 390 38 1 1323 A 18 nolu belgede Odeon Tiyatrosu'nda sinematograf için gerekli elektriğin çekilebilmesi için belediyeden izin alınması vurgulanıyor. Sinema ve tiyatrolarda gerekli elektrik tesisatının döşenmesi, onarımı ve kullanımı sonraki yıllarda da önemini korumuş ve yönetmeliklerle düzenlenmiştir. Nitekim Başbakanlık Cumhuriyet Arşivleri'nde yer alan 1924 tarihli bir belgede sinema ve tiyatro binalarının elektirik tesisatlarının halkın rahatını temin edecek, sıhhi kurallara uygun ve herhangi bir kaza ve yangına sebebiyet vermeyecek şekilde yapılması için gerekli şartları düzenleyen bir yönetmeliğin tasdikiyle karşılaşıyoruz.[103]

Bir başka belgede de gürültü yaptığı için çalıştırılmasına izin verilmeyen bir sinematograf makinesine rastlıyoruz. İzmir'de sinematograf sahibi bir İtalyan'ın sinematograf makinesi gürültü ettiği gerekçesi ile faaliyetten men edilmektedir. Ancak söz konusu İtalyan'ın aynı gürültüyü yaptığı halde çalışmasına müsaade edilen bir Fransız sinemasını örnek göstererek duruma itiraz ettiği anlaşılmaktadır.[104]

Bir başka sansür, sinema gösterim mekanları ile alakalı.[105] Burada iki ana husus karşımıza çıkmakta; mekanın çevresel ve teknik özellikleri. Tiyatro, sinema ve buna mümasil eğlence yerlerine ilişkin nizamnamelerin 4. maddesinde binanın kargir bir yapı, kapılarının geniş ve çıkışlarının birden fazla olması vurgulanmaktadır. Münasip mahallerde muhtemel yangına karşı gerekli alet ve edevat da bulundurulması şart koşulmuştur. Binanın sağlamlığı ve lu'biyat mahalli olarak kullanılmaya elverişli olup olmadığı da Heyet-i Fenniye, Heyet-i Sıhhıye ve İtfaiye Kumandanlığınca yapılacaktır (Madde 2-3).[106] Bu şartları taşımayan mekanlarda

---

Selanik Beyaz Kule Terakki Bahçesi Kışlık Tiyatrosunda sinematograf gösterilmekte iken sinematograf cihazı, elektrikten kaynaklanan yangın nedeniyle küle dönmüş, yangın locaya sirayet etmiş, seyirciler büyük telaş içinde kapılara yönelmiştir (BOA, DH.MKT, 2645 30 5 1326 Z 08). Yangın ve sinema ilişkisini konu edinen bir çalışma için bkz. Nezih Erdoğan, "Erken Sinemanın Kazası: Nitrat Yangınları ve Önlemleri", *Toplumsal Tarih*, 2015, sy. 255, s. 56-60. Ayrıca bkz. Nezih Erdoğan, "Erken Sinemanın Kazası: Nitrat Yangınları ve Önlemleri", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/281/erken-sinemanin-kazasi-nitrat-yanginlari-ve-onlemler [Erişim Tarihi: 11.10.2016].

103 BCA, 30.18.1.1. / 12 58 20 1924 12 3.

104 BOA, BEO, 3938 295322 3 1329 N 25; BOA, DH.SYS, 75 1 6 1329 N 29.

105 Mekanların denetimi ile ilgili örnek bir çalışma için bkz. Özde Çeliktemel Thomen, "Osmanlı İstanbul'unda Sinema Salonlarındaki Gösterimlerin Denetimi", *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2018, c. 9, sy. 1, s. 81-112.

106 BOA, DH.EUM.VRK, 28 13 17 1334 Za 19. Sinemaya ilişkin hukuki düzenlemeler bahsinde söz konusu nizamname kayıtlarına yer verildiği için burada sadece örnek bir kayıt vermekle yetindik. Sinema mekanları ile ilgili dikkat çekici bir diğer düzenleme bulaşıcı hastalıklarla mücadelede halk sağlığı bağlamında alınan tedbirler. Nitekim 1916-1917'lerde İstanbul ve civarında baş gösteren lekeli humma (Tifüs) salgınında Sıhhıye Nezareti'nce gerekli önlemlerin alınması gündeme gelmiş ve bu minvalde sinema ve tiyatro mekanlarında halkın uzun süre oturacağı yerlerde kadife ve kumaş döşemelerin, halı ve seccadelerin yerine

sinematograf gösterimlerine müdahale edilmiş görünmektedir. Uşak'ta sinematograf gösterimi yapan Dimitri Paskavale ile bölgedeki resmî görevliler arasında yaşanan hadise bu durumun sadece bir örneği. Yüksek ve dolambaçlı merdivenle çıkılan bir yer olması ve bir tehlike durumunda seyircilerin kolayca çıkabilmeleri mümkün olmadığı için Paskavale'nin sinematograf gösterimi için kiralamak istediği mekana ruhsat verilmemiş, tehlikesiz bir başka mekanda göstermini yapabileceği söylenmiştir.[107] Bir başka kayıtta ise İngiliz elçiliğinin yakınında bulunan bir mahalde sinema gösterimi yapmak üzere başvuran Avusturyalı Molyö Çepiç/Leo Çepiç'in talebi gösterim yapmak istediği mekanın Ermeni Kilisesi'ne açılan iki kapısı bulunduğu için Zabıtaca yapılan tetkikinde mekanın kullanımı önce uygun görülmemiş, ancak Avusturya elçiliğinin devreye girmesi ile yapılan mütalaalar sonucu kendisine izin verilmiştir.[108]

Çoğu zaman cami, türbe, kilise vb. kutsal mekanların yanında veya yakınındaki mekanlarda, okul veya hastane bahçelerinde sinema ihdas edilmesine, sinematograf gösterimi uygun görülmemiştir. Kıbrıs Kadısı Ali Rıfat Efendi tarafından gönderilen tahriratta Kıbrısta Şer'î Makeme ve Sarayönü Camii karşındaki evkafa ve şahsa ait

muşamba ve maroken döşenmesi veya cilalı tahta halinde bırakılması istenmiş, temizlikle ilgili yeni önlemler getirilmiştir (bkz. DH.UMVM, 35 31 18 1334 B 25; DH.UMVM, 96 6 10 1335 C 08). Türk sinemasına ilişkin çalışmasında Beyoğlu "Sinema ve Halk Sağlığı" başlığı altında konuya temas etmekte, Mehmet Temel'in Türkiye'de bulaşıcı hastalıklar konulu makalesine atıf yaparak belge numarasını DH.İD, 1064-2 olarak vermektedir. Ancak Temel'in çalışmasında DH.İD, 164-2 olarak geçen kayıt Balkan Savaşı sonrası Osmanlı topraklarına gelen asker ve muhacirlerde koleranın yaygın olduğundan, Kartal, Tuzla, … Makriköy gibi bulaşıcı hastalıkların sıkça görüldüğü için aşı uygulamasından, buradaki askerî birliklerin daha güvenli yerlere sevk edildiklerinden bahsetmektedir (s. 230-231). Temel, sinema ve tiyatroları da kapsayan tedbirlere ilişkin kaydı DH.UMVM, Dos 11 /43, nr 13 şeklinde vermektedir (bkz. s.231). Muhtemelen sonradan belge revizyona tabi tutulduğu için şu an söz konusu kayıtlara bu makalede verdiğimiz gömlek ve dosya numaraları üzerinden ulaşılmaktadır. Beyoğlu, *Osmanlıdan Cumhuriyete Türk Sineması*, s. 164; Mehmet Temel, "Birinci Dünya Savaşı ve Mütareke Yıllarında Türkiye'deki Bulaşıcı ve Zührevi Hastalıklara Karşı Alınan Önlemler", *İlmi Araştırmalar*, 1998, sy. 6, s. 227-243.

107 BOA, DH.UMVM, 110 11 2 1329 R 10; BOA, DH.İD, 65 2 2 1329 R 26.

108 BOA, ZB, 56 45 1323 Ke 29; BOA, ZB, 56 47 1 1323 Ks 12; BOA, ZB, 56 61 -A 2 1323 Ks 12; BOA, BEO, 3234 242476 7 1325 Z 19; BOA, BEO, 3235 242565 2 1325 Z 2. Avusturya tebasından olan bu kişi ile ilgili orijinal belgelerde de yazım farklılığı mevcut. Bu nedenle her iki yazım şekline göre okunmuş şeklini de verdik. Arşiv kaydı belge özetlerindeki (BOA, ZB, 56 61 -A 2 1323 Ks 12) nolu kayıt ve Özuyar'ın, *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar* adlı kitabındaki (s. 73) (BOA, ZB, 56 45 1323 Ke 29) nolu kayıttaki isimlerin Yuca Pic, Yuca Pici şeklindeki okunuşları ise sehven bu şekilde okunmuş olmalı. Zira aynı kaydı (BOA, ZB, 56 45 1323 Ke 29) içeren, *Osmanlı'da Gösteri Sanatları* adlı arşiv kayıtlarından örnek belgelere yer veren çalışmada Molyö/Leo Çepiç şeklinde okunmuştur. Bkz. Ali Özuyar, *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar (1896-1945)*, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2013, s. 73; Resul Köse ve Muzaffer Albayrak (haz.), *Arşiv Belgerlerine Göre Osmanlı'da Gösteri Sanatları*, s. 362-363. Aynı şahsın yine Beyoğlu'nda İngiliz elçiliği yakınında başka bir mekanla ilgili ruhsat talebi de söz konusu (BOA, ZB, 73 119 2 1323 Ks 12).

arsaya tiyatro ve sinema kurulması müessesat-ı diniye ve hayriyeye hürmetsizlik olarak görülmüş ve engellenmesi istenmiştir. Müsteşarlıktan gönderilen cevapta hükümetin buna müdahaleye hazır olmadığı bildirilmiş olsa da talebin bizatihi kendisi konuya yaklaşımı yansıtması bakımından önemli.[109] Kayıtlardan toplumun da bu hususta duyarlı olduğunu görüyoruz. Nitekim BOA, DH.İ.UM, 19 17 1 20 5 1339 L 05 nolu kayıtta Kocamustafapaşa Mahallesi'ndeki Sümbül Sinan Türbesi ve Cami-i Şerifi yanındaki Numune Mektebi'nde çalgı çalındığı, sinema oynatıldığı iddiasıyla ve bunun önlenmesi isteğiyle mahalle sakinlerince ilgili makamlara müracaat edildiği görülmektedir. Yapılan tahkikat sonucu çalgı çalınma iddiasının doğru olmadığı, sinemanın ise resmî makamların izniyle Ramazan münasebetiyle ihdas olunduğu anlaşılsa da bu müracaat toplumun konuya olan hassasiyetini göstermektedir. 1908 tarihli bir kayıtta ise Beyazıt Caddesi'nde Mustafa Efendi Lokantasında Ramazan ayında ve bayramda sinematograf gösterimi için izin isteyen İtalya vatandaşı Lafesendle'in izin talebi üzerine semt sakinlerinin bu gösterimlerden rahatsız olmayacaklarına dair Şehzade Polis Müdüriyetine bir dilekçe sunduklarını görüyoruz.[110] Bununla birlikte zaman zaman Mevlid kandili gibi dinî gün ve geceler vesilesiyle tiyatro ve sinema gibi eğlence mahallerinde oyunların yasaklandığına şahit oluyoruz.[111] Donanma Cemiyeti'nin Maarif Nezareti'ne gönderdiği bir yazıda ise Ramazan münasebetiyle kadınlara yönelik yapılan sinema gösterimleri için okul bahçelerinin kullanıldığı ancak bunun uygun olmadığı nazar-ı dikkate alınarak kendilerine Darülfünun'un konferans salonunun tahsisi talep edilmektedir. Ancak, talebe olumlu dönüş yapılmamıştır.[112] Şam'da askerî hastahanenin bahçesinin bir kısmına İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin inşa etmek istediği sinema binası da uygun görülmemiş, bu girişime uzun süre muhalefet edilmesine rağmen araya Cemal Paşa'nın girmesi ile bahçenin bir köşesinde, söz konusu alanın satışı suretiyle, sinema salonu inşasına rıza gösterilmiştir.[113] Yine aynı şekilde gelirleri şehit çocuklarına harcanmak üzere Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin Gülhane Parkı'nda inşa etmeyi düşündüğü panoramanın burada inşası uygun görülmemiş, başka bir arsa tahsisi gündeme gelmiştir.[114]

Sinema mekanlarının teknik ve çevresel faktörler dışında müdahaleye maruz kaldığı bir başka husus, damgasız bilet ile gösterim yapmalarıdır. Bu tür durumlarda

109 BOA, KB.MAA.FE, 9 61 3 1918 09 11; BOA, KB.MAA.FE, 4 26 2 1918 08 31.

110 BOA, ZB, 56 79 3 1324 A 21.

111 BOA, DH.EUM.AYŞ, 48 26 2 1339 Ra 11. Belge ile ilgili bir çalışma için bkz. Ayşe Yılmaz, "Osmanlı'da "Kutlu Doğum Haftası", Sinema ve Tiyatro", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/80/osmanli-da--kutlu-dogum-haftasi,--sinema-ve-tiyatro [Erişim Tarihi: 20.04.2015].

112 BOA, MF.MKT, 1216 71 2 1334 Ş 22.

113 BOA, DH.KMS, 32 63 5 1333 Ş 21; BOA, ML.EEM, 1228 6 38 1333 Nisan 02.

114 BOA, DH.UMVM, 96 52 7 1333 L 11.

salonların faaliyetten men edilip geçici süre kapatıldığına şahit oluyoruz.[115] Aynı şekilde sinemalarda hissiyat-ı diniyeyi rencide edecek, enbiya-yı izamı yalan yanlış tasvirlerle gösteren, belli bir grubu veya sınıfı küçük düşüren filmlerin gösterilmesi veya bu tür oyunların oynatılması da şikayete konu olmuş ve faaliyetlerinin engellenmesi için ilgili makamlara bildirilmiştir.[116] Sinema salonlarının propaganda amacıyla kullanımı da yasaklanmıştır.[117] Bunula birlikte salonların çeşitli okul veya kurumlarca film gösterimi dışında müsamere düzenlemek ve hayır amaçlı tertip edilen balo, konser, tiyatro gibi gösterimler için de kullanılabildiğini görüyoruz.[118]

115 1916 yılında tiyatro ve sinema şirketlerinin giriş biletleri ücretlerinden darülaceze adına alınan aidatı vermekten kaçındıkları takdirde zabıtaca faaliyetten men edilmeleri öngörülmüş ve Men-i Tese'ul Nizamnamesine madde olarak eklenmiş ve damgasız bilet ile gösterimi yapılan oyunlardan dolayı geçici de olsa kapatma cezası uygulanmıştır (BOA, DH.UMVM, 116 34 8 1334 C 11; BOA, DH.UMVM, 116 79 3 1340 R 25; BOA, DH.UMVM, 116 74 1 1340 Ra 01). Yine Maliye Nezareti'nden Dahiliye Nezareti'ne gönderilen 8 Temmuz 1919 tarihli bir başka kayıtta ise İstanbul'da sinema ve tiyatro biletlerine Hicaz iane pulları yapıştırılmasından kaçınıldığına, zabıta tarafından gerekli denetimin yapılmasının polis müdüriyetine bildirildiğine şahit oluyoruz (BOA, DH.UMVM, 47 61 5 1337 L 09).

116 Örnek belgeler için bkz. BCA, 30.10.0.0. / 146 43 4 1923 06 03 nolu belgede Ramazan ayında sinemalarda gösterilen "Yusuf Aleyhisselam Kıssası" adlı bir filmin dinî figür ve değerleri yanlış tasvir ettiği gerekçesiyle Trabzon Müftülüğü ile Erzurum'un ileri gelen tüccarları, toplumun bilgi, görgü ve ahlaklarını geliştirecek filmler gösterilmesi gerekirken "hissiyat-ı İslamiyeyi rencide edecek" ve "enbiya-yı izam hazeratını yalan yanlış tasvirlerle" gösteren bu tür filmlerin yasaklanması için ilgili makamlara müracaat etmiş ve gösterime müdahale edilmesini istemişlerdir. Ceza kanunun 99. maddesinin 3. zeyli gereğince uyulması gereken kurallar hatırlatılarak, tanınmış din ve mezheplerin herhangi birini tahkir eden, ahlaka mugayir ve ülkenin asayişine zarar verecek türden filmlerin gösterilmeden önce gözden geçirilmesi ve bu hükme uygun düşmeyen durumlar söz konusu olursa gereğinin yapılması dile getirilmiştir. BCA, 30.10.0.0. / 86 566 9 1924 04 22. Milli Sinema'da Anadolu Temsil Yurdu tarafından oynanan ve ilmiye mensuplarını tezyif eden oyun hakkında Diyanet Başkanlığından başvekalete gönderilen yazıda, konuyla ilgili gerekli girişimlerin yapılması istenmektedir. Yine benzer sebeplerle şikayete konu olan "Yakub'un Kuyusu" başlıklı film için bkz. dipnot 99. Bu 3 belgeyi içeren bir çalışma için bkz. Ayşe Yılmaz, "Türk Sinemasının Gayya Kuyusu: Milli ve Dini Hassasiyetler", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/146/turk-sinemasinin-gayya-kuyusu--milli-ve-dini-hassasiyetler [Erişim Tarihi: 03.10.2015].

117 Örnek bir kayıt için bkz. BOA, HR.SFR, 04. 791 5 1 1904 05 30 Müteferrik: *Daily News* gazetesi muhbiri Charles Nobel tarafından, Varna'da belediyenin desteği ile Union adlı salonda sinematografla Bulgar komite ve çete feaaliyetleri gösterileceği ilan edilmesi üzerine Osmanlı Devleti'nin bu teşebbüsü önlemek için gerekli girişimlerde bulunduğu görülmektedir.

118 Örneğin, Eyüb Sultan İdman Yuvası tarafından Osmanlı İhtiyat Zabıtanı Sineması'nda bir müsamere düzenlenmesine izin verilmiştir (BOA, DH.EUM.AYŞ, 16 30 3 1337 L 22). Yine BOA, DH.UMVM, 116 49 4 1337 N 03 nolu kayıtta Apollon Sineması'nda Rum Fukara Kadınlar Cemiyetince Rum yetimleri ve mültecileri yararına bir balo düzenlendiğini görüyoruz.

2. Arşiv Kayıtlarında Denetim

Belgelerde hukuki düzenlemeye tabi tutulan bir başka husus denetim konusudur.[119] Bu denetim, gösterilecek filmler, gösterim koşulları, gösterim mekanları, gösterim için gerekli alet ve edevatın temini ve gümrükten geçirilişi, ruhsat ve izin, gösterilecek ve çekilecek fotoğraflar, seyahat izinleri, gösterilecek filmlere dair ilan ve afişler[120], temaşa vergisi, darülaceze vb. sosyal kurumların yanı sıra

119 Tiyatro, sinema vb. lu'biyat mahallerinin denetiminden, gösterilecek filmlerin ve fotoğrafların denetimine, lu'biyattan alınan vergilerden bu sahada faaliyet gösteren müesseselere, bu amaçla yapılan seyahatler, gerekli alet ve edevatın temininden denetimden sorumlu birim ve kişilere varıncaya kadar denetim çok geniş bir sahayı içermektedir. Bu bazen tiyatro vb. yerlerin denetimine dair nizamnamenin ilgili kurum ve kişilerle paylaşılmasına (BOA, DH.EUM.MEM, 72 46 1 1334 S 28); bazen denetim için kabul edilen usul ve kaidelerin tatbikinin sağlanmasına (BOA, DH.UMVM, 116 66 5 1339 Z 09); bazen muhtaç öğrenciler yararına düzenlenen sinemadan elde edilen gelirin gereği gibi harcanıp harcanmadığına (BOA, DH.UMVM, 130 86 2 1333 C 18); kimi zaman maarif için mahalli yardımla alınan sinema makinesinin kaymakamlıkça bedelsiz alındığı şikayetinin denetlenmesine (BOA, DH.EUM, 6. Şb 18 14 1 1335 L 08); hatta bazen Adana Rum Sineması gelirlerinin Yunan Hükümeti'ne gönderildiği ihbarı (BOA, DH.EUM, 3. Şb 1 24 6 1332 N 26; BOA, HR.SYS, 1720 27 2 1914 08 04); Bulgaristan'dan gelen şüpheli şahıslar arasında bulunan sinema şeridi işiyle uğraşan ve İstanbul'a Balkan treni ile gelen Alman asıllı bir şahsın (Molen Ayzen) ve Sofya'da kimlerle görüştüğünün incelenmesi (BOA, DH.EUM; 1. Şb. 12 29 15 1336 Z 06; BOA, DH.EUM, 5. Şb. 41 20 5 1335 L 18); Heybeliada'da ikamet edip Beyoğlu Odeon Tiyatrosu'unda aktör olduğu söylenen Kosta Makrapolid adlı bir kişinin mevcut olup olmadığı (BOA, DH.EUM.THR, 49 23 2 1328 N 04) gibi istihbarat niteliği taşıyan bilgilerin doğruluğunun denetlenmesine; bazen İtalyan Sefaretinden iki katibin El-Hamra Sineması'ndan çıkarken saldırıya uğraması gibi bir vukuatın (BOA, HR.İM, 258 58 1 1927 11 21) araştırılması; kimi zaman bir mekan (BOA, DH.UMVM, 116 72 2 1340 S 16); kiminde giriş biletleri (BOA, DH.UMVM, 47 61 2 1337 L 09); kiminde bir seyahat esnasında yollarda çekilen fotoğraf veya sinema filminin (BOA, DH.EUM.SSM, 5 6 2 1334 C 09; BOA, DH.EUM.VRK, 28 5 3 1334 C 09) tahkikata uğramasına ilişkindir. 1925'lere gelindiğinde ise filmlerin konularını içeren listelere rastlıyoruz. Nitekim Başbakanlık Cumhuriyet Arşivleri'ndeki bir belgede 1925-1929 yılları arasında muhtelif sinema filmleri ve konularını içeren bir liste yeralmaktadır (BCA, 180.9.0.0. / 14 79 1 1925 05 03- 1929 07 29).

120 İlan ve afişlerle ilgili belli kural ve düzenlemeler söz konusu. İlan ve afişler de denetim ve sansürün bir parçası, aynı zamanda ekonomik boyutları da mevcut. Örneğin, Makriköy'de (Bakırköy) belediye bahçesindeki tiyatroda Mösyö Galistini tarafından gösterilecek sinematoğraf manzarasına mahsus ilannamede tab olunduğu matbaanın ismiyle sokak ve numarası yazılmamış olduğundan tab eden hakkında gerekli muamelenin yapılması ve hangi matbaada tab edildiğinin araştırılarak bildirilmesi istenmektedir (BOA, DH.MKT, 1270 42 2 1326 C 19). Söz konusu ilannamenin yaklaşık 10 gün sonra tab eden matbaa ve kaç adet basıldığını bildiren bir yazı ile takdim edildiğini görüyoruz (BOA, ZB, 324 44 1 1324 05 17). Tiyatro ve sinema ilan ve afişlerinin neşir ve ilanına getirilen kural ve kısıtlamalara uyulmaması durumunda uygulanacak müeyyedeler de belgelere yansımıştır. BOA, DH.EUM, 6. Şb. 31 29 6 1336 Ca 5 nolu kayıtta bunlara uymayanların Meclis-i Vükela kararıyla Divan-ı Askeriye'ye tevdi olunacakları ifade edilmektedir. İlanlar sansür memurlarınca denetlenmektedir. Nitekim, Beyoğlu'nda Palamari matbaasında tabolunan sinematograf ilan varakasınnda sansür memuru tarafından çıkarılan fıkranın aynen tab ve neşr olunmasından

Hicaz Demiryolu aidatı için tiyatro ve sinema biletlerinden alınacak vergilere kadar pek çok konuyu içermektedir.

Söz konusu denetimler zabıta, kontrol memurları/müfettişlerince veya polis memurlarınca yerine getirilmekle beraber görevlilerin kendileri de denetime tabidir. Burada karşımıza iki tür denetim çıkıyor: Ya kendileri ve yerine getirdikleri görevleri ile ilgili bir tahkikata veya sorguya tabi tutulmalarına ya da tiyatro ve sinema gibi lu'biyat mahallerine girişte kendilerine gösterilen imtiyazın kullanımına dair.[121] Memurlar hakkında müessese sahipleri tarafından hukuka aykırı uygulamaları nedeniyle şikayetler de mevcut.[122]

---

dolayı sorumlusu hakkında gerekenin yapılması istenmektedir (BOA, DH.MKT, 1113 35 4 1324 B 09). Diğer bir belgede (BOA, DH.UMVM, 106 46 1338 9 R 22) elden dağıtılan sinema ve tiyatro ilanlarına yapıştırılacak puldan başka Encümen-i Emanet kararıyla iki para resm alınacağının Maliye Nezareti'ne bildirilmesi hükmüne rastlıyoruz. Yine BOA, DH.KMS, 60 63 17 1339 B 03 nolu belgede sinemacı Abdidin Bey ile Üsküdar Belediyesi arasında seyyar sinema ilanının ruhsatsız teşhir edilmesinden dolayı yaşanan hadise sonrası gelişen olayları ve kendisini İtalyan tebasından gösteren Arnavut asıllı Abidin Bey'in ilanlardan ve diğer rüsumlardan belediyeye 45.800 kuruş borçlu olduğunu görüyoruz.

121 BOA, DH.UMVM, 114 50 1 1340 B 09; BOA, DH.UMVM, 116 68 1 1340 S 07; BOA, DH.UMVM, 116 70 2 1340 S 12; BOA, DH.UMVM, 116 71 1 1340 S 15 ve S 16; BOA, DH.UMVM, 116 74 1 1340 Ra 01; BOA, DH.UMVM, 117 97 3 1340 C 11; BOA, DH.EUM.VRK, 28 53 2 1336 C 17; BOA, DH.EUM.THR, 5 35 1 1327 N 11; BOA, DH.UMVM, 28 1 1338 R 02; BOA, DH.UMVM, 117 28 2 1341 M 05; BOA, DH.UMVM, 116 72 2 1340; BOA, DH.UMVM, 117 25 4 1340 Z 20; BOA, DH.UMVM, 116 35 12 1334 B 26; BOA, DH.UMVM, 117 5 31 1340 C 27. Süleyman Beyoğlu, vazifelerinde lakaydlıkları görülen Şark İttihad Tiyatro ve Sinema Şirketi çalışanları ile darülaceze memurları hakkında yapılan takibatla ilgili bir belge paylaşmaktadır. Beyoğlu'nun verdiği bilgiye göre, Dahiliye Nezareti Hukuk Müşavirliği belgeleri (DH.HMŞ, 37 / 47 ve 37 / 55) arasında bulunan söz konusu belgeler araştırmacıya kapalı olduğu için orijinal metne ulaşamadık. Metinlerin latinizasyonu için bkz. Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması*, s. 376, 380. DH.UMVM, 116 71 1 1340 S 15 nolu belge ile ilgili olarak bkz. Ayşe Yılmaz, "Osmanlı'da Bir Sinema Müfettişinin Serzenişleri", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/75/osmanli%E2%80%99da-bir-sinema-mufettisinin-serzenisleri [Erişim Tarihi: 25.03.2015].

122 Örnek metinler için bkz. BOA, DH.MB.HPS.M, 48 29 1 1340 B 03 nolu belgede Üsküdar'da İhsaniye Sineması Müdürü, müdürü bulunduğu sinemanın Polis Müdür-i Umumisi Esad Bey tarafından kapatılarak kendisinin de dövüldüğünü beyan ile zarar ziyanın tazminini istemektedir. BOA, DH.MUİ, 41 58 7 1327 Z 16 nolu kayıtta ise Adapazarı'nda sinematograf gösterimi yapan Fransız tebaasından Doklonil Antuan'ın belediyeye ödemesi gereken ruhsat harcını ödemediği için bir gece faaliyetten men edildiği ve akabinde harcı ödeyince kendisine izin verildiği bildirilmektedir. Ancak Antuan belediyeden ruhsatın on beş gün geçtiği halde verilmediği, kendisinden işinin halledilmesi için rüşvet istendiği, biletlerinin satışına engel olunmak için halkın yanlış bilgilendirildiği gerekçeleri ile zararının tazminini istemektedir. Bu belge ile ilgili olarak bkz. Ayşe Yılmaz, "Osmanlı'da Bir Gezgin Sinemacı", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/265/osmanli-da-bir-gezgin-sinemaci [Erişim Tarihi: 29.08.2016]. BOA, DH.UMVM, 92 74 5 1337 Z 26 nolu belgede ise Giresun Belediye Başkanı Osman Ağa'nın Madam Pavlidi Sineması'ndan usulsüz vergi aldığı gerekçesi ile Trabzon Vilayeti'ne şikayet edildiğini görüyoruz. Yapılan tahkikat neticesinde sinemanın belediyece faaliyetten men edilmediği ancak belediye başkanı Osman Ağa'nın Belediye Rüsumu Kanunun 4. maddesi

a. Sinema/Sinematograf Gösterimlerinde Denetim

Sansürlenen film örneklerinden de görüleceği gibi filmler ahlaka ve genel asayişe mugayir, padişahı, Osmanlı Devleti'ni ve tebasını küçük düşürücü olup olmamasına göre denetime tabi tutulmaktadır. Ayrıca, halkın dinî ve milli duygularını zedeleyecek türden, peygamberlere ait menkıbeler ve tarihî olaylara ait filmlerin, sinemalarda gösterilmeden önce kontrol edilmesi istenmiştir.[123] Sinemaya ilşkin nizamnamelerden ve çeşitli kurum ve kuruluşlar arasındaki yazışmalardan şahit olduğumuz üzere sinemalarda, eğitim-öğretim amaçlı, Osmanlı Devleti'nin siyasi, iktisadi ve askerî gücünü gösterecek, vatanperverlik hissiyatını kuvvetlendirecek nitelikte filmlerin gösterimine izin verilirken[124] gayri ahlaki unsurlar içeren, cinayet ve anarşistlik sahneleri barındıran asayişe mugayir filmler

gereğince aylık 1000 kuruş belediye vergisi istemesi üzerine sinema sahibince kapatıldığı tespit edilmiş, Osman Ağa'nın Mahalli Belediyelerin Usul-i Muhasebe-i Belediye Kanunun 16. maddesi gereğince bir tarife belirlenmedikçe böyle bir talebi olamayacağından, hakkında Ceza Kanunu'nun 102. maddesine istinaden tahkikat açılması istenmiştir. Süleyman Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)* adlı çalışmasında bu belge kaydını sehven olsa gerek (BOA, DH.UMVM, 51-2/24) olarak vermektedir (bkz. s. 269).

123 BCA, 51.0.0.0. / 5 43 2 1923 7 10. Bu denetim aslında sinematograf gösteriminden çok önce başlamış, gerek Osmanlı topraklarında gerekse yurtdışında halkın dinî duygularını rencide edecek, tiyatro ve piyeslere izin verilmemiştir. Örneğin Paris'te sahneye konan "Muahmmed'in Cenneti" adlı piyesin oynanmaması için gerekli girişimlerde bulunulmuş, ancak bir netice alınamadığı Paris sefirince bildirilmiştir (BOA, HR.SYS, 1827 50 1898.06.18; BOA, HR.SYS, 1827 51 1900.10.21; BOA, HR.SYS, 1827 52 1906.05.17; BOA, HR.SYS, 1827 53 1906.05.17; BOA, HR.SYS, 1827 54 1908.02.13). İ.DH, 1256 98668 1 1309 Ca 17 nolu belge de diyanet ve İslami adaba aykırı oyunların bilumum tiyatrolarda gösterilmemesine ilişkindir. 1892 tarihli bir belgede ise Yusuf (as) kıssasının tiyatroda sahnelendiği haberi üzerine buna müsaade eden Trabzon valisi Ali Bey'in görevinden azledildiği ve yerine Maliye Nezareti müsteşarı Kadir Bey'in tayin edildiğini görüyoruz (BOA, Y.PRK.BŞK, 25 108 4 1309 N 20). Yine 1895 tarihli bir belgede Marunilerin Beyrut'taki Medresetü'l-Hikme adlı okullarında Hz. Yusuf (a.s) kıssasının tiyatro olarak oynanacağı bildirildiğinde bu gibi oyunların tüm memlekette yasak olduğu için sahnelenmesine engel olunması ifade edilmektedir (BOA, DH.MKT, 398 66 8 1313 M 23). Ayrıca bkz. Dipnot 3.

124 BOA, MF.MKT, 1230 37 5 1335 Z 16 nolu belgeye göre Dersaadet Merkez Kumandanlığı tarafından yaptırılan Ordu Sinemasında memleketin muhtelif yerlerindeki savaşları gösteren ve vatanseverlik hissiyatını artıran filmlerin uygun ücretle öğrencilere gösterilmesi istenmiştir. Yine okullarda gösterilmek üzere Darülmuallimin fotoğraf muallimi Necati Bey'in Gelibolu Cephesi'nden fotoğraf aldığı Çanakkale Savaşı'nı da filme alacağı ve hatta mahalli fotoğraflar almak üzere Bağdat'a kadar gideceği, oradan da Babil Harabeleri'ne gittiği yönünde kayıtlar mevcut (BOA, MF.MKT, 1210 33 8 1333 Ş 25; BOA, MF.MKT, 1210 63 1 1333 N 13; BOA, MF.MKT, 1211 34 1333 L 14; BOA, MF.MKT, 1213 56 7 1334 S 18; BOA, DH.EUM, 2. Şb. 21 11 4 1334 B 06; BOA, DH.ŞFR, 530 104 2 1332 C 21). Bir dikkat çekici kayıt da Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi'nde karşımıza çıkmaktadır. BCA, 30.10.0.0. / 146 43 5 1923 08 22 nolu belgede Kazım Karabekir sinemaların ve filmlerin eğitimdeki önemine dikkat çekince Milli Eğitim Bakanlığı'nca bunun ehemmiyetinin farkında olunduğu ancak bütçenin yetersiz olduğu söylenmektedir.

yasaklanmıştır.[125] Yabancı ülkelerdeki uygulamalar da dikkate alınarak özellikle önemli mekanlar ve askerî alana ilişkin filmlerin denetlenmesi öngörülmüştür. Film gösterimlerinin denetlenmesinin uluslararası diplomatik ilişkilere yansıyan boyutları da mevcut.[126] Uluslararası ilişkilere yansıyan diğer bir husus korsan film gösterimleri ile ilgilidir. Sinema şirketlerinden satın alınan filmlerin üçüncü şahıslara satılarak telif ücreti ödemeksizin gösterilmesi şikayete konu olmuştur.[127]

b. Gümrük Serüveni, İzin ve Ruhsatlar

1895'te Paris'teki ilk gösterimin ardında kısa bir süre sonra; 1896'da Osmanlı topraklarına gelen sinemanın Osmanlı'ya girişine dair en önemli kayıtlardan biri şüphesiz sinema gösterimi için gerekli alet ve edevatın gümrükten geçiş serüvenidir. Bu kayıtlardan film gösterimi için gerekli alet ve edevatın temininin ve kullanımının izne tabi olduğu, gümrükten geçişine ruhsat verilen cihazların özellikleri, bu alet ve edevatın nasıl bir denetim mekanizmasına tabi tutulduğu bilgisini ediniyoruz. Daha önce de bahsettiğimiz üzere sinematograf gösterimi için gerekli elektiriğin veya elektirikli cihazların kullanımı ve temini hususu Osmanlı Devleti'nde öncelikli bir yer tutmuş görünmektedir. Bu minvalde belgelerdeki

125 Dahiliye Nezareti'nden Hariciye Nezareti'ne gönderilen bir genelgede (BOA, HR.İM, 48 56 2 1923 06 30), peygamberlerin hayatlarını ve tarihî olayları konu edinen bazı filmlerin sinemalarda gösterilmesi müslümanları rencide ve tahrik ettiği gerekçesi ile ister Osmanlı topraklarında isterse yurtdışında yapılsın bu sinema filmlerinin gösterime girmeden önce hükümet yetkilileri tarafından kontrol edilmesi istenmektedir. Genelgeye göre piyesler için öngörülen Ceza Kanununun 99. maddesinin üçüncü zeyli mucebince riayet edilmesi gereken bazı kaideler hakkındaki 28 Şubat 1327 tarihli kararnamenin 4. maddesinde "din ve mezheplerden birini tahkir eden ahlaka mugayir ve asayişe zarar verecek" ve beşinci maddesinde belirtilen "mevcut dinlerin adab ve icabına muhalif, halkı galayana getirecek" türden oyunların gösterilmesi yasaklandığı gibi bu tür filmler de aynı hükümlere tabi olarak yasaklanmıştır. Ayrıca bkz. "Arşiv Kayıtlarında Sansür" başlığı altındaki kayıtlar (93-99. dipnotlar).

126 Şeyh Senusi hazretleri ile İtalyanların muharebe ve mücadelesini gösteren sinema filmlerinin Millet Tiyatrosu, Makriköy (Bakırköy) Belediye bahçesinde ve Beşiktaş'ta Leşki (?) Tiyatrosu'nda gösterileceği haberi *Sabah* gazetesi sütunlarına yansıyınca seyirciler arasında İtalyan vatandaşlarının da bulunabileceği ve gösterilecek manzaralar arasında kendilerinin vatandaşlık hissiyatını rencide edebilecek görüntülerle karşılaşma ihtimali olabileceği ve bunun da iki devlet arasındaki iyi münasebetleri zedeleyebileceği beyanıyla İtalya sefaretince gösterimden vazgeçilmesi istenmiştir. Bunun üzerine Osmanlı makamlarınca söz konusu filmlerin zabıtaca tahkikatı öngörülmüş ve nihayetinde sadaretin kararı üzerine filmlerin gösterilmesi yasaklanmıştır (BOA, HR.İD, 176 44 2 1914 05 10; BOA, HR.İD, 176 45 10 1914 06 04; BOA, HR.İD, 176 46 4 1914 06 19). BOA, DH.EUM.VRK, 28 5 3 1334 C 09 ve BOA, DH.EUM. SSM, 5 6 2 1334 C 09 nolu kayıtlarda ise Bağdad'a giden şahıslardaki sinema filmlerinin 6. Ordu Karargahı'na teslim edilmesi istenmiş, buradan Karargah-ı Umumi'ye gönderilip kontrol edildikten sonra sakıncası olmayan filmlerin sahiplerine iade edilmesi bildirilmiştir.

127 BOA, HR.İM, 244 8 5 1924 09 20. Özellikle Amerikan sinema şirketlerinin şikayetiyle gündeme gelen telif hakkı meselesi mevcut telif hakkı kanununda değişiklik yapılması talebiyle Meclis'e de taşınmıştır. Bkz. BCA, 30.10.0.0. / 146.43.11 6 1327 03 31.

yangın vurgusu dikkat çekici. Bu da şüphesiz, bu konudaki denetimin şekillenmesinde etkili bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu cihazların kullanımı, paylaşımı ve teminine ilişkin denetim ve izinler, gümrük vergisinden muafiyet talepleri de mevcut.[128]

128 1896'da Osmanlı topraklarına sinematograf gösterimi için gerekli elektrik lambasını gümrükten geçirebilmek için Fransız tebasından Mösyö Jamin ve 1905 tarihinde de Prohaska'nın deneyimini aktarmıştık (Bkz. Dipnot 103). Jamin'den 4 yıl sonra; 1900 yılında bir başka Fransız; Pierre Victor Constinsouza'nın sinematograf için Marsilya'dan getirteceği kömürün gümrükten girişine izin verilmesi talebiyle karşılaşıyoruz (BOA, Y.A.RES, 110 44 3 1318 Ş 23). Aynı şahısla ilgili bir başka kayıt ise bir mektup: Abdülhamid'e hitaben yazılmış mektupta Victor sinematograf için gönderilen parayı aldığından bahsetmekte ve şükranlarını ifade etmektedir (BOA, Y.PRK.TKM, 2 34 2 1296 M 04). 1905'e gelindiğinde dinamodan başka bir vasıta ile çalışan sinematografların Heyet-i Fenniyece kontrol edildikten sonra gümrükten geçirilebileceğini görüyoruz (BOA, Y.A.RES, 132 72 3 1323 B 11). Yine Weinberg'in gümrüğe gelen aletlerinin ve makinelerinin gümrükten geçirilmesi ile ilgili kayıtlar mevcut (BOA, BEO, 2525 189355 2 1323 M 06; BOA, BEO, 3204 240229 2 1325 Za 03). 1907-1908'lerde artık sinematograf için elektikli aletlere ruhsat verilmesinin kolaylaştığına şahit oluyoruz (BOA, İ.RSM, 21 3 4 1322 Za 17; BOA, İ.RSM, 21 16 7 1323 M 02; BOA, İ.RSM, 21 28 4 1323 S 21; BOA, İ.RSM, 24 16 4 1324 R 03; BOA, İ.RSM, 31 20 2 1326 Ca 01). Türk sinemasına dair yaptığı çalışmada Beyoğlu'nun sırasıyla BOA, İ.Rüsumat, 3/Za 1322; İ-Rüsumat 3/89; İ-Rüsumat 7/5; İ-Rüsumat 2/R 1324 şeklinde gösterdiği ve transkribe edilmiş metinlerine yer verdiği belgeler İrade - Rusumat fonu içinde bulunan bu belgelerdir (Bkz. Süleyman Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması*, s. 293-295, 297-298). BOA, Y.A.HUS, 511 135 5 1325 R 10 ve BOA, İ.RSM, 28 2 2 1325 R 13 nolu kayıtlarda Napoli'den gelen bir İtalyan sinematograf kumpanyasının beraberinde bulunan bir adet dinamo makinesinin gümrükçe teminata bağlanıp geçişine izin verilmiştir. Yine aynı yıl İngiliz tebasından Mr. Henri Kalvermanlı ve William Wood, sinematografta kullanmak üzere Dersaadet'e getirecekleri iki motor ve elektrik dinamosunu dönüşlerinde geri götürmek kaydıyla gümrükten geçirirler. Bununla birlikte sinematograf içinde muzır resimlerin olup olmadığının denetlenmesi de istenmiştir (BOA, Y.PRK.BŞK, 77 60 2 3 1325 B 17; BOA, DH.MKT, 1203 80 1325 Ş 25; BOA, ZB, 390 125 1 1325 Ş 28). Bir başka örnek İtalya tebasından Mösyö Fil Pola Ornaçi'nin İzmir ve Selanik tiyatrolarında oynatmak üzere İzmir ve Selanik gümrüklerine getireceği sinematografına ait elektrik makinesinin geçişine izin verilmesi ile ilgilidir (BOA, DH.MKT, 1226 91 7 1325 Z 21; BOA, İ.RSM, 30 12 4 1325 Z 04). Şura-yı Devlet ve Bab-ı Ali Evrak Odası belgeleri arasında yer alan belgelerde ise sinematografta kullanılmak üzere Roma'da bulunan bir İtalyan kumpanyası tarafından Dersaadet ve İzmir'e gönderilen elektrik makinalarının gümrükten geçirilmesi söz konusu. Yazışmalar yaklaşık bir sene sürmüştür. (BOA, BEO, 3229 242126 2 1325 Z 09; BOA, ŞD, 602 70 16 1326 Z 2). Bir başka İtalyan Mösyö Corco'nun da İstanbul, İzmir ve Beyrut'ta göstereceği sinematograf için gerekli alet ve edevatın gümrükten geçirilişi için ruhsat talebini görüyoruz (BOA, BEO, 3281 246071 5 1326 S 2; BOA, BEO, 3277 245736 2 1326 R 21). Zaman içinde gümrük resminden muafiyet talepleri de gündeme gelmiştir. Ancak bu taleplerin olumlu karşılanmadığı görülmektedir (BOA, HR.HMŞ.İŞO, 130 67 3 1337 Ke 5; BOA, BEO, 4702 352609 2 1340 R 29; BOA, HR.İM, 148 31 3 1925 06 23; BOA, HR.İM, 150 35 2 1925 07 08). Yine belgelerde karşılaştığımız diğer kayıtlar sinematograf vb. cihazların alımı, paylaşımı, kullanımı ile ilgili (BOA, MF.MKT, 1214 85 1 1334 Ca 15; BOA, MF.MKT, 1221 87 2 1335 S 29; BOA, MF.MKT, 1224 64 2 1335 C 09; BOA, MF.MKT, 1228 2 8 1335 L 08; BOA, DH.EUM.LVZ, 39 A 35 3 1335 R 24; BOA, DH.EUM.MH, 148 78 2 1335 R 29; BOA, DH.EUM.LVZ, 50 72 A 1 1338 Ca 12; BOA, DH.EUM.LVZ, 63 94 1 1340 B 29).

1908'de ilk yerleşik sinema salonu kuruluncaya kadar gezici sinemaların Osmanlı topraklarında kol gezdiği bir dönemde, film gösterimleri veya belli manzaraların görüntülerinin fotoğraflanması hususunda gelen taleplerin ve talepte bulunan şahısların denetimi ile ilgili kayıtlar da ilk dönem Osmanlı sinemasının seyri açısından değerli bilgiler içeriyor. Belgelerden edindiğimiz bilgiye göre söz konusu ruhsat ve izinler, ağırlıklı olarak Zabtiye Nezareti belgeleri arasında olmakla beraber tiyatro, sinema, fotoğraf dükkanı açmaktan gösterilecek film, oynanacak oyun, fotoğraflanacak karelere kadar bir çok hususu kapsamaktadır. Yukarıda da bahsettiğimiz üzere, sinematograf gösterebilmek için elektrik, dinamo makinesi, motor, lamba vb. ihtiyaç duyulan alet ve edevatın getirilmesi, satılması da izne tabi. Sinema salonu açmak için Karargah-ı Umumi İstihbarat şubesinden ruhsat alınması gerekiyor. Ruhsatsız iş yapanların denetimi mahalli zabıta memurlarına ait. Sinematograf gösterimi için çekilecek elektrik hattı için de belediyeden izin alınması şart koşulmuştur. Sinematograf göstermek için yapılan ruhsat taleplerine çoğunlukla olumlu yanıt verilmiş olmakla beraber zaman zaman izin verilmediğine de şahit oluyoruz.[129]

Gerek Osmanlı topraklarına gerekse Osmanlı topraklarından Avrupa'ya film göstermek, sinematografla konferans vermek veya belli görüntülerin fotoğrafını çekmek amacıyla yapılacak seyahatler de izne tabi. Söz konusu seyahatler için seyahat varakası[130] alınması zorunlu. Bu zorunluluk ister Osmanlı tebasından olsun ister yabancı ülke vatandaşı olsun herkesi kapsamaktadır.[131] Bu denetimi

129 BOA, ZB, 20 64 2 1322 Ts 25; BOA, Y.A.HUS, 511 135 3 1325 R 10; BOA, ZB, 390 38 1 1323 A 18; BOA, ZB, 73 31 1 1323 T 17; BOA, ZB, 56 45 2 1323 Ke 29; BOA, ZB, 56 47 1 1323 Ks 12; BOA, ZB, 73 119 1 1323 Ks 12; BOA, ZB, 56 61 -A 2 1323 Ks 12; BOA, ZB, 56 79 3 1324 A 19; BOA, DH.İ.UM. EK, 70 3 3 1332 B10; BOA, DH.İ.UM, 98 4 1 24 4 1335 M 14; BOA, DH.EUM.VRK, 28 51 2 1336 C 04; BOA, MF.MKT, 1234 53 3 1336 Ş 16. Sinema faaliyetleri için alınan izin ve ruhsatlar ile şirketlerin dahili nizamnameleri için ayrıca bkz. 77-78. dipnotlar.

130 1915 tarihinde Osmanlı topraklarında seyahat edeceklerin seyahat varakası alması zorunluluğu getirilmiştir. Seyahat varakalarının verilişi ve kullanılması hususunda bir düzenleme yapılmış (BOA, DH.EUM.MTK, 80 32 2 1333 C 19) ve Osmanlı topraklarında seyahat varakası ile seyahat eden yabancıların isimleri, sayıları, güzergahlarını havi bir cetvelin her ay sonunda düzenlenip gönderilmesi istenmiştir (BOA, DH.EUM.MTK, 80 25 2 1333 Ca 27).

131 Bu seyahat izinleri sinematograf göstermek, film almak veya belli yerlerin fotografını çekmek amacıyla gerek Osmanlı topraklarına gelmek gerek Osmanlı'dan Avrupa'ya gitmek isteyen yerli ve yabancı kişilerin serüveni hakkında fikir vermektedir (DH.ŞFR, 54 A 30 1 1333 N 06; DH.EUM.ECB, 6 38 4 1334 Za 29; DH.EUM.SSM, 66 33 2 1336 Ş 12; DH.EUM.SSM, 66 41 2 1336 Ş 14; DH.EUM.SSM, 23 8 2 1336 N 11; HR.İD, 84 61 3 1918 06 16; HR.İD, 67 102 3 1916 02 01; HR.İD, 68 59 2 1916 03 14; HR.İD, 80 89 3 1918 04 03; HR.İM, 32 45-15 1923 09 16). Osmanlı topraklarına film gösterimi yapmak veya belli yerlerin fotoğrafını çekmek amacıyla gelen yabancı kişilerin sıkı denetime tabi tutulduğunu görmekteyiz. Dahiliye Nezareti Şifre Kalemi belgeleri arasında mevcut Avusturyalı sinemacı Gold Schmith ile ilgili kayıtlar bu denetimin seyri açısından fikir vermektedir. Belgeler, Savaşa dair film gösterimi yapmak için Anadolu'yu dolaşan Schmith'in hem dolaştığı güzergahı hem de bir yabancının Osmanlı topraklarında

film gösterimi yaparken nasıl bir denetime maruz kaldığını göstermesi bakımından ilgi çekici. Schmith'in bu serüveni ile ilgili 23 Şubat 1916 – 2 Ocak 1917 tarihleri arasındaki 17 kayıt tespit edildi. BOA, DH.ŞFR, 510 87 1 1331 Şu 10; BOA, DH.ŞFR, 511 33 1 1331 Şu 15; BOA, DH.ŞFR, 61 115 1 1334 R 21; BOA, DH.ŞFR, 62 107 1 1334 Ca 18; BOA, DH.ŞFR, 62 166 1 1334 Ca 24; BOA, DH.ŞFR, 63 59 1 1334 C 16; BOA, DH.ŞFR, 63 120 1 1334 C 22; BOA, DH.ŞFR, 63 121 1 1334 C 22; BOA, DH.ŞFR, 517 99 1 1332 Ni 14; BOA, DH.ŞFR, 63 199 1 1334 B 01; BOA, DH.ŞFR, 63 210 1 1334 B 03; BOA, DH.ŞFR, 519 9 1 1332 Ni 25; BOA, DH.ŞFR, 521 44 1 1332 My 16; BOA, DH.ŞFR, 522 32 1 1332 My 23; BOA, DH.ŞFR, 64 183 1 1334 B 29; BOA, DH.ŞFR, 64 268 1 1334 Ş 08; BOA, DH.ŞFR, 523 74 1 1332 H 07; BOA, DH.ŞFR, 542 2 1 1332 Ke 20. Yine aynı şekilde bir başka kayıt Berlin posta katiplerinden Nikola ile ilgili. Nikola da benzer süreçlerden geçerek, göstermek istediği filmlerin polis sansüründen geçtikten sonra uygun görülenlerin gösterilmesi koşuluyla kendisine izin verilmiş, kendisi hakkında da takibat yapılmıştır (BOA, HR.SYS, 2437 24 3 1917 07 06; BOA, HR.SYS, 2438 16 3 1917 07 31; BOA, HR.SYS, 2441 69 3 1917 10 15; BOA, HR.SYS, 2445 45 4 1917 12 29; BOA, DH.EUM, 2. Şb 42 46 3 1335 Z 19; BOA, DH.EUM, 5. Şb 59 4 12 1336 B 18). Görüntülenecek yerler ve kareler de izne tabi. Kimi zaman Anadolu'da (İzmir-Afyon demiryolu hattı üzerinde bulunan Salihli, Alaşehir, Uşak ve Afyon civarında) harap köylerin görüntüsünü çekmek (BOA, HR.İM, 13 27 1 1922 11 09), kimi zaman okul, cami, imaret gibi hayri ve kadim binaları görüntülemek (BOA, MF. MKT, 1216 34 7 1334 B 24; BOA, BEO, 4689 351608 3 1339 Za 24), kimi zaman Darülmuallimin-i Aliyye Fotoğraf Muallimi Necati Bey örneğinde olduğu üzere tarihî ve coğrafi sinema manzaraları almak, savaşta kurtulmuş bölgelere gönderilen tahkik heyetine refakat etmek (BOA, MF.MKT, 1229 120 1 1335 Z 5; BOA, MF.MKT, 1233 8 1 1336 C 06; BOA, MF.MKT, 1234 8 1 1336 B 14; BOA, MF.MKT, 1234 50 1 1336 Ş 11), kimi zaman Anadolu'nun bazı yerleri ile Ankara'da sinema filmleri ile fotoğraf çekmek isteyen Amerikalı Bahriye Mülazımı Mösyö Rochemont'ın örneğinde olduğu üzere Ankara'ya yapacağı seyahatler (HR.İM, 28 91 3 1923 05 08) için izinler talep edilmiştir. Konuyla ilgili dikkat çekici başka belgeler de mevcut. Örneğin, savaş yıllarında hasta askerleri eğlendirmek için masrafı orduya ait olmak üzere sinematograf talebi (BOA, DH.ŞFR, 458 102 1 1330 Ks 08), savaş sahnelerini görüntülemek, Harb-i Umumi ve Osmanlı hakkında sinematografla konferans vermek amacıyla istenen izinler (BOA, DH.EUM.VRK, 25 45 2 1333 L 12; BOA, HR.TO, 546 52 1 1914 12 30), Askerî sinema için Berlin'den gönderilecek beş kişinin Dersaadet'e gitmesine izin verilmesi için yapılan müracaat (HR.İD, 80 89 4 1918 R 03) birkaç örnek. Bir önemli belge 1913 tarihli Rumeli Muhacirin-i İslamiye Cemiyeti tarafından Dahiliye Nezareti'ne yapılan müracaatta karşımıza çıkıyor. Cemiyet Balkan Harbi'nde Türklere yapılan zulmün ve işkencenin fotoğraflanması ve sinema şeritlerine alınmasına müsaade edilmesini talep etmektedir (BOA, DH.KMS, 63 49 1 1332 M 14). Yine savaş yıllarında sinemanın propaganda aracı olarak yoğun bir şekilde kullanıldığı bir dönemde istihbarat odası açıp sinema göstermek için İstanbul'a gelecek olan Alman istihbarat heyetine kolaylık gösterilmesi yönündeki kayıtlar (BOA, DH.EUM. KLU, 9 9 1 1333 Ş 06; BOA, DH.EUM.VRK, 25 51 4 1334 M 19) dikkat çekici. Bu kayıtlarda aynı zamanda Alman istihbarat heyeti görevlilerinden Urich'in Gelibolu'ya gönderilmesi konusundaki izni de takip edebiliyoruz. Alman istihbarat odası açılması ile ilgili olarak Ali Özuyar *Devleti Aliyye'de Sinema* adlı çalışmasında BOA, EUM, 5. Şb 59 4 1336 B 23 nolu kaydı da vermektedir (s. 39). Ancak bu belge Alman posta katiplerinden Nikola'nın Osmanlı topraklarında sinematografla konferans vermek için izin talebi üzerine kendisi hakkında Osmanlı makamlarınca talep edilen istihbaratı içermektedir. Ulaşabildiğimiz kadarıyla bu belge DH.EUM.KLU, 9/9 olmalı. Bir başka ilginç kayıt da Çorum Darülmesaisi için alınan sinema alet ve edevatının kurulması ve işletilmesi için Samsun'dan Yunan asıllı Zahoryan'ın Çorum'a gitmesine izin verilmesi talebi (BOA, DH.EUM, 5. Şb 45 31 2 1335 Z 24). Söz konusu izin talepleri Cumhuriyet döneminde de devam etmiş görünmektedir. İstanbul'un sanatsal

ve izinleri şirketler üzerinden izlemek de mümkün. Şark İttihad Sinema ve Tiyatro Osmanlı Anonim şirketi, aracılık ettiği Viyana Operası'nın İzmir'e gitmesine müsaade edilmesi ile ilgili bir müracaatta bulunmuştur.[132] Şirketin müdürü Paul Atnaş Simiryoni'nin film şeridi almak üzere Almanya'ya gitmesine izin verilmesi yönündeki talebi de kayda değer.[133] Bir başka kayıtta ise söz konusu şirket, sinema müfettişi olarak tayin edilen İtalyalı Oscar Dandorya'nın gece yarısına kadar çalışması için izin verilmesi talebinde bulununca şahsın ahval ve hüviyetinin tahkiki isteniyor.[134]

c. Sinema Biletlerinden Alınan İanelerin Denetimi

Arşiv belgelerine yansıyan bir başka konu tiyatro ve sinema gibi lu'biyat mahallerine giriş biletlerinden alınan Darülaceze aidatı, Hicaz Demiryolu iane ilmuhaberleri ve temaşa vergisine ilişkin denetimlerle ilgili kayıtlardır.

i. Darülaceze Aidatı

Tiyatro, sinema vb. yerlere giriş biletleri gayri safi hasılatı üzerinden %10 olarak alınan darülaceze aidatının tahsili ve denetimi için belirlenen usul ve kaidelerin uygulanması hususunda Osmanlı Devleti'nin meseleyi yakından takip ettiği anlaşılmaktadır. Öyle ki, söz konusu aidatın ödenmemesi durumunda mekanların kapatılması yoluna gidileceği ihtar edilmekte ve ilgili kurumlara söz konusu aidatın toplanmasının nizamname gereği olduğu hatırlatılmaktadır. Tahsilat, önceleri tahsilat müfettişlerince gerçekleştirilirken sonraki yıllarda belediye memurlarınca yapılmakta ve denetim de polis teşkilatınca yerine getirilmektedir. 1922 tarihli bir belgede ise gösteri(m) mekanlarının ve biletlerin denetimi ile aidatın tahsilatı hususunda darülaceze müfettiş ve kontrol memurlarının Hazine-i Maliye müfettişlerine yardım etmesi için Maliye Nezareti'nden izin istenmektedir.[135]

---

açıdan sinema filmini çekmek (BOA, HR.İM, 147 10 3 1925 C 16), İstanbul ve Karadeniz sahillerinin görüntüsünü almak (BOA, HR.İM, 190 44 2 1926 06 15; BOA, HR.İM, 197 24 2 1926 08 25) üzere yapılan talepler bunlar. Dikkat çekici bir diğer kayıt bir İsveç film şirketince çekilecek XII. Charles zamanını konu edinen tarihî filmin çekimi için Türkiye'ye gelecek heyete yardımcı olunmasına yönelik taleptir (BOA, HR.İM, 143 94 3 1925 05 23).

132 BOA, DH.EUM, 6. Şb 35 28 1 1336 B 05.

133 BOA, DH.EUM, 5. Şb. 55 10 10 1336 Ca 20.

134 BOA, DH.EUM.VRK, 28 53 2 1336 C 17. Bu türden bir başka dikkat çekici kayıt da Apollon Sineması'nda, oğlu Dimitri ile geceleri saat 1'e kadar çalgı çalmak için Yunan tebasından müzisyen Sotiri'nin yaptığı ruhsat talebinde karşımıza çıkıyor (Bkz. DH.EUM, 5. Şb. 57 24 4 1336 C 25).

135 BOA, DH.UMVM, 116 29 2 1327 Z 16; BOA, DH.UMVM, 116 30 6 1330 S 15; BOA, DH.İ.UM.EK, 86 53 1 1332 M 23; BOA, DH.EUM.MEM, 52 12 1 1332 L 17; BOA, DH.MTV, 35 7 51 1333 S 04; BOA, DH.UMVM, 116 32 1 1334 Ca 14; BOA, DH.UMVM, 116 34 8 1334 C 11; BOA, DH.UMVM, 116 35 6 1334 B 26; BOA, DH.UMVM, 115 22 2 1336 L 15; BOA, DH.UMVM, 116 15 2 1336 Za 17; BOA, DH.UMVM, 47 61 2 1337 L 09; BOA, DH.UMVM, 116 52 6 1337 Z 01; BOA, DH.UMVM,

İdari tedbir amaçlı durumlar hariç biletlere damga pulu yapıştırılması zorunludur. Hayır amaçlı oyunlar veya film gösterimleri veya kurumlar dahi bundan istisna değildir.[136] Belgelerde dikkat çekici diğer husus, bu yükümlülüğün yerli veya yabancı tebadan olup olmadığına bakılmaksızın lu'biyat sahasında faaliyet gösteren tüm müesseseleri içermesidir. Yabancı sefaretlerce düzenlenen çeşitli oyun ve gösterilerden de alınan bu aidatın tahsili noktasında mütareke yıllarında zorluklar yaşanmış, bu zorlukların aşılması ve tahsilatın düzenli olarak yapılabilmesine Düvel-i Mutelife Komiserliği, hükümet bütçesine katmamak ve darülacezeye teslim etmek şartıyla, muvafakat etmiştir.[137] Hariciye Nezareti İstanbul Murahhaslığı belgeleri (HR.İM) arasında bulunan Majik sinemasında Rus asıllı fakir çocuklar yararına düzenlenen müsamerenin darülaceze adatının verilmediğine dair tezkire suretinden de konuyu takip etmek mümkün.[138]

Aidatla ilgili bir başka konu tahakkuk ve tahsilat meselesidir. 1922'de I. Dünya Savaşı'nın neden olduğu bütçe açığını kapatmak amacıyla tiyatro, sinema, konser, balo vb. yerlere giriş biletlerinden maktu ücret üzerinden temaşa vergisi alınması kararlaştırılmıştır.[139] Tahakkuk ve tahsilatı maliye memurlarınca yapılan temaşa vergisi kararnamesi gereğince darülaceze hissesinin temaşa vergisiyle birlikte tahsil edilmesi nedeniyle darülaceze zarara uğrayınca Dahiliye Nezareti, Maliye Nezareti'nden durumun düzeltilmesini istemiştir.[140] Biletlere pul ilsakı tiyatrolar için 1896 tarihli darülaceze nizamnamesinde yer almaktadır. Sinematograflar için

116 18 11 1338 B 16; BOA, DH.UMVM, 116 19 4 1338 Ş 21; BOA, DH.UMVM, 81 21 26 1338 B 24; BOA, DH.UMVM, 115 36 2 1339 C 15; BOA, DH.UMVM, 116 60 2 1339 R 21; BOA, DH.UMVM, 116 64 6 1339 Za 15; BOA, DH.UMVM, 116 66 5 1339 Z 09; BOA, DH.UMVM, 116 77 3 1340 R 02; BOA, DH.UMVM, 116 79 3 1340 R 25; BOA, DH.UMVM, 117 4 2 1340 C 17; BOA, DH.UMVM, 117 5 31 1340 C 27; BOA, DH.UMVM, 117 7 7 1340 B 02; BOA, DH.UMVM, 117 12 4 1340 Ş 03; BOA, DH.UMVM, 117 15 10 1340 Ş 29; BOA, DH.UMVM, 117 18 5 1340 C 01; BOA, DH.UMVM, 117 21 3 1340 Za 07; BOA, DH.UMVM, 117 31 4 1341 M 15; BOA, DH.UMVM, 117 32 23 1341 M 21; BOA, DH.UMVM, 117 37 3 1341 S 13.

136 İstisnaları olmakla birlikte gösterimlerden aidat alındığı ve denetlendiğini görüyoruz. Örnek kayıtlar için bkz. BOA, DH.UMVM, 116 31 6 1333 Za 18; BOA, DH.UMVM, 116 37 4 1334 N 28; BOA, DH.UMVM, 116 38 5 1335 M 11; BOA, DH.UMVM, 78 42 2 1338 S 04; BOA, UMVM, 116 49 4 1337 N 03; BOA, DH.UMVM, 116 55 2 1338 Ca 14; BOA, DH.UMVM, 116 62 4 1339 L 11; BOA, DH.UMVM, 120 18 10 1339 L 21.

137 BOA, DH.MKT, 1005 12 5 1323; BOA, HR.HMŞ.İŞO, 103 41 1 1325 Ts 7; BOA, DH.UMVM, 116 29 2 1327 Z 16; BOA, DH.UMVM, 128 79 1 1332 Z 23; BOA, DH, 116 41 6 1335 Ca 27; BOA, DH.UMVM, 116 43 2 1337 Ca 11; BOA, DH.UMVM, 116 44 4 1337 C 16; BOA, HR.SYS, 2582 7 26 1919 04 22; BOA, HR.İD, 275 56 7 1920 01 01; BOA, DH.UMVM, 116 54 8 1338 Ca 06; BOA, DH.UMVM, 116 61 5 1339 N 08; BOA, DH.UMVM, 117 3 1 1340 Ca 30; BOA, HR.İM, 82 62 3 1923 09 04; BOA, HR.İM, 83 51 5 1923 09 15; BOA, DH.UMVM, 116 71 1340 S 15; BOA, DH.İ.UM.EK, 86 53 1 1332 M 23.

138 BOA, HR.İM, 82 62 3 1923 09 04; BOA, HR.İM, 83 51 5 1923 09 15.

139 BOA, A.DVN.MKL, 70 22 2 1340 C 20; DH.UMVM, 117 32 23 1341 M 21.

140 BOA, DH.UMVM, 117 19 4 1340 L 18; BOA, DH.UMVM, 117 24 2 1340 Z 09; DH.UMVM, 117 32 23 1341 M 21.

karşılaştığımız ilk belge 1908 tarihli. Dersaadetteki sinematograf kumpanyalarının yirmi kuruştan yukarı olan giriş biletlerine birer kuruşluk pul ilsakı uygulanmaktadır.[141] Tahakkuk ve tahsilatla ilgili önemli belgelerden biri de suistimallere karşı alınacak tedbirlerle ilgili hazırlanan ve Dahiliye Nezareti'ne sunulan rapordur.[142]

Burada bir parantez açıp, S. Weinberg tarafından Darülaceze'nin tanıtımı için çekilen filme değinmek yerinde olacaktır. Mütareke yıllarında, kapısı müslüman, gayri müslim tüm sakat kadın ve erkek ile yoksul çocuklara açık olan darülaceze yetkilileri, kurumun tanıtımı için film çekilmesi kararı almıştır. İlk olarak Malulin-i Guzata Muavenet Heyeti'nden filmin çekimi için fiyat alınmışsa da daha sonra, daha uygun bir fiyat verdiği ve daha deneyimli olduğu gerekçesiyle, bu görev Weinberg'e verilmiştir. 1920 yılında başlanan çalışma 1921 yılında gösterime girmiştir.[143]

ii. Hicaz Demiryolu İane İlmuhaberleri

Arşiv kayıtlarından gördüğümüz kadarıyla, XX. yüzyılın hemen başında, 1900'de yapımına başlanan Hicaz Demiryolu için tiyatrolar ve sair lubiyat mahallerinin giriş biletlerinden alınan Hicaz Demiryolu iane ilmühaberleri, 1 Temmuz 1903 tarihli İrade-i Seniyye ile, darülaceze aidatı gibi, yerli veya ecnebi tebadan olup olunmadığına bakılmaksızın sinema biletlerinin herbirinden 20'şer paralık olmak üzere talep edilmektedir.[144] Ancak bu durum çeşitli itirazlara sebebiyet vermiş görünmektedir. 1908 tarihli bir belgeye göre İzmir'de Mösyö Kramer'in otelinde sinematograf gösterimi yapan Pathe Frer kumpanyası kendisinden talep edilen Hicaz iane ilmuhaberine, Dersaadette'ki şubelerini ve yine İzmir'de faaliyet gösteren bir İtalyan sinematograf kumpanyasını örnek göstererek itiraz etmektedir.[145] Dahiliye Nezareti'nden Maliye Nezareti'ne gönderilen 1912 tarihli bir başka belgede ise sinematograf hakkında açık bir hüküm olmadığı halde tiyatro vesair oyunlardan alınan 20'şer liralık Hicaz ilmuhaberinin sinema biletlerine de

141 BOA, BEO, 3298 247307 3 1326 Ra 21.

142 BOA, DH.UMVM, 117 1 16 1340 Ca 2.

143 BOA, DH.UMVM, 113 51 28 1338 Za 05; BOA, DH.UMVM, 164 78 2 1339 Za 05. Bu çalışmada Weinberg ile ilgili arşiv kayıtlarına ilgili bölümlerlde yer verildi. Söz konusu belgeleri içeren çalışmalar için ayrıca bkz. Ayşe Yılmaz, "Osmanlı'da Bir 'Ecnebi': Sigmund Weinberg", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/115/osmanli%E2%80%99da-bir-%E2%80%98ecnebi%E2%80%99--sigmund-weinberg [Erişim Tarihi: 23.07.2015]; Mustafa Küçük, "Birinci Dünya Savaşı Sırasında Sinema ile Alakalı Birkaç Osmanlı Evrakının Değerlendirilmesi", *Sinemarmara*, 2014, sy. 3, s. 72-77.

144 BOA, ŞD, 459 13 4 1330 S 26; BOA, DH.İ.UM, 94 5 71 17 1330 B 14; BOA, DH.İ.UM, 94 5 8 1330 B 23; BOA, DH.İ.UM, 94 5 16 1333 C 16; BOA, DH.MKT, 1005 12 5 1323 B 11; BOA, DH.HMŞ, 18 47 1328 S 03.

145 BOA, BEO, 3270 245241 2 1326 S 12; BOA, HR.TH, 360 68 2 1908 03 25; BOA, BEO, 3282 246094 2 1326 S 27.

şamil edildiği, ancak bunun uygun düşmediği ifade edilmektedir.[146] 1919 yılına gelindiğinde ise Hicaz iane ilmuhaberlerinin sinemalardan da alınacağına bizzat işaret eden kayıtlar mevcut. Maliye Nezareti'nden Dahiliye Nezareti'ne gönderilen bir tezkireden anlaşıldığı üzere İstanbul'da sinema ve tiyatro biletlerine Hicaz iane pulu yapıştırılması bir zorunluluk ve bu konuda da zabıta tarafından gerekli denetimin yapılması bildirilmektedir.[147]

Özetle, sinemalar söz konusu olduğunda Osmanlı Devleti'nin, Hicaz iane ilmuhaberi hususunda daha esnek olmakla birlikte, özellikle darülaceze aidatı konusunda sıkı bir denetim politikası izlediği görülmektedir. Söz konusu vergilerden kar amacı gütsün veya gütmesin tüm sinema şirketleri/salonları sorumlu. Diğer bir ifadeyle hayır amaçlı cemiyetler de bu vergileri vermekle yükümlüdür. Örneğin, I. Dünya Savaşı yıllarında bazı cemiyetlerin, aidatın alınmaması için Hilal-i Ahmer Cemiyeti'ni[148] örnek göstererek yaptıkları müracaat olumlu görülmemiştir. Dahiliye Nezareti Umur-ı Mahalliye-i Vilayat Müdüriyeti (DH.UMVM) belgeleri arasında yer alan 1915 tarihli bir belgeye göre, 1909 yılında müslim ve gayri müslim unsurların katılımıyla kurulan Donanma-yı Osmani Muavenet-i Milliye Cemiyeti (1913'ten itibaren Donanma-yı Osmani Cemiyeti) ve 1913-1919 yılları arasında faaliyet gösteren Müdafaa-i Milliye Cemiyetleri[149] yaranına sinema gösterilerinde bulunan kumpanyalardan Darülaceze aidatı ve ruhsatiye alınmaması talebiyle

146 BOA, DH.İ.UM, 94 5 8 1330 B 23.

147 BOA, DH.UMVM, 47 61 5 1337 L 9.

148 1909 tarihli Cemiyetler Kanunu'na göre Hilal-i Ahmer Cemiyeti gibi cemiyetlerin ticari faaliyette bulunmaları uygun görülmemekle birlikte, istisnai durumlarda bazı faaliyetlere izin verildiğine şahit oluyoruz. Bursa Hilal-i Ahmer Cemiyeti'nde bulunan sinema ve imalathane bu anlamda tartışmaya konu olmuş, cemiyetin ifa ettiği görevin önemi ve ihtiyaç duyduğu varidata binaen bünyesindeki sinema ve imalathanenin faaliyetlerine devam etmesine izin verilmiştir. Bkz. BOA, DH.İ.UM, 98 1 7 1335 M 14. Hilal-i Ahmer'in sinema faaliyetleri ile ilgili olarak Türk Kızılay Arşivi'nden hareketle yapılan bir çalışma için ayrıca bkz. Ali Özuyar, *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar,* s. 123-147.

149 Söz konusu cemiyetlerle ilgili arşiv kayıtları üzerinden yapılan örnek çalışmalar için bkz. (Donanma Cemiyeti ile ilgili çalışmalar Ankara Üniversitesi Türk İnkılab Tarihi Enstitüsü (TİTE) Arşivi'ndeki belgelerden istifade edilerek yapılmış) Selahattin Özçelik, *Donanma-yı Osmani Muavenet-i Milliye Cemiyeti*, Ankara: TTK, 2000, 352 s.; Hasan Dinçer, "Donanma-yı Osmani Muavenet-i Milliye Cemiyeti'nin Kültürel Faaliyetleri", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2016, yıl 4, sy. 30, s. 474-495; Necdet Aysal, "Osmanlı Donanma Cemiyeti'nin Kuruluşu ve Faaliyetleri", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2017, c. 5, sy. 50, s. 1-23; Aysal, "II. Meşrutiyet Dönemi'nin Toplumsal bir Yardım Kuruluşu: Osmanlı Donanma Cemiyeti", *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 2020, c. 6, sy. 9, s. 103-120; Aysal, "Belge Transkripsiyonu: Donanma-yı Osmani Muavenet-i Milliye Cemiyeti", *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 2018, sy. 62, s. 417-426; Erol Akcan, "Aydın Vilayeti Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Bazı Faaliyetleri", *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 2014, sy. 54, s. 1-38; Akcan, "Balkan ve Birinci Dünya Harbi Yıllarında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti", *Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2015, sy. 13, s. 161-183.

ortaklaşa yapılan başvuru neticesinde bunun mümkün olmadığı ifade edilmiştir.[150] Bununla birlikte bu cemiyetlerin farklı kanallar aracalığıyla bir takım imtiyazlar elde ettiği de görülmektedir. Örneğin, Donanma-yı Osmani Cemiyeti'ne sinema şeridi imalatı imtiyazı verilmiştir. Cemiyet, 1914 tarihinde cadde başlarındaki otomatik satış makineleriyle sinema şeridi imalatı imtiyazlarını alır.[151] Yine 1916 tarihli bir belgede Kurban Bayramı'nın birinci günü sinema gösterimlerinden elde edilen hasılatın Müdaffa-i Milliye Cemiyeti'ne bağışlandığını görüyoruz.[152]

1920 tarihli Dahiliye Nezareti Umur-ı Mahalliye-i Vilayet Müdüriyeti (DH. UMVM) evrakları içindeki bir kayıtta yaralı ve sakat, zor durumdaki askerlere yardım etmek, geçimleri için fırsatlar oluşturmak amacıyla 1917'de kurulan Malulin-i Guzata Muavenet Cemiyeti'nce[153] idare edilen sinema salonları hasılatından

150 BOA, DH.UMVM, 116 31 12 1332 Za 17. Donanma ve Müdafaa-yı Milliye Cemiyetleri yararına sinema gösterimlerinde bulunan kumpanyalardan Darülaceze aidatı ve ruhsatiye alınmaması için cemiyetlerce yapılan ortak müracaat sonucu bunun mümkün olmadığı ifade edilmiştir. Bir yıl sonra Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin bu kez gümrük vergisinden muafiyet için Hilal-i Ahmer Cemiyeti ve Donanma Cemiyetini örnek göstererek Dahiliye Nezareti'ne yaptığı müracaat, Donanma Cemiyeti'nin vergiden muaf tutulmadığı hatırlatılarak, Maliye Bakanlığı'nca reddedilmiştir (BOA, DH.İ.UM, 27 3 8 1333 Za 18 / 1915 Ağustos), 1917 senesine geldiğimizde ise Hilal-i Ahmer'le birlikte Müdafaa-i Milliye ve Donanma cemiyetlerinin darülaceze aidatından müstesna tutulduklarını görüyoruz (BOA, DH.UMVM, 116 40 3 1335 Ca 20).

151 BOA, DH.İ.UM.EK, 70 3 3 1332 B 10.

152 BOA, DH.İ.UM.EK, 21 43 2 1334 Z 9.

153 1917-1922 yılları arasında faaliyet gösteren Malulin-i Guzata Muavenet Heyeti'nin gelir kaynakları arasında tiyatro, sinema, konser vb. lu'biyat faaliyetleri de yer almaktadır. Heyet bünyesinde kurulan Malulin-i Guzat Sinema Dairesi bu amaca matuf olarak film çekmiş, film gösterimleri yapmıştır. Bunun yanı sıra fotoğrafçılık ve sinema mektepleri (BOA, DH.İ.UM, 19 22 1 13 2 1341 M 14) açan heyete Beylerbeyi Sarayı'nın fotoğraflarının alınması konusunda da izin verilmiş (BOA, BEO, 4689 351608 3 1339 Za 24). 1919 yılında ilga edilen Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin sinema ile ilgili tüm cihazları Malulin-i Guzata Muavenet Heyeti'ne devredilmiştir (BOA, İ.DUİT, 116 19 4 1338 S 28, MV. 253 78 2 1338 S 26). Süleyman Beyoğlu'nun çalışmasında söz konusu devirle ilgili bu belge BOA, DUİT, 65/3 olarak verilmekte; kitabın 'EKLER' bölümünde yer alan transkripsiyonunda ise sehven olsa gerek, fon kodu DH.İD, olarak belirtilmektedir. Ancak bu belgenin dosya ve gömlek numarası 116 / 19 olarak revize edilmiştir (bkz. Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, s. 93 ve s. 388). Bir başka arşiv kaydı heyetin çektiği "Binnaz" filmi için ruhsat talebi ile ilgili. Aynı belgede heyetin Topkapı Sarayı; Sadabad Kasrı; Ihlamur Kasrı gibi yerlerin fotoğraflanması talebine padişahtan izin verilmediği görülmektedir (BOA, İ.DUİT, 17 78 2 1339 S 29; BOA, BEO, 4663 349702 2 1339 Ra 04). Heyetin Osmanlı arşivlerine yansıyan bir başka girişimi Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti için çekilen filmlere dair. BOA, DH.EUM.MH, 204 21 7 1338 C 5 nolu kayda göre (Özuyar, *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar* adlı çalışmasında, sehven olsa gerek, belgenin dosya ve gömlek numaralarını 29 / 42 olarak vermektedir (Bkz s. 264) heyet, Emniyet-i Umumiye için Necati Bey tarafından heyete ait Sinema-Film Fabrikasında imal ettirilen filmlerin tab ve banyo ücretlerinin ödenmesi hususunda gereğinin yapılması için Dahiliye Nezareti'ne müracaat etmektedir. Malulin-i Guzata Muavenet Heyeti'nin sinema faaliyetleri ile ilgili, arşiv belgelerinden hareketle yapılmış bir çalışma için bkz. Feyza

darülaceze aidatı verilmemesi için yapılan başvurunun Darülaceze Nizamnamesi gereğince reddedildiğini görüyoruz.[154] 1920'de isim değişikliğine giderek Malulin-i Askeriye'ye Muavenet Heyeti adını alan Malulin-i Guzata Muavenet Heyeti'nin bir diğer başvurusu da 18 Haziran 1921 tarihli. Heyet, Darülaceze'ye verilen hissenin yarısını ödemek için yaptığı başvuru reddedilince Dahiliye Nezareti'ne yeniden arzuhal gönderiyor.[155] Heyete nezaretten verilen cevap ise gelirleri darülacezeye ait olan tiyatro, sinema vb. yerlerden hisse ayrılamayacağı, ama bazı gazilerin darülacezeye nakledilebileceği, bunların istırahatları için gerekli ihtimamın gösterilmesinin darülacezeye bildirilmesi yönünde.[156] Yine hemen hemen yakın tarihlerde bir başka belgede Beyoğlu'nda İskating (Skating) ve Varyete tiyatrolarının darülaceze aidatını vermekten imtina ettikleri, bunun sinema salonlarına da örneklik teşkil ettiğinden bahisle aidat vermemek için yapılan itiraz da aynı gerekçe ile geri çevrilmiş, yüzde on darülaceze aidatı alınmasının nizamname gereği olduğu bildirilmiştir.[157]

Burada dikkat çekici bir diğer husus hayır kurumlarının yanı sıra okulların sinema salonlarının da pul ilsakından istisna tutulmaması. DH.UMVM, 78 42 2 1338 S 04 nolu belgede Konya Sanayi Mektebi Sineması'na ait biletlerin pul ilsakından istisna edilemiyeceği ifade edilmektedir.

C. Münferit Hukuki Olaylar

Sinema salonları veya sinema sahipleri/şirketleri ile ilgili kayıtlardan biri de bunların devletle, bireylerle veya kendi aralarında olan münasabetlerinden doğan münferit hukuki durumlardır. Bu bazen bir sinema salonu soygunu, bazen denetimle yükümlü resmî görevlilerin film gösterimlerini engelledikleri şikayeti, uğradıkları zararın tazmini talebi, bazen de kendilerinin yerine getirmedikleri yükümlülükleri ile ilgili.[158] Yabancı uyruklu sinema direktörlerinin Osmanlı tabiyetine

---

Kurnaz Şahin, "Cumhuriyetin Kuruluşuna Kadar Türkiye'de Yardım Cemiyetlerinin Sinema Faaliyetleri ve Kamuoyunda Sinema Algısı (1910-1923)", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 2014, c. 30, sy. 88, s. 1-36. Kurnaz çalışmasında ATASE ve Kızılay arşivlerinden de yararlanmış. Ayrıca bkz. Safiye Kırbaç, "Malulin-i Askeriye'ye Muavenet Heyeti (Malul Askerlere Yardım Kurulu) ve İstanbul'daki Etkinlikleri (1917-1922)", *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 2002, sy. 1, s. 209-226.

154 BOA, DH.UMVM, 116 55 2 1338 Ca 14.

155 BOA, DH.UMVM, 116 62 4 1339 L 11.

156 BOA, DH.UMVM, 120 18 10 1339 L 21.

157 BOA, DH.UMVM, 116 60 2 1339 R 21. 1922 tarihli bir başka belgede Varyete Tiyatrosu biletleri üzerinde fiyatları olmadığı için darülaceze aidatının zarara uğrayabileceğine dikkat çekilmektedir (bkz. DH.UMVM, 117 18 5 1340 C 01).

158 Örnek belgeler için bkz. Parmakkapı'daki Sinema Amerika'da müteveffa Yunan Kralı George'un cenaze merasiminin gösterilmesine engel olan Tarlabaşı Karakolu Komiseri Nuri Efendi'nin yangın çıkardığını iddia eden sinema sahibinin tazminat talebi, iddiasının doğru olmadığı gerekçesi ile kabul edilmemiş ve Komiser Nuri Efendi'nin görevinden istifa ettiği bildirilmiştir (BOA, DH.H, 64 68 4 1331 N 14). Yine bir başka kayıtta merkezi Brüksel'de

geçmek için yaptıkları müracaatlara da rastlıyoruz. Nitekim Rusya tebasından Kadıköy Apollon Sineması Direktörü Sirociyan'ın Osmanlı tabiyetine geçmek için yaptığı müracaat dikkat çekicidir.[159] Bir dikkat çekici kayıt da 31 Mart vakasında Şura-yı Ümmet matbaasında bulunup zarar gören sinematograf aletinden dolayı Fransız Mösyö Arnodon'un zararını tazmin talebi ve yapılan mahkeme hakkında tahrirat kaydı.[160] Çeşitli eğitim kurumları ve hayır kurumlarının gelir amaçlı sinematograf gösterimi veya işletimi de zaman zaman tartışmalara konu olmuş. DH.MKT, 2822 47 3 1327 Ca 3 nolu belgeye göre Mekatib-i ibtidaiye ve Sanayi Mektebi masraflarına karşılık olmak üzere sinematograf işletilmesinin Trablusgarb Belediyesi'ne ait olması kararlaştırılmış ise de sonradan böyle bir şey tekel altına alınamayacağından sinematograf işletmek isteyenlerin serbest bırakılarak seyir başına ücret alınması uygun görülmüştür. Yine, daha önce bahsettiğimiz üzere Hilal-i Ahmer Cemiyeti'nin Bursa şubesinin sinematograf gösterimi yapmasının uygun olup olmadığı gündeme gelmiş, cemiyetin Osmanlı toplumundaki pozisyonu dikkate alınarak gelir getirici bir faaliyet olarak sinema gösterimi yapmasına izin verilmiştir.[161] Bir ilginç kayıt da 1917 tarihli. Yıkık Fransız mektebine mukabil İdare-i Hususiye'ye ait sinema binasının veya yetimlere mahsus Mekteb-i Sanayi binalarından birinin talep edilmesi üzerine İdare-i Hususiye'ye

bulunan Dersaadet'teki Şark sinemaları hakkında, filmlerde Türkçe yazı, ruhsat ve vergi konusunda şehremaneti ve Beyoğlu mutasarrıflığı ile yaşanan ihtilaflar neticesinde, idari makamlarca tahkikat yapıldığı şikayetinin gerçek dışı olduğu tespit edilmiş ve durum Hariciye Nezareti'ne iletilmiştir (BOA, DH.EUM.EMN, 52 17 13 1332 Ra 15). Bir başka kayıt Üsküdar'da İhsaniye Sineması Müdürü'nün, müdürü bulunduğu sinemanın, Polis Müdür-i Umumisi Esad Bey tarafından kapatılarak kendisinin de dövüldüğünü beyan ederek zarar ziyanının tazminini istemesi ile ilgili (BOA, DH.MB..HPS.M, 48 29 1 1340 B 03). Beyoğlu'nda sinema soygununa dair İstanbul Polis Müdüriyeti'nin vukuat raporu (BOA, DH.EUM.AYŞ, 59 49 2 1340 C 23). Asker firarilerinden Şişli'de Osmanbey Gazinosu sinema operatörü Panayot'un yakalanması (BOA, DH.EUM.EMN, 116 45 1 1332 Ş 24) İtalya Sefareti katiplerinden Mösyö Ravelli ile Mösyö Moçi'nin Elhamra sinemasından çıkarken bazı şahıslar tarafından saldırıya uğradıkları ve kendilerine kötü muamelede bulunulduğuna dair İtalya Sefareti'nin şikayeti üzerine keyfiyetin tahkik olunması (HR.İM, 258 58 1 1927 11 21) gibi asayişe yönelik kayıtlar da mevcut. İstanbul Opera Sineması Şirketi tarafından çekilen protestonamenin Viyana'da kain Karonfeld Ticarethanesi'ne tebliğ (BOA, HR.İM, 208 20 2 1927 01 04), Majik Sineması'na tebliğ olunmak üzere Romanya Sefareti'nden gönderilen ihbarnamenin tebliğ işlemi yapılarak imzalı nüshanın takdim (BOA, HR.UHM, 185 64 6 1915 10 28) edildiği gibi şirketlerarası ilişkiler de kayıtlara yansımaktadır. Bursa'da tüccar İsak ile Paramont Sinema Filmleri şirketi Türkiye mümessili Mösyö Stefani arasında şirkete izafeten alacak davası (HR.İM, 202 71 1926 10 26), Baron Domako ile sinematograf memurlarından iki kişinin sebep oldukları kaza nedeniyle yargılanacakları (Y.MTV, 165 106 1 1315 Ra 22), Beyoğlu Damga memuru Selim Efendi'nin tiyatro ve sinema hasılatından zimmetine geçirdiği paranın kendisinden tahsili ve ilgili ceza kanununa göre hakkında gerekli işlemin yapılması (DH.UMVM, 166 42 1340 Ş 06) konuyla ilgili diğer belgeler.

159 BOA, DH.İ.UM, 29 90 4 1333 C 7; DH.İ.UM, 29 33 2 1333 Za 20.

160 BOA, DH.SYS, 56 11 36 1329 S 27.

161 BOA, DH.İ.UM, 98 1 7 1335 M 14. Ayrıca bkz. 148. dipnot.

ait sinema gelirlerinin Gureba Hastanesi için kullanılması, Mekteb-i Sanayi'nin ise yetimlerin barındığı ve eğitim gördüğü bir mekan olması hasebiyle Fransız mektebine tahsis edilemeyeceği ifade edilmiştir.[162] Emniyet-i Umumiye Muhaberat Kalemi'nden İstanbul Polis Müdüriyeti'ne gönderilen bir belgede ise Sirkeci'de kapatılmış bulunan bir sinematografhanenin yeniden açılmak istenmesi halinde engel olunmayarak durumun ilgili daireye bildirilmesi istenmektedir.[163] Bir diğer kayıtta, Büyükada'daki belediye müdürü Yanko'nun adada bulunan sinemanın darülaceze aidatını vermediği takdirde kapatılacağına dair uyarısı üzerine belediye müdürü ile Avusturya Konsolosluğu tercümanı arasında geçen bir hadiseye tanık oluyoruz.[164] Bu ve benzeri kayıtların örnekleri erken dönem sinema tarihinin başta hukuki bir tarafıyla da sosyal yönüne ışık tutması açısından önemli.

IV. Siyasi Boyutlarıyla Osmanlı Dönemi Sineması

Sinemanın gerek ülke çapında gerekse uluslararası ilişkiler açısından olumlu veya olumsuz, bilhassa savaş zamanında, propaganda amacıyla kullanıldığını görüyoruz.[165] Zaman zaman diplomatik ilişkilere de yansıyan boyutuyla sinema bu yönüyle de denetim mekanizmasının bir parçası olmuştur.[166]

Tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı Devletin'de de öncelikle ülkenin mamuriyeti, ekonomik ve askerî gücünü halka göstermeyi ve böylece kolektif bir hafıza oluşturmayı hedefleyen ilk belge filmler dikkat çekici. Sinemaya dair ilk hukuki metin olarak kabul edilen 1903 tarihli imtiyaznamenin 2. maddesi bunun çarpıcı bir örneğini yansıtmaktadır. Maddeye göre imtiyaz sahipleri Osmanlı topraklarında var olan büyük ve gösterişli binaları, ekonomik ve askerî gücü resmeden fotoğrafları Osmanlı Devleti'nin köylerine varıncaya kadar belli bir ücret karşılığında göstererek, padişahın halkına yönelik inayetlerini ve güç ve

162 BOA, DH.ŞFR, 668 104 4 1335 Ca 18

163 BOA, DH.EUM.MTK, 78 20 1 1332 Za 18.

164 BOA, DH.KMS, 27 46 9 1332 Z 18.

165 Örnek çalışmalar için bkz. Özde Çeliktemel Thomen, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda (1908-1922)", *Kurgu Online İnternational Journal of Communication Studies*, Eskişehir: Anadolu University Press, 2010, c. 2, s. 1-17, Mustafa Özen, "İkinci Meşrutiyet Döneminde Belgesel Sinema ve Propaganda (1908-1914)", *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar*, 2006, sy. 3, s. 91-102; Özen, "Visual Representation and Propaganda: Early Films and Postcards in the Ottoman Empire, 1895-1914", *Early Popular Visual Culture* içinde, c. 6, sy. 2, 2009, Londra, s. 145-157; Saadet Özen, "Padişahın Filmi: Suret ve Propaganda", *Doğu Batı Düşünce Dergsi,* Sinema Tutkusu 4, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2015-2016, yıl 19, sy. 75, s. 181-198; Serdar Öztürk, *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset*, Ankara: Elips Kitap, 2005. Ayrıca bkz. Ali Özuyar, *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar*, s. 37, 97-170; Özuyar; *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, s. 267-215; Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, s. 54, 67-77.

166 Denetime konu olan örnek kayıtlar için bkz. 119, 120, 121 ve 122. dipnotlar.

kuvvetini halka göstermek için çalışacaklardır.[167] Maarif Nezareti Mektubi Kalemi belgeleri arasındaki bir belge Dersaadet Merkez Kumandanlığı tarafından yaptırılan Ordu Sineması'nda memleketin muhtelif yerlerindeki savaşları gösteren ve vatanseverlik duygusunu güçlendiren filmlerin ücret mukabili öğrencilere izlettirilmesi istenmiştir.[168] Ali Efendi Sineması da Avrupa'daki savaşlarla ilgili hem yetişkinlere hem de bütün öğrencilere açık gösterimler yapmaktadır.[169] Osmanlı askerinin cephedeki durumunun veya askerî müesseselerin de gösterime konu olduğu görülmektedir. Merkez Ordu Sinema Dairesi adına Romanya ve Galiçya cephelerindeki askerleri filme alan Weinberg'in söz konusu cephelerde çektiği filmler Palas Sineması'nda gösterilmiştir.[170] Savaş yıllarındaki bu vb. girişimler sinemanın propaganda aracı olarak kullanımı husunda önemli ipuçları sunmaktadır. Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin Dahiliye Nezareti'ne gönderdiği bir belge, sinemanın propaganda amacı ile kullanılmasının ne denli önemli olduğunun farkında olunduğuna işaret etmesi açısından da dikkat çekici. Bununla birlikte cemiyetin, yabancılar tarafından çekilen ve Osmanlı Devleti aleyhinde propaganda içeren sinema şeritlerini cemiyet bünyesinde tekel altına alma ve bu tür aleyhte film şeritlerinin çekilmesine engel olabilmek amacıyla yabancılara nezaret etme hakkı talebi olumlu karşılanmamıştır.[171] Bir ilginç kayıt da bir Amerikan Sinematograf Şirketi ile Fransız *Illustration* dergisi muhabirinin Lozan Konferansı esnasında gösterilmek üzere Avrupa ve Amerika kamuoyunda olumlu etki yaratacak film ve resimler almak için Ankara'ya gelmesine izin verilmesi. Söz konusu film ve fotoğraflar alınıp Lozan Konferansı toplandığında Avrupa ve Amerika kamuoyuna gösterilmiş midir belgelerden bunu takip edemiyoruz. Ancak, böyle bir talebin varlığı ve buna izin verilmesi meselesi propaganda amacıyla film çekimlerinin boyutlarını göstermesi bakımından önemli.[172]

Yine aynı imtiyaznamenin 16. maddesine göre yabancı ülkelere ait olaylar ve görüntüler adaba aykırı olmadığı sürece umuma gösterilebilecektir. Hariciye Nezareti siyasi kısmı belgeleri ve İstanbul Murahhaslığı belgelerine yansıyan kayıtlara göre Japonya vb. ülkelerdeki mimari, sınai ve iktisadi gelişmişliği gösteren

167 BOA, Y.PRK.AZJ, 46 16 1320 Z 29. Bingazi Belediye Başkanı Süleyman Bey'in Malta Konsolosluğu'na gönderdiği 1907 tarihli telgraf da dikkat çekici. Süleyman Bey, II. Abdülhamit'in tahta cülusunun yıldönümü dolayısıyla düzenleyeceği şenlikleri filme alacak bir sinematografçı temin edebilmek için Malta Konsolosluğu'na telgraf göndermiş. Bu teşebbüs sinematografın Osmanlı topraklarında gerek siyasi ve gerek sosyal yönüne işaret etmesi açısından önemli (BOA, HR.HMŞ.İŞO, 228 48 1 1323 Ağustos 10).

168 BOA, MF.MKT, 1230 37 5 1335 Z 16. Ayrıca bkz. Dipnot 124.

169 BOA, A.M, 524 60 2 1333 M 21.

170 BOA, HR.SYS, 2436 18 1 1917 06 09.

171 BOA, DH.EUM, 6. Şb. 45 9 1337 M 07.

172 BOA, HR.İM, 26 16 1 1922 10 23 (Özuyar, *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar* adlı çalışmasında sehven olsa gerek gömlek numarasını 19 olarak vermiş. Tarih kaydı da Aralık değil, Ekim olmalı. Bkz. s. 265) BOA, HR.İM, 26 17 4 1922 12 23.

filmlerin yanı sıra Osmanlı Devleti ile yabancı bir ülke arasındaki iktisadi ilişkileri belgeleyen filmlerin gösterimi için talepler veya izinler söz konusu.[173]

Propaganda aracı olarak kullanılan sinema zaman zaman ülkeler arası diplomatik sonuçlar da doğuruyor. *Daily News* gazetesinde çıkan bir haberde Varna'da, belediyesinin desteği ile Union adlı bir salonda sinematografla Bulgar komite ve çete faaliyetleri gösterileceği haberi üzerine gösterimin engellenmesi için girişimde bulunulmuştur.[174] Yine bir başka belgede Rus komitesinin Gelibolu'nun, bir Alman ve Avusturya şehrinin düşüşü haberini içeren telgrafları hergün sinematografla göstermesinin ve diğer propagandalarının hoş karşılanmadığını görüyoruz.[175] 1923 tarihli bir belgede ise İzmir'deki sinemalarda filmler başlarken gösterilen İtilaf ordularına ait resmî geçit ve manevraların halk üzerinde kötü bir etki bırakacağı gerekçesi ile Anadolu'daki sinemalar da dahil olmak üzere gösterilmemesi istenmektedir.[176] Balkan Savaşı yıllarında Pathe ve bazı sinematograf kumpanyalarının Türkler'in hristiyanlara karşı sözde mezalimini içeren ve Osmanlı aleyhine Avrupa kamuoyunda nefret uyandıracak gösterimler yapma teşebbüsleri Osmanlı Devleti'nce engellenmiştir.[177] Yine aynı şekilde Barselona'da bulunan Sinematograf Klave'nin (Cinematografe Clave), Bulgarlar tarafından icra olunan zulüm ve cinayetleri, müslümanlara isnad ederek "Osmanlı Mezalimi" adıyla gösterime koyacağı bir film hazırlığı içinde olduğu haberi üzerine ilgililere gerekli tebligatlar yapılmış ve Sinematograf Klave'nin girişiminin önüne geçilmiştir.[178]

1920'lere gelindiğinde Ermenilerin sinemayı propaganda aracı olarak kullandığına şahit oluyoruz. Nitekim "Les Ames Vendues-Satılmış Ervah" adlı propaganda filminin çeşitli ülkelerin sinema ve tiyatrolarında gösterilmeye çalışılmasına mani olmak için Osmanlı Devleti girişimlerde bulunmuş ve bu girişimleri de sonuç vermiştir.[179] Yine bu konuyla ilgili bir başka film Cenevre'de gösterilmek isten-

---

173 Japon sanayisi ve medeniyetine ilişkin filmlerle ilgili olarak bkz. Dipnot 12. 1917 yılında Berlin Posta katiplerinden Nikola'nın Almanya ve Osmanlı Devleti arasındaki ticari ilişkileri belgelemek ve geliştirmek amacıyla ve Osmanlı Devleti'nin tanıtımı için sinematograf gösterim talebinde bulunduğuna 131. dipnotta yer vermiştik.

174 BOA, HR.SFR, 04. 791 5 1 1904 05 30.

175 BOA, DH.EUM, 5. Şb. 13 24 1 1333 B 16.

176 BCA, 30.10.0.0. / 146 43 3 1923 05 29.

177 BOA, HR.SYS, 2080 1 2 1913 01 09. Osmanlı Devleti bu teşebbüs karşısında bütün yabancı sefaretlere tebligatta bulunmuş, bu gibi gösterimlerin gerek Osmanlı Devleti'nce gerek müslüman halk tarafından esefle karşılanacağını belirterek, engel olunması hususunda gereğinin yapılmasını talep etmiştir. Buna mukabil düşmanlar tarafından yapılan zulüm ve vahşet sahnelerinden bazılarının Osmanlı kamuoyu ile paylaşılması da gündeme gelmiştir.

178 BOA, HR.TH, 291 117 2 1903 10 09; BOA, Y.A.HUS, 459 9 4 1321 B 15; BOA, İ.HUS, 110 75 1 1321 B 16.

179 BOA, HR.SYS, 2886 23 2 1920 07 20. Ermenilerin sinemayı propaganda aracı olarak kullanma teşebbüslerini arşiv belgelerinden hareketle kaleme alan bir makale için bkz. Arif Kolay, "1920'li Yıllarda Avrupa'da Sinema ve Tiyatroda Ermeni Propagandası", *VAKANÜVİS*

miştir. Elçilik yetkililerinin gayretleri ile Cenevre'de gösterimine engel olunsa da Bern'de gösterimi yapılmıştır. Ancak Türk elçiliği girişimiyle buradaki gösterimi de engellenmiştir.[180] Aleyhte propaganda içeren bu tür filmlerin yanı sıra dikkat çekici bir başka belge de Osmanlı ordusuna ait fotoğraf ve manzaraların Stockholm sinemalarında gösterilmek için talep edilmesi üzerine orduya ait yeterli miktarda şeritler bulunmadığı gerekçesiyle gönderiminin mümkün olmadığına dair kayıtdır. Osmanlı ordusunun gücünü Avrupa'da göstermeyi amaçlayan bu girişim film şeritlerinin yetersizliği nedeniyle sonuçsuz kalmış görünmektedir.[181]

Osmanlı Devleti'nin yabancı ülkelerde kendi aleyhlerine propaganda içeren film gösterimlerini engelleme teşebbüsü gibi yabancı ülkelerin de Osmanlı Devleti'nde kendi aleyhlerinde propaganda olarak değerlendirdikleri filmlerin gösterilmesinin yasaklanmasını talep ettiklerini görüyoruz. Bu minvalde, Rusya'nın talebi dikkat çekici. 19 Nisan 1923'te Rusya Hükümeti, "Ölüm Dansı veya Kızıl İhtilal" adlı filmin Rusya'yı tahkir edici bir film olduğu gerekçesiyle gösteriminin engellenmesini talep etmektedir. 7 Temmuz 1923'te Hariciye Nezareti filmin Rusya'yı tahkir eder nitelikte olmadığını dolayısıyla gösterilebileceğini bildirmiştir.[182] Hariciye Nezareti'ne yansıyan bir başka belgede ise Almanya'ya düşman devletlerce çekildiği ve savaşı yöneten Alman kumandan ve askerlerini tahkir ettiği iddia edilen, Alkazar Sineması'nda gösterilen Charlot Soldet (Şarlo Asker) adlı filmin gösterimden kaldırılması talep edilmektedir. Filmin Alman kamuoyunu rahatsız etmesi muhtemel görüntüleri kesilerek sorun çözüme kavuşturulmuş görünmektedir.[183]

Cumhuriyet'in ilk yıllarında da bu temayül devam etmiştir. BOA, HR.İM, 224 28 1 1927 11 27 nolu kayıtta İtalyan sefirinin, Majik Sineması'nda gösterimde olan "Şeyhin Esiri" adlı filmde İtalyan bayrağının hakaret-amiz bir şekilde indirilmesi sahnesine, İtalya ile Türkiye arasındaki ilişkileri olumsuz etkileyeceğine de dikkat çekerek, itirazı üzerine bu sahnenin kesileceğine dair polis müdürü Reşit Bey tarafından verilen sözün sefaret katibine bildirildiğine tanık oluyoruz.

Sinemanın uluslararası ilişkilere yansıyan bir diğer boyutu elde edilen gelirlerin kullanımı ile alakalı. Kavala şehbenderliğinden gönderilen 1914 tarihli iki belgeye göre Adana'da Rum cemaatine mahsus inşa edilen sinematograf hasılatının Yunan Hükümeti'ne gönderilmesi haberinin tahkik edilmesi istenmektedir.[184] Bununla birlikte sinema salonlarında yaşanan siyasi olaylar da belgelere yansımıştır. Dahiliye Nezareti ile Aydın vilayeti arasında yapılan yazışmalardan İzmir'deki sinemalarda

---

Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi, 2017, yıl 2, sy. 2, s. 164-190.

180 BOA, HR.SYS, 2886 27 7 1339 Ca 16. Detaylı bilgi için bkz. Kolay, "1920'li Yıllarda Avrupa'da Sinema ve Tiyatroda Ermeni Propagandası", s. 178-184.

181 BOA, HR.SYS, 2415 44 14 1915 11 14; BOA, HR.SYS, 2416 52 2 1915 12 25.

182 BOA, HR.İM, 71 84 2 1923 04 19; BOA, HR.İM, 48 70 1 1923 07 11.

183 BOA, HR.İM, 135 56 1925 03 14.

184 BOA, HR.SYS, 1720 27 2 1914 08 04; BOA, DH.EUM, 3. Şb 1 24 6 1332 N 26.

şiddetli tezahüratlar yapan Genç Türkler ile Fransız Konsolosu arasında geçen hadise neticesinde Genç Türklerin Fransız konsolosunun asker çıkartma blöfü karşısında esefle dağıldıkları, talebelerin muhtelif sinemalara giderek, sinemalarda Türkçe yazı yazılması için gürültü yaptıkları, bu sorunun halli için sinema sahipleri ile talebelerden oluşan bir komisyon oluşturulmakla birlikte, talepleri karşılanamayan talebelerin eylemlerine devam ettiklerini görüyoruz. Öyle ki, Avusturya konsolosu dahi bu durumdan şikayet etmektedir.[185] Yine aynı tarihlerde Şark Sineması'nda bir Darulfünun öğrencisinin Türkçe altyazı protestosu söz konusudur.[186] Siyasi boyutu itibariyle dikkat çekici bir diğer kayıt Selanik'teki Olimpia Sineması'nın Fransız askerlerine tahsisi ile ilgili. BOA, HR.SYS, 2389 3 3 1915 12 29 nolu belgede Olimpia Sineması'nda Fransız zabıtanı için gösterilecek film dolayısıyla yüksek rütbeli Yunan askerlerinin de Fransız askerlerine katıldıkları, Yunan askerlerinin son zamanlarda hissedilir derecede İngiliz ve Yunan askerlerine meylettiği ve İtilaf-ı Murabba lehine tezahüratta bulundukları haber alındığı ifade edilmekte ve bu gösterim vesilesiyle *Opinion* gazetesinin sütunlarına yansıyan "Tezahürat-ı Samimiyenenin Bir Güzel Misali" başlıklı yazıya işaret edilmektedir.

Sinemanın özellikle savaş yıllarında propaganda aracı olarak kullanımı, sinemalarda dönemin getirdiği şartlar gereği yaşanan olayların yanı sıra bir ilginç kayıt da siyasi erkin sinema ile ilişkisidir. Örneğin, Manisa'da belediye sinemasının düşük bir bedelle müzayede edilmeksizin İttihat ve Terakki Cemiyeti adına belediye azası Abdurrahman Efendi tarafından kiralandığına şahit oluyoruz. Belgeye bakılırsa öyle görünüyor ki, 1 Kasım 1918'de İttihat ve Terakki Cemiyeti kendini feshedinceye kadar, bu duruma müdahale edilmemiş. 1914 yılında 4 yıllığına aylık altı buçuk lira bedel ile kiralanan sinema binasının, 1 Haziran 1918 tarihinde yine aynı müddet ve bedelle aynı şekilde kira sözleşmesi yenilenmiştir. 22 Ocak 1919 tarihli Manisa Mülkiye Müfettişi Fuad Bey tarafından Dahiliye Nezareti'ne gönderilen şifreli telgrafa göre, İttihat Terakki'nin feshinden kısa bir süre sonra duruma müdahale edilmiş ve aylık getirisinin en az 30 lira olabileceği beyanıyla Abdurrahman Efendi görevini kötüye kullanmakla itham edilerek azledilmiştir.[187]

185 BOA, DH.KMS, 15 5 6 1332 Ra 19. Belgeyle ilgili bir çalışma için bkz. Ayşe Yılmaz, "1914'te Sinemada Yükselen Sesler: 'Türkçe Yazı Görmek İsteriz'", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/132/1914%E2%80%99te-sinemada-yukselen-sesler---turkce-yazi-gormek-isteriz- [Erişim Tarihi: 28.08.2015].

186 BOA, DH.EUM.EMN, 52 17 4-5- 1332 Ra 15. Bu belge için bkz. Ayşe Yılmaz, "Bir Osmanlı Evrakı ve Sinemada Dil Tartışması", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/66/bir-osmanli-evraki-ve-sinemada-dil-tartismasi [Erişim Tarihi: 11.02.2015]. Harf İnkılabı'nın akabinde inkılab öncesi Türkiye'ye getirilip Arap harfleri ile Türkçe yazdırılan filmlerin sinemalarda gösterilip gösterilemeyeceği gündeme gelmiştir. Bkz. BCA, 30.10.0.0. / 144 32 7 1928 11 29. Bu belgeyi konu edinen bir çalışma için bkz. Ayşe Yılmaz, "Harf Devrimi ve Sinemadaki Yansılamaları", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/163/harf-devrimi-ve-sinemadaki-yansimalari [Erişim Tarihi: 10.11.2015].

187 BOA, DH.UMVM, 159 61 10 1337 B 18.

Yine bir başka kayıtta; Karahisar Mutasarrıflığı'ndan Dahiliye Nezareti'ne gönderilen 9 Şubat 1919 tarihli telgrafnamede ise İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin kulübü ve yarım kalan sinema binasından bahsedilmektedir.[188] 30 Nisan 1919 tarihli bir belgede de İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin menkul ve gayri menkullerine Meclis-i Vükela görüşüyle hükümetçe el konulması kararlaştırıldığı için cemiyete ait Manisa Sineması için de gereğinin yapılması istenmektedir.[189]

Siyasi erkin sinema ve tiyatro ile ilişkileri bağlamında dikkat çeken bir diğer kayıt da Hürriyet ve İtilaf Fırkası'nın Kadıköy şubesi başkanı Cemil Bey'in Haydarpaşa'da Kuşdili Tiyatrosu'nda düzenledikleri konserden elde ettikleri hasılat üzerinden darülacezeye düşen miktarı ödememesi ile ilgili. Kontrol memurlarınca rapor edilen bu durum neticesinde söz konusu aidatı zimmetine geçiren Cemil Bey, fırkaca kovulmuş, Darülaceze payının Cemil Bey'den tahsili için ilgili makamlarla irtibata geçilmesi istenmiştir.[190]

Sonuç

Lumiere Kardeşler'in sinematografı keşfiyle Paris'te 1895'in Aralık ayında gerçekleşen ilk gösterimle başlayan sinemanın serüvenine, bu tarihten bir yıl sonra Osmanlı Devleti'nin de dahil olduğunu görüyoruz. Sinema, keşfinden kısa bir süre sonra hukuki düzenlemeleriyle, siyasi, sosyal ve iktisadi vechesiyle Osmanlı Devleti'nin de bir gerçeği haline gelmiştir. Osmanlı topraklarındaki bu serencamı arşiv belgelerinden izlemek mümkün. Sinemanın Osmanlı'ya giriş hikayesini, siyasi erk ve toplumla ilişkisini gün yüzüne çıkaran bu belgeler aynı zamanda kanun ve nizamnameleriyle, denetim ve sansür uygulamalarıyla, bu denetim ve sansürden sorumlu memurlarıyla hukuki yönüne ışık tutmaktadır. Yine bu belgeler erken dönem Türk sinemasının iktisadi, sosyal ve diplomatik boyutunu da yansıtmaktadır.

Bu çalışmada Başbakanlık Osmanlı Arşivi ve Cumhuriyet Arşivleri'nden ulaştığımız belgeler bağlamında, özellikle Osmanlı dönemi sinema tarihi literatürünü değerlendirdik. XIX. yüzyılın sonu, XX. yüzyılın başından Harp İnkılabı'na kadarki dönemi kapsayan bu belgeler çoğu zaman meselenin birden fazla yönüne ışık tutmaktadır. Örneğin, Madam Pavlidi ile Giresun Belediye Başkanı Osman Ağa arasında yaşanan hadiseyi içeren belge Osmanlı dönemi sinemasının hem hukuki, hem sosyal hem de iktisadi boyutunu yansıtmaktadır. Aynı şekilde sinemalarda yapılan Türkçe altyazı eylemleri, meselenin hem siyasi hem de toplumsal yönüne ilişkin bilgileri haiz. İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin Şam Askeri Hastanesi bahçesinde sinema inşa etme girişimi, bir yönüyle siyasi erkin sinema ile ilişkisini diğer taraftan sinemanın inşa edileceği alanın satışı dolayısıyla ekonomik

188 BOA, DH.ŞFR, 615 89 5 1335 Şu 16.

189 BOA, DH.UMVM, 1 82 5 1337 B 29.

190 BOA, DH.UMVM, 159 89 1 1337 B 23.

yönünü göstermektedir. Varna'da Union adlı salonda sinematografla gösterilmesi planlanan Bulgar komite ve çete faaliyetlerine ilişkin gösterimin engellenmesine yönelik teşebbüsler meselesinin yine hem siyasi hem de hukuki boyutuyla ilgilidir. Jamin, Gold Schmith ve Nikola'ya ait kayıtlar Osmanlı topraklarında sinematograf gösteriminin tabi olduğu hukuki serencamı ve özellikle Schmith ve Nikola örneğinde olduğu gibi Osmanlı toplumunda savaş şartlarında sinemanın oynadığı rolü içermektedir. Yine sinema salonlarının hayır amaçlı müsamere, balo, konser gibi programlar için kullanımı sosyal dayanışma bağlamında toplumsal yönüne işaret ederken, aynı mekanların işgal yıllarında propaganda amaçlı programlara, işgalci güçlerin silah, cephane deposu, asker iskanı gibi amaçlarla kullanımı da siyasi boyutuna ışık tutmaktadır. Savaş yıllarında baş gösteren bulaşıcı hastalıklar için alınan tedbirler sinema ve tiyatro gibi eğlence mekanlarını da kapsamakta, bu durum hem halk sağlığı bağlamında sosyal hem de yapılan düzenlemeler açısından hukuki nitelik taşımaktadır. Bu ve benzeri örnekleri artırmak mümkün.

Makalede yeri geldikçe, bilhassa arşiv kayıtlarından hareketle yapılacak yeni çalışmalara katkı sunmak amacıyla, arşiv belgeleri kullanılarak yapılmış mevcut literatürü Türk sinema tarihinin literatürüne katkıları ve başta Başbakanlık Osmanlı Arşivi olmak üzere arşivlerde çalışmanın imkan ve imkansızlıkları bağlamında değerlendirdik. Günümüzde, arşivlerdeki dijitalizasyon çalışmaları sayesinde artık pekçok belgeye internet üzerinden ulaşmak mümkün. Ancak revize edilmiş dosya ve gömlek numaraları, bilhassa özel isimlerin okunuşlarındaki hatalar gibi sebeplerle belgeye ulaşmada yaşanan zorluklar da mevcut. Bununla birlikte henüz araştırmacıya açılmamış belgeler, araştırmacıların yeterli bilgiye ulaşmasında bir engel olarak dursa da son yıllarda arşiv kaynakları kullanılarak yapılan akademik çalışmalar tüm bu belgelerin bize sunduğu bilgiler çerçevesinde genelde erken dönem Türk sineması özelde Osmanlı dönemi sinema tarihinin gizli kalmış vechelerini gün yüzüne çıkarmakta, bu sahada değerli katkılar sağlamaktadırlar. Hiç şüphesiz yeni ulaşılacak belgeler ışığında yapılacak yeni çalışmalar da bu alanda belki de 'ilk'lerimizi değiştirecek ve henüz cevabı bulunamamış sorularımıza yanıt olacaktır.

Kaynakça

Akcan, Erol, "Aydın Vilayeti Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Bazı Faaliyetleri", *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 2014, sy. 54, s. 1-38

Akcan, Erol, "Balkan ve Birinci Dünya Harbi Yıllarında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti", *Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 2015, sy. 13, s. 161-183.

Akçura, Gökhan, *Aile Boyu Sinema*, 2. baskı, İstanbul: İthaki Yayınları, 2004.

Arslan, Savaş, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, Oxford: Oxford University Press, 2011.

Aydın, Hakan, "Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910-1950)", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2008, sy. 19, s. 61-74.

Aysal, Necdet, "Osmanlı Donanma Cemiyeti'nin Kuruluşu ve Faaliyetleri", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2017, c. 5, sy. 50, s. 1-23.

Aysal, Necdet, "II. Meşrutiyet Dönemi'nin Toplumsal bir Yardım Kuruluşu: Osmanlı Donanma Cemiyeti", *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 2020, c. 6, sy. 9, s. 103-120.

Aysal, Necdet, "Belge Transkripsiyonu: Donanma-yı Osmani Muavenet-i Milliye Cemiyeti", *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 2018, sy. 62, s. 417-426.

Beyoğlu, Süleyman, *İmparatorluktan Cumhuriyet'e Türk Sineması (1895-1939)*, İstanbul: Dergah, 2018.

Beyoğlu, Süleyman, "Sinema Karadeniz'de (1909-1933)", *Toplumsal Tarih*, 2001, c. 16, sy. 92, s. 47-50.

Beyru, Rauf, "İzmir'de İlk sinema Gösterileri", *Antrakt*, 1996, sy. 53, s. 43-44.

Bozkurt, Abdurrahman, "İtilaf Devletlerinin İstanbul'da İşgal Yönetimi", Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih ABD, 2009.

Bulunmaz, Barış ve Ömer Osmanoğlu, *İstanbul'un 100 Sinema Salonu*, İstanbul: İBB Kültür AŞ. Yayınları, 2016.

Ceylan, Ayhan, "Osmanlı Dönemi Türk Sinemasında Hukuki Düzen", *Türk Hukuk Tarihi Araştırmaları*, 2010, sy. 9, s. 7-19,

Ceylan, Ayhan, "Osmanlı Sinemasında Genel Hukuki Düzenleme", *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2018, yıl 17, c. 2, sy. 34, s. 1-29.

Çeliktemel-Thomen, Özde, "Prime Ministry Ottoman Archives: Inventory of Written Archival Sources for Ottoman Cinema History", *Tarih Graduate History Journal*, Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü, 2013, sy. 3, s. 17-48.

Çeliktemel-Thomen, Özde, "1903 Sinematograf İmtiyazı", *Toplumsal Tarih*, 2013, sy. 229, s. 26-32.

Çeliktemel-Thomen, Özde, "Denetimden Sansüre Osmanlı'da Sinema", *Toplumsal Tarih*, 2015, sy. 255, s. 72-79.

Çeliktemel-Thomen, Özde, "Mürebbiye / The Governess", *Directory of World Cinema: Turkey* içinde, Eylem Atakav (ed.), Bristol: İntellect, 2013, s. 61-63.

Çeliktemel-Thomen, Özde, "Osmanlı İstanbul'unda Sinema Salonlarındaki Gösterimlerin Denetimi", *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2018, c. 9, sy. 1, s. 81-112.

Çeliktemel-Thomen, Özde, "Çocuklar ve Kadınlar: Geç Osmanlı Döneminde Sinema Hakkındaki Bir Mütalaa", *Alternatif Politika*, 2016, c. 8, Sinema Özel Sayısı, s. 1-29.

Çeliktemel-Thomen, Özde, "Hayaller Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbul'unda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909)", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sinema Tutkusu 4, 2015-2016, yıl 19, sy. 75, s. 155-179.

Dinçer, Hasan, "Donanma-yı Osmani Muavenet-i Milliye Cemiyeti'nin Kültürel Faaliyetleri", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2016, yıl 4, sy. 30, s. 474-495.

Duranoğlu, Hacı Mehmet, "1895'ten 1950'lere Dünyada ve Türkiye'de Sinema Politikaları ve Yansımaları", Yüksek Lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema ABD, 2018.

Dursun, Oğuzhan, "20. Yüzyılın Başında Türkiye'de Sinema Üzerine Ahlak Tartışmaları", *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* 2019, c. 6, sy. 1, s. 149-165,

Erdoğan, Nezih, "Erken Sinemanın Kazası: Nitrat Yangınları ve Önlemleri", *Toplumsal Tarih*, 2015, sy. 255, s. 56-60.

Erdoğan, Nezih, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.

Erdoğan, Nezih, "Bir Seyirci Yapmak: 1896-11928 Arası İstanbul'da Sinema ve Modernlik", *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa* içinde, Deniz Göktürk, Levent Soysal ve İpek Türeli (eds.), İstanbul: Metis, 2011, s. 175-190.

Erkılıç, Hakan, "Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri", Sanatta Yeterlilik tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2003.

Evren, Burçak, "Türk Sinemasındaki İlk Sansür Ya da Abdülhamid ve Sinema", *Türk Sinemasında Sansür* içinde, Agah Özgüç (der.), Ankara: Kitle Yayınları, 2000, s. 135-139.

Evren, Burçak, *İlk Türk Filmleri*, İstanbul: Es Yayınları, 2006, s. 88-94.

Evren, Burçak, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995.

Evren, Burçak, "Balkanların ve Türk Sinemasının İlk Yönetmenlerinden Manaki Kardeşler", *Hayal Perdesi*, 2013, sy. 37, s. 72-76.

Gökmen, Mustafa, *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları, 1991.

Gökmen, Mustafa, "Osmanlı Arşivindeki Sinema ile İlgili Belgeler (1)", *Antrakt,* 1997, sy. 66, s. 27-29.

Gökmen, Mustafa, "Mösyö Jamin Türkiye'ye Sinemayı Getirdi Dediklerimizden de Önce Getiren Adam", *Altyazı,* 2002, sy. 10, s. 77-79.

Gurulkan, K., Y. İ. Genç, U. Demirbaş, R. Köse, Y. Karaca, E. Kıra, K. Şeker, M. Albayrak, A. Sivridağ ve A. Ergu (haz.), *Osmanlı Belgelerinde Birinci Dünya Savaşı (I)*, İstanbul: Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Yayını, 2013.

Kırbaç, Safiye, "Malulin-i Askeriye'ye Muavenet Heyeti (Malul Askerlere Yardım Kurulu) ve İstanbul'daki Etkinlikleri (1917-1922)", *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 2002, sy. 1, s. 209-226.

Kolay, Arif, "1920'li Yıllarda Avrupa'da Sinema ve Tiyatroda Ermeni Propagandası", *VAKANÜVİS Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 2017, yıl 2, sy. 2, s. 164-190.

Köse, Resul ve Muzaffer Albayrak (haz.), *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı'da Gösteri Sanatları*, İstanbul: Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Yayını, 2015.

Kurnaz-Şahin, Feyza, "Dünya Savaşı Yıllarında Osmanlı'da Sinemacılığın Şirketleşme Tezahürleri: Şark İttihad Sinema ve Tiyatro Osmanlı Anonim Şirketi", *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 2018, c. 5, sy. 13, s. 95-114.

Kurnaz-Şahin, Feyza, "Cumhuriyetin Kuruluşuna Kadar Türkiye'de Yardım Cemiyetlerinin Sinema Faaliyetleri ve Kamuoyunda Sinema Algısı (1910-1923)", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 2014, c. 30, sy. 88, s. 1-36.

Küçük, Mustafa, "Birinci Dünya Savaşı Sırasında Sinemaa ile Alakalı Birkaç Osmanlı Evrakının Değerlendirilmesi", *Sinemarmara*, 2014, sy. 3, s. 72-77.

Odabaşı, İ. Arda, "Osmanlı'da Sinema Yayıncılığı ve Bilinen İlk Türkçe Sinema Gazetesi: Türk Sineması", *Journal of Universal History Studies*, 2019, s. 2, sy. 2, s. 317-350.

Odabaşı, İ. Arda, *Milli Sinema Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2017.

Onaran, Alim Şerif, *Sinematografik Hürriyet*, Ankara: Gürsoy Basımevi, 1968.

Onaran, Alim Şerif, *Türk Sineması (I)*, Ankara: Kitle Yayınları, 1994.

Önder, Selahattin ve Ahmet Baydemir, "Türk Sineması'nın Gelişimi (1895-1939)", *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2005, c. 6, sy. 2, s. 113-135.

Özçelik, Selahattin, *Donanma-yı Osmani Muavenet-i Milliye Cemiyeti*, Ankara: TTK, 2000.

Özen, Saadet, "Balkanlar'ın İlk Sinemacılarından Manaki Biraderler", *Toplumsal Tarih*, 2012, sy. 219, s. 60-66.

Özen, Saadet, "Manakilerin Objektifinden Hürriyet", *Toplumsal Tarih*, 2012, sy. 220, s. 50-57.

Özen, Mustafa "Travelling Cinema in Istanbul", *Travelling Cinema in Europe: Sources and Perspectives*, Martin Loiperdinger (ed.), Kintop Schriften, 2008, s. 47-53.

Özen, Mustafa, ""Hareketli Resimler" İstanbul'da 1896-1908", *Kebikeç*, Sinema ve Tarih 27, 2009, s. 183-189.

Özgüç, Agah, *Türk Sinemasında Sansür Dosyası*, İstanbul: Koza, 1976.

Özgüç, Agah, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İLK'ler*, İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990, s. 25.

Özgüç, Agah, *Türklerle Türk Sineması*, İstanbul: Dünya Kitapları, 2005.

Özön, Nijat, "Sansürden Kesitler", *Türk Sinemasında Sansür*, Agah Özgüç (der.), Ankara: Kitle Yayınları, 2000, s. 145-162.

Özön, Nijat, *Türk Sineması Tarihi*, İstanbul: Artist Yayınları, 1962.

Özön, Nijat, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, 3. baskı, İstanbul: Doruk Yayınları, 2010, s. 35-46.

Öztürk, Serdar, "Söylemsel İnşalardan Üretilen Sansür ve Denetim Efsanesi", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8- Sinema ve Politika*, Deniz Bayrakdar (ed.), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009, s. 43-56.

Öztürk, Serdar "Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler", *Galatasaray İletişim Dergisi*, 2006, c. 5, sy. 5, s. 47-76.

Öztürk, Serdar, "Türk Sinema Tarihinin Alt Politikası (1896-1923)", *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 2013, c. 8, sy. 1, s. 251-262.

Özuyar, Ali, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, Ankara: De Ki Yayınları, 2007.

Özuyar, Ali, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Özuyar, Ali, "İşgal Yıllarında Sinema", *Cinemascope*, 2008, sy. 14, s. 46-49.

Özuyar, Ali, *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar (1896-1945)*, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2013.

Özuyar, Ali, *Babıali'de Sinema*, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2004.

Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.

Özuyar, Ali, *Sessiz Dönem Türk Sineması Antolojisi*, İstanbul: Küre Yayınları, 2015.

Scognamillo, Giovanni, *Türk Sineması Tarihi*, 2. baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.

Talu, E. E., "İstanbul'da İlk Sinema ve Gramafon", *Perde-Sahn*e, 1943, sy. 7, s. 5-14.

Mehmet Temel, "Birinci Dünya Savaşı ve Mütareke Yıllarında Türkiye'deki Bulaşıcı ve Zührevi Hastalıklara Karşı Alınan Önlemler", *İlmi Araştırmalar*, 1998, sy. 6, s. 227-243.

Tikveş, Özkan, *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları, 1968.

Tunç, Ertan, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, İstanbul: Doruk Yayınları, 2012, s.17-50.

İnternet

Ayşe Yılmaz, "İki Belge'nin Işığında: 100 Yılda Çocuk, Sinema ve Psikoloji", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/63/iki-belgenin-isiginda--gecen-100-yilda-cocuk,-sinema-ve-psikoloji [Erişim Tarihi: 26.01.2015].

Ayşe Yılmaz, "İstanbul'da İşgal Yılları ve Sinema", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/185/istanbul%E2%80%99da-isgal-yillari-ve-sinema [Erişim Tarihi: 04.01.2016].

Ayşe Yılmaz, "Osmanlı'da "Kutlu Doğum Haftası" Sinema ve Tiyatro", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/80/osmanli-da--kutlu-dogum-haftasi,--sinema-ve-tiyatro [Erişim Tarihi: 20.04.2015].

Ayşe Yılmaz, "Türk Sinemasının Gayya Kuyusu: Milli ve Dini Hassasiyetler", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/146/turk-sinemasinin-gayya-kuyusu--milli-ve-dini-hassasiyetler [Erişim Tarihi: 03.10.2015].

Ayşe Yılmaz, "Osmanlı'da Bir Sinema Müfettişinin Serzenişleri", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/75/osmanli%E2%80%99da-bir-sinema-mufettisinin-serzenisleri [Erişim Tarihi: 25.03.2015].

Ayşe Yılmaz, "Osmanlı'da Bir Gezgin Sinemacı", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/265/osmanli-da-bir-gezgin-sinemaci [Erişim Tarihi: 29.08.2016].

Ayşe Yılmaz, "Osmanlı'da Bir 'Ecnebi': Sigmund Weinberg", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/115/osmanli%E2%80%99da-bir-%E2%80%98ecnebi%E2%80%99--sigmund-weinberg [Erişim Tarihi: 23.07.2015].

Ayşe Yılmaz, "1914'te Sinemada Yükselen Sesler: 'Türkçe Yazı Görmek İsteriz'", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/132/1914%E2%80%99te-sinemada-yukselen-sesler---turkce-yazi-gormek-isteriz- [Erişim Tarihi: 28.08.2015].

Ayşe Yılmaz, "Bir Osmanlı Evrakı ve Sinemada Dil Tartışması", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/66/bir-osmanli-evraki-ve-sinemada-dil-tartismasi [Erişim Tarihi: 11.02.2015].

Ayşe Yılmaz, "Harf Devrimi ve Sinemadaki Yansılamaları", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/163/harf-devrimi-ve-sinemadaki-yansimalari [Erişim Tarihi: 10.11.2015].

Ayşe Yılmaz, "Servet-i Fünun ve Sponeck'teki İlk Basın Gösterimi", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/464/servet-i-funun-ve-sponeck%E2%80%99teki-ilk-basin-gosterimi [Erişim Tarihi: 20.05.2019].

Ayşe Yılmaz, "Beyrut'ta İlk Kez Kadınlar Sinemaya Gider ve İtirazlar Yükselir", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/70/beyrut-ta-ilk-kez-kadinlar-sinemaya-gider-ve-itirazlar-yukselir [Erişim Tarihi: 05.03.2015].

Ayşe Yılmaz, "Sarıkamış Cephesine İstenen Sinematograf", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/92/sarikamis-cephesine-istenen-sinematograf [Erişim Tarihi: 26.12.2015].

Ayşe Yılmaz, "Osmanlı'da Sinema Salonları", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/265/osmanli-da-bir-gezgin-sinemaci [Erişim Tarihi: 04.04.2016].

Burçak Evren, "Müslüman Mahallesinde Film Göstermek: Fevziye Kıraathanesi", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/276/musluman-mahallesinde-film-gostermek--fevziye-kiraathanesi [Erişim Tarihi: 28.09.2016].

Nezih Erdoğan, "Erken Sinemanın Kazası: Nitrat Yangınları ve Önlemleri", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/281/erken-sinemanin-kazasi-nitrat-yanginlari-ve-onlemler [Erişim Tarihi: 11.10.2016].

Rauf Beyru, "İzmir'de İlk Sinema Gösterileri", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/277/izmir-de-ilk-sinema-gosterileri [Erişim Tarihi: 01.10.2016].

Yalçın Lüleci, "Osmanlı'da Bir Sinema Gönüllüsü: Sigmund Weinberg", https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/21/osmanli%E2%80%99da-bir-sinema-gonullusu--sigmund-weinberg [Erişim Tarihi: 06.01.2015].

Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 19, Sayı 37, 2021/1, 305-356

Bir Erken Dönem Sinema Süreli Yayınları Retrospektifi

Ayşe YILMAZ*

Öz

Bu çalışmada erken dönem Türk sinemasının birincil kaynak niteliğindeki sinema yayıncılığının başlamasının, günümüzdeki formuna kavuşmasının ve sinemanın kültürel arkaplanının zeminini teşkil eden sinema konulu dergiler ele alınmaktadır. Arşiv kaynaklarından sonra sinemanın gelişiminin ve dönüşümlerinin takip edilebildiği, bu seyir esnasında toplumun sosyokültürel, iktisadi durumuna dair izlerin yansıdığı dergiler hakkında önce kısa bilgilendirmenin ardından dergilerin içeriklerinden hareketle genel bir tasnif gerçekleştirilmektedir. Bu kapsamda sinemadaki gelişmelere ve olaylara yer veren çeşitli konulardaki dergilerden de örnekler getirilmek suretiyle ikincil kaynaklara da yer verilerek bir değerlendirme sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema Yayıncılığı, Süreli Yayınlar, Sinema Salonları, Erken Dönem Türk Sineması, Osmanlı Dönemi Sinema.

* Dr. Öğrencisi, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Felsefe Bölümü. kevirtaksimi@gmail.com, Orcid: 0000-0001-8300-1698

Geliş/Received: 30.04.2021 • Kabul/Accepted: 29.05.2021 • Derleme Makalesi

A Retropective for Early Period Turkish Cinema Periodicals

Ayşe YILMAZ

Abstract

In this article, magazines on cinema, which constitute the groundwork of the early Turkish cinema's primary source for cinema publishing, its current form, and the cultural background of cinema, are discussed. After a brief introduction of magazines, which are sources –after archival resources– that render the tracking of the development and transformations of the cinema possible, and along the way show reflections about the socio-cultural and economic situation of the society, a general classification based on the contents of the magazines follows. In this context, an evaluation is presented by providing examples from magazines on various topics that include developments and events in cinema, and by including secondary sources.

Keywords: Cinema Publishing, Periodicals, Movie Theaters, Early Turkish Cinema, Ottoman Era Cinema.

Giriş

II. Meşrutiyetle birlikte Osmanlı siyasi ve sosyal hayatında önemli değişiklikler ortaya çıkmaya başlar. Bu değişikliklerden sinema da payına düşeni alırken, etkinlik alanı genişledikçe o da kendince bir tesir alanı tesis eder. Sinema faaliyetlerinin her geçen gün artması, ülkedeki sinema salonlarının sayısının artışıyla paralellik gösterir. Milli Sinema, Ali Efendi Sineması ve Kemal Bey Sineması gibi birçok salon açılır. Bu da kaçınılmaz şekilde bir rekabet ortamı yaratır. El ve duvar ilânlarıyla gerçekleştirilen tanıtımlar, dönemin gazete ve dergilerinde de yer bulur. Bu gelişmelerin yanında halkın sinemaya artan ilgisi ile sinemanın ne olup ne olmadığına dair yeni düşüncelerin ortaya çıkması, sinemanın Osmanlı'da bağımsız bir yayın aracı şeklinde belirlemesinin de sebeplerindendir. Bu dergiler sayesinde halk sinemaya ısındırıldığı gibi bir yandan sinema sektörü de gelişir. Nitekim bu yıllarda yayınlanan sinema dergilerinin çoğunun ilk sayılarında, söz konusu dergilerin yayınlanma sebebi olarak okuyucuların meraklarını gidererek onları bilgilendirmek amacını güttükleri ifade edilir.

Osmanlı'nın içinde bulunduğu maddi, manevi değişim, hatta dönüşüm sürecinde basın etkin rol oynar. O dönem yayınlanan dergilerde milli sinema vurgularının yanı sıra okuyuculara sunulan içerikler daha çok Batı kültürünü işaret eder niteliktedir. Bu açıdan eğlence kültüründeki merkezî dönüşümün simgesi sinemanın ve bu yeni eğlence türünün ihtiyaç duyduğu tanıtımı sağlayan sinema dergilerinin bu duruma katkısı büyüktür. Hem kültürel hem tarihî hem de iktisadi anlamda. Zira bu dergileri edinip okuyanlar hem birer seyirci hem de potansiyel sinema müşterisidir. Ayrıca Arda Odabaşı'nın da vurguladığı gibi sinemanın toplumsal boyutlarıyla, günlük hayata dahil yanıyla bu dergiler ve gazeteler de belirli noktalarda arşiv belgelerinin önüne de geçebilir.[1]

Erken dönem sinema ve sinema konulu süreli yayınlara dair ilgi ve bilgiler çok yenidir. Hatta eksik sayılar gibi birçok husus hâlâ araştırılmayı ve değerlendirilmeyi beklemektedir. Bunun yanında erken dönem sinema için birincil kaynak değerindeki arşiv belgelerinde, yayınlanan dergilerle ilgili bilgilere de pek rastlanmaz. Fakat gösterime giren filmler veya sinemalarda yaşanan olaylar üzerine yapılan resmî yazışmalardan hareketle dönemin gazete ve dergilerinin yönetim tarafından takip edildiği söylenebilir.[2]

---

1 İ. Arda Odabaşı, *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017, s. 13.

2 1926'da Beyoğlu Melek Sineması'nda gösterilen ve bir romandan uyarlanarak Balat'ta 1896'da dünyaya gelen Musevi bir kızın (Agar Moses) hayatını ve Musevi kimliğini bulmasını anlatan *Yakub'un Kuyusu* filmi, milli ve dinî duyguları rencide edecek şekilde ortaya konması, kadınların barlarda çıplak şekilde dans ettiklerinin gösterilmesi ve bir Yahudi propagandasını içermesi dolayısıyla yasaklanır. Bkz. BCA, Fon Kodu: 030-0-010, Yer Nr. 85-567-1.

Seyyar sinemaların yanında birahane, kıraathane, panayır, cambazhane, gazino, tiyatro, okul ve derneklerdeki toplantı veya konferans salonları ile bahçe gibi mekânlarda gösterilen sinemanın bir yayına dönüşmesi yerleşik salonlarla gerçekleşir. Çünkü sinema gazeteleri veya dergileri salon işletmecilerine ait salonların yayınlarıdır: Türk Sineması'nınki *Türk Sineması*, Ferah Tiyatrosu'nunki *Ferah*, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'ninki *Sinema*, Ali Efendi Sineması'nınki *Sinema Haberleri*.[3] Bu yayınlar için "dergi" ifadesi kullanılmakla birlikte ilk sinema yayınlarında "gazete" tanımlaması dikkat çeker. Bu yayınlar ilk zamanlar bu salonlara dair kısa haberleri ve gösterilen filmleri konu aldığından bu adı almaları muhtemeldir. Fakat daha sonra yayınlananlar için aynı şey söylenemez. Kenan Demir'in de ifade ettiği gibi dergi ve gazeteler biçim ile çıkış periyotları açısından farklıdırlar. Gazeteler gibi her gün çıkmayan dergiler ciltli ve kapaklıdır. Gazeteler günlük yayımlanırken dergiler belli bir zaman aralığıyla çıkar. Bu yüzden haberleri ele alışları da başkalaşır. Dergiler haberler hakkında detaylı analizler yapma imkânına sahiptir. Mizanpaj, yazılar, fotoğraflar daha özenlidir. Günlük gazetelerde sade dil tercihi, dergilerde yerini akıcı ve aynı zamanda daha ağır bir dile bırakabilir.[4] Ayrıca çıkan dergiler günümüzdeki dergi adlandırmasına daha yakın durur.

Yıllarca *Ferah* dergisinin sinema konulu ilk süreli yayın olduğu söylenegelir. Sonrasında Ali Özuyar'ın araştırmaları neticesinde *Sinema* dergisinin gün yüzüne çıkmasının ardından ilk süreli yayın bu dergi kabul edilir. Bunun üstünden çok uzun bir süre geçmeden Arda Odabaşı, yaptığı çalışmalar sonunda aslında onun da sinemaya dair ilk süreli yayın olmadığı, *Türk Sineması* adlı derginin daha önce yayım hayatına atıldığı gerçeğini ortaya koyar ve elindeki nüshalardan hareketle tarihî arkaplanı da tavsif ederek dergiyi etraflıca tanıtan bir yazı kaleme alır. Tespitine göre 3 Mayıs'ta *Türk Sineması*, 7 Mayıs'ta *Sinematograf Ceridesi*, 15 Temmuz'da *Sinema Haberleri* ve aynı gün *Sinema* yayın hayatına atılır. Önümüzdeki yıllar içinde arşivlerden veya özel kütüphanelerden daha önce basılmış başka bir dergiye ulaşılamadığı sürece ilk sinema konulu yayın *Türk Sineması*'dır. Günümüze kalan Osmanlı Türkçesi ile Osmanlı Türkçesi/Fransızca şeklinde yayımlanan diğer dergiler ise *Sinema* (1914), *Ferah* (1914), *Sinema Haberleri* (1914), *Sinema Postası* (1923), *Sinema Yıldızı* (1924), *Opera-Sine* (1924), *Müdhike* (1924), *Sinema Rehberi* (1924), *Film Mecmuası* (1925), *Sinema Mihveri* (1926), *Artistik-Sine* (1926) ve *Türk Sineması*'dır (1927).[5] 21 Kasım 1895'te sinematograf cihazı ve ilk gösterimle ilgili bilgilere yer veren[6] *Servet-i Fünûn* gibi dönemin felsefe, edebiyat, sanat, tiyatro,

3 İ. Arda Odabaşı, "Osmanlı'da Sinema Yayıncılığı ve Bilinen İlk Türkçe Sinema Gazetesi: *Türk Sineması*", *Journal of Universal History Studies* (*Juhıs*), 2019, c. 2, sy. 2, s. 320.

4 Kenan Demir, "Osmanlı'da Dergiciliğin Doğuşu ve Gelişimi (1849-1923)", *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2016, sy. 9, s. 74-75.

5 Arda Odabaşı'nın tanıttığı *Türk Sineması* dergisi ile 1927 yılında yayın hayatına başlayan *Türk Sineması* dergisi farklı dergilerdir.

6 "Lümyer'in Sinematograf Makinesi", *Servet-i Fünûn*, Teşrin-i sani 1311 (21 Kasım 1895), sy. 9, s. 168-170. Dergideki bilgilendirmeye göre, ilk gösterim yalnızca gazetecilere mahsus

bilim ve eğitim konularını merkeze alan *Temâşâ*,[7] *Sebîlürreşat* (*Sırât-ı Müstakim*),[8] *Resimli Kitap*,[9] *Resimli Mecmua*,[10] Resimli Ay,[11] *Resimli Hafta*,[12] *Resimli Perşembe*,[13] *Yarın*,[14] *Şehbal*,[15] *Süs*,[16] *Kadınlar Dünyası*,[17] *Talebe Defteri*,[18] *Donanma*,[19] *Muallim*,[20] *Dergâh*[21] gibi birçok dergide ve *Tasvir-i Efkâr*,[22] *Sabah*,[23] *Tanin*,[24] *İkdam*[25] gibi pek çok gazetede de sinema ele alınır. Daha çok kısa haber ve ilânlar ve sinemanın ne olduğuna ilişkin yazılar çıkar. Ancak bu gazetelere değinmek konuyu çok genişleteceğinden bu yazıda sadece sinema konulu ve sinema konulu değilse de sinemaya yer veren bazı dergiler ele alınacaktır.

---

gerçekleştirilen bir "müteharrik fotoğraf" tecrübesinden ibaret. Tarih 11 Aralık 1896 Cuma. O geceden itibaren de halka açık gösterimlerin başladığına değiniliyor. Burçak Evren'in ve daha sonra Ali Özuyar'ın araştırmalarından yola çıkarak ifade ettiği gibi halka açık ilk gösterim de 12 Aralık 1896'da yapılıyor. Gösterimi düzenleyense ressam Henri Delavallée'dir.

7 Muhsin Ertuğrul, "Bir İzah", *Temâşâ*, 16 Kanun-i sani 1335 (16 Ocak 1919), sy. 13, s. 6-8.

8 "Sinemaların Murakabesi", *Sebilürreşat*, 14 Haziran 1339 (14 Haziran 1923), sy. 536, s. 128-129.

9 Kadriye Hüseyin, "Suver-i Müteharrike [Sinematograf]", *Resimli Kitap*, 29 Nisan 1328 (13 Mayıs 1912), sy. 40, s. 168-184.

10 Mahmut Cahit, "Sinemalı Hırsızlar", *Resimli Mecmua*, 12 Ocak 1928, sy. 59, s. 7.

11 "Hayatını Hiçe Sayan Sinema Aktörü", *Resimli Ay*, 31 Temmuz 1340 (31 Temmuz 1924), sy. 7, s. 3-6.

12 "Mısırlıoğlu Halk Sineması", *Resimli Hafta*, 23 Teşrin-i evvel 1340 (23 Ekim 1924), sy. 8, s. 7.

13 "New York'ta Biri Aydın Biri Konuşan Sinema Göstermeye Başladılar", 14 Ekim 1926, *Resimli Perşembe*, sy. 73, s. 3.

14 Cevdet Reşit, "Sinema Hakkında Notlar", *Yarın*, 1 Kanun-i evvel 1337 (1 Aralık 1921), sy. 8, s. 12.

15 Yusuf Kenan, "İlimlerle Filmler", *Şehbal*, 1 Mart 1338 (1 Mart 1922), sy. 49, s. 11.

16 "Sinema Âleminde: Kemal Film'in Yeni Eseri Kız Kulesi Faciası", *Süs*, 21 Temmuz 1339 (21 Temmuz 1923), sy. 6, s. 7.

17 "İstanbul Ahali-i Kiramımıza Müjde: Divan Yolu Sineması Palası", *Kadınlar Dünyası*, 13 Haziran 1330 (26 Haziran 1914), sy. 147, s. 15.

18 "Oyuncak Sinematograf", *Talebe Defteri*, 8 Mayıs 1330 (21 Mayıs 1914), sy. 26, s. 429.

19 M. B. İdris, "Sinematograf: Hayal-i Müteharrik", *Donanma*, 12 Mart 1331 (25 Mart 1915), sy. 38, s. 602-603.

20 "Milli Sinema", *Muallim*, 15 Teşrin-i sani 1333 (15 Kasım 1917), sy. 16, s. 584.

21 N. D., "Sinematograf", *Dergâh*, 5 Haziran 1338 (5 Haziran 1922), sy. 28, s. 64.

22 "Askeri Müzesi Askeri Sinematograf", *Tasvir-i Efkâr*, 24 Kanun-i sani 1329 (6 Şubat 1914), sy. 987.

23 "Canlı Fotoğraf", *Sabah*, 28 Kanun-i sani 1312 (9 Şubat 1897). "... Şimdiye kadar Beyoğlu'nda İsponek salonunda mevki-i teşhire vazetmiş olduğumuz canlı fotoğrafı, ahali-i kiramdan gördüğümüz rağbet-i fevkalâdeye müsteniden Ramazan-ı şerife mahsus olmak üzere Şehzadebaşı'nda kâin Fevziye Kıraathanesi bahçesindeki mahall-i mahsusa nakletmeye karar verdik..."

24 "Orduda Sinema", *Tanin*, 25 Şubat 1329 (10 Mart 1914), sy. 1871.

25 "Ayastefanos'taki Moskof Heykelinin Tahribi", *İkdam*, 12 Kanun-i evvel 1330 (25 Aralık 1914), sy. 6411.

Dergileri ayrı ayrı ele almadan önce bu konuda yapılmış çalışmalara da değinmek yerinde olacaktır. Öncelikle bu konuda bir ilki gerçekleştiren Burçak Evren'in *Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri* kitabını anmak gerekir. Eserde, 1914'lerden 1990'lara kadar dergilere dair kısa ve öz bilgiler paylaşılsa da kendinden sonraki araştırmacılar için bir rehber niteliğindedir. Ali Özuyar'ın *Babıâli'de Sinema*[26] kitabında, sinema dergilerinden yapılan alıntılarla Babıâli'ye sinemanın girişi anlatılır. Türk Ocakları'nda sinema, sansür, müslüman kadınlara uygulanan sinema yasağı gibi pek çok farklı meselelere değinilir ve Osmanlıca sinema yayınları üzerinden dergiler kısa kısa tanıtılır, genel özelliklerinden bahsedilir. Yine Özuyar'ın *Sinemanın Osmanlıca Serüveni* kitabı,[27] eksikleri bir yana bu alandaki çalışmalar için bir başlangıç noktası niteliğinde kapsamlı bir eserdir. Önce genel bir girişin ardından birincil kaynaklara gidilerek sinema dergileri geniş bir çerçevede ele alınır, ardından içeriklerine dair bilgiler aktarılır, ilânlar ile tanıtımlardan sonra dergilerden seçilen yazılar okurlara sunulur. Özuyar, bu kitapta yer vermediği günlük yayınlanan tek dergi *Sinema Rehberi* dergisini ise yine bu alana katkı sağladığı bir başka eseri *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar* (*1896-1945*)'da[28] ele alır. Özuyar'ın *Sessiz Dönem Türk Sinema Antolojisi* kitabı ise dönemin sinema konulu ve sinemaya yer veren dergilerinden seçme yazılar bütünüdür.

Tezlere bakıldığında, konuyu merkeze alan ilk tez çalışması Mustafa Temel'in "Başlangıçtan 1928'e Türkiye'de Sinema ve Sinema Dergileri"[29] tezidir. Tezde, dünyada sinemanın ortaya çıkışından Türkiye'deki serüvenine geçilir ve sonrasında sinema dergilerinin genel yapıları, biçimsel özellikleri, yazar kadroları ve içeriklerine dair değerlendirmelerde bulunulur. Sinema dergileri üzerinden yürütülen bir diğer çalışma ise Zahide Nihan Doğan'ın "The Making of a Cinema Culture Through Cinema Magazines Inearly Republican Turkey (1923-1928): The Business, Stars, and Audience" (Sinema Dergileri Üzerinden Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Bir Sinema Kültürü İnşası (1923-1928): İşletme, Yıldızlar ve Seyirci)[30] tezidir. Doğan, sinemacılığı bir işletme şeklinde ele alan dergi yazıları ve ilânlarından yola çıkar. Sinema salonu işletmeciliğinin var edilmesinde aslan payının, bu hususta kendi söylemlerini, yıldızlarını ve seyircilerini yaratma araçlarının, yani sinema dergilerinin olduğu sonucuna varır. Sinema dergilerine yer

26 Ali Özuyar, *Babıâli'de Sinema*, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2004, s. 85-107.

27 Ali Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Ankara: De Ki Yayınları, 2008.

28 Ali Özuyar, *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar* (*1896-1945*), Ankara: Phoenix Yayınevi, 2013, s. 177-180.

29 Mustafa Temel, "Başlangıçtan 1928'e Türkiye'de Sinema ve Sinema Dergileri", Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi, 2013, s. vii.

30 Zahide Nihan Doğan, "The Making of a Cinema Culture Through Cinema Magazines Inearly Republican Turkey (1923-1928): The Business, Stars, and Audience", Yüksek Lisans tezi, İstanbul Şehir Üniversitesi, 2018, s. viii.

ayıran diğer bir tez, Orhan İstanbul'un "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Sineması ve Tarih (1918-1950)"dir.[31] Çalışma Türkiye'de sinemadan, basın ve Türkiye'de sinema dergiciliği konusuna geçer. Sinema konulu ve sinemaya yer veren dergileri "sinema içerikli süreli yayınlar" şeklinde niteleyerek örneklerle tanıttığı dergiler ışığında tarihî filmleri değerlendirir.

Bu konudaki makalelere göz atarsak ilk olarak 1941'de Selim Nüzhet Gerçek'in "Arap Harflerile Tiyatro ve Sinema Mecmuaları"[32] yazısında önce tiyatro dergilerinin tanıtımı yapıldıktan sonra "Arap harfleriyle çıkan sinema mecmuaları üstlerinde durulacak mahiyette değildir." denilerek yalnızca isimleri zikredilir. Burçak Evren; "Sinema Dergileri"[33] yazısında sinema üzerine kaynak bulmanın zorluklarına değinerek elindeki bilgilerden hareketle bazı künye bilgilerine yer verirken, "Dünden Bugüne Sinema Dergileri"[34] adlı makalesinde ise bugüne kadar hiçbir sayısına rastlanmamış Amerikalı araştırmacıların ismini andığı *Cine Review* adında 1926'larda İstanbul'da basılan bir dergiden bahseder. Erman Şener Mevlânâgil'in "Türk Basınında Sinema Yazıları ve Dergileri"[35] yazısında ise Nüzhet Gerçek'in yazısına atıfla sadece dergi isimlerine yer verilir. Bu bağlamda zikredilebilecek bir başka çalışma ise Hamza Çakır'ın "Osmanlıca Olarak Çıkan Sinema Dergileri"[36] başlıklı makalesidir. Çakır sadece üç sinema dergisini künye bilgileri ile bazı içerik özellikleri açısından inceler. Tuncer Çetinkaya'nın "Türkiye'de Sinema Dergilerinin Tarihine Hızlı Bir Bakış"[37] yazısı, Osmanlı dönemindeki yayınlardan başlayarak XXI. yüzyıla değin genel bir bakış sunar. Emine Şahin'in "Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e Dergiler Işığında Sinema"[38] makalesi de dergilerden örnekler sunarak bu yayınların seyircinin sinemayla buluşmasına büyük katkı sağladığını, sinema salonlarının reklâmının yapılması yoluyla halkın film izlemeye teşvik edildiğini ifade eder. "Osmanlı/Türk Sinemasında İlk Kurmaca Filmler ve İlk

31 Orhan İstanbul, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Sineması ve Tarih (1918-1950)", Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2019, s. vii.

32 Selim Nüzhet Gerçek, "Arap Harflerile Tiyatro ve Sinema Mecmuaları", *Perde ve Sahne*, 1941, sy. 5, s. 7.

33 Burçak Evren, "Sinema Dergileri", *Hürriyet Gösteri*, 1983, sy. 35, s. 91-98.

34 Burçak Evren, "Dünden Bugüne Sinema Dergileri", *Cumhuriyet Dergi*, 4 Nisan 1993, sy. 387, s. 8.

35 Erman Şener Mevlânâgil, "Türk Basınında Sinema Yazıları ve Dergileri", *Hayat Tarihi Mecmuası*, 1972, sy. 6, s. 48.

36 Hamza Çakır, "Osmanlıca Olarak Çıkan Sinema Dergileri", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 1997, sy. 5, s. 35-48.

37 Tuncer Çetinkaya, "Türkiye'de Sinema Dergilerinin Tarihine Hızlı Bir Bakış", TSA (Türk Sineması Araştırmaları), 14.07.2014, https://www.tsa.org.tr/tez/yazi/yazidetay/18/turkiye-de-sinema-dergilerinin-tarihine-hizli-bir-bakis [Erişim Tarihi: 10.3.2021].

38 Emine Şahin, "Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e Dergiler Işığında Sinema", *6. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı – III*, İstanbul: İLEM, 2017, s. 219-235.

Sinema Eleştirileri (II)"[39] adlı yazısında Arda Odabaşı, 1917'de gösterime giren ilk yerli kurmaca filmlerin basında ilgiyle karşılandığını bir önceki yazısında[40] ortaya koymasının ardından burada bu filmler hakkında çıkan gazete ve dergilerdeki değerlendirmeler ile eleştirileri konu edinir. Odabaşı'nın "*Ayastefanos* Filmi Hakkında Yeni Bilgiler ve *Sinema Haberleri* Gazetesi"[41] makalesi hem yıllardır tartışıladuran *Ayastefanos* filmine hem de şimdiye dek ilk kez ortaya çıkarılan *Ayastefanos* filmine dair en kapsamlı birincil kaynak mesabesindeki *Sinema Haberleri* dergisi açısından önemli bilgiler içerir. Odabaşı'nın "Osmanlı'da Sinema Yayıncılığı ve Bilinen İlk Türkçe Sinema Gazetesi: *Türk Sineması*"[42] yazısında, Türkiye'deki "ilk" ezberlerinden birini daha bozarak ilk süreli yayının *Türk Sineması* olduğunun açığa çıktığı söylenebilir. Ayrıca dergiye dair bilgiler tarihî arkaplan çerçevesinde sunularak ilk Türkçe sinema yayınını nelerin doğurup şekillendirdiği meselesine dair cevaplar aranır.

Son olarak hem "Osmanlı'da Sinema" konusunda hem de erken dönem sinema konulu süreli yayınlara dair çalışmalara hak ettiği değeri teslim etme gayretinden, hem de Türk sineması özelinde yaptığı çalışmalardan hareketle BİSAV bünyesindeki TSA (Türk Sineması Araştırmaları, tsa.org.tr) dijital arşivinden bahsetmek gerekir. TSA; hem arşivlerde ve kütüphanelerdeki yürüttüğü araştırmalarla hem de araştırmacılara sunduğu hizmetlerle işe koyulduğu günden bu yana alana katkı sağlamaya devam eden Türk sineması internet platformudur.[43] Birçok Osmanlıca süreli yayından seçilen makalelerin transkripsiyonlarının[44] ve konuyla ilgili yazıların bulunduğu, bilimsel, kapsamlı ve tasnifli bir başvuru kaynağı niteliğindedir.

Sinema temalı süreli yayınların çıkış tarihleri dikkate alındığında 1914 senesinin bu açıdan bir dönüm noktası olduğu söylenebilir. Bununla beraber I. Dünya Savaşı ve sonrasında ortaya çıkan İspanyol gribi gibi salgınlar, ayrıca kömür yokluğuna bağlı elektrik sıkıntıları özellikle 1918 sonrasında dönemde sinemayı olumsuz yönde etkilemiştir.[45] İşgal yıllarında eğlence yerlerine getirilen

39 İ. Arda Odabaşı, "Osmanlı/Türk Sinemasında İlk Kurmaca Filmler ve İlk Sinema Eleştirileri (II)", *Toplumsal Tarih*, 2017, sy. 281, s. 86-96.

40 İ. Arda Odabaşı, "Osmanlı/Türk Sinemasında İlk Kurmaca Filmler ve İlk Sinema Eleştirileri (I)", *Toplumsal Tarih*, 2017, sy. 280, s. 66-73.

41 İ. Arda Odabaşı, "*Ayastefanos* Filmi Hakkında Yeni Bilgiler ve *Sinema Haberleri* Gazetesi", *Müteferrika*, 2018, sy. 53, s. 104.

42 Odabaşı, "*Türk Sineması*", s. 317-350.

43 Osmanlıca süreli yayınlar için bkz. https://www.tsa.org.tr/tr/arama/detaylidergi/1/?search_keyword=&search_type=1&search_magazine_year_first=0&search_magazine_year_last=3000&magazine_medium_types=&search_languages=15 [Erişim Tarihi: 01.03.2021].

44 Latinize edilen belge ve makaleler için bkz. https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/kategori/8/belgeler [Erişim Tarihi: 06.03.2021].

45 İ. Arda Odabaşı, *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017, s. 23-24.

yasak ve kısıtlamalar[46] da bu tabloyu ortaya çıkaran başka bir faktör olarak zikredilibilir. Fakat Nezih Erdoğan savaşa ve savaşın ardından gelen işgale rağmen İstanbul'da sinema salonlarının hızla arttığını ifade eder.[47] Bununla beraber sinema sektörünün genişlemesine mukabil 1923'e kadar herhangi bir süreli yayından bahsedilememesi, yayın yapılmadığı değil, henüz o döneme ait bir yayına ulaşılamadığı anlamına da gelebilir.

Erken dönem sinema dergilerinde daha çok bağlı oldukları salonlara dair haberlerin ve ilânların yanında dönemin filmleri, yıldızlarına dair bilgiler öne çıkarken, bazı istatistikî bilgiler, genel anlamda sinemayı merkeze alan yazılar, eleştiriler yer alır. Bu makalenin makalenin başlığında yer alan "erken dönem" ifadesi, eldeki verilerden hareketle ilk sinema yayınının 1914'te çıkması ve Cumhuriyet'in ilânından sonra da yayınların Osmanlı Türkçesiyle devam etmesi hasebiyle harf inkılâbına kadarki yani 1914-1928 yılları arasına işaret etmektedir. Bu kapsamda elinizdeki çalışmada öncelikle sinema konulu dergiler "Edebiyat-Sanat", "Magazin", "Mizah" ve "Çocuk" dergileri şeklinde dört kategoriye ayrılarak bu dönemde öne çıkan sinemaya yer veren bazı dergiler hakkında kısa bilgilendirmeler yapılacaktır. Ardından sinema konulu dergilerin içeriklerinden hareketle belirlenen 16 başlık ekseninde içerik, biçim ve yayın politikası açısından bu yayınların günümüz dergilerine etki edip etmediği, dergilerin bir hedef kitlesi olup olmadığı, toplumsal dönüşümde üstlendiği roller ve örnek insan modeli sunup sunmadığı gibi meseleler etrafında değerlendirmeler yapılacaktır.

I. Sinema Konulu Süreli Yayınlar

Erken dönem sinema dergilerinin ortaya çıkışı, bağlı bulundukları salonlardaki filmlerle ilgili duyuru niteliğinde üç-beş sayfalık ilânlar yoluyladır. Fakat sinemaya, sinema artistlerine ve yönetmenlere duyulan merakın teşvik ve tahriki bu ilânları bir yayına, sektöre dönüştürür. Dergilerin çoğu haftada bir yayımlanır ve çoğunun aboneliği yurtiçiyle sınırlıdır.[48] Dergilerin bazılarının bir tarafı Fransızca, diğer tarafı Osmanlıca yayımlanırken, dergilerde Hollywood yıldızları ve sektörü önemli bir yer tutar. Fransızca kısımlar her zaman Osmanlı Türkçesi ile yazılan kısmın tercümesi şeklinde değildir. Bazen farklı yazılar da kullanılır. Hemen hemen hepsi ilk sayılarında sinemanın nabzını kendinin tutacağına dair büyük iddialarda bulunur. Ayrıca dergiler, ilk yayımlanmaya başladıkları yıllarda daha çok metin biçimli bir görünümden ibaretken ilerleyen yıllarda resimlerle, çizimlerle görsel açıdan zenginleştirilir. Bu durum konuların çeşitliliği açısından da böyledir. Bazı bölümler hepsinde aynıdır. Okur köşeleri, sinemalardan haberler, yabancı sinema

46 Özuyar, *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar*, s. 156. Ayrıca bkz. Ali Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi* (*1895-1922*), İstanbul: YKY, 2017, s. 282.

47 Nezih Erdoğan, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 73.

48 Özuyar, *Babıâli'de Sinema*, s. 106.

dergilerinden çeviriler, bir sayfayı kaplayan artist resimleri, sinema romanları ve salon veya film ilânları gibi. Önceleri bağlı bulundukları sinema salonlarının duyuru panosu işlevi görürken, sonraları ise işin içine artistler, yönetmenler, diğer ülke sinemaları, eleştiriler, röportajlar vs. girmesiyle sinema yayıncılığına doğru adım atılır.

Sinema Konulu Süreli Yayınlar Listesi[49]

Türk Sineması/Cinéma-Turc (1914)	1. sayı	24 Nisan 1330 (7 Mayıs 1914)
	3. sayı	1 Mayıs 1330 (14 Mayıs 1919)
	4. sayı	5 Mayıs 1330 (18 Mayıs 1919)
Sinematograf Ceridesi (1914)		
Sinema Haberleri (1914)	67. sayı	26 Teşrin-i sani 1330 (9 Aralık 1914)
Sinema (1914)	62. sayı	23 Kanun-i sani 1330 (5 Şubat 1915)
	32. sayı	15 Teşrin-i sani 1330 (27 Kasım 1914)?
Ferah/Spacious (1914)	57. sayı	29 Kanun-i sani 1330 (11 Şubat 1915)
Sinema Postası/Le Courrier du Cinéma (1923)	2. sayı	15 Kanun-i evvel 1339 (15 Aralık 1923)
	6. sayı	17 Kanun-i sani 1340 (17 Ocak 1924)
	8. sayı	21 Şubat 1924
Sinema Mecmuası (1924)		
Sinema Rehberi (1924)	14. sayı	19 Nisan 1924
	15. sayı	20 Nisan 1924
	16. sayı	21 Nisan 1924
	17. sayı	22 Nisan 1924
	18. sayı	23 Nisan 1924
	20. sayı	25 Nisan 1924
Sinema Yıldızı (1924)	1. sayı	12 Haziran 1924
	2. sayı	19 Haziran 1924
	3. sayı	26 Haziran 1924
	4. sayı	31 Temmuz 1924
Opera-Sine/Opera-Ciné (1924)	3. sayı	18 Aralık 1924
	1. sayı	16 Eylül 1925 (2. sene)
	3. sayı	30 Eylül 1925
	6. sayı	21 Ekim 1925
Müdhike (1924)	1. sayı	17 Kanun-i evvel 1340 (17 Aralık 1924)
	2. sayı	24 Kanun-i evvel 1340 (24 Aralık 1924)
	3. sayı	1 Kanun-i sani 1340 (1 Ocak 1924)

49 Bu liste sadece günümüze ulaşan sinema konulu dergilerden hareketle oluşturulmuştur.

Film Mecmuası/Le Film (1925)	4. sayı	20 Aralık 1925
	13. sayı	20 Şubat 1926
	16. sayı	24 Mart 1926
	17. sayı	31 Mart 1926
	18. sayı	7 Nisan 1926
	19 sayı	14 Nisan 1926
	1. sayı	1 Kasım 1926 (Farklı bir seri olmalı)
	2. sayı	7 Kasım 1926
	3. sayı	14 Kasım 1926
	4. sayı	21 Kasım 1926
	5. sayı	28 Kasım 1926
	3. sayı	12 Ekim 1927 (2. sene)
	5. sayı	26 Ekim 1927
	6. sayı	2 Kasım 1927
	7. sayı	9 Kasım 1927
	8. sayı	16 Kasım 1927
	14. sayı	28 Aralık 1927
	1. sayı	4 Ocak 1928 (3. sene)
	3. sayı	18 Ocak 1928
	4. sayı	25 Ocak 1928
Sinema Mihveri (1926)	1. sayı	11 Mart 1926
Artistik-Sine/Artistic-Ciné (1926)	1. sayı	4 Kasım 1926
	2. sayı	11 Kasım 1926
	3. sayı	18 Kasım 1926
	5. sayı	9 Aralık 1926
	6. sayı	16 Aralık 1926
	7. sayı	23 Aralık 1926
	8. sayı	30 Aralık 1926
	9. sayı	19 Ocak 1927
	10. sayı	26 Ocak 1927
	11. sayı	2 Şubat 1927
	13. sayı	23 Şubat 1927
	14. sayı	2 Mart 1927
	15. sayı	9 Mart 1927
	16. sayı	16 Mart 1927
	19. sayı	7 Nisan 1927
	22. sayı	28 Nisan 1927
Türk Sineması/Le Ciné-Turc (1927)	1. sayı	5 Mayıs 1927
	3. sayı	26 Eylül 1927
	8. sayı	2 Kasım 1927
	5. sayı	1 Mayıs 1928 (2. sene)
	26. sayı	21 Mart 1928
	27. sayı	28 Mart 1928

Türk Sineması/Cinéma-Turc (1914)[50]

Erken dönem sinema ve basın tarihinin bugün için en eski sinema yayınıdır. Derginin "ilk"liğini tesbit eden Odabaşı, derginin 3 Mayıs 1914'te imtiyazı alınan Türk Sineması salonunun yayın organı olabileceğini ifade eder.[51] "Sinematografa ait mevaddan bahseder ve şimdilik haftada iki defa neşrolunur gazetedir." ifadesi ile çıkan dergi Osmanlı Türkçesi ve Fransızca olarak iki dil ve iki alfabelidir. Pazartesi ve Perşembe günleri çıkan iki yaprak, dört sayfa derginin imtiyaz sahibi ve sorumlu müdürü, R. (Raif) Mehmet'tir. Çıkış amacı şöyle aktarılır:

> Şehrimizde de son zamanlarda sinemaların çoğaldığını görüyoruz. Beyoğlu'nda, İstanbul'da her gün bir yeni sinema açılıyor, hepsi de müşterisiz kalmıyor. Maatteessüf bütün bu sinemalar ecnebiler tarafından açılmış, her hususta olduğu gibi bu hususta da cebimizden çıkan paralar harice gitmekte bulunmuş idi. Hiçbir Türk, hiçbir müslüman böyle bir şeyi hatırlayamamış, bir sinema açmaya teşebbüs cesaretini gösterememiş idi! Bu bir büyük noksan idi ki telafisi mutlaka lazımdı. İşte bu noksanı iki milliyetperver, müteşebbis Türk genci telafi ediyor. Sirkeci'de Alemdar Oteli'ne muttasıl bir mahall-i mahsus tedarik ve bilcümle esbab-ı istirahati tekmil ediyorlar. (Türk Sineması) namını verdikleri bu sinemanın ilk hasılatını da Donanma-yı Osmani Muavenet-i Milliye Cemiyeti'ne terk ve teberru ediyorlar.[52]

"Türk" kelimesini kullanan ilk sinema salonu Türk Sineması hakkında pek bilgiye ulaşılamaz. Sirkeci'de Tramvay Caddesi'nde Alemdar Oteli bitişiğindedir. Dergideki bilgiye göre, bu salonu iki milliyetperver, müteşebbis Türk genci kurar. Salonun sahiplerinden biri H. Bey'dir. Diğerinin de *Sabah*[53] gazetesinde çıkan ilânın sonundaki imzadan hareketle Mecdeddin olduğu öğrenilir.

Sinematograf Ceridesi (1914)

Sinematograf Ceridesi'nin imtiyaz sahibi Mesrob Efendi, sorumlu müdürü Süleyman Tevfik (Özzorluoğlu) Bey'dir. *Sinematograf Ceridesi* sadece ismen bilinen bir dergidir. İmtiyazı alınmış olmakla birlikte derginin yayınlanıp yayınlanmadığı konusu açıklığa kavuşmuş değildir zira bugüne kadar herhangi bir sayısına ulaşılamamıştır.[54]

---

50 Gazetenin üç nüshası bulunmuştur. 1. sayısı 7 Mayıs 1914 (24 Nisan 1330), 3. sayısı 14 Mayıs 1919 (1 Mayıs 1330), 4. sayısı ise 18 Mayıs 1919 (5 Mayıs 1330) tarihlidir.

51 Odabaşı, "*Sinema Haberleri* Gazetesi", s. 99.

52 *Türk Sineması*, 24 Nisan 1330 (7 Mayıs 1914), sy. 1, s. 1. Bkz. Odabaşı, "*Türk Sineması*", s. 335.

53 *Sabah*, 13 Mayıs 1914, s. 4. Bkz. Odabaşı, "*Türk Sineması*", s. 330.

54 Odabaşı, "*Türk Sineması*", s. 317.

Sinema Haberleri (1914)[55]

Künye bilgilerine göre, "sinemaya ait şuundan bahseder ve haftada üç defa neşrolunur gazetedir."[56] Düzenli şekilde çıktığı varsayıldığında ilk sayısının 1914 Temmuz'unda basıldığı düşünülebilir. İmtiyaz tarihi 15 Temmuz olan derginin sahibi ve müdürü M. Kemal (Seden) Bey'dir. Yeri Babıali Caddesi'nde ve fiyatı 5 paradır. Keteon Bedrosyan Matbaası'nda basılır. Ali Efendi Sineması'nın yayın organıdır.[57] Çekilip çekilmediğine dair birçok tartışmaların ardından *Ayastefanos* filmine dair birincil kaynak düzeyindeki dergi yine Odabaşı'nın araştırmaları sayesinde araştırma dünyasına kazandırılmıştır.

Sinema (1914)[58]

Haftada üç defa yayımlanan derginin günümüze ulaşan tek nüshası 5 Şubat 1915 (23 Kanun-i sani 1330) tarihli 62. sayısıdır. Nüshası 10 paradır. İdari merkezi Cağaloğlu'ndadır. "Haftada üç kere neşrolunur fenni ve sınai gazetedir."[59] ibaresi yer alır. Sinema dergisinin mesul müdürü [Ayın][60] Cemil'dir. Üçüncü sayfadaki M. Şadi'nin dışında başka yazar kadrosuna dair başka bir bilgimiz bulunmamaktadır.

Ferah/Spacious (1914)[61]

Bâbıâli Caddesi'ndeki Sancakyan Matbaası'nda basılır. "Tiyatro ve sinematograf ve sanayi-i nefiseden bahseder ve haftada üç defa neşrolunur gazetedir."[62] ibaresi yer alır. Nüshası 5 kuruştur. Kevakibizade Selahaddin Bey'in sahibi olduğu ve sorumlu yazı işleri müdürlüğünü İbrahim Halit'in yaptığı dergi 57 sayının sonunda kapanır. Günümüzde ulaşılabilen 57. sayısında Mehmet Şemseddin imzasıyla bir yazı yayınlanır.

Sinema Postası/Le Courrier du Cinéma (1923)[63]

8 Aralık 1923'te yayın hayatına başlayan derginin sahibi Nazım Hikmet'in babası Hikmet Nazım'dır. Dergide Hikmet Nazım ve başyazar Vedat Örfi'nin [Bengü] yazıları vardır. İdarehanesi Ebu Suud Caddesi Karabet Matbaası'dır. Fiyatı

55 Derginin 26 Teşrin-i sani 1330 (9 Aralık 1914) tarihli 67 sayılı tek bir nüshası bulunmaktadır.

56 *Sinema Haberleri*, 26 Teşrin-i sani 1330 (9 Aralık 1914), sy. 67, s. 1.

57 Odabaşı, "*Sinema Haberleri* Gazetesi", s. 99.

58 Odabaşı, derginin 62. sayısının yanında 15 Teşrin-i sani, muhtemelen 27 Kasım 1914 tarihli bir başka nüshadan bir parça daha paylaşmıştır. Kapakta Muhsin Ertuğrul'un resmi vardır ve 32. sayı olduğu tahmin edilmektedir. Şehzadebaşı Müdafaa-i Milliye Sineması'nın gündüz hanımlara, gece beylere yapacağı gösterime dairdir.

59 *Sinema*, 23 Kanun-i sani 1330 (5 Şubat 1915), sy. 62, s. 1.

60 Buradaki ayın harfi birçok farklı isme gönderme yapılabileceğinden bu şekilde bırakılmıştır.

61 Sadece derginin 29 Kanun-i sani 1330 (11 Şubat 1915) tarihli 57. sayısına ulaşılabilmiştir.

62 *Ferah*, 29 Kanun-i sani 1330, (11 Şubat 1915) sy. 57, s. 1.

63 Haftalık yayımlanan derginin 15 Kanun-i evvel 1339 (15 Aralık 1923) tarihli 2., 17 Kanun-i sani 1340 (17 Ocak 1924) tarihli 6., ve 21 Şubat 1924 tarihli 8. sayısına ulaşılmıştır.

10 kuruştur. Klişesinde "Haftalık resimli sinema ve temâşâ mecmuası"[64] ibaresi yer alır. Cumhuriyet döneminin ilk sinema yayını sayılabilecek derginin ilk sekiz sayfası Osmanlı Türkçesi, diğer sekiz sayfası ise Fransızca toplam on altı sayfadır. Hem görsel açıdan hem de içerik açısından oldukça donanımlı dergi, dünyadaki sinema olayları ile gelişmeleri okuyucularına aktarma gayretiyle hareket ederken, dönemindeki ve sonrasındaki pek çok sinema dergisi için bir model oluşturur.[65]

Sinema Mecmuası (1924)

Haftalık resimli sinema ve temâşâ mecmuasıdır. Bazı kaynaklarda *Sinema Postası*'nın devamı olduğu bilgisi yer alır. Sahibi ve müdürü *Sinema Postası*'nın sahibi Hikmet Nazım'dır. Başyazarı *Opera-Sine*'nin de başyazarı Vedat Örfi'dir [Bengü].[66]

Sinema Rehberi (1924)[67]

Derginin mesul müdürü Cemal Nadir'dir. Günlük yayınlanan dergide başka bir yazar adı yer almaz. Babıali Caddesi'nde Maarif Kütüphanesi üstündedir. "Tiyatro, spor, sinema ve saireden bahis, memleketin maruf ticaret evlerini halka tanıtan gazetedir, her gün intişar eder."[68] ibaresi yer alır. Nüshası 1 kuruştur. "Ramazan-ı Şerife Mahsus Gazete" yazısından hareketle derginin yalnızca Ramazan'da çıkartıldığı düşünülebilir. Daha çok sinemalardaki filmlere dair ilânlar, reklâmlar, ticarethanelerin tanıtımları ve arkası yarın tarzında hikâyeler vardır.

Sinema Yıldızı (1924)[69]

Müdürü Mehmet Rauf'tur. Osmanlı Türkçesi ve Fransızca olarak haftalık yayımlanan derginin ilk sayısı 12 Haziran 1924'te çıkar. Amedi Matbaası'nda basılan derginin fiyatı 5 kuruştur. Mazhar Necati, Kemalettin ve Nureddin İbrahim gibi isimler derginin yazarları arasındadır. İmzasız, tercüme makaleler de vardır. İlk sayısında K. imzası ile yazılmış "Yedinci Sanat" adlı makalede derginin yayın hayatına çıkma serüveni şöyle özetlenir: "Sinemanın, memleketimizde bulunan hararetli taraftarlarını, sinemaya taparcasına sevenleri mutlu edecek, dünyadaki sinema olaylarına dair sıcağı sıcağına bilgi verecek, sinemayı, yaşayan ve yaşatan sanatkârlar ve dâhileri tanıtacak bir mecmuanın yayımlanmasını uygun bulduk."[70] Sinema tekniklerine, hilelere ve oyuncuların hayatlarına dair bilgilere, dünya ve

64 *Sinema Postası*, 21 Şubat 1340 (21 Şubat 1924), sy. 8, s. 1.

65 Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, s. 21.

66 Burçak Evren, *Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri*, İstanbul: Korsan Yayın, 1993.

67 Derginin 19-25 Nisan 1924 tarihleri arasındaki 14., 15., 16., 17., 18. ve 20. sayılarına ulaşılmıştır.

68 *Sinema Rehberi*, 19 Nisan 1340 (19 Nisan 1924), sy. 1, s. 1.

69 Derginin 12 Haziran 1924 tarihli 1., 19 Haziran 1924 tarihli 2., 26 Haziran 1924 tarihli 3. ve 31 Temmuz 1924 tarihli 4. sayılarına ulaşılmıştır.

70 *Sinema Yıldızı*, 12 Haziran 1340 (12 Haziran 1924), sy. 1, s. 1.

Türkiye'deki sinemalara dair güncel gelişmelere yer verilen dergide İstanbul'daki sinemaların adları, programları ve gösterimdeki filmlerin ayrıntılı bilgileri de okuyuculara sunulur.

Opera-Sine/Opera-Ciné (1924)[71]

4 Kasım 1924'te yayımlanmaya başlayan dergi, Türkçe ve Fransızca şeklinde haftalık çıkar. "Opera Sineması'nın haftalık mecmuası"[72] ibaresi yer alır. Derginin künyesine göre Opera-Sine'nin sahibi ve müdürü Opera Sineması'nın ortaklarından Osman Mazhar Bey'dir. Opera Sineması'nın tek yayını olan derginin başyazarı Vedat Örfi [Bengü]'dür. Baki Bülent ve V. F. K. diğer yazarlar arasındadır. İdarehanesi ilk sene Beyoğlu'ndaki Opera Sineması'nda iken ikinci sene Galata'da Havyar Han 73 numara olur. Ücreti 7,5 kuruş olan dergi Galata'daki L. Babuk ve Mahdumu matbaasında basılır.[73] İlk sayılarda Opera Sineması'nda gösterilen ve gösterilecek filmler ağırlıklı yer tutmaktadır. İlerleyen sayılarda İstanbul'daki diğer sinemaların programları ile yerli ve dünya sinemalarına dair haberlere yer verilirken, özellikle Amerikan sinemasındaki gelişmeler yakından takip edilir.

Müdhike (1924)[74]

Künyesinde "Roman, Tiyatro ve Sinema Mecmuası"[75] ibaresi yer alır. İdarehanesi, Yerebatan Emniyet Sandığı Karşısında Amedi Matbaası'ndadır. Fiyatı her yerde 5 kuruştur. İstanbul'da sinema hayatına dair değiniler yanında sinema salonlarının haftalık programlarının ilânları,[76] film tanıtımları,[77] Şarlo gibi artistler hakkında[78] yazılar da vardır.

Film Mecmuası/Le Film (1925)[79]

Osmanlı Türkçesi ve Fransızca yayımlanan derginin sahibi ve sorumlu müdürü E. Kemal, Başyazarı ise Ekrem Reşit'tir. J. E. imzalı bir yazar daha vardır.

---

71 Derginin 18 Aralık 1924 tarihli birinci senenin 3. sayısına, ikinci senenin 16 Eylül 1925 tarihli 1., 30 Eylül 1925 tarihli 3. ve 21 Ekim 1925 tarihli 6. sayısına ulaşılmıştır.

72 *Opera-Sine*, 18 Kanun-i evvel 1340 (18 Aralık 1924), sy. 3, s. 1.

73 *Opera-Sine*, 16 Eylül 1341 (16 Eylül 1925), sy. 1, s. 1.

74 Derginin 17 Kanun-i evvel 1340 (17 Aralık 1924) tarihli 1., 24 Kanun-i evvel 1340 (24 Aralık 1924) tarihli 2. ve 1 Kanun-i sani 1340 (1 Ocak 1924) tarihli 3. sayısına ulaşılmıştır.

75 *Müdhike*, 17 Kânun-i sani 1340 (17 Ocak 1924), sy. 3, s. 1.

76 "Şehzade Haftalık Sinema Programı", *Müdhike*, 24 Kanun-i evvel 1340 (24 Aralık 1924), sy. 2, s. 12.

77 "Bağdat Hırsızı", *Müdhike*, 17 Kanun-i evvel 1340 (17 Aralık 1924), sy. 1, s. 8-9.

78 "Şarlo'nun Hayatı", *Müdhike*, 24 Kanun-i evvel 1340 (24 Aralık 1924), sy. 2, s. 9-10.

79 Derginin 20 Aralık 1925'te 4., 20 Şubat 1926'da 13., 24 Mart 1926'da 16., 31 Mart 1926'da 17., 7 Nisan 1926'da 18., 14 Nisan 1926'da 19. sayısı yayımlandıktan sonra 1 Kasım 1926'da tekrar birinci sene ve muhtemelen ikinci seri olarak 1., 7 Kasım 1926'da 2., 14 Kasım 1926'da 3., 21 Kasım 1926'da 4., 28 Kasım 1926'da 5. ve ikinci senede 12 Ekim 1927'de 3., 26 Ekim 1927'de 5., 2 Kasım 1927'de 6., 9 Kasım 1927'de 7., 16 Kasım 1927'de 8., 28 Aralık 1927'de 14. sayıları

Künyeye göre idarehanesi ve dağıtım merkezi Şehzadebaşı'nda Milli Sinema'nın bulunduğu binadadır. "Tiyatro ve sinema cereyanlarını günü gününe takip eder haftalık mecmuadır."[80] ibaresi yer alır. Dergi haftalık olarak pazar (sonra çarşamba) günleri çıkar. İkinci yılından itibaren *Film* adıyla yayımlanır ve idare ile dağıtım merkezi Beyoğlu'nda Alkazar Sineması'nın ikinci katına taşınır. Böylece derginin nüshası da beş kuruştan on kuruşa çıkar. Dergi nüshalarında dünyadan ve Türkiye'den haberler, sinema salonları ve gösterimdeki filmlerin tanıtımını yapan ilânlar büyük bir yer kaplar. Diğer önemli bir husus derginin neredeyse bütün sayılarında taşradaki sinema faaliyetlerine değinmeyi ihmal etmemesidir. Yine, ülkedeki film mümessilleri ve İstanbul'a gelen yabancı sinemacılarla yapılan röportajlar da derginin kendine has özellikleri arasında yer almaktadır.[81]

Sinema Mihveri (1926)[82]

Haftalık olarak yayınlanan *Sinema Mihveri*'nin ilk sayısı 11 Mart 1926 yılında yayınlanır. Nüshası 10 kuruştur. Sahibi Cevat Rıza, mesul müdürü Necip Diri'dir. "Perşembe günleri çıkar sinema ve tiyatro mecmuasıdır."[83] İdarehanesi Babıali'de Cağaloğlu Yokuşu 7 numaradaki Metanet Matbaası'ndadır. Dağıtım yeri ise yine Babıali'deki Cemiyet Kütüphanesi'dir. Derginin yayın dünyasına girişi şu sözlerle dile getirilir: "*Sinema Mihveri,* memleketimizde sinema ve sahneye karşı gösterilen derin alâkadan doğmuştur ... Binaenaleyh memleketin sinema ve sahne heveskârlarına arz-ı şükran eder. *Sinema Mihveri,* herkesin gazetesidir ve onun üzerinde hiçbir şahıs veya müessesenin herhangi bir tesiri görülemeyecektir..."[84] Cevat Rıza ve Celal Enver yazarları arasındadır.

Artistik-Sine/Artistic-Ciné (1926)[85]

Müdür ve sahibi Pierre Sarıyan, mesul müdürü Leon Antonyan'dır. Türkçeye tercüme edilerek perşembe günleri yayınlanır. "Haftalık ve Şark Balkan Sinema Mecmuası" ibaresi yer alır. Osmanlı Türkçesi ve Fransızca yayınlanan derginin başyazarı Antoine Paul, idare memuru Anthony P. Stoll, mütercimi Ragıp Rıfkı'dır. Diğer dergilere benzer şekilde iddialı bir çıkış yapar: "Bugüne kadar şarkta ve

ile üçüncü senede 4 Ocak 1928'de 1., 18 Ocak 1928'de 3. ve 25 Ocak 1928'deki 4. sayılarına ulaşılmıştır. İki seri arasında biçim, şekil ve içerik açısından bir fark yoktur.

80 *Film Mecmuası*, 20 Aralık 1925, sy. 4, s. 1.

81 "Film Mümessillerini Ziyaret, Birinci Mülâkat – Lale Film", *Film Mecmuası*, 7 Nisan 1926, sy. 18, s. 3.

82 11 Mart 1926 tarihli 1. sayısına ulaşılmıştır.

83 *Sinema Mihveri*, 11 Mart 1926, sy. 1, s. 1.

84 "Gayemiz", *Sinema Mihveri*, 11 Mart 1926, sy. 1, s. 1.

85 *Artistik-Sine*'nin 4 Kasım 1926'da 1., 11 Kasım 1926'da 2., 18 Kasım 1926'da 3., 9 Aralık 1926'da 5., 16 Aralık 1926'da 6.; 23 Aralık 1926'da 7., 30 Aralık 1926'daki 8., 19 Ocak 1927'de 9., 26 Ocak 1927'de 10., 2 Şubat 1927'de 11., 23 Şubat 1927'deki 13., 2 Mart 1927'de 14., 9 Mart 1927'de 15., 16 Mart 1927'de 16., 7 Nisan 1927'deki 19., 28 Nisan 1927'deki 22. sayısına ulaşılmıştır.

yalnız Türkiye ile balkanlarda değil, hatta bütün dünyada sinema muhibbanını olduğu kadar film sanayii profesyonellerini alâkadar etmek gayesiyle neşr edilen ve vesait-i azime-i istihbariyeye malik bir sinema gazetesi mevcut değildi. Bu gazete bugün vücuda geldi, ismi de: *Artistik-Sine*"dir.[86] Derginin nihai hedefi kısaca şöyle açıklanır: "Kârilerimiz, müteakip nüshalarımızı okudukça, sinema hakkında şimdiye kadar edindikleri bilgileri artacak ve bu büyük sanatın bütün gavamizine vâkıf olarak iyi bir sinema müellif, münekkit ve mütehassısı olacaklardır."[87] Ayrıca Türkiye'de ve dünyada sinemaya dair olup bitenleri aktarabilecek başka dergi bulunmaması da yayın gerekçeleri arasında zikredilmektedir. Öte yandan derginin Anadolu'daki sinemaların gösterim programlarına yer vermeyi vaad etmesi de derginin dikkat çekici bir başka yanını teşkil etmektedir.

Türk Sineması/Le Ciné-Turc (1927)[88]

Dergi, *Artistik-Sine*'nin idari kadrolarının yer değiştirmesiyle yayın hayatına *Türk Sineması* adıyla devam eder. "Haftalık sinema mecmuası her hafta Çarşamba günleri neşrolunur."[89] ibaresi yer alır. Mesul müdürü ve sahibi Ragıp Rıfkı, müdürü Anthony Stoll, başyazarı Antoine Paul'dür. Sonra sahibi Halil Kâmil olur. Bu, derginin içerik ve görünüm açısından giderek zayıfladığı bir dönemdir. Osmanlı Türkçesi ve Fransızca yayınlanır. M. V. imzalı bir yazı vardır.

II. Sinemaya Yer Veren Çeşitli Süreli Yayınlar

A. Edebiyat-Sanat Dergileri

Dergiler her ne kadar edebî, ilmî, fennî veya sanatsal konulara ağırlık verseler de tiyatro ve sinema ile ilgili gelişmelere de bigâne kalmayarak, sayfalarında bu yeni icat veya sanata dair konulara yer verir. Örneğin *Mektep Müzesi* dergisinde bir sinematograf tarifi vardır: "Sinematografın esası malûm olduğu üzere bir şerit üzerine yekdiğerini müteakip alınmış fotoğrafların kemal-i süratle gözden geçmesi ve gözde levhaların değiştiği değil güya resimdeki şeylerin hareket ettiğini hissettirmesinden ibarettir."[90] Seçilen kelimeler ve anlatımdaki incelik açısından önemli bir tariftir. Sinematografın, fotoğrafların hızla gözün önünden geçmesi anlamına gelmediği, insanda resimlerin hareket ettiği ihsasını uyandıran bir alet olduğu vurgulanır. Hem tanıtım amaçlı yazılara rastlanır hem de ciddi eleştiriler okuyuculara sunulur. Dünyadaki sinema yıldızlarının hayatlarına dair bilgiler, yeni filmleri gündeme taşıma, filmlerden karelerle konularının aktarıldığı film tanıtımları, ilânlar, sinemadaki teknolojik ilerlemeler, Türk tiyatro sanatçılarının

86 *Artistik-Sine*, 4 Kasım 1926, sy. 1, s. 2.

87 *Artistik-Sine*, 4 Kasım 1926, sy. 1, s. 2.

88 5 Mayıs 1927'de 1., 26 Eylül 1927'de 3., 2 Kasım 1927'de 8., 1 Mayıs 1928'deki 5., 21 Mart 1928'de 26. ve 28 Mart 1928'de 27. sayısına ulaşılmıştır.

89 *Türk Sineması*, 5 Mayıs 1927, sy. 1, s. 1.

90 "Tünelde Sinematograf", *Mektep Müzesi*, 1 Mayıs 1329 (14 Mayıs 1913), sy. 1, s. 16.

biyografileri rastlanan yazılardır. Bu dergilerdeki yazılar için sinemayı da kendi ülküleri doğrultusunda ele aldıklarından, sinema konulu dergilerdeki içeriğe nazaran daha incelikle kaleme alındıklarının söylenmesi yanlış olmaz. Zira sinema salonlarına bağlı bir rekabet üzerinden hareket edilmesi, ayrıca okuyucu kapma telâşı dolayısıyla sinema dergilerindeki tanıtım ve reklâmların eleştirileri, derinliği perdeleyen bir yanı vardır. Yine de bu dergiler sinema konulu olmadıklarından, biçim ve yayın bilgilerinden çok içerik bilgileri üzerinden ele alınacaktır.

Temâşâ (1918)

Derginin sahibi Seyit Tahir, fahri müdürü Salih Fuat, başyazarı Hüseyin Kazım'dır. Önce haftada birle çıkmaya başlayan dergi sonra on beş günde bir ve ardından da ayda bir yayımlanır. Hayat-ı temâşâya hâdim, edebî, resimli gazetedir. Derginin yazarları arasında Muhsin Ertuğrul, Halide Edip, İ. Galip Arcan ve Reşat Nuri gibi dönemin edebiyat ve tiyatro dünyasının önemli isimleri sayılabilir. *Temâşâ* dergisi daha çok bir tiyatro dergisi olmasına rağmen dönemin sinemayla ilgili değerlendirmelerine de genişçe yer verir.

Dergâh (1921)

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin ilk kuşaklarını etkilemiş aylık bir yayın organıdır. Dergide şiir, makale, tenkit, tiyatro, musahabe, edebiyat tarihi, dil, musiki, felsefe, hâl tercümesi, hikâye, mimari konularında telif ve tercüme yazılar yayımlanır. Mesul müdürü daha sonra Özön soyadını alacak olan Mustafa Nihad'dır. Yahya Kemal, mecmuanın başyazarı gibi görünmekle birlikte Halide Edip, Yakup Kadri, Mustafa Şekip, Ahmet Haşim, Abdülhak Şinasi ve Ziya Gökalp de derginin yazarları arasındadır. Elde ettiği itibarı daha çok Anadoluculuğu, sanat ve edebiyatta millilik ilkesine bağlılığıyla kazanır. Dergi, yayınlandığı dönemde sanat, düşünce ve tarih noktasında önemli bir boşluğu doldurur.

Yarın (1921)

Müdürü ve başyazarı Suphi Nuri'dir. Haftalık, ilmî, edebî, içtimai ve resimli bir mecmuadır. Cevdet Reşit, Selim Nüzhet, Halide Edip Adıvar, İbrahim Necmi gibi isimler yazarları arasındadır. Dergide "Çiçekler ve Sinema"[91] gibi çok spesifik konulara değinildiği gibi Cevdet Reşit'in dizi hâlindeki "Sinema Hakkında Notlar"[92] yazısı genel bir gözlem niteliği de taşır.

91 "Çiçekler ve Sinema", *Yarın*, 13 Teşrin-i evvel 1337 (13 Ekim 1921), sy. 1, s. 11.

92 Cevdet Reşit, "Sinema Hakkında Notlar 1", *Yarın*, 1 Aralık 1921, sy. 8, s. 12; Cevdet Reşit, "Sinema Hakkında Notlar 2", *Yarın*, 8 Aralık 1921, sy. 9, s. 12-13; a.mlf., "Sinema Hakkında Notlar 3", *Yarın*, 8 Aralık 1921, sy. 10, s. 12; a.mlf., "Sinema Hakkında Notlar 4", *Yarın*, 29 Aralık 1921, sy. 11, s. 8, 11; a.mlf., "Sinema Hakkında Notlar 5", *Yarın*, 12 Ocak 1922, sy. 13, s. 13-14.

Resimli Hafta (1924)

Mehmet Zekeriya tarafından perşembe günleri çıkarılan haftalık dergidir. Ramazan ayında perşembe günlerine ek olarak pazartesi günleri de çıkarılır. Halka inebilen ve halkın içinden yazar ve aydınların bulunduğu bir dergi olmayı hedefler.[93] Dergide sinema ilânları,[94] sinemadaki hileler,[95] sinemadaki yeni keşifler[96] ve çocukları da sinemaya davet eden[97] yazılar yer alır.

Resimli Perşembe (1925)

Sahipleri Zekeriya ile karısı Sabiha Sertel'dir. Fakat 90. sayıya kadar derginin kapağında sahibi Nebizade Hamdi'dir. Ahmed Rasim, Nahid Sırrı Örik, Münire Handan, Vasfi Samim, Vâlâ Nurettin gibi isimler yazarları arasındadır. *Resimli Ay* dergisinin bir kolu şeklinde görülebilir.[98] Derginin sinema yazıları ve haberleri daha ziyade sinemaya ilgi duyan ve ona dair yeni gelişmeleri yakından takip eden sinema heveskârlarına seslenir. Sinema artisti olmak isteyenler için[99] sinema okulundaki derslerin işleyiş süreçlerinden bahseder ve artık çabalamadan sinema artisti olunamayacağını ifade ederek Türk gençlerini bu konuda bilinçlendirir. Sinemacılığın iyi ve kötü yönleri aktarılır,[100] yeni keşifler duyurulur.[101] Fotoğraflarla sahnede oynayan yapay kadın keşfi tanıtılırken, bir yandan artık insanın makineleştiği vurgusu da yapılır. Sesli sinemaya dair oldukça yazı vardır.[102] Müzik yarışmalarının ardından kazananlar okurlara tanıtılır.[103] Sinemadaki

93 Lokman Akgün, "Resimli Hafta Dergisi: İnceleme, Tahlili Fihrist, Seçme Yazılar", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, 2017, s. 2.

94 "Elhamra Sineması", *Resimli Hafta*, 1 Kanun-i sani 1340 (1 Ocak 1924), sy. 18, s. 7; "Mısırlıoğlu Halk Sineması", *Resimli Hafta*, 23 Teşrin-i evvel 1340 (23 Ekim 1924), sy. 8, s. 7.

95 "Sinemada Yangını Nasıl Yaparlar?", *Resimli Hafta*, 13 Nisan 1925, sy. 35, s. 2.

96 "Konuşan Sinema Yapıyorlar. Yakında Sinemada Hem Oyun Seyredeceğiz Hem de Aktörleri İşiteceğiz", *Resimli Hafta*, 19 Şubat 1925, sy. 25, s. 3; "Sinema Sayesinde Hastanede Hastanıza Yapılan Ameliyatı Takip Edebilirsiniz", *Resimli Hafta*, 5 Mart 1925, sy. 27, s. 8.

97 "Çocukları Sinemaya Davet Ediyoruz", *Resimli Hafta*, 26 Şubat 1925, sy. 26, s. 7.

98 Hülya Top, "Resimli Perşembe Dergisi İnceleme -Tahlilli İndeks- Seçme Metinler", Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2013, s. 16.

99 "Sinema Artisti Olmak İsteyen Hevesliler Bu Makaleyi Okuyunuz", *Resimli Perşembe*, 31 Mayıs 1928, sy. 158, s. 6; "Sinema Artisti Olmak için", *Resimli Perşembe*, 5 Temmuz 1928, sy. 163, s. 7.

100 "İyi ve Kötü Tarafları", *Resimli Perşembe*, 22 Eylül 1927, sy. 122, s. 9.

101 "Almanya'da Bir Sinema Âleminde Büyük Alâka Uyandıran Yeni Bir Keşif: Sahnede Oynayan Suni Kadın", *Resimli Perşembe*, 16 Aralık 1926, sy. 82, s. 8.

102 "Konuşan Sinema Artık Tatbik Sahnesine Geçebilecek Derecede Tekmil Etmiştir", *Resimli Perşembe*, 31 Mart 1927, sy. 97, s. 3; "Konuşan Sinemayı Nasıl Yapıyorlar?", *Resimli Perşembe*, 31 Ocak 1929, sy. 193, s. 4-5; "Tam Manasıyla Konuşan Sinema Ne Vakit Seyredeceğiz?", *Resimli Perşembe*, 23 Haziran 1927, sy. 109, s. 10.

103 "Sinema Müziği Müsabakasını Kazanan Bahtiyar İnsanı Tanımak İster misiniz?", *Resimli Perşembe*, 17 Mayıs 1928, sy. 156, s. 3.

hileler ve oyuncuların rolleri uğruna yaşadıkları tehlikeler konu edilir.[104] Telefonlu sinema makinesi yani telefotografiyle başka ülkeden gösterileri uzaktan izleme imkânından bahsedilir.[105]

Tiyatro ve Musiki (1928)

Sahibi Mazhar Fevzi Bey, yazı müdürü Mehmet Gayur'dur. "Musikiden, temâşâdan, sinemadan bâhis haftalık gazete"[106] ibaresi yer alır. Hakkı Suha, Refik Ahmet, Hafi Kadri ve Rauf Yekta gibi isimler yazarları arasındadır. Sinema yıldızlarına dair bilgiler, sinema salonlarının ilânları, tanınmış sanatçı ve yönetmenlerin biyografileri,[107] sinema romanları yer aldığı gibi farklı ülkelerdeki sinema faaliyetlerine dair yazılar da vardır.

B. Magazin Dergileri

Magazin dergileri okuyuculara kültürden siyasete, kadın ve güzellikten eğlenceli, ödüllü yarışmalara kadar birçok alanda yazılar sunmaktadır. Bu dergileri magazinleştiren de bu yönleridir.[108] Süsten modaya, adab-ı muaşeret, sağlık, vücut ve çocuk bakımı, jimnastik, müzik, dans, tiyatro, güzellik, kadınlık, annelik ve kadın-erkek ilişkileri, feminizme dair röportajların yanı sıra sinema,[109] ilânlar ve sinema artist müsabakalarına[110] yönelik magazinsel içerikler söz konusudur. Dergilerdeki ilânlar, şehirde yer alan sinemaların sayısının öğrenilmesi ve bu faaliyetlere dair istatistikî bilgilere ulaşılması açısından önem taşır. Bu dergilerin birincil hedefi kadınlardır. Sinemanın ve sinema dergilerinin yanında bu tarz dergiler kadının dönüşümünün seyrinin incelenmesinde de bir veri deposudur. "Elhamra sinemalarında Paris'in Son Modası" başlığıyla kadın okuyucularını filmleri görmeleri için Elhamra sinemasına davet eder.[111] Bu yıllarda sinema, değişen modayı izleyen Cumhuriyet kadınları için canlı bir modeldir.

---

104 "Sinemacılığın Gözlerimizi Aldatan Hileleri", *Resimli Perşembe*, 9 Temmuz 1925, sy. 7, s. 3; "Sinemalarda Gördüğünüz Güzel Aktrisler, Rolleri için Hayatlarını Nasıl Tehlikeye Koyarlar", *Resimli Perşembe*, 24 Aralık 1925, sy. 31, s. 3.

105 "Telefonla Sinema Gösteriyorlar", *Resimli Perşembe*, 7 Haziran 1928, sy. 159, s. 3; "Telsizle Sinema Göstericileri Telsiz Telefonda Eşhası Perdeye Aks Ettireceklerini Söylüyorlar", *Resimli Perşembe*, 11 Şubat 1926, sy. 38, s. 3.

106 *Tiyatro ve Musiki*, 19 Ocak 1928, sy. 1, s. 1.

107 Refik Ahmet, "Sahne Sanatkârlarımızın Hayatı: Ertuğrul Muhsin Nasıl Yetişti, Ne Yaptı?", *Tiyatro ve Musiki*, 2 Şubat 1928, sy. 4, s. 3; a.mlf., "Raşit Rıza Bey Nasıl Aktör Oldu?", *Tiyatro ve Musiki*, 16 Şubat 1928, sy. 5, s. 4; a.mlf., "Sahnenin Sanatkâr Kahkahası: Şadi Bey", *Tiyatro ve Musiki*, 26 Şubat 1928, sy. 6, s. 6.

108 Mehtap Kaya, "Atatürk Dönemi Magazin Dergiciliği ve Sosyo Kültürel Dönüşüme Etkisi", Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2014, s. 3.

109 "Sinemacılık Âleminde Büyük Bir İnkılâp: Sesli Sinema", *Arkadaş*, 7 Kasım 1928, sy. 20, s. 7.

110 "Sinema Artistleri: Bunlar İlah veya İlahe Midir?", *Asri Türkiye*, 1 Nisan 1926, sy. 2, s. 17-19.

111 "Elhamra Sinemalarında Paris'in Son Modası", *Süs*, 15 Eylül 1339 (15 Eylül 1923), sy. 14, s. 16.

Süs (1923)

Derginin sahibi ve başyazarı Mehmet Rauf'tur, sorumlu müdürü ise 13. sayıya değin Hüseyin Remzi'dir. "Haftalık edebi hanım mecmuası, gayesi tarzı ve kıyafeti, bilhassa kalbi ve dimağı tezyin etmektir."[112] ibaresi yer alır. İçeriğinde her türden yazıya rastlanan dergide filmlere dair tavsiyeler dikkat çeker. Yeni filmlere dair tanıtımlar,[113] reklâm ve ilânlar büyük yer kaplar. Örneğin sinema filmlerinin tercümesinin yapıldığına dair ilân vardır.[114] Elhamra sinemasının açılışına[115] değinilir ve Elhamra gibi diğer sinemalarda da gösterilecek filmlerin tanıtımları yapılır. Sinema salonlarına dair de bilgilendirmeler vardır.[116]

Yıldız (1924)

Derginin ilk 10 sayısında mesul müdür Talat Mithat Hemşeri'dir, sonrasında imtiyaz sahibi Sedat Simavi mesul müdür olur. Abidin Daver, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Behçet Kemal Çağlar, Cemal Zeki Ün, Enis Behiç Koryürek, Ercüment Ekrem Talu, Faruk Nafiz Çamlıbel, Fatma Cafer, Peyami Safa, Süleyman Nazif gibi isimler yazarları arasındadır.[117] "Her ayın ilk günü neşrolunur, her şeyden bahseder, aylık resimli, aile ve salon mecmuasıdır."[118] ibaresi yer alır. Sinema, tiyatro ve müzik alanlarında yazılan yazılarda dünyadaki gelişmeler dergi okuyucuları için takip edilir, artist olmak isteyen Türk kadınları için önerilerde bulunulur. Birçok konunun ele alındığı dergide sinema ilânları, sinema yıldızları,[119] sinemacılığın tarihine dair yazılar yer aldığı gibi sinema yıldızı olmak için yapılması gerekenlerin sıralandığı yazılar da vardır.[120] "Sinemacılık Neydi? Ne Oldu? Ne Olacak?" yazısında sinemaya dair hedefler ifade edilir: "(*Yıldız*) her ay bu sahifesini sinema bahislerine tahsis etmeye karar vermiştir. Bu sahifedeki musahabeler sinemacılık âleminin en canlı mevzularını tespit edeceği gibi resimleriyle de kârilerine doğru bir fikir vermeye çalışacaktır. Sinemacılık bahislerine girmeden evvel kârilerimize biraz sinemacılığın dünkü şeklinden bahsetmeyi lüzumlu addediyoruz."[121]

---

112 *Süs*, 29 Haziran 1339 (29 Haziran 1923), sy. 1, s. 1.

113 "Sinema Âleminde: Kemal Film'in Yeni Eseri Kız Kulesi Faciası", *Süs*, 21 Temmuz 1339 (21 Temmuz 1923), sy. 6, s. 7.

114 "Tercüme Merkez İdarehanesi", *Süs*, 20 Teşrin-i evvel 1339 (20 Ekim 1923), sy. 19, s. 2.

115 *Süs*, 29 Eylül 1339 (29 Eylül 1923), sy. 16, s. 1.

116 *Süs*, 29 Mart 1340 (29 Mart 1924), sy. 42, s. 2.

117 Keziban Biçer, "Yıldız Dergisi Tasnif ve Edebî Metinlerin İncelenmesi", Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, 2018, s. 26, 31.

118 *Yıldız*, 1 Eylül 1340 (1 Eylül 1924), sy. 1, s. 1.

119 "Güzel Filmler Serisinden: Ateş Pola Negri", *Yıldız*, 30 Teşrin-i sani 1340 (30 Kasım 1924), sy. 4, s. 2.

120 Bedî Vahdet, "Artist Olmak için Birinci Şart Nedir?", *Yıldız*, 1 Aralık 1925, sy. 16, s. 2-4.

121 "Sinemacılık Neydi? Ne Oldu? Ne Olacak?", *Yıldız*, 1 Teşrin-i evvel 1340 (1 Ekim 1924), sy. 2, s. 2.

C. Mizah Dergileri

Ay Dede, *Alay*, *Mehtap*, *Âyine* gibi mizah dergilerinde birçok ilân veya kısa fıkra tarzı yazılar yer alır. Bu ilânların içeriğini, çoğu mizahi bir üslupla ele alınan eserlerin tanıtımı, sinema, tiyatro gibi konular oluşturur.[122] Sinema reklâmları,[123] haberleri ve karikatürler[124] vardır. Ayrıca bunun yanında sinema tarihiyle ilgili düz yazılar[125] ve bazı makalelere de rastlanır.[126] Meşrutiyet'in ilânının ardından sinema da hızla yayılan mizah basınında kendine yer bulur.[127]

Âyine (1921)

Eşref Nesip tarafından haftalık yayımlanır. "Perşembe günleri intişar eder müstakilü'l-efkâr mizah gazetesidir." ibaresi yer alır.[128] Mahlasın bolca kullanıldığı dergide Yusuf Ziya, Faruk Nafiz, Osman Cemal, Neyzen Tevfik, Ahmet Rasim, Ercüment Ekrem gibi yazarlar vardır. İmzasız bir edebiyat ile sinema karşılaştırmasında[129] yazar, Yakup Kadri'nin İkdam'da neşrettiği bir makalede kullandığı "Edebiyat-ı Cedide o kadar zayıf ve usaresiz bir cereyan idi ki sinema çıkar çıkmaz ortadan kayboluverdi. Ahali bütün edebi zevklerini şimdi bu perdeler üzerinde tatmin ediyor." cümlelerini aktararak kendisinin bu tesbitlere katılmadığını ve sebeplerini izah eder, Yakup Kadri'yi eleştirir.[130]

Aydede (1922)

Refik Halit Karay tarafından yayımlanır. "Pazartesi ve perşembe günleri neşrolunur mizah gazetesi" ibaresi yer alır.[131] "Fukaraperver Sinemasında" adlı kısa yazıda kendisine bileti soran kontrol memuruna gencin verdiği "Param yok ki bilet alayım!.. Burası fukara menfaatine değil mi? Bayram ertesi hesap görürken bize on kuruş eksik verirsiniz, ödeşiriz." cevabı olaya nüktedan yaklaşım örneğidir.[132] Her ne kadar nükte de olsa gencin parası olmadığı hâlde sinema izleme isteğinin ne derece baskın geldiği dikkat çeker.

---

122 Özlem Coşkuner, "Ay Dede Mizah Dergisi'nin İncelenmesi", Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2007, s. 95.

123 *Alay*, 13 Mart 1336 (13 Mart 1920), sy. 10, s. 7.

124 *Âyine*, 24 Mayıs 1338 (24 Mayıs 1922), sy. 40, s. 2.

125 "Sinemanın Tarihi", *Mehtap*, 25 Ocak 1928, sy. 1, s. 18.

126 Aydan Ener Su, "1900-1928 Yılları Arası Mizah Gazete ve Dergilerinin İncelenmesi", Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2017, s. 432, 457.

127 Odabaşı, *Milli Sinema*, s. 110.

128 *Âyine*, 18 Ağustos 1337 (30 Kasım 1920), sy. 1, s. 1.

129 "Edebiyat ve Sinema", *Âyine*, 13 Haziran 1338 (13 Haziran 1922), sy. 43, s. 2.

130 Mehmet Erdoğan, "Âyine Dergisi'nin İnceleme ve İndeksi (Seçme Metinler)", Yüksek Lisans Tezi, Fatih Üniversitesi, 2014, s. 292.

131 *Aydede*, 5 Kanun-i sani 1338 (2 Ocak 1922), sy. 1, s. 1.

132 "Fukaraperver Sinemasında", *Aydede*, 9 Mayıs 1338 (9 Mayıs 1922), sy. 38, s. 4.

D. Çocuk Dergileri

Bu dönem dergilerde çocukların sosyal, kültürel ve duygusal açıdan gelişmelerine katkı sağlamak amaçlandığı gibi, ebeveynleri de bu konularda bilinçlendirmenin hedeflendiği de ifade edilebilir.[133] *Çocuk Dünyası*, *Türk Çocuğu*, *Mektepliler Âlemi*, *Çocuk Dünyası* gibi dergilerde sinema, bir teknoloji harikası şeklinde aktarılır ve çocuklar yeni gelişmelerden haberdar edilir. Dergilerde gösterimdeki filmlerin reklâmlarına yer verilmekle birlikte kimi durumlarda iyi bir sıhhate sahip olmak için tiyatro, sinema gibi kapalı mekânlara girmemelerinin salık verildiği de olur. Filmlerse daha çok milli duyguların şekillendirilmesinde bir propaganda aracıdır.[134] Bazı örnekler verilecek olursa *Talebe Defteri*'nde çocuklara oyuncak sinematograf yapımı sunulur ve kendilerinin de büyük sinemalardakine benzer şekilde bu icadın nasıl bir şey olduğunu tasavvur edebilecekleri bir imkân sağlanır.[135] *Çocuk Duygusu*'nda savaş esnasında Osmanlı askerlerine ait görüntüler, milli bir nesil oluşturması beklenen çocuklarda vatan duygusunun yerleştirilmesine yöneliktir.[136] Zira çocuklar üzerinde filmlerin tesiri büyüktür. *Yeni Yol* dergisindeki "Korkunç Ormanlarda" hikâyesinde Osman, Seyfi ve Bekir adlı üç kafadar sinemada seyrettikleri bir filmden etkilenerek avcı olmaya karar verirler.[137]

Sevimli Mecmua'da "Meccanen Sinema" başlıklı çocukları sinemaya alıştırma amaçlı ücretsiz sinema faaliyetleri düzenlendiğine dair ilân vardır: "Bu haftadan itibaren ayda iki defa karilerimize meccanen sinema vereceğiz. Birinci sinemamız yarın Şehzadebaşı'nda Milli Sinema'da verilecektir. Sinema saat dokuz buçukta başlayacaktır. Bütün karilerimiz davetlidir. Geliniz görünüz. Para almıyoruz. Kupon istemiyoruz. Arkadaşlarınızı getiriniz."[138] Ayrıca çocuk dergilerinin yanında öğretmen dergilerinde de çocuklar ve sinema konusu ele alınır. *Muallim* dergisinde[139] Şakir Ahmet'in kaleme aldığı yazılarda çocukların yeniyi seven ruhları için eğitimde eski, sıkıcı yöntemlerin değil sinematograf kullanımının artık bir mecburiyet haline geldiği ifade edilir. Yine aynı dergide "Milli Sinema"[140] adıyla yayınlanan yazıda Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin çalışmaları övülür, ardından öncelikle çocuk sinemasına ağırlık verilerek son dönemde yabancı filmlerin tahribatının

133 Kaya Özakgün, "Türkiye'de 1928-1938 Yılları Arasında Yayımlanan Çocuk Dergileri", *Sbf Basın ve Yayın Yüksek Okulu Yıllığı*, 1981, s. 206-212.

134 *Musavver Çocuk Postası*, 31 Kanun-i evvel 1339 (31 Aralık 1923), sy. 18, s. 7.

135 "Oyuncak Sinematograf", *Talebe Defteri*, 8 Mayıs 1330 (21 Mayıs 1914), sy. 26, s. 429.

136 Özde Çeliktemel-Thomen, "Çocuklar ve Kadınlar: Geç Osmanlı Döneminde Sinema Hakkında Bir Mütalâa", *Alternatif Politika*, "Sinema Özel Sayısı", Mayıs 2016, s. 9.

137 H. Basri, "Korkunç Ormanlarda", *Yeni Yol*, 1 Kanun-i sani 1340 (1 Ocak 1924), sy. 57, s. 519-521.

138 "Meccanen Sinema", *Sevimli Mecmua*, 12 Şubat 1925, sy. 4, s. 56.

139 Şakir Ahmet, "Tedrisatta Sinematograf", *Muallim*, 15 Temmuz 1332 (15 Temmuz 1916), sy. 1, s. 13-17.

140 "Milli Sinema", *Muallim*, 15 Teşrin-i sani 1333 (15 Kasım 1917), sy. 16, s. 584.

önüne geçilmesinin ne derece yerinde olacağı meselesi vurgulanır. *Muallimler Birliği* dergisinde de "Çocuklar ve Sinema"[141] başlığı altında Kırklareli milletvekili Fuat Bey'in 16 yaşından küçük çocukların sinemaya gitmelerinin yasaklanmasına, filmlerin kontrolden geçmeden çocuklara izlettirilmemesine dair dilekçesine, hazırlanan layihaya, dahiliye ve adliye encümeni mazbatalarına yer verilir. Kendi yaşlarına uygun olmayan filmleri vakitli vakitsiz seyretmelerinin çocuklarda sinir ve ahlâk zafiyetine sebep olduğu, dünya savaşının ardından bunun iyice arttığı ve çocukları bir servet olarak gören milletlerin buna çare aradıkları vurgulanarak sinema yasasının gerekliliği üzerinde durulmuştur.

Resimli Dünya (1924)

Orhan Seyfi Orhon'un yönetiminde çıkar. "Haftalık fenni, edebi, terbiyevi, mizahi çocuk gazetesi, Perşembe günler neşrolunur." ibaresi yer alır. Bol resimli ve karikatürlü bir çocuk dergisidir. Kapak resimleri, karikatürleri ve sloganları ilgi çekicidir. Çocuk artistlere ve filmlere dair bilgiler vardır.[142] Amerika'daki film şeritlerinin uzunluğu, oradaki sinema artistlerinin aldığı ücretler, kaç sinema salonu olduğu ve hasılatlarına yer verilir.[143] Birçok kitaba ruh ihsan eden sinema kitapçıların ekmeğine bal süren sanat şeklinde takdim edilir.[144] Sinemaya dair teknik gelişmeler de derginin yoğunlaştığı alanlardan bir başkasını teşkil etmektedir.[145]

Sevimli Mecmua (1925)

Sahibi Mehmet Zekeriya, başyazarı Sabiha Zekeriya'dır. On birinci sayıdan itibaren derginin müdürü Zeki Cemal olur. Son iki sayıda derginin sahibi Nebizade Hamdi'dir. Çocuklarla resimden kompozisyona, basit telsiz telefon yaptırmaya ve ücretsiz sinemaya davet etmeye kadar birçok farklı etkinlik düzenler.[146] Sorduğu bilmeceyi bilenlere küçük bir sinema makinesi hediye eder.[147] Çocuk artistlerden bahseder.[148]

141 "Çocuklar ve Sinema", *Muallimler Birliği*, 28 Şubat 1927, sy. 21, s. 938-941.

142 "Sinemada Çocuk Artistler", *Resimli Dünya*, 15 Ocak 1925, sy. 7, s. 3.

143 "Sinema Memleketi", *Resimli Dünya*, 12 Mart 1925, sy. 15, s. 7.

144 "Sinema ve Kitapçılık", *Resimli Dünya*, 19 Şubat 1925, sy. 12, s. 6.

145 "Emsalsiz Bir Sinema Cambazının Uçan Bir Tayyare Üzerinde İcra Ettiği Marifetler", *Resimli Dünya*, 28 Mayıs 1925, sy. 5, s. 6; "Ka'r-ı Deryada Sinema", *Resimli Dünya*, 15 Eylül 1925, sy. 13, s. 3; "Telsiz Telgraflı Sinema", *Resimli Dünya*, 15 Eylül 1925, sy. 13, s. 14.

146 Erhan Akdağ, "Sevimli Mecmua Adlı Çocuk Dergisi (Çeviriyazı, İnceleme)", Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2012, s. 29.

147 "Değirmencinin Çuvalları Yeni Bilmecemiz", *Sevimli Mecmua*, 12 Şubat 1925, sy. 4, s. 1.

148 "Başka Milletlerin Çocukları Ne Yapıyorlar? Sanatkâr Çocuklar", *Sevimli Mecmua*, 12 Şubat 1925, sy. 4, s. 51.

III. İçeriklerinden Hareketle Süreli Yayınlara Bakış

A. Sinemanın Tarihi

Erken dönem süreli yayınlarda sinemanın okuyuculara tanıtılması veya benimsetilmesi amacıyla onun icat edilme süreci, bu süreçte kimlerin bu icat üzerinde bir katkısı bulunduğu, sinemanın sanat olup olmadığı gibi konular işlenir. Hatta mevzu teknik terimler kullanmaktan çekinmeden aktarılır. Muhatap aldığı hedef kitle seyircilerden çok entelektüel zihinler gibidir. Sessiz, bir pantomimden farksız görülerek küçümsenen sinemanın sesine kavuşma süreci de etkin bir şekilde dergiler tarafından takip edilir ve okurlar bu hususta bilgilendirilir.

> Konuşan sinemayı teşkil eden başlıca kısım gramofon ve sinema makinesidir. Bu iki makinenin yekdiğeriyle muntazaman işlemesini temin için üçüncü bir motor vaz olunmuştur ki bunun sayesinde ileri veya geri kalan sinema makinesini gramofona göre ayar etmek kâbil oluyor. Herhangi bir salonda bu tesisatı yapmak için evvelâ operatörün dairesinde sinema makinesi ve motordan başka bir de [nâzım motor] bulunmalıdır.[149]

Resimli Hafta'da çıkan konuşan sinemalara dair yazıda da sinemanın uzakları yakın etmesinden, cahil topluluk diye bir şey kalmayacağından dem vurulur ve sinemanın sesle birlikte önünün alınamaz bir deha hâline geleceği ifade edilir:

> Sinema henüz bu noksanıyla bu kadar rağbet görür ve sinema aktörleri bu kadar para kazanırsa, sinema ile beraber ses de nakledildiği zaman bu asri tiyatronun kazanacağı ehemmiyeti kolaylıkla takdir edebilirsiniz. O vakit sinema, hem tiyatro, hem vodvil, hem mektep, hem müze, hülâsa her şey olacaktır.[150]

Sinemanın ortaya çıkışından ve Lumière Kardeşler'in bundaki rolünden bahseden, sinemanın daha çok Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra geliştiğine değinen yazılar bu bağlamda önemli başlıklardan birini teşkil eder.[151] *Sinema Postası*'ndaki "Sinemayı Kim İcat Etti?" yazısı, sinemanın icadı için herkes her ne kadar Lumière Kardeşler'i zikretse de aslında her ülke için bu sorunun cevabının değiştiği gerçeğiyle başlar. Sinema aletlerinin icadı, ondan öncesinde Çin'e gönderme yapılan Karagöz'ün varlığı vs. gibi konulara değinerek sinemanın kısa sürede muhteşem bir gelişme gösterdiği belirtilir.[152] Sinemayı tiyatro üzerinden değil, Karagöz'ün

149 Lucien Fournier, "Konuşan Sinemalar", *Sinema Postası*, 17 Kanun-i sani 1339 (17 Ocak 1923), sy. 6, s. 13.

150 "Konuşan Sinema Yapıyorlar. Yakında Sinemada Hem Oyun Seyredeceğiz Hem de Aktörleri İşiteceğiz", *Resimli Hafta*, 19 Şubat 1925, sy. 25, s. 3.

151 "Sinemacılık Ne İdi? Ne Oldu? Ne Olacak?", *Yıldız*, 1 Teşrin-i evvel 1340 (1 Ekim 1924), sy. 2, s. 2.

152 "Sinemayı Kim İcat Etti?", *Sinema Postası*, 10 Kanun-i evvel 1339 (10 Aralık 1923), sy. 2, s. 4.

hayal perdesinin bir devamı şeklinde ele alır. Sinemanın vergilendirilmesi meselesinde rastlanılan bir belgede de bu konuya şöyle değinilir:

> Hâlbuki sinematograf tiyatro olmadığı gibi sâir oyun kumpanyalarından da ma'dud değildir. Zira: Tiyatro eşhâs-ı müteaddide tarafından teşhis olunduğu cihetle bir kumpanyadır. Sâir oyun kumpanyaları da böyle eşhas-ı müteaddide tarafından icra ediliyor. Sinematograf ise şahs-ı vâhid tarafından aks-i ziya ile irâe olunur hayal kabilindendir. Hayale ise oyun kumpanyası denilmez. Keza sinematografa da oyun kumpanyası veya tiyatro denilemez.[153]

İnsan tasavvuruyla benzerlik gösteren sinema şeridinin insan ruhundaki tesirlerine de değinilir:

> Bazen bir tarih kitabı mütalâa ederken insanın fikri maziye dalar ve o kadar derin bir ezeliyete müstağrak bulunur ki oralarda gördüğü sevdiği âsâr-ı atika hazinelerini, meclubu bulunduğu sanayi-i nefise levhalarını, ruhunu en ziyade okşayan menâzır-ı tabiiye bedialarını hep fikren müşahede eder. Lâkin muntazam bir sahne üzerinde, mükemmel bir sinema şeridinin temsil ettiği hakiki manzarayı reyü'l-ayn görünce tetebbuâtı büyür. Müktesebatı tekerrür eder. Ruhunda başka bir inşirah hasıl olur.[154]

Resimli Dünya'da "Sinemada Beyaz Bir Perde Üzerinde Gördüğünüz Resimler Nasıl Canlanıyor?" yazısında sinemanın hangi aşamalardan geçerek gözlerimizin önünde bir hayale dönüştüğünü teknik terimler ve resimlerle aktarır; sinemayı gramofonla kıyaslar. Aslında vurgulanan ses veya görüntünün artık kalıcı hale gelebilmiş olmasıdır.

> Bugün gramofon nasıl fani bir insan hançeresinden çıkan bir sadayı madeni plaklar üzerine tespit etmek ve lede'l-hâce o sadayı yüz sene sonra aynı ahenk ve eda ile tekrar etmek imkânını bahşetmiş ise sinema da bugün karşımızda koşup oynadığını, gülüp ağladığını gördüğümüz bir insanın bu hareketini bundan yüz sene sonra gözlerimiz önünde canlandırmak çaresini bulmuştur.[155]

B. Sinema Salonları ve İlânlar

Dergilerde duyuru, ilân ve reklâm önemli bir yer tutar. Hatta *Sinema Rehberi* dergisinde yazıdan çok ilân vardır. Sinemanın ticari yönü açısından bu pazarda veya rekabette her okuyucusuna kucak açan bir görünüm sergilenir, sinema

153 BOA, DH.İ.UM, 94/5, 72-5, 1330 B 23 (8 Haziran 1912).

154 "Sinematograf Hakkında Mülâhazat", *Sinema*, 23 Kanun-i sani 1330 (5 Şubat 1915), sy. 62, s. 1, 23.

155 "Sinemada Beyaz Bir Perde Üzerinde Gördüğünüz Resimler Nasıl Canlanıyor?", *Resimli Dünya*, 18 Haziran 1925, sy. 8, s. 5.

işletmeciliği teşvik edilir. "Her türlü işin özü ve özellikle sinema reklâmdır. Reklâm ve duyuru olmadan, her bir girişim eksik kalır ve en değerli ve dokunaklı filmler reklâm ve duyuru yapılmazsa israf olur."[156]

Sadece film ve salon isimleri "Gelecek hafta *Asri Bir Madam Dubari* [*du barry*] Opera Sineması'nda"[157] gibi kısa ilânlar şeklinde yer aldığı gibi "Bazı İstanbul Sinemaları" ilânındaki gibi daha ayrıntılı şekilde o şehirdeki salonlar ve filmleri de seyirciye, okuyucuya tanıtılır. Bu tür ilânlarda haftanın filmleri hakkında bilgiler verilirken hem sinema salonlarını tanıtıcı, hem gidilesi bir yer olarak özendirici bir üslup kullanılır. Bu noktada dergilerin, salonların bir yayını olduğu da unutulmamalıdır. Bu, işletmelerinin devamı için de gereklidir. *Ali Efendi Sineması*: "Her hafta program değişir. Gündüz ikide ve dörtte, geceleri on buçukta. Kanlı Mirat ve Avrupa Beyi – İki sergüzeşt filmi beraber devam etmektedir." *Millet Sineması*: "Geniş ve rahat olması itibariyle yaz mevsiminde gidilecek en iyi sinemadır. Her gün iki matine - geceleri on buçukta en yüksek artistlerin eserleri gösterilir. Haftada iki defa program değişir." *Milli Sinema Şehzadebaşı*: "Tertibat ve teşkilatı ile tamamen sinema için yapılmış güzel bir müessese olan bu Milli Sinema'yı bütün kârilerimize tavsiye ederiz. Mevsimin en parlak eserlerini bilhassa sergüzeşt dramlarını muvaffakiyetle gösterir. Haftada iki defa program değiştirir."[158]

Sinema Haberleri'nde Ali Efendi Sineması'nın program ilânına yer verilir. *Peçe* ile *Sanat ve Masumiyet* adlı iki büyük dram sahnededir. Bu iki film öncesi ve sonrasında komediler oynanır ve piyano çalınır. "İstanbul'a gelen şeritlerin en seçkinleri birinci defa olarak bu Türk işletmesinde gösteriliyor, alkışlarla, takdirlerle karşılanıyor." ifadesi kullanılır.[159] Yine Majik Sineması hakkındaki başka bir ilânda, yönetmenin daha önceki filmiyle büyük ilgi toplaması üzerinden okuyucuların dikkati çekilir. "Bu hafta Majik sineması büyük bir sabırsızlıkla beklenilen "Melun Talih" filmini irâe etmektedir. Bu filmin mübdii büyük kudret-i sanatkâranesini "Katil Kim?" filminde gösterdiği gibi, bu sefer de "Melun Talih" filminde temâşâgerlere kudret-i kabiliyet ve sanatkâranesini bir daha tasdik ettirecektir."[160]

Süs dergisinde de işletmecisinin Türklüğü vurgulanan Kuşdili Sineması'na dair ilân vardır: "Kadıköyü'nde Kuşdili'nde müteşebbis birkaç Türk genci tarafından tutularak tamir ve tezyin ettirilmiş ve herhâlde en şık sinemalar ayarına is'ad edilmiş olan eski Kuşdili sinemasında en şık ve en parlak filmler gösterilmektedir."[161]

---

156 "Reklâm Nasıl Yapılmalı?", *Film Mecmuası*, 24 Mart 1926, sy. 16, s. 4.

157 "Gelecek hafta *Asri Bir Madam Dubari* [*du barry*] Opera Sineması'nda", *Türk Sineması*, 26 Eylül 1927, sy. 3, s. 6.

158 "Bazı İstanbul Sinemaları" *Sinema Yıldızı*, 31 Temmuz 1340 (31 Temmuz 1924), sy. 4, s. 2.

159 *Sinema Haberleri*, 26 Teşrin-i sani 1330 (9 Aralık 1914), sy. 67.

160 "Haftanın Temsilleri", *Film Mecmuası*, 4 Ocak 1928, sy. 3, s. 6.

161 *Süs*, 29 Mart 1340 (29 Mart 1924), sy. 42, s. 2.

C. Ülkedeki Sinema Hayatı

Sinema konulu yayınlardaki önemli başlıklardan birisini de başta İstanbul olmak üzere İzmir, Ankara, Bursa gibi şehirlerdeki sinemalar ve gösterimler hakkında verilen bilgiler oluşturmaktadır. *Müdhike*'deki Ocak 1924 tarihli "İstanbul'da Sinema Hayatı" yazısında hem seyircilerin sinemaya rağbet etmediğinden şikâyet edilir hem de sinemanın yabancılardan Türk eline geçmesinden duyulan memnuniyet dile getirilir. Fakat diğer yandan bu değişiklik sadece bir el değişikliği olarak kaldığı müddetçe seyircilerin sinemaya bakışının değişmesini beklemek ne kadar yerindedir?

> İstanbullular sinemaya güya meraklı görünürler; fakat birisi bu koca şehirde kaç sinema olduğunu düşünecek olsa bu merakın pek sathi olduğu hemen tahakkuk eder. Çünkü bütün şehirde sinemalar yirmiyi geçmez. Küflü dumanlı kahvelerde, çayhane köşelerinde tavla iskambil karşısında beyin çürütmek halkımızca bu temiz ve şık eğlenceye tercih olunuyor. Bu ne kadar şâyân-ı teessüf ise son senelerde şehrimiz sinemacılığının ecnebi elinden milli ellere geçtiğini görmek o kadar bâdi-i inşirahtır; pek yakın zamanlara kadar en milli köylere kadar yabancı ellerin inhisârında kalmış olan sinemacılık bugün Beyoğlu'nda bile Türk eline geçmektedir.[162]

İstanbul'da kışın capcanlı bir hayata sahip sinemalar yaz geldiğinde yerini yeni sezon hazırlıklarının yapıldığı bir sükunete bırakır.

> Kışın soğuk, dondurucu gecelerinde sabahlara kadar açık kalan barlar kafeşantanlar ile umumi zevk-i temâşâyı tatmin eden sinemalar birer ikişer kapanmaya başlar. Buna "mort sezon" nâmı verilir. Üç dört ay devam eden bu fasıla-ı faaliyeti mevtaî sükûnu eylül girer girmez ihlal eder, her taraf canlanmaya başlar umumi hazırlık, temizlik, sinema binalarında tamirat telvin ve tezyin faaliyetleri görülür. Sinema film mümessilleri birer ikişer Avrupa seyahatinden, angaje ettiği büyük filmlerin neşe ve gururuyla müftehirâne avde[t] ederler. Bu hâl âdeta rekabet sahasında bir muzafferiyet addedilir. Ve nihayet sezon açılır.[163]

"İstanbul Sinemaları" başlıklı başka bir yazıda da benzer hususlara temas edilerek hangi sinemaların kapandığı veya kapanmak üzere olduğu, hangilerinin gösterimlerine devam edeceği bilgileri okuyularla paylaşılır.[164]

Yukarıda zikredildiği üzere bu yayınlarından gündemlerinden birisini de İstanbul ve diğer büyük şehirlerdeki sinemalara dair bilgiler oluşturuyordu. Nureddin

---

162 "İstanbul'da Sinema Hayatı", *Müdhike*, 17 Kanun-i sani 1340 (17 Ocak 1924), sy. 1, s. 16.

163 "Sinema Mevsimi", *Film Mecmuası*, 1 Kasım 1926, sy. 1, s. 4.

164 "İstanbul Sinemaları", *Sinema Yıldızı*, 19 Haziran 1340 (19 Haziran 1924), sy. 2, s. 11.

İbrahim'in bir yazısı Ankara'daki iki sinema salonundan daha eski olan Milli Sinema'ya dair önemli tasvirler içermektedir:

> Tavanı Türk tarzında tezyinatla süslenmiştir. Sinema perdesi bir tiyatro sahnesine gerilmiştir. Sinemanın tûlü arzına muvafıktır. Arkada sıra ile localar, üst kat paradi mevkii kadınlara tahsis edilmiştir. Fakat isteyenler ailece her mevkide oturabilirler. Müzik İstanbul'un birinci sınıf sinemaları derecesindedir. Halkın çoğu müzik dinlemek için geliyor. Bu sinema birkaç defa alaturka ve alafranga komedilere ve tiyatro temsillerine sahne olmuştur. Ankara yerlilerinin sinemaya merakları yoktur.[165]

"İzmir'de Sinema Tiryakiliği" başlıklı yazının konusunu ağırlıklı olarak İzmirlilerin sinemaya gösterdiği yoğun ilgi oluşturmaktadır. Sinemalar bayram ve Cuma günleri dahil olmak üzere, özellikle de kışın sabah 8'de başlayıp programlarını 5 kez devreder. Yer kalmayacak derecede izdiham yaşanır. İzmir'de başka eğlence yerinin olmaması da bu durumda etkilidir. Sinema giriş biletleri çok ucuzdur ve o dönemde en çok avantür filmleri yaygındır.[166] Hatta Mustafa Kemal de ilk defa 1923'te İzmir'deki Ankara Sineması'nda kalabalık ve alkışlar arasında *Şarlo İdam Mahkûmu* filmini kendisi için hazırlanan locasında seyreder.[167]

"Bursa'da Sinema Hayatı" başlıklı yazı, Bursa'nın yegane sinema salonunun problemlerine odaklanır. "Halk sinemaya tamamen bir müptedi derecesinde rağbet ediyor. Her filmi görmek istiyorlar: Aşki, hissi ve cinai filmleri tefrik edecek bir hâlde değiliz. Çünkü hâlihazırda elimizde bir tane müessese vardır."[168] 12 yıl önce *Ciné-Journal*'in tespitine göre de Osmanlı'da güncel olayların takip edildiği havadisler ilgi çekerken, eğitici filmlere seyirciler pek rağbet göstermez.[169] *Opera-Ciné* dergisinin 3. sayısında Türk oyuncuların sahneye koyduğu *Esrarengiz Şark* filminin Fransa'da bulduğu yankılar anlatılır. Sinema haberleri kısımlarında da bu konuya yer verilir.[170]

D. Diğer Ülke Sinemaları

Erken dönem sinema döneminde milli film[171] vurguları yapılmasına rağmen dışarıya dönük bir sinema anlayışı hâkimdir. Hep özenilen ve burada da olması

---

165 Nureddin İbrahim, "Ankara'da Sinema Hayatı", *Sinema Yıldızı*, 31 Temmuz 1340 (31 Temmuz 1924), sy. 4, s. 15.

166 "İzmir'de Sinema Tiryakiliği", *Sinema Yıldızı*, 31 Temmuz 1340 (31 Temmuz 1924), sy. 4, s. 14-15.

167 Özuyar, *Gazi'nin Sineması*, s. 84.

168 "Bursa'da Sinema Hayatı", *Sinema Yıldızı*, 26 Haziran 1340 (26 Haziran 1924), sy. 3, s. 12.

169 Oya Kasap Ortaklan, *Erken Sinemanın Aynasından Osmanlı-Alman İlişkiler (1895-1918)*, İstanbul: Libra Kitap, 2019, s. 50.

170 "Memleket Sinemacılığı", *Opera-Sine*, 18 Kanun-i sani 1340 (18 Ocak 1924), sy. 3, s. 4.

171 Odabaşı'na göre milli sinema, yerli anlamındadır ve tarihsel bağlam içinde ulusal anlamını da içerir. Bkz. Odabaşı, *Milli Sinema*, s. 68.

beklenen sinemalar ya Amerika'da ya İngiltere'de yahut Almanya'dadır. Bu minvalde hem oradaki sinemalardan, filmlerden bahsedilir hem de bir model şeklinde okurlara sunulur. Bir taraftan da günümüzde bile hâlâ tartışmalı bir mevzu olan ülke sinemasının neliğinin sorgulandığı görülür: "Asla Söylenmemiş Şeyler" başlığında "Alman Sinema Artistleri" yazısında, bir sanatkârın genellikle film çevirdiği memleketin onun öz memleketi olduğu görüşünü ele alarak en az yirmi milletin Alman olduğuna ve bu şartlarda Alman diye zikredilen sanatçıların çoğunun aslında Alman olmadığına dikkat çeker.[172]

"İngiliz Filmi" başlıklı yazıda, Avam Kamarası'nda İngilizlerin film üretimine dair yapılan tartışmalar aktarılır. Kendi milletlerine yaraşır filmlerin çekilebilmesi için senaristler hayatın kötü taraflarını gösteren amiyane senaryolar seçmemelidir. Diğer taraftan konu gerçeklikten de uzak kalmamalıdır.[173] Orhan Memduh imzalı bir yazıda da Almanlar'ın en zor şartlarda bile sinemaya bütçe ayırdıklarından bahsedilir. "Almanlar bugün, ihtilâl gürültüleri arasında bile sinemayı ihmal etmiyorlar. Onu memleketlerinin ticaret terakkiyatı nokta-i nazarından lâ-büd görüyorlar. Milyonlar sarfediyorlar. Onların ticarete karşı izhar ettikleri bu aşka imrenmemek 'Darısı başımıza' dememek mümkün müdür?.."[174] Hem Almanya hem İngiltere kendi toplumu için en iyi şekilde sinemayı kullanma konusunu masaya yatıran ve sinema için para harcayıp kafa yoran örnekler olarak sunulur.

Türk Sineması dergisinden yayınlanan "Cihan Sinema Haberleri" başlıklı yazı İngiltere'de, Paris'te çekilecek filmlerden, Amerikalı bir şirketin Mısır'da altı dram çevireceğinden, Romanya'da yeni bir derginin çıkmaya başladığından, bir Rus yönetmenin yeni film hazırlıklarından bahseden kısa ama okuyucu açısından doyurucu bir metindir.[175] Aynı derginin 5. sayısındaki "Avrupa'da" yazısı da benzer nitelikleri taşır.[176]

E. Farklı Disiplinlerle İlişki

Dergilerde sinemanın farklı sanatlarla kıyaslamaları yapılır. Müzikle, tıpla, hatta sporla arasındaki bağlar veya nasıl bağ kurulacağına dair yorumlar yapılır. Bunlar arasında tiyatro-sinema ilişkisi en fazla ele alınan konu olarak öne çıkmaktadır. Başından beri tiyatro ve sinema farklı sanatlar şeklinde ele alınır. Hatta engin tiyatro bilgisi sinemada başarıyı getirmez. Bu, istenen bir şey de değildir.

> Sinema için lâzım gelen havâssa malik olmayan meşhur tiyatro yıldızlarıyla sahnede iyi bir temsile pek muvaffak olamayacak sinema yıldızları için, zannıma kalırsa, sinema ve tiyatro, birbirinden tamamıyla ayrı birer

172 "Alman Sinema Artistleri", *Türk Sineması*, 26 Eylül 1927, sy. 3, s. 5.

173 "İngiliz Filmi", *Türk Sineması*, 26 Eylül 1927, sy. 3, s. 6.

174 *Sinema Postası*, 17 Kanun-i sani 1339 (17 Ocak 1923), sy. 6, s. 12.

175 *Türk Sineması*, 26 Eylül 1927, sy. 3, s. 5.

176 *Türk Sineması*, 1 Mayıs 1928, sy. 5, s. 3.

> sanattır. Teknik nokta-i nazarından, sahne üzerinde sanat gibi telâkki edilen şey, sinema artistleri tarafından ifa olunan şey ile asla kabil-i kıyas olamaz. Sinema lehine diğer bir nokta daha var: sinema artisti fazla para alır ve daha muntazam ve müreffeh bir hayat yaşar; binaenaleyh, bir tiyatro artistinden daha ziyade aile hayatıyla alâkadar olur.[177]

Bununla beraber zamanla sinemanın tiyatroyu daha fazla etkisi altına aldığı görülür. Sinemadaki farklı mimik ve üsluplar uygunsuz şekilde tiyatroda kullanılır. Ve sinema ortaya çıktığı günden bu yana tiyatroya tercih edilir. "Sinemanın revâcını arttıran yalnız ucuzluğu değildir? Halk, fena filmi iyisine nasıl tercih ediyorsa, sinemanın şâyân-ı hayret iddialarını tiyatro piyeslerinin en iyisine tercih etmektedir."[178] Ayrıca bir tiyatro yönetmeniyle sinema yönetmeni arasında çokça fark olduğu olduğu ifade edilir. Sinema daha büyük, daha önemli bir iştir. Sinemanın sahnelenmesi diğerine göre çok daha zordur.[179]

Musiki ile sinemaya dair yazılara da yer verilir. "Müzik, bir filmin muvaffakıyet kazanması için elzem bir amildir, iyi bir müzik, hatta adi bir filmin bile kıymetini yükseltebildiği gibi fena bir müzik de iyi bir filmi berbat eder."[180] Amaç filmin ruhuna, "vakanın cereyan ettiği zamana ve gösterilecek sahnelerin hazin veya neşeli olmasına nazaran musikiyi vaka ile hemahenk" etmek olmalıdır.[181]

Sinemanın en çok ilişkilendirildiği diğer bir alan ise eğitimdir. "Muallim Sinema" yazısında sinemanın en güçlü propaganda aracı olduğundan bahsedilir. Serdar Öztürk'e göre sinema, erken Cumhuriyet dönemindeki siyasi ve askerî otorite için sadece eğlendirici araç değil, en birinci propaganda aracı, sinema işleriyle uğraşanlara göre, basından sonra en önemli propaganda aracıdır.[182] Tam anlamıyla devletin ideolojik bir aygıtı şeklinde konumlandırılmasa da bu dönemdeki belgeseller, film müzikleri, filmlerde tercih edilen dil bakımından iktidarın sinemayı bir propaganda aracı olarak kullandığı söylenebilir.[183] Bu güçlü aletin eğitimde de ne kadar önemli adımlar attırabileceği vurgulanır. Birçok başka ülke bunu erken dönemde fark ederek işe koyulurken Türkiye'de hâlâ işlerlik kazanmaz. İttihat ve Terakki hükümeti de, sinemayı okullarda kendi siyasi çıkarlarına yönelik bir propaganda aracı şeklinde kullanmayı tercih eder.[184] Özellikle tıpta resimli, canlı

177 "Sinemayı Neden Tiyatroya Tercih Ediyorum?", *Sinema Postası*, 4 Kasım 1926, sy. 1, s. 5-7.

178 "Halk ve Sevdiği Tiyatro", *Artistik-Sine*, 23 Şubat 1927, sy. 13, s. 3-4.

179 Antoine Paul, "Vâzı-ı sahneler", *Türk Sineması*, 2 Kasım 1927, sy. 8, s. 3-4.

180 "Musiki ve Sinema", *Artistik-Sine*, 7 Nisan 1927, sy. 19, s. 3-4.

181 Cemal Reşit Rey, "Sinemada Musiki", *Film Mecmuası*, 12 Ekim 1927, sy. 3, s. 1-3.

182 Serdar Öztürk, *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema-Seyir-Siyaset*, Ankara: Elips Kitap, 2005, s. 31.

183 Esin Paça Cengiz, "Türkiye'de Sinema, Tarih ve Temsil İlişkisi Üzerine Sorular", *Toplumsal Tarih*, 2015, sy. 255, s. 89.

184 Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi*, s. 243.

anlatımlar için bu icadın kullanılması gelişme için önemli bir adımdır.[185] Ayrıca sinema senaryosundan ilham alınması anlamında "sinema edebiyatı" terimi kullanılır. Her zaman yönetmenlerin edebiyattan yardım beklediği fikrine kapılanlar vardır. Hâlbuki bir film senaryosundan mülhem eserler de kaleme alınabilir. Bu durumda da bir sinema edebiyatından bahsetmek gerekir.[186]

F. Film Tanıtımları ile Listeleri

Opera Sineması'nda Robert Leonard'ın *Sevgilisi* filminin tanıtımı yapılır ve konusu okuyucuya aktarılır.[187] *Müdhike*'de "Binbir gece muhayyilâtından yapılmış eski masallardaki peri âlemlerini ihtar eden ve üç milyon lira sarfıyla vücuda gelen bir harika-i sanat: Bağdat Hırsızı" başlığı altında *Bağdat Hırsızı* filmi ele alınır. Tanıtım sanatçı ve filmden görsellerle sunulur.[188] Okuyucu filmi seyredemese bile bu doyurucu bilgilerle kendini izlemiş gibi hissedebilir. Bunun yanısıra günlük, haftalık, aylık veya sezonluk yayımlanacak filmlerin listelerinin sinema kültürünün oluşum ve gelişimine katkı yapan bir etken olduğu da iddia edilebilir.

Sinema Rehberi dergisinin her sayısının ilk sayfasında günlük gösterimdeki filmler ve tiyatrolar listelenir. "Pangaltı: Minarenin Sesi - 5 kısım, Majik: İki Yetime, İki safhası birden, Etval [Etoile]: Katil Kim? - (Klod Farer'in [Claude Farrère] şaheseri), Kozmograf: Arslan Yürekli Jak – 15 devirlik muazzam film" bunlardan bazılarıdır.[189] "Memleketin en büyük yegâne milli film evi" şeklinde nitelenen Kemal Film'in 1928 sinema sezonu için American Universal fabrikasından getirttiği 90'a yakın salon ve avantür filmlerin bir listesi vardır. Filmlerin yanında oyuncuların adları da yazılıdır.[190] Bu şekilde film şirketlerinin getirttiği filmler listelendiği gibi "Ayın Filmleri" başlığında kısa kısa filmlere dair değerlendirmelerle yayımlanan yazılara da yer verilir.[191] 1925-1926 yıllarına ait Paramont Film temsilcisinin getirttiği İstanbul'un bilinen büyük sinemalarında gösterilen filmleri sıralanır. *Zaza* (*Zaza*[192]), *Belladonna* (*Belladonna*[193]), *Erkeğim* (*Mon Homme*[194]), *Rezalet* (*Scardale*[195]), *Kra-*

185 "Muallim Sinema", *Türk Sineması*, 1 Mayıs 1928, sy. 5, s. 5.

186 "Sinema Edebiyatı", *Opera-Sine*, 18 Kanun-i sani 1340 (18 Ocak 1924), sy. 3, s. 5.

187 "Sevgilisi", *Türk Sineması*, 26 Eylül 1927, sy. 3, s. 8.

188 "Bağdat Hırsızı", *Müdhike*, 17 Kanun-i sani 1340 (17 Ocak 1924), sy. 1, s. 8-9.

189 "Sinemalar", *Sinema Rehberi*, 21 Nisan 1340 (21 Nisan 1924), sy. 16, s. 1.

190 *Türk Sineması*, 1 Mayıs 1928, sy. 5, arka kapak.

191 *Türk Sineması*, 1 Mayıs 1928, sy. 5, s. 4.

192 Allan Dwan'ın yönettiği 1923 yapımı film.

193 George Fitzmaurice'in yönettiği 1923 yapımı film.

194 Herbert Brenon'un yönettiği 1924 yapımı film.

195 Sehven Scardale yazılmış, ancak Scandale olması uygun düşen Allan Dwan'ın yönettiği 1924 yapımı film.

lın Gözdesi (*Mr. Beaucaire*[196]), *Altın Kafes* (*Femmes Libres*[197]), *İyi Evlenmek için!!!..* (*Souvent Femme Varie*[198]) filmlerden bazılarıdır.[199]

G. Sinema Artistleri

Neredeyse bütün sinema konulu dergilerde yıldızların gösterişli fotoğrafları yer alır. Hatta kapaklar onların fotoğraflarıyla doludur. Okuyucular hem kendileri film artisti olabilmenin yollarını öğrenebilmesi, hem de oyunculuğunu beğendiği artistlerin hayatlarına dair bilgiler üzerinden, o kişiyle birebir tanışmasa da onunla bir bağ kurabilmesi açısından önemli fonksiyon icra eder. Günümüzde de artistlerin hem magazinel hem de yaptığı işe gelinceye değin nelerle meşgul oldukları hâlâ merak konusudur. Bütün dergilerde daha çok en meşhurların hayatları ön plandadır. Fakat aktarılan sadece o sanatçının hayatı değildir. Ardındaki kültür de onunla birlikte gelir. Örneğin Şarlo'nun hayat hikâyesinden bahsedilirken,[200] onun rüya gibi bir ülke olan Amerika'da yaşadığı, krallar kadar maaşa sahip olduğu bilgileri üzerinden bir algı inşası da yürütülür.

Bedia Muvahhid'i tanıtmaya ailesinden başlanır ve oradan söz mesleğini icrasına gelir:

> Bedia Muvahhid Hanım, iyi bir aileye mensuptur. Fransız Lisesi'nde tahsil gördü. Henüz mektepte iken, verilen hususi müsamerelerde roller deruhte eder, müstesna istidadı herkesin nazar-ı takdirini celb eylerdi. Mektepten çıktıktan sonra muhtelif liselerde edebiyat ve Fransızca muallimeliğinde bulundu. Bedia Hanım, Fransızcaya fevkalade vâkıftır. Edebiyata son derece meraklı olduğu gibi bundan birkaç sene evvel, Darülbedayi sanatkârlarından Refet Bey'le izdivaç eden Bedia Hanım, bütün nazarlarını, öteden beri meclup bulunduğu hayat-ı temâşâya çevirmekte ve onun samimi bir mensubu olmakta tereddüt etmedi.[201]

H. Yıldızlık-Oyunculuk

Dergilerde oyunculuk vurgusu yapılmakla birlikte daha çok sinema yıldızı veya artisti olma durumu ön plandadır. Bu, bir taraftan derginin seyircilere benimsettiği bir olayken diğer taraftan seyirci mektuplarına verilen cevaplardan hareketle okuyucular da sinema yıldızı olma isteklerini çokça dile getirirler. Gençler bir

196 Sidney Olcott'un yönettiği 1924 yapımı film.

197 Sam Wood'un yönettiği 1923 yapımı film.

198 Jean Legrand'ın yönettiği 1923 yapımı film.

199 *Film Mecmuası*, 7 Nisan 1926, sy. 18, s. 2-3.

200 "Şarlo'nun Hayatı", *Müdhike*, 24 Kanun-i evvel 1340 (24 Aralık 1924), sy. 2, s. 9-10.

201 "Sanatkârlarımızı Tanıyalım: Bedia Muvahhid Hanım", *Sinema Postası*, 25 Ocak 1924, sy. 8, s. 1-2.

ümitle sinemaya başlar. Ama belli başlı isimler sürekli anılmaya lâyık olurlar. Charlie Chaplin, Lilian Gish, Pola Negri gibi isimlerdir bunlar.

"Avrupa Ve Amerika'nın Meşhur Yıldızları Kimlerdir Ve Nasıl Yaşıyorlar?" başlıklı yazıda birçok artist kısaca tanıtılır. Sanatlarını icra ettikleri en iyi filmler zikredilir. Ne kadar para kazandıkları üzerinde durulur.[202] Tüm bunları okuyucular da talep eder ve bu dergiler film yıldızlarının hayatlarını hem bir model olarak sunmak hem de özendirmek için de köşelerine taşırlar. Hatta taşradakilerin sinema öncesinde hayatlarının kıymetini bilmedikleri, şimdiyse hem saban hem de kravatla ilgilendikleri ifade edilir. Sinema onlar için yeni bir hayatın kapılarını aralamaktadır.[203]

"Ve bir sinema artisti için en büyük meziyet, şahsiyettir; sima ile vücut da bu şahsiyetin ayineleridir."[204] Bu gibi cümlelerle güzellik ve şahsiyet birbirinden ayrılmaz unsurlar şeklinde sunulur. Sadece bununla da kalınmaz. Sinema artisti olmak artık eskisi kadar kolay değildir. Tiyatro sanatçıları, yazarları da sinema sektöründe yerlerini almaya uğraşırlar. Fakat hemen hemen bütün dergilerde sinema yıldızı olabilmenin nasıl mümkün olduğu konusu gündemdedir. Bunun kurallarından bazıları şunlardır:

> 1- Sinema artisti behemehâl edebiyat tahsilini ikmâl etmiş olmalı. Ve kendisini sinema ve tiyatro bediiyâtı, ruhiyâtı ile terbiye etmiş olmalıdır. 2- Güzellik müsabakalarında birinci çıkamamışsa da hiç olmaz ise ikinciliği veya [ü]çüncülüğü almış bulunmalıdır. 3- Boyu uzun, yüzü armudi, saçları sarı, levent, kıvrak, kemiği ince eti dolgun kadınlardan gayrısı birinci derecede artist olamazlar. 4- Sinema artistliğine karar veren kadın veya erkek hiç olmazsa iki sene de sinemacılık tahsil etmelidirler. 5- Kadın veya erkek hassasiyette, şirinlikte, gayrı asabilikte, eda ve etvarda tabiilikte, sadegîde herhalde birinci derecede bir kabiliyeti haiz bulunmalıdır. 6- Sinema artistliği her şeyden evvel mukaddes bir meslek telakki edilmelidir.[205]

Bu durum sonraki sinema dergilerinde de devam eder. Bir yandan yıldızlığın ihtişamı aktarılır, diğer yandan bunun hiç de kolay olmadığı ifade edilir. Bu anlamda yıldızlık ile Batılı veya modern olma fantezisinin iç içe geçtiği söylenebilir. Dönemin kadınları için güzel ve modern görünme bir milli görev şeklinde sunulur.[206]

---

202 *Film Mecmuası*, 21 Kasım 1926, sy. 4, s. 2.

203 Antoine Paul, "Vilayetlerde Sinema", *Artistik-Sine*, 18 Kasım 1926, sy. 3, s. 3.

204 "Yıldızlar Muvaffakıyetlerini Neye Medyundurlar?", *Artistik-Sine*, 16 Aralık 1926, sy. 6, s. 5.

205 Bedî Vahdet, "Artist Olmak için Birinci Şart Nedir?", *Yıldız*, 1 Aralık 1925, sy. 16, s. 2-4.

206 Özge Özyılmaz, "1930 ve 1940'larda Milli Bir Fantezi Olarak Yıldız Yarışmaları", *Toplumsal Tarih*, 2015, sy. 255, s. 85.

Sanat bir kandırmacadan, göz boyamacılıktan ibarettir. Dergilerde sinemadaki hilelere ve tehlikelere değinen yazılara da rastlanır.[207] Buna rağmen halk asılsız olduğunu bildiği hâlde kendisine sunulan maceralar onu heyecanlandırır, güldürüler eğlendirir. Bu anlamda sinema artistini sanatçı şeklinde ele alırsak;

> Sanatkâr olabilmek için her şeyden evvel geniş bir yürek lâzımdır. Her türlü sıkıntıya göğüs gerebilmeli. Sanatkârlık, bedbinliğin amansız bir düşmanı olmakla beraber uzun bir tahammül ister. İntisap eder etmez büyük rolleri deruhte etmek şerefine nailiyet, yüzde doksan dokuzdan sonra kalan küçücük bir ihtimaldir... Bugünün en yüksek ve mergup sanat sahası sinemacılık.[208]

I. Filmcilik-Sinemacılık

Dergiler, daha çok İstanbul olmak üzere Anadolu'daki sinema şirketlerine, oradaki sinema müdürlerine okurları için iyi bir rehber olacaklarına ve İstanbul'daki filmleri izleme imkânı sunacaklarına dair vaatlerde bulunurlar.[209] Sinema açmak, işletmek isteyenleri teşvik ederler.[210] Sinema filmlerinin satışına dair film şirketlerinin tanıtımlarına yer ayrılırken sinemanın toplumun sosyal hayatındaki oynadığı rolün diğer ülkelerdekine nazaran çok daha mühim bir noktada durduğu aktarılır.[211] Sinemanın, sinema işletmeciliğinin önemi sadece sosyal anlamda değil, ticari açıdan da ülke için bir talih kuşuymuş gibi gösterilir. İstikbal sinemadadır. "Fünûnun her şubesinde en yüksek mevkileri işgal eden sinemanın, sinemacılığın memlekette tevellüdü kadar mesut bir hadise tasavvur edilemez. Müteşebbisleri alkışlamamak, öyle sanırım ki, kadirşinassızlık olur."[212]

Aynı dönemlerde Hollywood yapım şirketleri, yapımlarının Türkiye'de usulsüzce dağıtılması ve gösterilmesini engellemek, korsan gösterimler yüzünden yaşadıkları kayıpları gidermek için harekete geçer. Metro Goldwyn Mayer 1925'te İstanbul'da kendi temsilciliğini açar.[213] Türkiye, Asya pazarının en önemli dağıtım merkezi hâline gelir.[214] Çok zevkli ve eğlenceli görünse de sinema idaresi aslında çok keskin bir görüşe sahip olunması, halkın zevkini tespit edebilmesi zorunluluğu

---

207 "Sinemada Tehlike", *Türk Sineması*, 1 Mayıs 1928, sy. 5, s. 13.

208 Vedat Örfi, "Sinema Sanatkârlığı", *Opera-Sine*, 18 Kanun-i sani 1340 (18 Ocak 1924), sy. 3, s. 1-2.

209 "Anadolu Sinema İdarelerinin Nazar-ı Dikkatine", *Film Mecmuası*, 28 Kasım 1926, sy. 5, s. 4.

210 "Film Acenteleri", *Film Mecmuası*, 31 Mart 1926, sy. 17, s. 6.

211 "Sinema Filmlerinin Satılması için Teşkilât-ı Ticariye", *Opera-Sine*, 21 Ekim 1925, sy. 3, s. 19.

212 Vedat Örfi, "Milli Filmler", *Sinema Postası*, 10 Kanun-i evvel 1339 (10 Aralık 1923), sy. 2, s. 1-2.

213 "Metro Goldvin Filmleri", *Opera-Sine*, 21 Ekim 1925, sy. 6, s. 20. Ayrıca bkz. Ali Özuyar, *Hariciye Koridorlarında Sinema: Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Sinemanın Politik Gücü*, İstanbul: YKY, 2019, s. 116.

214 Özuyar, *Babıâli'de Sinema*, s. 48.

bakımından bir o kadar zor bir iştir, fakat kârlıdır da. Filmcilerden biriyle yapılan söyleşide bu zorluklara ve kâra değinilir:

> Filhakika, 1922'de vücuda getirdiğim dokuz büyük film bana ancak küçük bir kâr temin etti, fakat masarifimi tamamıyla çıkardım. Filmciliğe başladığım için film yapmaktan vazgeçtim. Maahaza, artık o zamandan beri Türkiye'de sinema pek terakki etmiştir; binaenaleyh, film imalinin pek ticari ve kârlı bir iş olacağına kâni bulunmaktayım. ... İhtimal, meselenin en nazik ciheti, bu işin ruhu mesabesinde olan "vâzı-ı sahne" bulmak keyfiyetidir.[215]

İşin ruhu, bir yönetmen bulmak veya yetiştirmekken diğer bir zorluk da sinema seçimi meselesidir. Çünkü bu durum sinema idarecisini çok büyük sıkıntılara da sokabilir.

> Sinema idare edenler arasında muvaffakiyetler sırr-ı mazhariyetinden biri de hiç şüphesiz film intihabındaki isabet keyfiyetidir. (...) Muhit ve seyirciler itibariyle muhtelif kısımlara ayrılır. Umumiyet itibariyle dört sınıfa tefrik edilen sinema müşterileri gayrımütecaniz bir heyet halinde aynı filmi seyrettikleri vakidir. Eğer sinemaları çocuklara mahsus, halka mahsus, münevverâna mahsus olarak üç sınıfa ayırmak imkanı olsa bu sınıfların zevkien, seviyesine göre filmler celb etmek müşkil bir iş değildir. (...) Basit insanlar ve çocuklar macera hikayeleriyle, avantür ve polisiye dramlardan zevk aldıkları halde yüksek zevk sahibi münevver zevat psikolojik ve artistik filmler görmeyi arzu ederler. Mutavassıt halk tabakası daima külfetli, muazzam eserler, tarihi, heyecanlı filimler sever.[216]

Diğer taraftan sosyal veya siyasal dönüşümlerden de ilk etkilenenlerin başında gelen bir sektördür sinema. Yeni alfabenin kabulüyle eski arayazılı filmler sinemacıların elinde kalır. Bu filmler konusunda ciddi bir kayıp yaşayan şirketler, hem film ithalâtına hız verirken, hem de yeni arayazıların okunmasında güçlük çekildiğinden seyirci kaybıyla da karşı karşıya kalır. Bu yüzden yazılar kısa tutulduğu gibi ekranda kalma süreleri uzatılır.[217] Bu külfetli işin diğer boyutu da sinemanın Anadolu'da da belli bir seviyeye taşınmasıdır. Cemil Filmer'le yapılan söyleşide de asıl işlerinin taşra ve öz vatan Anadolu olduğunu söylemesi dergi yönetimini de sevindirir:

> Bizim işimiz İstanbul'dan ziyade taşra ile öz vatanımız olan Anadolu iledir. Anadolu'nun belli başlı hemen bütün sinemalarıyla temastayız. Ezcümle Ankara'daki Cumhuriyet ve Türk Ocağı Sinemalarına, Adana'daki

215 "Türk Filmi", *Türk Sineması*, 21 Mart 1928, sy. 26, s. 4.

216 "Film İntihabı", *Film Mecmuası*, 1 Kasım 1926, sy. 1, s. 4.

217 Ali Özuyar, *Kovboylara Bozlak Okutan Adam: Ha-Ka'nın Hikâyesi*, Ankara: Doruk Yayınları, 2021, s. 22.

> Samsun'daki Türk Ocağı'na, Giresun'a, Muğla, Kula, Manisa, Aydın Salihli, Balıkesir Sinemalarına her hafta ikişer defa muntazaman film programları sevk ederiz. Avrupa'nın en maruf büyük film dârussınâalarıyla muamelede bulunarak her sene külliyetli miktarda film mübâyaa etmekteyiz.[218]

J. Sahneleme Sanatı

Filmin sahnelenmesi de başlı başına bir ekip işidir. Herkes üstüne düşen görevi yerine getirir. Sahne sadece bir oyuncu ve yönetmenden ibaret değildir. İzlenilecek filmi en tabii hâle getirmesinde sahne sorumlusu, makyöz, ışıkçı vs. herkesin payı vardır.

> "Bir sinema darü's-sınaasına ilk defa olarak girenler, sinemada seyrettikleri en tabii sahnelerin ne vasıtalarla elde edildiğini görür görmez hudutsuz, takdirlerle karışık derin bir hayrete düşerler. Onun için sinema sahnesinde "gayrı mümkün yoktur." … İyi bir sahne nâzımı, dilediği yeri dilediği tarzda bir darü's-sınaaya sıkıştırmak sırrını hâizdir. … Sinemanın buna benzer çok mühim entrikaları vardır. [Tabiiliği, gayrı tabii vasıtalarla elde etmek] nazariyesi, bugün rejisörlerin en hâkim bir hissidir."[219]

Makyaj teknikleriyle insanların olduğundan daha yaşlı veya genç gösterilebilmesi, tanınmaz hâle getirebilmeleri artık makyajın bir sanata dönüştüğünü gösterir. Ve artık bu sinema için bir mecburiyettir.[220] Bu sayede Çinli olmayan birinin gözleri çekik gibi gösterilerek bir Çinli zannettirilebilir.[221] Bu hileler bununla da bitmez. "Deniz içinde alınan filmler, havada seyahatler, mücadeleler, apartmanın üst katından düşmeler, canlanan resimler, gözüken hayaller ... hepsi de bir hileden ibarettir. Ancak bu hileler gayet iyi düşünülmüş ve fotoğraf sanatına (ziya) kudreti de ilâve edilerek gerçeğinden farksız bir hâle getirilmiştir."[222] Bir hile değilse de sahnelemede dans edilmesi de oynanan role farklı bir ruh katar. Bazen sinema filmlerinde dansa da başvurulur. "Fakat bunlar tiyatrodakilere hiç de benzemez. … Artist, vücudunun en ince hatlarına kadar ruhu okşayabilecek nazlı harekât ve vaziyeti verebilmelidir ki bu da rakkasenin plastik kabiliyetine göre olur."[223]

---

218 "Film Mümessillerini Ziyaret, Birinci Mülâkat – Lale Film", *Film Mecmuası*, 7 Nisan 1926, sy. 18, s. 3.

219 Baki Bülend, "Sinema Entrikaları", *Opera-Sine*, 18 Kanun-i sani 1340 (18 Ocak 1924), sy. 3, s. 5.

220 "Makyaj Sanatı", *Sinema Mihveri*, 11 Mart 1926, sy. 1, s. 6.

221 "Makyaj Kudreti", *Artistik-Sine*, 30 Aralık 1926, sy. 8, s. 12-14.

222 "Sinema Hilelerinden: Tırmanmak", *Sinema Yıldızı*, 19 Haziran 1340 (19 Haziran 1924), sy. 2, s. 9.

223 "Sinema Raksları", *Sinema Mihveri*, 11 Mart 1926, sy. 1, s. 7.

Cevdet Reşit *Yarın*'da hem Avrupa ve Amerika'yı hem de bu topraklardaki sinemayı kendi deneyimleri ve gözlemleri üzerinden sade bir dille anlatırken yönetmen ile artistleri insan bedeni üzerinden tasvir eder:

> Vaz-ı sahne eden zât bir filmin ruhudur demiştik bu ruhun bulunduğu bedenin kan damarları artistler, azası da operatördür. ... Biz ne zaman Avrupa ve Amerika komisyonlarına film satabilirsek o zaman sinema âleminde yaşayabiliriz. Garbın sermayeleri milyonlara çıkan müesseselerine rekabeti hatırımıza getirmeyelim çünkü biz parayı bulsak bile sanat züğürdüyüz.[224]

Beden üzerinden yönetmeni filmin ruhuna, artistleri damarlara, vücudun parçalarını da operatörlere benzetmesi bugün için de oldukça yerinde bir tespit, hatta auteur sineması için bir öngörüdür.

K. Magazinel Haberler

Artistlerin özel hayatları bu dönemde ilgiyi canlı tutmak için ele alınan konuların başında gelmektedir. Halk sevdiği, örnek alarak izlediği sanatçıları her yönüyle merak eder. Bu tür haberler ilgisini çeker. Dergiler hem bu merakı doğurur hem de beslerler. Birçok sanatçı hakkında haberler yer alır. Örneğin Mary Pickford'un bir sürü mektup aldığından, bir sürü sinemacı ve yönetmenle görüşmeler yaptığından söz edilir. En sevdiği kokudan sevdiği yemeğe kadar yazılar bulunabilir. Ayrıca Douglas Fairbanks'le evliliği ile konulara da değinilir.[225]

Charlie Chaplin'in evlenmesi de boşanması da olay olur. Kalbini çalan genç kızı okurlar da bilmek ister.[226] Dergilerde de bu konudan bahsedilir. "Charlie Chaplin karısından boşandı. Chaplin'in karısı artık kendisiyle geçinemeyeceklerini açıkladı."[227] Charlie Chaplin'in öz kardeşi artist Sydney Chaplin'in ne yüz itibarıyla ne de boy pos bakımından hiç benzemediği fakat sevimlilikte aynı göründüklerinden bahsedilir.[228]

Mae Murray'in bir günü anlatılır. Dört buçukta kalkar, banyosunu yapar, beş çeyrekte kahvaltı vaktidir. Beş buçuktan altı buçuğa kadar makyaj yapar. Her ânı kıymetlidir, boş geçen bir dakika bile yoktur. Stüdyoda iki sahne arasında da boş durmaz, mektuplarını yazdırır.[229] Dergi tüm bunları bir övgü vesilesi sayarak aktarır. Bir yandan da okurları modern dünyanın rekabetine, hızına hazırlar. Bunun gibi birçok artistin hayatı ve artist olmak isteyenlere tavsiyeleri bunu işaret eder niteliktedir.

---

224 Reşit, "Sinema Hakkında Notlar 4", s. 8, 11.

225 "Bir Sinema Kraliçesi", *Sinema Postası*, 17 Kanun-i sani 1340 (17 Ocak 1924), sy. 6, s. 4.

226 "Charlie Chaplin'in İzdivacı", *Opera-Sine*, 18 Kanun-i sani 1340 (18 Ocak 1924), sy. 3, s. 2.

227 "Charlie Chaplin", *Artistik-Sine*, 16 Aralık 1926, sy. 6, s. 7.

228 "Sidney Çaplin", *Opera-Sine*, 18 Kanun-i sani 1340 (18 Ocak 1924), sy. 3, s. 6.

229 "Mae Murray'in Bir Günlük Hayatı", *Artistik-Sine*, 30 Aralık 1926, sy. 8, s. 5.

L. Sinema Romanları

Sinema romanları neredeyse günümüze ulaşan bütün dergilerde yer alan bir konsepttir. Filmin konusu hikâyeleştirilerek okuyuculara sunulur. Bazen özetlerle bazen kısa kısa ama edebî bir üslupla anahatlar ortaya konur ve tefrika şeklinde yayımlanır. Günümüzdeki sinopsis veya tretman benzeri yapılardır. Böylece okuyucu filmi izlemese de okuduğundan edindiği tasavvurlarla filmi zihninde canlandırabilir.

Film Mecmuası'nda tefrika edilen "Irkın İzmihlali",[230] Sinema Yıldızı'nda resimli olarak yayınlanan "İstikbalin Hayali",[231] *Artistik-Sine*'de yayınlanan "Erkek Gibi Kadın"[232] benzerlerine bolca rastlayabileceğimiz sinema romanına örnek olarak verilebilir. Önce kısa bir özet yer alır. Sonra kısa kısa olay aktarılır. Hintlilerin beyazlarla yaşadıkları olaylar anlatılır. "İstikbalin Hayali" hissî sinema romanı *Sinema Yıldızı*'nda resimli şekilde yayımlanır. "Erkek gibi Kadın" sinema romanı da *Artistik-Sine* dergisinde çıkar. Bunlar gibi birçok örnek sayılabilir.

M. Sinema Haberleri

Bazen "Sinema Havadisleri" bazen de "Sinema Âleminde" başlığı altında birçok farklı konuda bilgiler verilir. Oyuncuların yeni filmlerinden, tamamlanmak üzere olan filmlerden, hatta sinemaya dair genel bazı istatistiklerden bahsedilir.[233] Belli şehirlerde ne kadar sinema bulunduğu, sinema işletmelerinin kâr oranları, sinema okullarının sayıları okurlara sunulur. Sinemaya dair gelişmeler konu edilir. Örneğin şöyle bir sinema sergisi ilanına rastlanabilir: "Fransa'da sinemacılığındaki sanat terakkisini göstermek üzere tesis edilen sergi Birinci Piyer Caddesi'nde 10 numarada Galyera Müzesi'nde 22 Mayıs Perşembe günü saat üçte küşad edilmiştir."[234] Başka bir haberde bir milyoner kızının sinema artisti olup Amerika basını tarafından takdirle alkışlanmasını, gösteri sanatlarını bir maskaralık şeklinde yorumlayanların kulaklarını çınlatarak anlatır.[235]

N. Okuyucu Köşesi

Dergilerin okuyucularından cevaplamalarını istedikleri sorular, toplumsal anlamda sinemanın ne derece benimsendiği ve nerelerde yaygınlık kazandığına dair de önemli veriler içerir. En önemlisi de önce kadın okuyuculara seslenmesidir. Birincil muhatabını kadınlar oluşturur. Bazen okurlara bazı sorular sorulur. En beğendikleri artistler, tercih ettikleri aktörler ve piyesler bilinmek istenir. Cevap

230 *Film Mecmuası*, 14 Kasım 1926, sy. 3, s. 3.

231 *Sinema Yıldızı*, 12 Haziran 1340 (12 Haziran 1924), sy. 1, s. 3.

232 *Artistik-Sine*, 1 Ocak 1927, sy. 6, s. 8.

233 "Sinema İstatistiki", *Sinema Yıldızı*, 12 Haziran 1340 (12 Haziran 1924), sy. 1, s. 7.

234 "Sinema Sergisi", *Sinema Yıldızı*, 19 Haziran 1340 (19 Haziran 1924), sy. 2, s. 10.

235 "Bir Milyoner Kızı", *Opera-Sine*, 18 Kanun-i sani 1340 (18 Ocak 1924), sy. 3, s. 2.

verenler arasından seçilenlere üç aylık abonelik verilir. "Bulunduğunuz muhitte sinema var mıdır? Varsa binası nasıldır? Kaç kişiliktir? Mümkünse bir fotoğrafının irsali. Halkın sinemaya rağbeti ne derecededir? En ziyade hangi filmler gösteriliyor? Şimdiye kadar gösterilen filmlerin isimleri nelerdir?"[236] soruları üzerinden bir yandan sektöre ilişkin veriler toplanırken diğer yandan da insanların sinemaya ilgileri teşvik ve tahrik edilir.

Film Mecmuası'ndaki "Açık Konuşmalar!" başlığında tek tek adlarını da belirterek okuyucuya cevap verir. Bazı oyuncuların filmlerinin isimleri sorulur. Anketlere yer verilir. Sinema ve tiyatro haberlerinin daha ayrıntılı işlenmesi istenir. "Makriköyü'nden Ali Vahid Bey'e: Ramazan-ı şerifte intişar edecek nüshalarda tiyatro cereyanlarını daha muntazam takip edeceğiz. Mufassal temâşâ havadisi vereceğiz."[237] Karşıdaki bir okurdan fazlasıdır. Yerine göre yıldızları takip eden biri, yerine göre müşteri, yerine göre sanatseverdir. Ama her zaman derginin muhatabıdır. Bu yüzden de her sayıda ona seslenerek kendisini takip etmesini ister ve bunun kendisini bir yerden başka bir yere, bir üst mertebeye taşıyacağı intibaı uyandırılır. Okur olarak "Sen benim için önemlisin." derken aslında "Biz senin için önemliyiz." vurgusu göze çarpar.

O. Eleştiri Yazıları

Dergilerin ilk sayılarından itibaren eleştiri önemsenen bir tür olarak yerini alır. Yeri geldiğinde filmler, yeri geldiğinde dönemin sinema salonları, seyircilerin yaklaşımları, bazen ülke bazında oyunculuklar veya türler, bazen de sektör üzerinden eksikler ve sorunlar dile getirilir. Çoğunda yazar ismi bulunmaz. *Artistik-Sine*'nin ilk sayısında Antoine Paul, izleyicilerin filmleri iyi takdir edemediğini ifade eder ve sinema seyircisinin zevk hissinden yoksunluğundan dem vurur. İyi bir filmde de aranılacakları şöyle özetler: "Canlı bir konu, oyuncu kadrosunun genişliği, olayın geçtiği yerin aynen yaşatılması, tasvirlerin parlaklığı, iç ve dış sahne çekimlerinin güzelliği..."[238]

Komik film türünde öne çıkan ülkeler üzerinden bir değerlendirme sunulur ve Alman sineması bu bağlamda eleştirilir:

> Komik kralları Amerikalılardır. Bunların komedyaları gerçi eski, modası geçmiş şeylerse de herhâlde insanı eğlendirir, güldürür. … Almanlar da bu çeşit filmler yapmak istediler ama muvaffak olamadılar ve istemeyerek, ihmalkârâne bir surette Amerikalıları taklit ettiler. … Fransızlar da komedyalarda biraz saçmaladılar. … İtalyanlara gelince, bunların vodvilleri eğlencelidir ve bizi eğlendirmek için hoş mevzular buluyorlar.[239]

236 "Karie ve Karilerimize", *Sinema Yıldızı*, 12 Haziran 1340 (12 Haziran 1924), sy. 1, s. 14.

237 *Film Mecmuası*, 21 Şubat 1926, sy. 13, s. 2.

238 Antoine Paul, "Fikr-i Tenkit", *Artistik-Sine*, 4 Kasım 1926, sy. 1, s. 1-2.

239 Antoine Paul, "Komik Filmler", *Artistik-Sine*, 9 Mart 1927, sy. 15, s. 5.

Galip Arcan *Mürebbiye* filminin azımsanamayacak başarısını ortaya koyarken filmi enine boyuna ele alır.[240] Kitabına göre sönük bulduğunu ifade ederek oyunculuklara da değinir. Dekorunun fakirliğine dikkat çeker. Gösterim yapılırken Hüseyin Rahmi'nin bir konuşma yaptığını ve ardından film gösterildiğini belirtir. Oyuncular az bir vakitte bu filme hazırlandıklarından ileride bu konuda derinleşeceklerine inandığını söyler. İmzasızsa da Muhsin Ertuğrul'un yazdığı tahmin edilen "Bir İzah"[241] başlıklı yazıda, temalı ilk film ve aynı zamanda yurtdışına satılan ilk film olma özelliğini taşıyan *Pençe* filminin Berlin'deki gösteriminde yaşanan utancı anlatması ve filmi çeken kuruma nasıl film yapılmamalı üzerinden ortaya koyduğu eleştiriler, sinemanın sadece teknik değil, bir ahlâk işi olduğunu da ifade eder.

Nijat Özön "Sinematograf" yazısında *Esrarengiz Şark* ile *Izdırap* filmlerinden bahseder. "Her gün gördüğümüz manzaraların, sokakların, dükkânların sinema perdesinde aks-i tecessüsü tahrik edecek şeylerdir. Fakat seyirciler, bu hisleri tatmin edildikten sonra derece derece müşkülpesent olacak."[242] Peki bugüne gelindiğinde gerçekten o müşkülpesentliğin gerçekleştiği söylenebilir mi? Birçok seyirci için durum hâlâ aynı gerçekçiliğini korur vaziyettedir. Özön bu sözleri *Esrarengiz Şark* filmi için serdeder, *Izdırap* filmine gelince zehir zemberek sözler sarf eder. Muhsin Ertuğrul'un *Pençe* filmini eleştirirken söylediklerine benzer cümleler kurarak hem de. Film, Batı'nın soğuk bir taklididir ona göre ve eğer Muhsin Bey buraya özgü filmler yapmayacaksa sahnelere geri dönmelidir.

"Biraz da Bizde" yazısında *Şeytanın Dertleri* filmi üzerinden ülkeye getirtilen filmlerin tesirleri tartışılır:

> Avrupa'da "Şeytanın Dertleri" gibi filmler oynadığı zaman aileler çocuklarını götürmezler. Çocuklar ahlâki mevzular üzerine ihzar edilmiş veya müfit malûmat ile ziynetlenmiş filmleri kendilerine ait sinemalarda görürler. Bizde henüz seviye-i içtimaiye o dereceyi bulmamıştır. Baba evlâdının eline birkaç para verdi mi vazifesini tamam addeder. Çocuk da rastgele bir sinemanın kapısından içeri dalar.[243]

Kemal Emin Bara'nın "Bizde Sinemacılık" yazısında değindiği noktalar, dönem açısından gelinen aşamayı ve bu konuda atılması gereken adımları net şekilde ortaya koyar. "Şimdiye kadar birkaç müessese sinemacılığa teşebbüs etmiş fakat yüz aklığıyla bir eser vücuda getirememiştir. Sinemacılık başında para olmak üzere birçok levâzıma müftekirdir. Sinemaya ait sujeler ihzar edecek muharrirrîn, bunları

240 İsmail Galip, "Mürebbiye Filmi", *Temâşâ*, 1 Haziran 1335 (1 Haziran 1919), sy. 17, s. 1-2.

241 Muhsin Ertuğrul, "Bir İzah", *Temâşâ*, 16 Kanun-i sani 1335 (16 Ocak 1919), sy. 13, s. 6-8. Ayrıca bkz. "Memlekette Sinema Hayatı", *Temâşâ*, 15 Ağustos 1334 (15 Ağustos 1918), sy. 6, s. 7.

242 N. D., "Sinematograf", *Dergâh*, 5 Haziran 1338 (5 Haziran 1922), sy. 28, s. 64.

243 *Tiyatro ve Musiki*, 9 Şubat 1928, sy. 4, s. 6.

vaz-ı sahne edecek sanatkâran, Şark tesisatına vâkıf dekorcular ilh... birçok şeyler ister. Yalnız bir sinema operatörü bunların hepsini kâfil olamaz."[244]

P. Röportajlar

Dergilerde röportajlar genelde artistlerle yapılır. Röportaj sonrası sordukları sorulara verdikleri cevaplar aktarılır. Film şirketlerine yapılan ziyaretlerden derlenen röportajlar yanında yönetmenlerle, yazarlarla yapılan röportajlara da rastlanır. Muhsin Ertuğrul, kendisiyle gerçekleştirilen görüşmede, kendisine ülkedeki sinema faaliyetleri sorulduğunda o günü ve geçmişi kıyaslayarak cevaplar:

> Bu hususdaki intibaâtım pek fenadır. Burada film çevirmek için gayet güzel mevâkiimiz mevcut olduğu hâlde, ben bunlardan hiç istifade edemedim; çünkü, istifade vesaiti mefkut idi. "İstanbul'da Bir Facia – Boğaziçi Esrarı- Kız Kulesi Faciası – Leblebici Horhor Ağa – Ateşten Gömlek" ve diğer birkaç filmi derme çatma vesaitle çevirdim. Bu filmler, ümit edilen rağbeti kazanamadılar; halkımız, o zamanlar sinemaya o kadar rağbet göstermiyorlardı; sinemalar az idi. Şimdi şehrimizde sinema işlerinde büyük bir faaliyet ve tekâmül görüyorum ve bundan pek memnunum; zira, sinemanın, asrımızda seviye-i irfanı yükseltmek için en iyi bir vasıta olduğu cümlenin malûmudur.

Röportajın devamında Muhsin Ertuğrul, yaptığı ve yapacağı filmlerden, gittiği ülkelerin sinemalarından bahseder. Ertuğrul'a göre Avrupa sinemasının başat örneği İsveçlilerdir.[245]

Fransız edebiyatçı Maurice Dekobra'dan da bir röportaj vermesi rica edilir. Kendisine sinemaya uyarlanan eserleriyle ilgili sorular da sorulur ve "Sinemaya tatbik edilen eserlerde muharrirlerin konumu pek kısıtlıdır. Roller ve sanatkârlar, yönetmene boyun eğerler. Muharrire kalan şey, eserinin kâbil olduğu kadar hırpalanmamasını temenni etmektir."[246] cevabını verir. Ayrıca *Resimli Perşembe*'de Müslüman olan sinemacı Rex Ingram'ın Müslümanlıkla birlikte yürütülemeyeceği gerekçesiyle sinemayı bırakması üzerine kendisiyle yapılan söyleşi de dikkat çekicidir.[247]

Sonuç

Erken dönem Türk sinemasının arşiv belgelerinden sonra birincil kaynaklarından sayılan süreli yayınlar hem o gün hem de bugün için öncelikle sosyokültürel ve iktisadi açıdan ele alınmayı gerekli kılan malzemeler ihtiva eder. Özellikle de geçiş dönemlerinde toplumun verdiği tepkilerin veya bu yayınların toplum üzerinde

244 Kemal Emin Bara, "Bizde Sinemacılık", *Temâşâ*, 1 Nisan 1335 (1 Nisan 1919), sy. 15, s. 1-2.

245 "Büyük Türk Sanatkârı: Ertuğrul Muhsin Bey", *Artistik-Sine*, 9 Mart 1927, sy. 15, s. 3-4.

246 Ekrem Reşit, *Film Mecmuası*, 2 Kasım 1927, sy. 6, s. 1, 4.

247 "Niçin Müslüman Oldum?", *Resimli Perşembe*, 26 Ocak 1928, sy. 140, s. 10.

oluşturduğu etkinin incelenmesi, dönüşümün seyrinin takibi ve değerlendirilmesi sözlü tarihi de içeren yapısıyla sonraki adımlarda veya benzer durumlarda katkı sağlayacak verilere sahiptir.

Cumhuriyet'le birlikte o dönemde sinemanın canlı bir yapıya sahip olmasını ve yaygınlık kazanmasını sağlayan en önemli etkenlerden biri bu süreli yayınlardır. Sinemanın bir sanat şeklinde tasavvur edilip ne olup ne olmadığının da tartışıldığı bu dergiler, erken dönem Türk sinemasının birincil kaynakları olmasının yanında sinema yazarlığının ortaya çıkmasında ve sinema yayıncılığında ilk adım sayılır. Bugünkü sinema basını için de bir zemin teşkil eder. Günümüzdeki birçok dergiye bakıldığında oldukça benzer biçim ve içerik yapıları dikkat çeker. Eleştiriler, söyleşiler, film tanıtımları, yeni gelecek filmlerden haberler, döneme dair istatistikî bilgiler, Türk ve dünya basının takibi... Fakat bugünkü sinema dergilerinde sinemanın tarihine yönelik yazılar bulmak zordur. Günceli, vizyonu takip etme ön plandadır. Sinema artistlerinin hayatlarına da ancak söyleşiler üzerinden yer verilir. Ayrıca farklı disiplinlerle ilişkisi bağlamında da pek değerlendirilmez. Dergilerin muhataplarıyla iletişim içerisinde gelişerek büyümesine destek sağlayan okuyucu köşesi ise artık ölü bir alandır.

Dergilerin içeriklerinden hareketle belirlenen 16 başlık özelinde ele alınan hususlardan çıkarılabilecek sonuçlar şu şekilde özetlenebilir:

1- Sinema Cumhuriyet değerlerinin taşıyıcı propaganda araçlarının en güçlüsüdür. Bilim, sanat, eğitim vs. gibi birçok alana sihirli dokunuşlarda bulunarak ihya edeceği beklentileri oldukça yüksektir ve her türlü alanda kullanılabilecek bir "harika" olduğu algısıyla yaklaşılan bir aygıttır. Bu aygıtın yayılmasındaki en önemli etkenlerden biri de dönemin dergileridir.

2- Dönemin sinema dergileri yazılarıyla kendi okuyucusunu, sinema seyircisini, sinema müşterisini, sinema kültürünü var eden bir yapının, gayretin ürünüdür. Bu durum, sinemaya yer ayıran dergilerdeki yazılar ve okuyucuları için de geçerlidir. Fakat gerçekleştirilen bu inşa faaliyetinde dönemin siyasi durum ve sorunlarının dışında bir çember çizilerek, başka bir dünya, farklı bir gerçeklik alanı sunulur. Diğer farklı konulu dergilerde ise durum bu şekilde değildir.

3- Seyirci, bir "okur"dan fazlasıdır. Yerine göre müşteri, yerine göre sanatsever veya yıldız takipçisidir. Dergilerin öncelikli seyirci hedefleri kadınlar ile çocuklardır.

4- Okur, dergilerle veya dergilerin sunduğu değerlerle imge düzeyinde bir karşılaşma yaşar. Dünyasına temas eden değil, daha çok ettirilen bir anlam dünyası söz konusudur. Film tanıtımları, sinema romanları filme gidilmese de o dünyanın zihinde canlandırılması açısından etkin bir güce sahiptir. Çünkü tahayyül, arzu ve özlemi de doğurabilecek güçtedir.

5- Sinema işletmeciliğinin hem İstanbul'da hem de taşrada yaygınlaştırılması, yerleşik sinemanın her köşe bucağa ulaştırılması çoğu derginin üstlendiği bir

görevdir. Ülke içi ve diğer ülkelerdeki sinemaya dair değerlendirmelerde Avrupa ve Amerika'daki gelişmelere hayranlık söz konusudur. Türk piyasası dahi daha çok Fransa, ABD ve Almanya yapımı filmler üzerinden ilerlemektedir. Her ne kadar millilik veya ahlâki meseleler üzerinden yerlilik vurguları yapılmaya çalışılsa da, yüzünü bu ülkelere dönmüş modernliğin izinde bir anlayışla ilerleyen bir sistemden bahsedilebilir.

Bu bağlamda bu çalışmada genel hatlarıyla erken dönem sinema konulu ve sinemaya yer veren dergiler hakkında bilgilendirmenin ardından içerikleri açısından bir sınıflama yapılmıştır. Ayrıca edebiyat-sanat, çocuk, magazin ve mizah dergileri üzerinden de sinemanın izleri takip edilmeye çalışılmıştır. Bu dergilerin her biri ana hatlarıyla değerlendirilmiş ve örneklerle desteklenmiştir. Sinema dergilerindeki yazılar, ilânlar, tanıtımlar, sunulan hayatlar, sinemaya veya sinemacılığa dair yaklaşımlar, seyircilere yansıtılan o büyülü dünya, buradaki genel değerlendirmeden farklı şekilde meseleye odaklanacak her bir disiplin için farklı sonuçlar ortaya çıkarabilecek malzemelerle doludur. Umulur ki bu çalışma, konuya yönelik merakı artırarak yeni ortaya çıkabilecek belge, dergi veya verilerle, daha da geniş çaplı araştırmalarla alanın geliştirilmesine katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

Arşiv Kaynakları

BCA, Fon Kodu: 030-0-010, Yer Nr. 85-567-1.
BOA, DH.İ.UM, 94/5, 72-5, 1330 B 23 (8 Haziran 1912).

Basılı Kaynaklar

Akdağ, Erhan, "Sevimli Mecmua Adlı Çocuk Dergisi (Çeviriyazı, İnceleme)", Yüksek Lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2012, s. 29.

Akgün, Lokman, "Resimli Hafta Dergisi: İnceleme, Tahlili Fihrist, Seçme Yazılar", Yüksek Lisans tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, 2017, s. 2.

Biçer, Keziban, "Yıldız Dergisi Tasnif ve Edebî Metinlerin İncelenmesi", Yüksek Lisans tezi, Uludağ Üniversitesi, 2018, s. 26, 31.

Coşkuner, Özlem, "Ay Dede Mizah Dergisi'nin İncelenmesi", Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2007, s. 95.

Çakır, Hamza, "Osmanlıca Olarak Çıkan Sinema Dergileri", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 1997, sy. 5, s. 35-48.

Çeliktemel-Thomen, Özde, "Çocuklar ve Kadınlar: Geç Osmanlı Döneminde Sinema Hakkında Bir Mütalâa", *Alternatif Politika*, Sinema Özel Sayısı, 2016, s. 9.

Çetinkaya, Tuncer, "Türkiye'de Sinema Dergilerinin Tarihine Hızlı Bir Bakış", TSA (Türk Sineması Araştırmaları), 14.07.2014, https://www.tsa.org.tr/tez/yazi/yazidetay/18/turkiye-de-sinema-dergilerinin-tarihine-hizli-bir-bakis [Erişim Tarihi: 10.3.2021].

Demir, Kenan, "Osmanlı'da Dergiciliğin Doğuşu ve Gelişimi (1849-1923)", *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2016, sy. 9, s. 74-75.

Doğan, Zahide Nihan, "The Making of a Cinema Culture Through Cinema Magazines Inearly Republican Turkey (1923-1928): The Business, Stars, and Audience", Yüksek Lisans tezi, İstanbul Şehir Üniversitesi, 2018, s. viii.

Ener Su, Aydan, "1900-1928 Yılları Arası Mizah Gazete ve Dergilerinin İncelenmesi", Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2017, s. 432, 457.

Erdoğan, Mehmet, "Âyine Dergisi'nin İnceleme ve İndeksi (Seçme Metinler)", Yüksek Lisans tezi, Fatih Üniversitesi, 2014, s. 292.

Erdoğan, Nezih, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.

Evren, Burçak, "Sinema Dergileri", *Hürriyet Gösteri*, 1983, sy. 35, s. 91-98.

Evren, Burçak, "Dünden Bugüne Sinema Dergileri", *Cumhuriyet Dergi*, 1993, sy. 387, s. 8.

Evren, Burçak, *Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri*, İstanbul: Korsan Yayın, 1993.

İstanbul, Orhan, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Sineması ve Tarih (1918-1950)", Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2019, s. vii.

Kasap Ortaklan, Oya, *Erken Sinemanın Aynasından Osmanlı-Alman İlişkiler (1895-1918)*, İstanbul: Libra Kitap, 2019.

Kaya, Mehtap, "Atatürk Dönemi Magazin Dergiciliği ve Sosyo Kültürel Dönüşüme Etkisi", Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2014, s. 3.

Latinize edilen belge ve makaleler için bkz. https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/kategori/8/belgeler [Erişim Tarihi: 06.03.2021].

Mevlânâgil, Erman Şener, "Türk Basınında Sinema Yazıları ve Dergileri", *Hayat Tarihi Mecmuası*, 1972, sy. 6, s. 48.

Odabaşı, İ. Arda, *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017.

Odabaşı, İ. Arda, "Osmanlı'da Sinema Yayıncılığı ve Bilinen İlk Türkçe Sinema Gazetesi: Türk Sineması", *Journal of Universal History Studies (Juhıs)*, 2019, c. 2, sy. 2, s. 317-350.

Odabaşı, İ. Arda, "Osmanlı/Türk Sinemasında İlk Kurmaca Filmler ve İlk Sinema Eleştirileri (I)", *Toplumsal Tarih*, 2017, sy. 280, s. 66-73.

Odabaşı, İ. Arda, "Osmanlı/Türk Sinemasında İlk Kurmaca Filmler ve İlk Sinema Eleştirileri (II)", *Toplumsal Tarih*, 2017, sy. 281, s. 86-96.

Odabaşı, İ. Arda, "*Ayastefanos* Filmi Hakkında Yeni Bilgiler ve *Sinema Haberleri* Gazetesi", *Müteferrika*, 2018, sy. 53, s. 104.

Osmanlıca süreli yayınlar için bkz. https://www.tsa.org.tr/tr/arama/detaylidergi/1/?search_keyword=&search_type=1&search_magazine_year_first=0&search_magazine_year_last=3000&magazine_medium_types=&search_languages=15 [Erişim Tarihi: 01.03.2021].

Özakgün, Kaya, "Türkiye'de 1928-1938 Yılları Arasında Yayımlanan Çocuk Dergileri", *Sbf Basın ve Yayın Yüksek Okulu Yıllığı*, 1981, s. 206-212.

Öztürk, Serdar, *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema-Seyir-Siyaset*, Ankara: Elips Kitap, 2005.
Özuyar, Ali, *Babıâli'de Sinema*, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2004.
Özuyar, Ali, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Ankara: De Ki Yayınları, 2008.
Özuyar, Ali, *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar* (*1896-1945*), Ankara: Phoenix Yayınevi, 2013.
Özuyar, Ali, *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar* (*1896-1945*), Ankara: Phoenix Yayınevi, 2013.
Özuyar, Ali, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi* (*1895-1922*), İstanbul: YKY, 2017.
Özuyar, Ali, *Gazi'nin Sineması*, İstanbul: YKY, 2021.
Özuyar, Ali, *Kovboylara Bozlak Okutan Adam: Ha-Ka'nın Hikâyesi*, Ankara: Doruk Yayınları, 2021.
Özuyar, Ali, *Hariciye Koridorlarında Sinema: Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Sinemanın Politik Gücü*, İstanbul: YKY, 2019.
Özyılmaz, Özge, "1930 ve 1940'larda Milli Bir Fantezi Olarak Yıldız Yarışmaları", *Toplumsal Tarih*, 2015, sy. 255, s. 85.
Paça Cengiz, Esin, "Türkiye'de Sinema, Tarih ve Temsil İlişkisi Üzerine Sorular", *Toplumsal Tarih*, 2015, sy. 255, s. 89.
Şahin, Emine, "Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e Dergiler Işığında Sinema", *6. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı – III*, İstanbul: İLEM, 2017, s. 219-235.
Temel, Mustafa, "Başlangıçtan 1928'e Türkiye'de Sinema ve Sinema Dergileri", Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi, 2013, s. vii.
Top, Hülya, "Resimli Perşembe Dergisi İnceleme -Tahlilli İndeks- Seçme Metinler", Yüksek Lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2013, s. 16.

Süreli Yayınlar

Alay, 13 Mart 1336 (13 Mart 1920), sy. 10, s. 7.
"Sinemacılık Âleminde Büyük Bir İnkılâp: Sesli Sinema", *Arkadaş*, 7 Kasım 1928, sy. 20, s. 7.
Artistik-Sine, 4 Kasım 1926, sy. 1, s. 2.
Antoine Paul, "Fikr-i Tenkit", *Artistik-Sine*, 4 Kasım 1926, sy. 1, s. 1-2.
Antoine Paul, "Vilayetlerde Sinema", *Artistik-Sine*, 18 Kasım 1926, sy. 3, s. 3.
"Charlie Chaplin", *Artistik-Sine*, 16 Aralık 1926, sy. 6, s. 7.
"Yıldızlar Muvaffakıyetlerini Neye Medyundurlar?", *Artistik-Sine*, 16 Aralık 1926, sy. 6, s. 5.
"Makyaj Kudreti", *Artistik-Sine*, 30 Aralık 1926, sy. 8, s. 12-14.
"Mae Murray'in Bir Günlük Hayatı", *Artistik-Sine*, 30 Aralık 1926, sy. 8, s. 5.
Artistik-Sine, 1 Ocak 1927, sy. 6, s. 8.
"Halk ve Sevdiği Tiyatro", *Artistik-Sine*, 23 Şubat 1927, sy. 13, s. 3-4.
Antoine Paul, "Komik Filmler", *Artistik-Sine*, 9 Mart 1927, sy. 15, s. 5.
"Büyük Türk Sanatkârı: Ertuğrul Muhsin Bey", *Artistik-Sine*, 9 Mart 1927, sy. 15, s. 3-4.
"Musiki ve Sinema", *Artistik-Sine*, 7 Nisan 1927, sy. 19, s. 3-4.

"Sinema Artistleri: Bunlar İlah veya İlahe Midir?", *Asri Türkiye*, 1 Nisan 1926, sy. 2, s. 17-19.
Aydede, 5 Kanun-i sani 1338 (2 Ocak 1922), sy. 1, s. 1.
"Fukaraperver Sinemasında", *Aydede*, 9 Mayıs 1338 (9 Mayıs 1922), sy. 38, s. 4.
Âyine, 18 Ağustos 1337 (30 Kasım 1920), sy. 1, s. 1.
Âyine, 24 Mayıs 1338 (24 Mayıs 1922), sy. 40, s. 2.
"Edebiyat ve Sinema", *Âyine*, 13 Haziran 1338 (13 Haziran 1922), sy. 43, s. 2.
N. D., "Sinematograf", *Dergâh*, 5 Haziran 1338 (5 Haziran 1922), sy. 28, s. 64.
M. B. İdris, "Sinematograf: Hayal-i Müteharrik", *Donanma*, 12 Mart 1331 (25 Mart 1915), sy. 38, s. 602-603.
Ferah, 29 Kanun-i sani 1330, (11 Şubat 1915) sy. 57, s. 1.
Film Mecmuası, 20 Aralık 1925, sy. 4, s. 1.
Film Mecmuası, 21 Şubat 1926, sy. 13, s. 2.
"Reklâm Nasıl Yapılmalı?", *Film Mecmuası*, 24 Mart 1926, sy. 16, s. 4.
"Film Acenteleri", *Film Mecmuası*, 31 Mart 1926, sy. 17, s. 6.
Film Mecmuası, 7 Nisan 1926, sy. 18, s. 2-3.
"Film Mümessillerini Ziyaret, Birinci Mülâkat – Lale Film", *Film Mecmuası*, 7 Nisan 1926, sy. 18, s. 3.
"Film İntihabı", *Film Mecmuası*, 1 Kasım 1926, sy. 1, s. 4.
"Sinema Mevsimi", *Film Mecmuası*, 1 Kasım 1926, sy. 1, s. 4.
Film Mecmuası, 14 Kasım 1926, sy. 3, s. 3.
Film Mecmuası, 21 Kasım 1926, sy. 4, s. 2.
"Anadolu Sinema İdarelerinin Nazar-ı Dikkatine", *Film Mecmuası*, 28 Kasım 1926, sy. 5, s. 4.
Cemal Reşit Rey, "Sinemada Musiki", *Film Mecmuası*, 12 Ekim 1927, sy. 3, s. 1-3.
Ekrem Reşit, *Film Mecmuası*, 2 Kasım 1927, sy. 6, s. 1, 4.
"Haftanın Temsilleri", *Film Mecmuası*, 4 Ocak 1928, sy. 3, s. 6.
"Ayastefanos'taki Moskof Heykelinin Tahribi", *İkdam*, 12 Kanun-i evvel 1330 (25 Aralık 1914), sy. 6411.
"İstanbul Ahali-i Kiramımıza Müjde: Divan Yolu Sineması Palası", *Kadınlar Dünyası*, 13 Haziran 1330 (26 Haziran 1914), sy. 147, s. 15.
"Sinemanın Tarihi", *Mehtap*, 25 Ocak 1928, sy. 1, s. 18.
"Tünelde Sinematograf", *Mektep Müzesi*, 1 Mayıs 1329 (14 Mayıs 1913), sy. 1, s. 16.
Şakir Ahmet, "Tedrisatta Sinematograf", *Muallim*, 15 Temmuz 1332 (15 Temmuz 1916), sy. 1, s. 13-17.
"Milli Sinema" *Muallim*, 15 Teşrin-i sani 1333 (15 Kasım 1917), sy. 16, s. 584.
"Çocuklar ve Sinema", *Muallimler Birliği*, 28 Şubat 1927, sy. 21, s. 938-941.
Musavver Çocuk Postası, 31 Kanun-i evvel 1339 (31 Aralık 1923), sy. 18, s. 7.
Müdhike, 17 Kânun-i sani 1340 (17 Ocak 1924), sy. 3, s. 1.
"Bağdat Hırsızı", *Müdhike*, 17 Kanun-i sani 1340 (17 Ocak 1924), sy. 1, s. 8-9.
"İstanbul'da Sinema Hayatı", *Müdhike*, 17 Kanun-i sani 1340 (17 Ocak 1924), sy. 1, s. 16.
"Şarlo'nun Hayatı", *Müdhike*, 24 Kanun-i evvel 1340 (24 Aralık 1924), sy. 2, s. 9-10.

"Şehzade Haftalık Sinema Programı", *Müdhike*, 24 Kanun-i evvel 1340 (24 Aralık 1924), sy. 2, s. 12.
"Charlie Chaplin'in İzdivacı", *Opera-Sine*, 18 Kanun-i sani 1340 (18 Ocak 1924), sy. 3, s. 2.
"Sinema Edebiyatı", *Opera-Sine*, 18 Kanun-i sani 1340 (18 Ocak 1924), sy. 3, s. 5.
Baki Bülend, "Sinema Entrikaları", *Opera-Sine*, 18 Kanun-i sani 1340 (18 Ocak 1924), sy. 3, s. 5.
"Sidney Çaplin", *Opera-Sine*, 18 Kanun-i sani 1340 (18 Ocak 1924), sy. 3, s. 6.
"Bir Milyoner Kızı", *Opera-Sine*, 18 Kanun-i sani 1340 (18 Ocak 1924), sy. 3, s. 2.
Vedat Örfi, "Sinema Sanatkârlığı", *Opera-Sine*, 18 Kanun-i sani 1340 (18 Ocak 1924), sy. 3, s. 1-2.
Opera-Sine, 18 Kanun-i evvel 1340 (18 Aralık 1924), sy. 3, s. 1.
Opera-Sine, 16 Eylül 1341 (16 Eylül 1925), sy. 1, s. 1.
"Küçük Muhaberat", *Opera-Sine*, 30 Eylül 1925, sy. 3, s. 13.
"Metro Goldvin Filmleri", *Opera-Sine*, 21 Ekim 1925, sy. 6, s. 20.
"Sinema Filmlerinin Satılması için Teşkilât-ı Ticariye", *Opera-Sine*, 21 Ekim 1925, sy. 3, s. 19.
Selim Nüzhet Gerçek, "Arap Harflerile Tiyatro ve Sinema Mecmuaları", *Perde ve Sahne*, 1941, sy. 5, s. 7.
"Hayatını Hiçe Sayan Sinema Aktörü", *Resimli Ay*, 31 Temmuz 1340 (31 Temmuz 1924), sy. 7, s. 3-6.
"Sinemada Çocuk Artistler", *Resimli Dünya*, 15 Ocak 1925, sy. 7, s. 3.
"Sinema ve Kitapçılık" *Resimli Dünya*, 19 Şubat 1925, sy. 12, s. 6.
"Sinema Memleketi", *Resimli Dünya*, 12 Mart 1925, sy. 15, s. 7.
"Emsalsiz Bir Sinema Cambazının Uçan Bir Tayyare Üzerinde İcra Ettiği Marifetler", *Resimli Dünya*, 28 Mayıs 1925, sy. 5, s. 6.
"Sinemada Beyaz Bir Perde Üzerinde Gördüğünüz Resimler Nasıl Canlanıyor?", *Resimli Dünya*, 18 Haziran 1925, sy. 8, s. 5.
"Ka'r-ı Deryada Sinema", *Resimli Dünya*, 15 Eylül 1925, sy. 13, s. 3;
"Telsiz Telgraflı Sinema", *Resimli Dünya*, 15 Eylül 1925, sy. 13, s. 14.
"Elhamra Sineması", *Resimli Hafta*, 1 Kanun-i sani 1340 (1 Ocak 1924), sy. 18, s. 7..
"Mısırlıoğlu Halk Sineması", *Resimli Hafta*, 23 Teşrin-i evvel 1340 (23 Ekim 1924), sy. 8, s. 7.
"Konuşan Sinema Yapıyorlar. Yakında Sinemada Hem Oyun Seyredeceğiz Hem de Aktörleri İşiteceğiz", *Resimli Hafta*, 19 Şubat 1925, sy. 25, s. 3.
"Çocukları Sinemaya Davet Ediyoruz", *Resimli Hafta*, 26 Şubat 1925, sy. 26, s. 7.
"Sinema Sayesinde Hastanede Hastanıza Yapılan Ameliyatı Takip Edebilirsiniz", *Resimli Hafta*, 5 Mart 1925, sy. 27, s. 8.
"Sinemada Yangını Nasıl Yaparlar?", *Resimli Hafta*, 13 Nisan 1925, sy. 35, s. 2.
Kadriye Hüseyin, "Suver-i Müteharrike [Sinematograf]", *Resimli Kitap*, 29 Nisan 1328 (13 Mayıs 1912), sy. 40, s. 168-184.
"Sinemacılığın Gözlerimizi Aldatan Hileleri", *Resimli Perşembe*, 9 Temmuz 1925, sy. 7, s. 3.

"Sinemalarda Gördüğünüz Güzel Aktrisler, Rolleri için Hayatlarını Nasıl Tehlikeye Koyarlar", *Resimli Perşembe*, 24 Aralık 1925, sy. 31, s. 3.
"Telsizle Sinema Göstericileri Telsiz Telefonda Eşhası Perdeye Aks Ettireceklerini Söylüyorlar", *Resimli Perşembe*, 11 Şubat 1926, sy. 38, s. 3.
"New York'ta Biri Aydın Biri Konuşan Sinema Göstermeye Başladılar", 14 Ekim 1926, *Resimli Perşembe*, sy. 73, s. 3.
"Almanya'da Bir Sinema Âleminde Büyük Alâka Uyandıran Yeni Bir Keşif: Sahnede Oynayan Suni Kadın", *Resimli Perşembe*, 16 Aralık 1926, sy. 82, s. 8.
"Konuşan Sinema Artık Tatbik Sahnesine Geçebilecek Derecede Tekmil Etmiştir", *Resimli Perşembe*, 31 Mart 1927, sy. 97, s. 3.
"Tam Manasıyla Konuşan Sinema Ne Vakit Seyredeceğiz?", *Resimli Perşembe*, 23 Haziran 1927, sy. 109, s. 10.
"İyi ve Kötü Tarafları", *Resimli Perşembe*, 22 Eylül 1927, sy. 122, s. 9.
"Niçin Müslüman Oldum?", *Resimli Perşembe*, 26 Ocak 1928, sy. 140, s. 10.
"Sinema Müziği Müsabakasını Kazanan Bahtiyar İnsanı Tanımak İster misiniz?", *Resimli Perşembe*, 17 Mayıs 1928, sy. 156, s. 3.
"Sinema Artisti Olmak İsteyen Hevesliler Bu Makaleyi Okuyunuz", *Resimli Perşembe*, 31 Mayıs 1928, sy. 158, s. 6.
"Telefonla Sinema Gösteriyorlar", *Resimli Perşembe*, 7 Haziran 1928, sy. 159, s. 3.
"Sinema Artisti Olmak için", *Resimli Perşembe*, 5 Temmuz 1928, sy. 163, s. 7.
"Konuşan Sinemayı Nasıl Yapıyorlar?", *Resimli Perşembe*, 31 Ocak 1929, sy. 193, s. 4-5.
Mahmut Cahit, "Sinemalı Hırsızlar", *Resimli Mecmua*, 12 Ocak 1928, sy. 59, s. 7.
"Canlı Fotoğraf", *Sabah*, 28 Kanun-i sani 1312 (9 Şubat 1897).
Sabah, 13 Mayıs 1914, s. 4.
Sinema, 23 Kanun-i sani 1330 (5 Şubat 1915), sy. 62, s. 1.
"Sinematograf Hakkında Mülâhazat", *Sinema*, 23 Kanun-i sani 1330 (5 Şubat 1915), sy. 62, s. 1, 23.
Sinema Haberleri, 26 Teşrin-i sani 1330 (9 Aralık 1914), sy. 67, s. 1.
"Makyaj Sanatı", *Sinema Mihveri*, 11 Mart 1926, sy. 1, s. 6.
"Sinema Raksları", *Sinema Mihveri*, 11 Mart 1926, sy. 1, s. 7.
"Gayemiz", *Sinema Mihveri*, 11 Mart 1926, sy. 1, s. 1.
Sinema Postası, 17 Kanun-i sani 1339 (17 Ocak 1923), sy. 6, s. 12.
Lucien Fournier, "Konuşan Sinemalar", *Sinema Postası*, 17 Kanun-i sani 1339 (17 Ocak 1923), sy. 6, s. 13.
Vedat Örfi, "Milli Filmler", *Sinema Postası*, 10 Kanun-i evvel 1339 (10 Aralık 1923), sy. 2, s. 1-2.
"Sinemayı Kim İcat Etti?", *Sinema Postası*, 10 Kanun-i evvel 1339 (10 Aralık 1923), sy. 2, s. 4.
"Bir Sinema Kraliçesi", *Sinema Postası*, 17 Kanun-i sani 1340 (17 Ocak 1924), sy. 6, s. 4.
"Sanatkârlarımızı Tanıyalım: Bedia Muvahhid Hanım", *Sinema Postası*, 25 Ocak 1924, sy. 8, s. 1-2.
Sinema Postası, 21 Şubat 1340 (21 Şubat 1924), sy. 8, s. 1.

"Sinemayı Neden Tiyatroya Tercih Ediyorum?", *Sinema Postası*, 4 Kasım 1926, sy. 1, s. 5-7.
Sinema Rehberi, 19 Nisan 1340 (19 Nisan 1924), sy. 1, s. 1.
"Sinemalar", *Sinema Rehberi*, 21 Nisan 1340 (21 Nisan 1924), sy. 16, s. 1.
Sinema Yıldızı, 12 Haziran 1340 (12 Haziran 1924), sy. 1, s. 1.
Sinema Yıldızı, 12 Haziran 1340 (12 Haziran 1924), sy. 1, s. 3.
"Sinema İstatistiki", *Sinema Yıldızı*, 12 Haziran 1340 (12 Haziran 1924), sy. 1, s. 7.
"Karie ve Karilerimize", *Sinema Yıldızı*, 12 Haziran 1340 (12 Haziran 1924), sy. 1, s. 14.
"Sinema Sergisi", *Sinema Yıldızı*, 19 Haziran 1340 (19 Haziran 1924), sy. 2, s. 10.
"İstanbul Sinemaları", *Sinema Yıldızı*, 19 Haziran 1340 (19 Haziran 1924), sy. 2, s. 11.
"Sinema Hilelerinden: Tırmanmak", *Sinema Yıldızı*, 19 Haziran 1340 (19 Haziran 1924), sy. 2, s. 9.
"Bursa'da Sinema Hayatı", *Sinema Yıldızı*, 26 Haziran 1340 (26 Haziran 1924), sy. 3, s. 12.
Nureddin İbrahim, "Ankara'da Sinema Hayatı", *Sinema Yıldızı*, 31 Temmuz 1340 (31 Temmuz 1924), sy. 4, s. 15.
"İzmir'de Sinema Tiryakiliği", *Sinema Yıldızı*, 31 Temmuz 1340 (31 Temmuz 1924), sy. 4, s. 14-15.
"Bazı İstanbul Sinemaları" *Sinema Yıldızı*, 31 Temmuz 1340 (31 Temmuz 1924), sy. 4, s. 2.
"Sinemaların Murakabesi", *Sebilürreşat*, 14 Haziran 1339 (14 Haziran 1923), sy. 536, s. 128-129.
"Lümyer'in Sinematograf Makinesi", *Servet-i Fünûn*, Teşrin-i sani 1311 (21 Kasım 1895), sy. 9, s. 168-170.
"Değirmencinin Çuvalları Yeni Bilmecemiz", *Sevimli Mecmua*, 12 Şubat 1925, sy. 4, s. 1.
"Meccanen Sinema", *Sevimli Mecmua*, 12 Şubat 1925, sy. 4, s. 56.
"Başka Milletlerin Çocukları Ne Yapıyorlar? Sanatkâr Çocuklar", *Sevimli Mecmua*, 12 Şubat 1925, sy. 4, s. 51.
"Bedia Muvahhid Hanım Ateşten Gömlek Filminde", *Süs*, 16 Haziran 1339 (16 Haziran 1923), sy. 1, s. 11.
"Elhamra Sinemalarında Paris'in Son Modası", *Süs*, 15 Eylül 1339 (15 Eylül 1923), sy. 14, s. 16.
Süs, 29 Haziran 1339 (29 Haziran 1923), sy. 1, s. 1.
"Sinema Âleminde: Kemal Film'in Yeni Eseri Kız Kulesi Faciası", *Süs*, 21 Temmuz 1339 (21 Temmuz 1923), sy. 6, s. 7.
Süs, 29 Eylül 1339 (29 Eylül 1923), sy. 16, s. 1.
"Tercüme Merkez İdarehanesi", *Süs*, 20 Teşrin-i evvel 1339 (20 Ekim 1923), sy. 19, s. 2.
Süs, 29 Mart 1340 (29 Mart 1924), sy. 42, s. 2.
Yusuf Kenan, "İlimlerle Filmler", *Şehbal*, 1 Mart 1338 (1 Mart 1922), sy. 49, s. 11.
"Oyuncak Sinematograf", *Talebe Defteri*, 8 Mayıs 1330 (21 Mayıs 1914), sy. 26, s. 429.
"Orduda Sinema", *Tanin*, 25 Şubat 1329 (10 Mart 1914), sy. 1871.

"Askeri Müzesi Askeri Sinematograf", *Tasvir-i Efkâr*, 24 Kanun-i sani 1329 (6 Şubat 1914), sy. 987.
"Memlekette Sinema Hayatı", *Temâşâ*, 15 Ağustos 1334 (15 Ağustos 1918), sy. 6, s. 7.
Muhsin Ertuğrul, "Bir İzah", *Temâşâ*, 16 Kanun-i sani 1335 (16 Ocak 1919), sy. 13, s. 6-8.
Kemal Emin Bara, "Bizde Sinemacılık", *Temâşâ*, 1 Nisan 1335 (1 Nisan 1919), sy. 15, s. 1-2.
İsmail Galip, "Mürebbiye Filmi", *Temâşâ*, 1 Haziran 1335 (1 Haziran 1919), sy. 17, s. 1-2.
Tiyatro ve Musiki, 19 Ocak 1928, sy. 1, s. 1.
Refik Ahmet, "Sahne Sanatkârlarımızın Hayatı: "Ertuğrul Muhsin Nasıl Yetişti, Ne Yaptı?", *Tiyatro ve Musiki*, 2 Şubat 1928, sy. 4, s. 3.
Tiyatro ve Musiki, 9 Şubat 1928, sy. 4, s. 6.
Refik Ahmet, "Raşit Rıza Bey Nasıl Aktör Oldu?", *Tiyatro ve Musiki*, 16 Şubat 1928, sy. 5, s. 4;
Refik Ahmet, "Sahnenin Sanatkâr Kahkahası: Şadi Bey", *Tiyatro ve Musiki*, 26 Şubat 1928, sy. 6, s. 6.
Türk Sineması, 24 Nisan 1330 (7 Mayıs 1914), sy. 1, s. 1.
Türk Sineması, 5 Mayıs 1927, sy. 1, s. 1.
"Alman Sinema Artistleri", *Türk Sineması*, 26 Eylül 1927, sy. 3, s. 5.
"Sevgilisi", *Türk Sineması*, 26 Eylül 1927, sy. 3, s. 8.
"Gelecek hafta *Asri Bir Madam Dubari* [*du barry*] Opera Sineması'nda", *Türk Sineması*, 26 Eylül 1927, sy. 3, s. 6.
Türk Sineması, 26 Eylül 1927, sy. 3, s. 5.
"İngiliz Filmi", *Türk Sineması*, 26 Eylül 1927, sy. 3, s. 6.
Antoine Paul, "Vâzı-ı sahneler", *Türk Sineması*, 2 Kasım 1927, sy. 8, s. 3-4.
"Türk Filmi", *Türk Sineması*, 21 Mart 1928, sy. 26, s. 4.
Türk Sineması, 1 Mayıs 1928, sy. 5, arka kapak.
Türk Sineması, 1 Mayıs 1928, sy. 5, s. 3.
Türk Sineması, 1 Mayıs 1928, sy. 5, s. 4.
"Muallim Sinema", *Türk Sineması*, 1 Mayıs 1928, sy. 5, s. 5.
"Sinemada Tehlike", *Türk Sineması*, 1 Mayıs 1928, sy. 5, s. 13.
"Çiçekler ve Sinema", *Yarın*, 13 Teşrin-i evvel 1337 (13 Ekim 1921), sy. 1, s. 11.
Cevdet Reşit, "Sinema Hakkında Notlar 1", *Yarın*, 1 Aralık 1921, sy. 8, s. 12.
Cevdet Reşit, "Sinema Hakkında Notlar 2", *Yarın*, 8 Aralık 1921, sy. 9, s. 12-13.
Cevdet Reşit, "Sinema Hakkında Notlar 3", *Yarın*, 8 Aralık 1921, sy. 10, s. 12.
Cevdet Reşit, "Sinema Hakkında Notlar 4", *Yarın*, 29 Aralık 1921, sy. 11, s. 8, 11.
Cevdet Reşit, "Sinema Hakkında Notlar 5", *Yarın*, 12 Ocak 1922, sy. 13, s. 13-14.
H. Basri, "Korkunç Ormanlarda", *Yeni Yol*, 1 Kanun-i sani 1340 (1 Ocak 1924), sy. 57, s. 519-521.
Yıldız, 1 Eylül 1340 (1 Eylül 1924), sy. 1, s. 1.
"Sinemacılık Neydi? Ne Oldu? Ne Olacak?", *Yıldız*, 1 Teşrin-i evvel 1340 (1 Ekim 1924), sy. 2, s. 2.

"Güzel Filmler Serisinden: Ateş Pola Negri", *Yıldız*, 30 Teşrin-i sani 1340 (30 Kasım 1924), sy. 4, s. 2.

Bedî Vahdet, "Artist Olmak İçin Birinci Şart Nedir?", *Yıldız*, 1 Aralık 1925, sy. 16, s. 2-4.

Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 19, Sayı 37, 2021/1, 357-394

Pandora'nın Kutusu Filminin Mikhail Bakhtin'in Kronotop Kavramı Bağlamında İncelenmesi*

Ömür YILDIRIM**

Öz

Zaman ve mekân kavramları felsefe tarihi boyunca çeşitli görüş farklılıkları ile tartışılmıştır. Zaman ve mekânın birlikteliğinde oluşan Kronotop kavramı Bakhtin tarafından göreçelik teorisinin yardımıyla edebiyat alanına aktarılmıştır. Kronotop kavramı anlatı türleri için yeni bir araştırma alanı yaratır. Sinema da roman gibi anlatı türüne dayalı bir sanat dalıdır. Sinema alanı içerisinde Bakhtin'in kavramsal olarak açıkladığı kronotop öğelerini barındırabilir. *Pandora'nın Kutusu* filmi de Bakhtin'in bahsettiği kronotopların görünür olması için yeterli bir alana sahiptir. Bütün büyük olaylar yolda başlar ve kahramanın yolculuğu sırasında olaylar ortaya çıkar. Kahramanlar kendilerini yol boyunca keşfeder ve değişimleri yolda olur. Yola çıkmış bir kahraman artık eskisi gibi olamayacağının farkındadır. Yol ile birlikte zaman-mekân bir araya gelerek kronotoplar aracılığı ile görünür olur. Yeni Türk sinemasında karakterlerin yolculukları, bireysel yalnızlıkları, varoluş çabaları, taşra ve taşra insanı gibi konular sıkça işlenmeye başlamıştır. 2000 yılı sonrası Türk sinemasındaki önemli filmlerden olan *Pandora'nın Kutusu* (2008) filminde, Bakhtin'in tespit etmiş olduğu yol-karşılaşma, misafir odası-salon, şato (konak-köşk-yalı), taşra kasabası ve eşik kronotoplarının filmdeki durumu araştırılarak, bu film üzerinden kronotop kavramının Türk sinemasındaki durumu araştırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Zaman-Mekân, M. Bakhtin, Kronotop, Pandora'nın Kutusu.

---

* Bu çalışma Ömür Yıldırım'ın "Mikhail Bakhtin'in Kronotop Kavramı Bağlamında 2000 Yılı Sonrası Türk Sinemasındaki Yol Filmlerinin İncelenmesi: Yumurta, Pandora'nın Kutusu, Kosmos Bir Zamanlar Anadolu'da" adlı yüksek lisans tezinden derlenmiştir.

** Ömür Yıldırım, Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon ABD Yüksek Lisans Öğrencisi, Ordu. 16omur16@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-1472-5876

Geliş/Received: 03.01.2021 • Kabul/Accepted: 28.04.2021 • Araştırma Makalesi

An Investigation of *Pandora's Box* Movie in the Context of Mikhail Bahtin's Chronotope Concept

Ömür YILDIRIM

Abstract

Throughout history of philosophy, time, and space concepts have been discussed with differences of opinions. The term Chronotope which is the idea of unity in time and space is introduced to the literature field by Bakhtin with the help of relativity theory. Referred Chronotope notion creates new research areas for new fiction types. Cinema is an art field dependent on the narrative genre like novels. Chronotope elements that Bakhtin explains conceptually, can be found in the cinema as well. In addition to that, *Pandora's Box* movie as a genre have enough space to bring into view Bakhtin's notion. All the "major" events begin on the road and events starting to occur during the protagonist's journey. Protagonists discover themselves along the way and above all their change happens during the road. A protagonist on the road aware of the knowledge that it will no longer be the same. As the story goes along the road, time and space come together and become visible through the chronotope. New wave Turkish Cinema takes hero's; journey, their individual loneliness, existence efforts, and characters of rural areas as a subject more often. In this study, with the help of selected *Pandora's Box* movie, we are focused on the character's journey at the micro-level according to the clearly visible road theme. The chronotope notion will be examined carefully in the context themed this film which has been produced after 2000. Bakhtin's identified chronotope thesaurus such as road-encounter, guest room - living room, castle (mansion, pavilion, villa), rural towns and chronotope thresholds, will be studied in the context of referring movie which is.

Keywords: Time-Place, M. Bakhtin, Chronotope, Pandora's Box.

Giriş

Zaman ve mekân olgusu antik Yunan filozoflarından itibaren tartışılan bir konudur. Zaman ve mekân eski çağlardan itibaren insanlık tarafından hem ayrı anlamlandırılmış hem de bir arada kullanılarak açıklanmaya çalışılmıştır. Zaman kavramını somutlaştırmak için bir mekâna ihtiyaç duyulur. Kronotop ise Bakhtin'in tanımıyla mekânın ve zamanın birlikteliğinden oluşur. Zaman ve mekânın bir arada kullanılması görüşüne dayanan kronotop kavramı Mikhail Bakhtin tarafından edebiyat disiplinine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Soyut bir kavram olan 'zaman' kronotoplar aracılığıyla işlenir ve somutlaştırılır; 'mekân' da kronotoplar sayesinde zaman ve tarih ile birlikte canlılık kazanır, olayları ve zamanı içinde barındıran bir anlama bürünür. Sinema ve edebiyatta zaman ve mekân kavramları birbirinden ayrılamayan başat kavramlardır. Kronotoplar da içerisinde duyguları, anları, değişimleri ve tarihselliğin izlerini taşıyan ögelerdir. Kronotoplar her zaman duygu ve değerler ile doludur. Film hikâyeleri veya edebî anlatılar toplumsal, kişisel, tarihsel koşullarla etkileşimdedir. Bakhtin'e göre kronotoplar imgesel olan hayat formlarını şekillendirir ve somutlaştırır. Kronotop kavramı romanda ya da filmde yalnız olduğu gibi birlikte veya iç içe geçmiş durumda da bulunabilir. Kronotoplar değişince romanın ve filmin yapısında da değişimler meydana gelir. Edebiyat kuramı olarak ortaya çıkan kronotop zamanı ve uzamı birleştirerek yeni bir görüş ortaya koymuştur. Bu yeni görüş zaman içerisinde disiplinler arası kullanılarak sinema sanatına da dâhil olmuştur. Edebiyat kuramı olarak ortaya çıkan kronotop, zaman ve mekânı görünür kılarak anlatı metinlerini sınıflandırmaya yarar. Sinemada ise zamanı ve mekânı görünür kılar ve filmin anlaşılmasına katkı sağlar. Sinema, gerçeklik ile arasında yeniden yaratma formunu barındırmasından dolayı organik bir bağ kurar. Sinema ile izleyici birçok açıdan doğrudan filmin düşüncesiyle karşı karşıya kalır. Sinema, içerisinde barındırdığı zaman-mekân hareketi ile yeni bir evren yaratır. Sinema, diğer sanatları içerisinde barındıran yapısı ile kendine has bir görme gücü ortaya koyar. Bu görme gücü sonucunda yaratılan yeni evrende zaman ve mekân kavramları da organik olarak kurulmuş ise seyirci filmin gerçekliğine kapılır. Anlatı metni olan bir film, hem yaratıcısının hem de ortaya koyulduğu kültürün bakış açısından etkilenebilir.

1980'lerden itibaren kısır bir döngüye giren Türk sineması 1990'lı yılların sonundan itibaren bağımsız filmler ile yeni bir döneme geçiş yapmıştır. Bu dönem, 'Yeni Türk Sineması' olarak adlandırılmıştır. Yeni Türk sineması düşük bütçeli, yıldız oyuncu kullanmayan yönetmenleriyle ön plana çıkan ve yaratımından itibaren yönetmenin bir parçası olan işleri barındırır. Yeni Türk sineması; popüler olarak tanımlanan ve yüksek bütçe, reklam ve dağıtım sorunu olmayan filmler karşısında duran ancak yerli, yabancı festivallerden aldıkları ödüller ile prestijli

bir hâl alan sanat sineması olarak tanımlanabilir. Pandora'nın Kutusu (2009) filmi bağımsız bir film olması, belirli bir estetik değer ve üslup barındırmaları, sıradan insanların hayatları etrafında dönen karakterlerin yolculukları üzerine kurulması, çok katmanlı zaman ve mekân örgüsüne sahip olması filmin, kronotop kavramının görünür olmasını sağlar. Bu doğrultuda çalışmada Mihail Bakhtin'in kronotop kavramı bağlamında 2000 yılında sonra çekilmiş olan *Pandora'nın Kutusu* (2009) filmi kavramsal olarak incelenerek analiz edilecektir. Yapılan analiz sonucunda yol temasını işleyiş biçimi, ortaya çıkan kronotopların kullanım şekli, ortak yönleri ve karakterler üzerindeki etki durumları araştırılacak ve kronotop kavramının Türk sineması üzerindeki durumu hakkında genel bir fikir sahibi olmaya çalışılacaktır.

I. Zaman ve Mekân

Geçdi gün ferdâyı ko sâ'at bu sâ'at dem bu dem

ŞEYH GALİB

Kavramsal olarak zaman her düşünüre göre farklılık göstermektedir. Zaman için ortak olarak söylenen durumlar ölçülebilir olması ve içinde hareket barındırmasıdır. Zaman kavramı insanın bir uzvu gibidir. 'Zaman nedir?' sorusu tarih boyunca sorgulanmaktadır. Zaman, sözcük anlamı olarak; "l- Ölçülebilir nicelik olarak düşünülen süre, 2- Bütün olayların art arda geldiği ortam, 3- Bir dizi oluşturacak şekilde ortaya çıktığı geçmiş, şimdi ya da gelecek gibi zaman dilimlerinin, kendisinin parçaları olduğu sürekli bütün, 4- Sonsuzca geri ve sürekli ileriye akan çizgi, 5- Parçadan önce ve sonra, başlangıç ve son gibi ilişki bildiren ifadelerle bütün, 6- Oluş, gelip geçiş, değişme ve süreklilik, 7- Dönüşü olmayan bir doğrultuda gitme."[1] Medeniyetler arasında zaman kavramı farklı şekillerde algılanmış ve yorumlanmıştır. Uzak doğu medeniyetinde zaman algılayışına bakıldığında döngüsel bir zaman anlayışına rastlanır fakat Batı medeniyetinde çizgisel bir zaman anlayışı vardır. "Hint ve Çin medeniyetlerinde döngüsel zaman, Avrupa medeniyetinde ise çizgisel zaman anlayışı hâkimdir. Döngüsel zaman anlayışına göre zaman sürekli tekrarlanarak, tekrar başa dönerek hareket eder. Çizgisel zaman anlayışında ise tekrar söz konusu değildir, zaman sonsuza doğru akar gider."[2] Türkiye'nin de içinde bulunduğu İslam medeniyetlerinde zamanı algılama durumunda ise hem Doğu'nun hem de Batı'nın zaman algılayışına yakın düşünceler bulunmaktadır. İslam medeniyeti bir kültür birleşim alanı olduğu gibi zamanın da sarmal olarak algılandığı bir yer hâline geldiği söylenebilir. Bunun sonucunda da Türk kültürü ve İslam medeniyeti zaman algılayışı bakımından kendine özgü bir yapı oluşturmuştur. "Türk kültür ve edebiyat geleneği, temelde

1 Kazım Sarıkavak, "İhvan-ı Safa İbn Sina ve Gazali'de Zaman Anlayışı", *Felsefe Dünyası*, sy. 25, 1997, s. 53.

2 Hümeyra Yuva, "Türk Şiirinde Zaman Teminin Değişimi", *Turkish Studies*, c. 4, sy. 4, 2009, s. 1655.

İslam medeniyeti çerçevesinde teşekkül ederek geliştiği için, İslam medeniyetindeki zaman anlayışının kendine özgü bir biçimini yansıtmaktadır."[3]

Zamanı incelemeye Aristo'dan başlanırsa zamanın hareketle ilişkili olduğu görülür. Aristo'ya göre bir şeyin zaman olarak adlandırılması için hareketin bulunduğu nesnel bir yapı gereklidir. "Aristoteles'e göre hareket, zamanın koşuludur: Hareket olmadan zaman olamaz."[4] Aristo aynı zamanda zamanın ölçülebilir olduğunu savunarak zamanı somutlaştırmaya çalışır. Aristo, bir ortamda canlılık yoksa oradan zamandan söz etmenin faydasız olacağını belirtir. "Öteki nesneler için de 'zaman içinde olmak' ile onların varlığının ölçülmesi aynı şey"[5] diyerek bu durumu vurgular. Ruh, zamanı ortaya çıkaran bir kudret olmasa da zaman; insanlara sınırlar çizen, onun etrafını saran ve insana hükmedendir. Canlılık ve hareket, zamanın bir parçasıdır. İbn-i Sina da Aristo gibi zamanın hareketle ilişkili olduğunu belirtir: "Görülüyor ki zamandan önce zaman bulunmaktadır. Zaman ise hareketin sayısıdır. Hareketin süresidir. Hareket ise cismin yer değiştirmesi ile meydana gelir. Cisim ise âlemin bir parçasıdır. O hâlde zaman, hareket ve cisim birbirine iç içe bağlıdır."[6] Aristo ve İbn-i Sina zamandan bir ölçü olarak bahsederler. Bu, onların zaman görüşünde ortak olduklarını gösteren başka bir durumdur. El-Bağdadi de zamanı ölçü olarak nitelendirir ve bu ölçü, zamanın varlığıdır diye ekler: "Zaman, ölçü ile ilgilidir... Zaman; varlığın ölçüsüdür hatta zaman, durağanlığı (sükûn) bile ölçer..."[7] İslam felsefesinin bir başka düşünürü Yunus Emre'ye göre insan zamanın bir parçasıdır. İnsan, zamanın içerisinde varlığını keşfeder ve zamanını tamamlayarak bu dünyadaki varlığı öz olan ruhta devam eder. Yunus Emre'ye göre bu dünyadaki zaman sonlu ve sınırlıdır: "İnsanın bedensel yönü için zaman sonludur."[8] Yunus Emre'ye göre bu dünyada var olan zaman insanın sınırları içerisindedir. Bu dünyada var olan ve geçmekte olan her şeyin bir sınırı vardır ve gerçek olan her şey, ölümden sonra olan tarafa aittir. Zaman da bu dünyada sınırlı ve sonsuz değildir.

Zamanın kavramsal olarak değişiminin sanat dallarına da yansıdığı görülür. Anlatı metinlerinden olan roman, kendi zamansal gerçekliğini yaratarak romanın anlatısında yeni bir evren kurar. Burada bulunan gerçeklik veya gerçek olana benzeme durumu da zamanın önemini ortaya koyar. Çünkü ister sinema olsun ister roman, bir eseri özel kılan durumu gerçeklikle olan bağıdır. Bu türlerde

3 Yuva, "Türk Şiirinde Zaman Teminin Değişimi", s. 1655.

4 Zafer Demir, "Bergson Felsefesi Işığında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde Zaman", *International Journal of Society and Culture Studies*, 2019, s. 4.

5 Aristoteles, Heidegger, Augustinus, *Aristoteles-Augustinus-Heidegger, Zaman Kavramı*, 1. baskı, çev. Saffet Babür, Ankara: İmge Kitabevi, 1996, s. 25.

6 İbrahim Agah Çubukçu, "Türk Düşünce Tarihinde Felsefi Hareketler", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları*, 1986, s. 105.

7 Sarıkavak, "İhvan-ı Safa İbn Sina ve Gazali'de Zaman Anlayışı", s. 58.

8 Çubukçu, "Türk Düşünce Tarihinde Felsefi Hareketler", s. 160.

gerçeklik kavramı zaman ile ilişkilidir. Zaman kavramının gerçeğe indirgenmesi ise zamanın, mekânları içerisine sokabilmesidir. Mekânların, zamanı görünür kılarak eserleri gerçekliğe yaklaştırdığı söylenebilir. "Romanın diğer türlerden en büyük farkının anlamak ve anlatmak olduğu belirtilmişti. Bu sebeple roman yazarı, bir kahramanın hayatı için en önemli ögelerden biri olan zamanı geçiştiremez. Zamanı bilhassa kahramana ne şekilde etki ettiyse o yönden irdelemek zorundadır."[9] Zaman kavramı klasik dönem romanlarında farklı, Orta Çağ ve modern romanlarda farklı yapılarda eserlere yansımaktadır. Örneğin ilk roman örneği olan Don Kişot'ta, zaman sadece bir araç durumunda kullanılırken, Dostoyevski'nin romanlarında zaman kavramı mekan ile birlikte hareket eden, romanların odak noktası olan bir yapıdadır.

Sinema da zamanı yeniden üreterek zaman hakkında düşünülmesini sağlayan bir sanat dalıdır. Deleuze'ye göre sinema da zamanı hareket ile açıklar. Hareket ile beraber zaman algılanabilir bir hâl alır. Zaman sinemanın içerisinde duygular ve algıları yeniden oluşturur. Zaman, duyguları ve algıları belirli mekânlar aracılığıyla sunar. Zaman, mekân aracılığıyla somutlaşır ve mekânın içerisinde bir forma dönüşür. Mekân, zamanın algılanış biçiminde farklı yorumlar yapılmasını sağlar. Mekân tanımı zaman gibi geçmişten günümüze çeşitli görüşler ile açıklanmıştır.

Uzam yani mekân, anlamsal olarak bir nesnenin uzayda kapladığı alan olarak ifade edilir. Mekân, içerisinde varlık barındıran, sınırsız genişliği, derinliği olan hacim ve boyuta sahip olan yere verilen isimdir. "Batı dillerinde (Yunanca ve İngilizce) ise 'yer' kelimesi Arapça ve Türkçede olduğu gibi uzay ve mekâna atıfta bulunarak; space, place kelimeleri ile ifade edilir."[10] Mekân kavramına Erişen, farklı bir yorum getirir. Onun tanımıyla "Mekân, beden ve zamanla olan ilişkisini toplumla devam ettiren; bu ilişkinin içine kültür, sanat, politika, ideoloji, ekonomi de katan çok katmanlı bir kavramdır."[11] Aristo mekânı "hareket ile hareket kazanan cisim" olarak tanımlar. İbn Sina ise mekânı birbirini kapsayan ögelere benzetir. Bu görüş Gazali'nin görüşüyle aynıdır. Gazali mekânı "kapsanan cismin dış yüzeyine değen, kapsayan cevherin iç yüzeyidir"[12] olarak tanımlar. Mekân kavramı, zaman kavramı gibi pek çok disiplin tarafından incelenmiş olup farklı görüşleri içerisinde barındırmaktadır. İnsan meydana geldiği mekânla anlam kazanır. Mekân insanın özelliklerinin oluşmasında önemli bir unsurdur ve insanın bir yere ait olma duygusunun simgesidir. Kişiler kendilerini belirli mekânlara ait olarak

9 Tuğba Dalkılınç, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur Romanlarında Kronotop", Yüksek Lisans tezi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, 2019, s. 16.

10 Dalkılınç, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur Romanlarında Kronotop", s. 16

11 Bahar Altay Erişen, "Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Bakhtin'in Kronotop Kavramı ile İncelenmesi", Yüksek Lisans tezi, Ankara Üniversitesi, 2015, s. 5-6.

12 Sarıkavak, "İhvan-ı Safa İbn Sina ve Gazali'de Zaman Anlayışı", s. 62.

görürler ve mekândan beslenirler, aslında insan bulunduğu mekânların birer yansımasıdır denilebilir. Bu durumda mekân için insanın psikolojik ve sosyolojik yapısı hakkında bilgi taşıyan bir yapıya sahip olduğu da düşünülebilir.[13] Bachelard *Mekânın Poetikası*'nda, mekânı sadece fiziksel bir yapı olarak değil insanın iç dünyasını da şekillendiren bir yapı olarak incelemektedir. Mekân kavramına bakıldığında modern romanlarda karakterlerin iç dünyasını şekillendirdikleri görülür. Mekânlar aracılığıyla karakterler eşikleri aşarlar, yeni yollara çıkarlar; buradan da Bakhtin'in bahsettiği kronotop kavramlarının ön plana çıktığı söylenebilir. Örneğin; ilk roman olarak kabul edilen Don Kişot'ta ana karakter evden ayrılarak yola çıkar ve aslında kendi eşiğini geçer ve yolda başına yeni olaylar gelir ve yol kronotopu devreye girmiş olur. MacKay'e göre mekânlar romanın tarzına uygun olarak şekillenir. Bachelard *Mekânın Poetikası*'nda mekânı; karakteri var eden, yönlendiren bir yapı olarak vurgular. "Çünkü evimiz bizim dünya köşemizdir. Bizim -sık sık yinelendiği gibi - ilk evrenimizdir."[14] Mekân, zamanı kendi içerisinde süzerek zamanı içinde sıkıştırır. Mekân bir anlamda her şeydir fakat içerisinde bir süre barındırmaz. Mekânda anılar var olmaya devam eder fakat anılar mekânların içerisinde hareketsiz bir biçimdedir. Anıların saklanması için mekân şart bir yerdir, anılar mekâna ihtiyaç duyarlar. Bachelard mekânın önemini şöyle açıklar:

> Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân buna yarar… Mekân her şeydir burada, hafızayı canlandırmaz artık. Hafıza (ne gariptir ki!) somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla süreyi kaydetmez. Miladı donmuş süreler yeniden yaşanamaz. Bu süreleri ancak düşünebiliriz; soyut, her türlü derinlikten yoksun bir zaman çizgisi üstünde düşünebiliriz ancak. Geçirilen uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini mekân sayesinde, mekân içinde buluruz. Bilinç dışı orada geçirir gününü. Anılar hareketsizdir; mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar.[15]

Mekân, anıları yeniden ortaya çıkararak anıları yeniden şimdiki zamana çağırır. İnsan belleğinde hareketsiz olarak duran anılar mekânlarla birleşerek, zamansal bir anlam kazanır. "Bir mekânın tarihe mal olması, zamanın o mekân içerisinde donması, kalıplaşması demektir."[16] Zaman soyut, mekân ise somut bir unsur olarak görülür. Boyut kavramı her iki kavramın içerisinde de farklılık gösterir.

---

13 Detaylı inceleme için ana kaynak olan tezin birinci bölümündeki "Mekân" bölümünü inceleyiniz.

14 Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, 5. baskı, çev. A. Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları, 2018, s. 34.

15 Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 39.

16 Ayşe Demir, *Mekânın Hikâyesi, Hikâyenin Mekânı: Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 Dönemi)*, İstanbul: Kesit, 2011, s. 412.

Ancak hayat için, zaman ve mekân kavramları bir arada bulunması gereken iki ögedir. Bunun sonucunda da Mihail Bakhtin tarafından bir arada değerlendirilerek kronotop kavramı ile açıklanmaya çalışılmıştır. Zamanın somutlaştırılması için belirli bir mekâna veya belirli nesnelere gereksinim duyar, mekânlarda içlerinde zamanı tutabildikleri sürece var olabilir ve yaşamı devam ettirebilirler denilebilir.

Zaman ve mekânın birlikteliği konusu İslam felsefesinde de önemli bir yere sahiptir. İbn Sina âlemin varlığının ancak bir mekânda olacağını belirterek zaman ve mekân birlikteliği üzerine şöyle söyler: "Âlemin varlığı mümkün olunca, varolabilmesi için bir mekâna ihtiyacı vardır."[17] Zaman ve mekân birlikteliği sadece İslam felsefesi düşünürü olan İbn Sina'ya özgü değildir. Kant'a göre zihinde zaman ve mekân algısı doğuştan bulunmaktadır. Zihinde bulunan, sezgi yoluyla ortaya çıkan bu zaman ve mekân algısını ortaya koyan da matematiktir. Matematik bir bilim dalı olmanın yanında sezgisel olarak ortaya konulan zamanı sayılarla sınırlandırarak süre kavramı içerisine yerleştirir. "Kant'a göre, zaman ve mekânın a priori formlar olduklarının, dolayısıyla zihinden geldiklerinin en kesin delilini veren matematiktir. Matematik, birbirini kovalayan anların, sayıyı teşkil eden süre'nin bilimidir."[18] Kant, zaman ve mekânın önsel durumlarının yanında sezgisel olduğunu Hegel ise zaman kavramının aslında insanla var olduğunu belirtir ve insanın olmadığı yerde zamanın da bir öneminin olmadığını söyler. "Hegel ise 'insansal zaman'dan söz eder. Kozmik zaman yoktur ya da olsa bile insansal zamanla bir ilgisi olamaz. İnsanın dışında zaman mevcut değildir. Hegel'e göre; insansal zamanda gelecek belirleyicidir."[19] Hegel'e göre zaman sonlu şeylerin süreçlerinden ibarettir ve insan olgusu zamanın varlığını simgeler. Zaman ve mekândan şüphe etmez ve bunları hakikatin bir gerçeği olarak görür. Kant'a göre insan her şeyi mekânda yaşar ve her şeyin idrakine zamanda varır. Ancak tüm bunlara rağmen Kant'a göre idrak edilmeyi sağlayan temel öge zamandır. Ayrıca Kant diğer düşünürlerin aksine zamanı nesnelere bağlamaz ve mutlak bir gerçekliği olduğu düşüncesine katılmaz. "Ona göre, zamanın ve mekânın duyularımızı aşan, transandant bir idealitesi vardır. Bu demektir ki, sezginin ya da duyulur görünün sübjektif şartları olan zaman ve mekân, ne bir töz, ne de bir ilinek olarak nesnelere yüklenemezler."[20] Zaman ve mekânın birlikte kullanımı görecelik kuramı ile yeniden ortaya çıkmış olsa da edebiyat alanına girmesi Bakhtin aracılığı ile olmuştur. Mikhail M. Bakhtin "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel" adlı makalesinde zamanın ve mekânın bir arada kullanılmasını kronotop

17 Çubukçu, "Türk Düşünce Tarihinde Felsefi Hareketler", s. 105.

18 Ülker Öktem, "Descartes, Kant, Bergson ve Husserl'de Sezgi", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 2000, s. 169.

19 Berrin Yoca, *Edebiyatta ve Sinematografik Uyarlamalarda Orhan Kemal Karakterlerinin Kronotopik Yapısı*, Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi, 2019, s. 7.

20 Ülker Öktem Descartes, ''Kant. Bergson ve Husserl'de Sezgi'', *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 2000, s.170.

kavramı üzerinden açıklar. Modern roman olarak adlandırılan dönemde romanın ortaya çıkışı ile birlikte zaman ve mekân kavramının anlatı metinleri içerisinde romanı oluşturan başlıca unsurlardan olduğu ifade edilmeye başlanmıştır.

Kronotop kavramı yazarın eserde yarattığı evreni okura aktarmakta yardımcı olur. Türkçedeki kelime karşılığı 'zaman-mekân' olan kronotop kavramı ile eserin içerisinde bulunan tarihe, mekâna-zamana ve görünmeyen noktalara ulaşılabilir. Bakhtin, kronotopları yol-karşılaşma, taşra-kasaba, eşik, salon, şato (konak, köşk, yalı), kapı, dolap-çekmece, meydan şeklinde açıklar. Bu kronotopların eserlere göre artıp azalabileceğini ve yenilerinin ortaya çıkabileceğini belirtir. Kronotop anlatı metinlerinde olay örgüsünün yapısı, karakterlerin tavır ve tutumları hakkında okuyucuya fikir vererek onun alt metinleri anlamlandırmasını sağlar. Bakhtin'e göre yazarın içinde bulunduğu zaman ve mekân metine de yansır. Aynı durum okur için de geçerlidir; okurun metni okurken bulunduğu zaman ve mekân da metni anlamlandırmasında önemli bir etkendir. Bu yüzden hem yazar hem de okur için zaman ve mekân kavramları eseri tamamlayan ögelerdir. Zaman ve mekân, hem bütünlük sağlar hem de metnin anlam evrenini genişletir. Soyut biçimde bulunan zaman, somut durumdaki mekânla birleşerek ortaya kronotop kavramını çıkarır.

Sinemada zaman ve mekâna bakıldığından; zaman, mekânı şekillendirirken mekân da filmlerin kurgu yapısını şekillendirmektedir. Bunun sonucunda zaman ve mekân bir araya gelerek filmin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Anlatı sanatı olan sinema, içinde barındırdığı mekânları yeniden yorumlar ve bu mekânları filmin dünyasına göre şekillendirir. Sinema sadece mekân tasarımları sonucunda meydana gelmiş ürünlerdir demek eksik bir önermedir. Bir sinema filminde mekân tasarımlarının yanında filmin zamanı da tasarlanmaktadır. Bir mekânda oluşan değişimler, zamanı etkilediği gibi zaman da durumu, mekânı, filmin içyapısını etkiler. Kişiye göre değişen mekân algısı, zamana göre de farklılıklar gösterebilir. Zaman akış hâlinde olan ve geçmekte olan bir kavramdır, mekânlar ise sabit bir biçimde algılanır ve durağan bir yapıdadır. Mekân zamanla birlikte olarak fiziksel bir hareket barındırmasa da yaşayan bir hâl alır. İçerisinde zamanı süzer ve zamanla birlikte hareket eder. Bu yüzden mekânın belirli bir kimliğe sahip olabilmesi için zamanla birlikte hareket etmesi gerekir. "Mekânın fiziksel sınırlarını yitirip, kimlik kazanması ve zihinde bir imaja dönüşmesi o mekânda zaman geçirmekle, farklı zamanlarda o mekânda deneyimler elde etmekle ilişkilidir. Bu nedenle mekânı tanımlayabilmek ve anlayabilmek için zaman kavramını okuyabilmek gerekir."[21] Zaman ve mekân birbiri içine geçmiş iki kavramdır. Zaman ve mekân, sanatçının içinde bulunduğu gerçeklik ile şekillenir. Bu yapının sonucunda ortaya çıkan

21 Ebru Erdoğan ve Zeynep Yıldız, "Zaman ve Mekân Kavramları Arasındaki Paradoksal İlişkinin "Bulut Atlası" Filmi Üzerinden Okunması", *METU JFA (ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi)*, 2018, s. 4.

zaman ve mekân kavramının durumunu toplum, çevre ve sanatçının kişisel durumu belirler. Bunun sonucunda bazı durumlarda mekânın tasviri ve yapısı zaman kavramının etkisini azaltırken bazı durumlarda ise zaman bizzat bir mekân hâline gelir ve mekânın üzerinde etkin bir hâl alır.

II. Kronotop Kavramı

M. Bakhtin, zaman ve mekânın birlikteliğinden oluşan kronotop kavramını romana kazandırarak roman çalışmalarına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bakhtin'den önce Aleksei Ukhtomski kronotop kavramını Einstein'in görelilik teorisinden ilham alarak ortaya çıkarsa da Bakhtin, kronotop kavramını edebiyat alanında kuramsallaştıran kişidir. Kronotop kavramı chronos (zaman) ve topos (yer-uzam) kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. Vice'ye göre kronotop kavramı karmaşık bir yapıdadır çünkü her yerde varmış gibi algılanabilen kronotop bazen aşırı görünür olurken bazense hiç görünmez.[22] "Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar" makalesinde Bakhtin kronotop kavramını inceler. Matematik ve görelilik teorisinde kullanılan bu terimin edebiyattaki kullanımı farklı bir biçimdedir. Kronotop kavramı metnin olaylarının bağlayıcısı ve gerçek dünya ile metnin dünyasını birbirine yaklaştıran bir kavramdır. Kronotop kavramı temel ifade olarak bir anlatı metninin anlaşılmasını sağlayan ögelerden biridir. Bakhtin kronotop kavramının önemini şöyle vurgular: "Bizim açımızdan taşıdığı önemse, uzam ve (uzamın dördüncü boyutu olarak) zamanın birbirinden ayrılmazlığını ifade ediyor olması. Kısacası, zaman-uzama edebiyatın biçimsel olarak kurucu kategorisi anlamını atfediyoruz; kültürün diğer alanlardaki zaman-uzamla hiçbir ilgimiz yok."[23] Anlatı metinleri bir olay etrafında şekillenmektedir. Roman da bir anlatı metni olduğu için olay gerçeklik kavramı üzerine inşa edilmelidir. Gerçekliği yakalayamayan romanlar okuyucunun ilgisini kaybederler. Gerçeklik kavramını meydana getiren, olayların geçtiği zaman ve mekândır. Zaman ve mekân birbiriyle kesişerek romandaki konuyu birbirine bağlar ve olayları biçimlendirir. "Zaman-uzam, anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerdir. Anlatıyı biçimlendiren anlamın bu zaman-uzamlara ait olduğu hiçbir çekince ilave edilmeksizin söylenebilir."[24] Zaman ve uzam, olayların temsil edilmesinde ve ortaya çıkarılmasında gerekli olan alt yapıyı sağlar ve olayların canlılık kazanmasını sağlar. "Zaman-uzam anlatıdaki olayları somutlaştırır, cisimleştirir, onlara yaşam kazandırır."[25] Romanın düşüncelerinin,

22 Sue Vice, *Introducing Bakhtin*, Manchester: Manchester University Press, Distributed exclusively in the USA by St. Martin's Press, 1997, s. 201.

23 Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, 4. baskı, çev. Sibel Irzık, Cem Soydemir (ed.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020, s. 296.

24 Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 303.

25 Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 304.

fikirlerinin, olaylarının, karakterlerinin sürekli olarak zaman-uzamın etkisi altında kaldığı düşünülebilir.

Bakhtin zaman ve mekân kavramlarını bir arada ilk kez Lessing'de gördüğünü ifade eder. Lessing zaman-uzam kavramlarını bir arada kullanmış olsa da kavramları teknik bir sistemde ele aldığı için Bakhtin tarafından eksik görülmüştür. Bakhtin, Lessing'den farklı olarak kronotopları duygu ve değerlerin kesiştiği bir alan olarak ifade etmektedir. "Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayrılamaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır. Zaman-uzamı eksiksiz bütünlüğünde ve tamlığında kavrar. Sanat ve edebiyat çeşitli derece ve kapsamlarda zaman-uzamsal değerlerle doludur. Sanatsal yapıtın her motifi ayrı ayrı yönü ile değer taşır."[26] Zaman ve mekân kavramı anlatı metinlerinde metnin kurgulanmasında önemli iki ögedir. Bu iki öge bir arada bulunmasının yanında anlatı metinlerinde bazı durumlarda iç içe geçmiş olarak da bulunabilir. Bu iç içe geçme durumu kronotopları ortaya çıkarmaktadır. Bakhtin zaman-uzam kavramının felsefede birbirinden ayrı olarak bulunabileceğini belirtir fakat bunun edebî eserlerde mümkün olmadığını söyler. Zaman ve mekânı ayrı olarak incelemek bu iki kavramın içerisindeki ayrıntıları gözden kaçırmak olarak yorumlar. Zaman ve mekân kavramlarının bir araya gelmesiyle oluşan kronotop, anlatı metinlerinde yeni anlamlar ortaya çıkarır. Anlatı metinlerinin doğru analizlerinin yapılması için zaman ve mekân kavramları Bakhtin'e göre bir arada incelenmelidir. Çünkü kronotop kavramı ancak bu iki kavramın birbiriyle kesişmesi sonucunda meydana gelmektedir. Kronotop kavramının uzamdaki zamanı ortaya çıkardığını belirten Bakhtin'in, kronotopu bağlayıcı bir nesne olarak gördüğü söylenebilir. Kronotop kavramı, mekânların içerisinde barındırdığı tarihselliği, değişimleri ve karakterlerin psikolojik durumlarının değişimlerini ve dönüşümlerini aktarmak için kullanılmaktadır. Bakhtin için kronotop karakterin dönüşümlerini gerçekleştiren bir araçtır. Karakterin romandaki değişimi ile birlikte zaman da değişmeye başlar. Değişimin oluşmasını Bakhtin mekân kavramından ayrı tutmaz. Mekânlar da karakterin değişiminden etkilenir. Bu yüzden Bakhtin'in deyimiyle insanın görüntüsü daima içsel olarak kronotopiktir. Bakhtin kronotop kavramının önemini şöyle ifade eder:

> Böylece, uzamdaki zamanı maddîleştirmek için birincil araç işlevini gören zaman-uzam, temsili somutlaştırma merkezi olarak tüm romana vücut veren bir güç olarak ortaya çıkar. Romanın tüm soyut ögeleri -felsefi ve toplumsal genellemeler, fikirler, neden-sonuç analizleri zaman-uzamın çekimine kapılır, zaman-uzam aracılığıyla kan ve can bulup sanatın imgeleme gücünün işini yapmasına izin verir. Zaman-uzamın temsil açısından önemi işte böyle bir şeydir.[27]

26 Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 296.

27 Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 304.

Anlatı metinlerinde olay örgüsü belirli mekân ve zamanlarda gerçekleşir. Mekânlar, içlerinde zamanı somutlaştırır ve olay örgüsünü gerçekliğe uygun olarak zaman ve mekân birlikteliği ile sağlar. Olayların gerçekliği zaman ve mekânın doğru kullanımı ile gerçekleşir. Yazar, metni okuyucunun zihninde zaman algısını belirli mekânlarla birleştirerek anlatır. Zaman gerçeklikten uzak olarak aktarıldığı takdirde okur tarafından okunmaya müsait bir eser olmaktan uzaklaşır. Anlatı metinlerinde bulunan karakterler ve diğer ögeler de belirli bir mekâna ve zamana ait olarak metnin kurgusunun doğru bir şekilde kurulmasına yardımcı olur. Kronotoplar metnin karakterleriyle bütünleşerek eserin içerisinde aktif bir duruma geçer. Bunun sonucunda anlatı metinlerinde kronotoplar görünür olur ve eserin analizine farklı bir bakış getirir. Zaman ve mekân birlikteliği kronotop kavramının temelini oluşturmakla birlikte, kronotopların meydana gelmesi için de içerisinde duygu ve değerler barındırması gerekmektedir. "Zaman, mekân, duygu ve değer birlikteliği esasen her eserin özü mahiyetindedir. Her eserde duygu değerinin en yüksek olduğu sahneler bu niteliği zaman ve mekânın birlikteliğine borçludurlar."[28] Bakhtin romanda belirlediği kronotoplar dışında sonsuz sayıda kronotopların da olabileceğini belirtir. Kronotopların birbirleriyle olan etkileşimi sonucunda anlatı metinlerindeki yapıda değişimler meydana gelir.

> Kronotopu dinamik yapan onun farklı krontoplar ve dünya görüşleriyle olan etkileşimidir. Eğer Bakhtin'in herhangi belli bir kronotop okuması yakından incelenecek olursa bu çok zamanlılık vurgusu görülür. Metindeki zaman ve mekânsal biçimlerin etkileşimi, çakışması birbirine zıt dünya görüşlerinin diyalojik bir zeminini sağlar.[29]

Bakhtin'e göre karşılaşmalar yolda gerçekleşir. Yol hem yeni bir başlangıcın habercisi hem de olayların bittiği yerdir. İçerisinde duygu değerlerini barındırdığı için de yol-karşılaşma Bakhtin'in kronotoplarından birisidir. Yol-karşılaşma kronotopu duygu ve değerler ile yüklüdür. Yol-karşılaşma kronotopunda zaman ögesi daha ön plandadır. Kahramanlar tesadüfi mekânlarda bir araya gelir yol, onların buluşması için bir mekân olur. "Karşılaşma kronotopunda, zamansallık ögesi ağır basar ve ayırt edici özelliği duygu ve değerlerin yüksek yoğunluğudur. Karşılaşma ile bağlantılı yol kronotopu ise daha geniş bir kapsamla ama daha düşük dereceli bir duygu ve değerlendirme yoğunluğuyla karakterize olur."[30] Karşılaşma ile birlikte zaman-mekân somut bir mekâna bürünür. Buradaki somut mekân yoldur. Yolda gerçekleşen karşılaşmalar sonucunda, bağımsız olan karakter hikâyeleri birbiriyle bağlanır. "Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların

28 Dalkılınç, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur Romanlarında Kronotop", s. 29.

29 Fatma Kahraman, "Ahmet Metin ve Şirzat'ta Gömülü Anlatılar ve Kronotop Kavramı", Yüksek Lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2019, s. 41.

30 Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 296.

sonuçlandığı yerdir."[31] Bu sonuçlar itibariyle yol-karşılaşma kronotopu için olayların geçtiği mekânın dışında zaman ve mekânın kesişme alanı, karakterlerin duygu değişimlerinin yaşandığı ve olayların sonuçlandığı yer denilebilir. Zaman ve mekân, yol kronotopunda iç içe geçerek ilerler ve yolu biçimlendirirler. Yolun durumuna göre zamanın akışında değişimler olur. "Çok fazla olayın yaşanmadığı durumlarda, karakterlerin yoldaki hızı da yavaşlar. Aksiyon yükseldiğinde ise bu akış hızlanır."[32] Yol, insanı etkileyen önemli bir unsurdur. Bakhtin'in bahsettiği gibi olaylar yolda kendini gösterir. Beklenmedik durumlar ve karşılaşmalar yol kronotopu ile işlenir. Burada yol kavramını etkileyen en önemli durum zaman gibi gözükse de yol üzerinde gerçekleşen durumlar zaman ve mekân algısının bir arada olması ile mümkün olur. Yolda karşılaşmaların dışında kopuşlar, ayrılıklar, geriye dönüşler gerçekleşir. Bu durumların sonucunda karakter yol ile bir bağlantı kurar. Yol ile birlikte karakter bir mekândan başka bir mekâna doğru hem fiziksel bir yolculuğa çıkar hem de zihinsel olarak bir yolculuk yapar. Yolun bittiği yerde karakter değişime uğramış olur ve yaptığı yolculuğunun karşılığı olarak bir ceza veya ödül alır. İlk roman örneği olarak kabul edilen Don Kişot'ta kahraman bir yolculuğa çıkar ve görevlerini bu yolculuk boyunca sürdürmeye çalışır. Bütün büyük olaylar yolda başlar ve kahramanın yolculuğu sırasında olaylar ortaya çıkar. Kahramanlar kendilerini yol boyunca keşfeder ve değişimleri yolda olur. Yola çıkmış bir kahraman artık eskisi gibi olmayacağının farkındadır. Yol boyunca kendini keşfeder ve geriye dahi dönse artık o yola çıkan kişiden farklıdır. Görevlerini yerine getirmiş, eşiklerini aşmış ve değişime uğramıştır. Kafka'ya göre "Bir noktadan sonra artık geriye dönüş yoktur. İşte varılması gereken yer o noktadır."[33] Yol kişiyi mekânsal ve zamansal olarak özgür bırakan bir alandır. Yol varılacak yere ulaşmadaki zaman-mekânın kendisidir. Hayat bir yol olarak tanımlanırsa hayatı yaşayan birey de yolcudur. Hayatını sürdüğü zaman boyunca da birey bir yolda ilerler. Bu yolda olma durumu şöyle açıklanabilir: "Gerçekten de insanı insan yapan en önemli özelliklerden biri, onun kendisini çevreleyen dünyayı, içinde yaşadığı toplumu, geçmişi ve bütün yanları ile bizzat kendisini tanımak ve bilmek yolunda, bu yolun yolcusu olmak olsa gerek."[34] İnsanın hareketli bulunması ve yolda olması onun yaşamının bir gereğidir. Yolda olan kişi kendi evrenini ve dünyayı tanır ve onun yapısında hareket eder. İnsanın kendini tanıyıp geliştirmesi için merak içerisinde olması gerekir. Merakını sürdürebilmesi için de yolda olması gereklidir.

---

31 Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 296.

32 Kahraman, "Ahmet Metin ve Şirzat'ta Gömülü Anlatılar ve Kronotop Kavramı", s. 56.

33 Aslı Erdoğan, *Kırmızı Pelerinli Kent*, İstanbul: Everest, 2010, s. 37.

34 İ. Hakkı Aydın, "Bir Felsefi Metafor Yolda Olmak", *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, c. 6, sy. 1, 2006, s. 15.

Bakhtin, Balzac ve Stendhal'ın romanlarında yaptığı araştırmalarından yola çıkarak salon-misafir odası kronotopundan bahseder. Sosyal ilişkilerin kurulduğu ve yeni olayların meydana geldiği bu alanlar romanın karakterlerinin fikirlerinin ve duygularının ortaya çıktığı yerlerdir. Salonlar-misafir odası yol mekânındakinin aksine tesadüfi bir karşılaşma mekânı değildir. Bu mekânlar bu özelliği ile yol-karşılaşma kronotopundan ayrılırlar. Misafir odaları ve salonlar evin bireylerinin bir arada bulunduğu ve dışarıdan gelen kişilerin toplandığı mekânlardır. Bu mekânlar bir sosyalleşme alanı olmakla birlikte evin iç mekânlarının kesişme alanları ve dışarıdan içeriye açılan evin merkezleri konumundadır. Türk kültüründe salon bir sosyalleşme mekânıdır. Bu mekânlarda kadınlar ve erkekler bir arada bulunabilir ve tanışma, karşılaşma, görüşme gibi etkileşimler ortaya çıkar. Bu mekânların ortaya çıkma nedeni, toplumdaki diğer insanlarla sosyal ilişkiler kurmak ve evdeki bireylerle ortak alan oluşturmaktır. Sosyalleşmenin olması ile birlikte bu mekânlar tanışmaların ve tesadüfi olayların da gerçekleşmesine zemin hazırlar. Dışarıdan gelenler evde ilk olarak burada bulunurlar. Bu mekânlar hem iç mekânlardır hem de dışarısıyla bağlantı noktalarıdır. Dışarıdan içeriye dâhil olacak herkes bu mekânlarda bulunmak zorundadır. Bu mekânların diğer bir özelliği ise evin diğer kısımlarının aksine ortak alan olarak bulunmaları ve bireyleri bir arada toplamalarıdır. Evin kendi kişileri veya dışarıdan buraya dâhil olan kişiler sorunlarını, günlük olaylarını bu mekânlarda diğer insanlarla paylaşırlar. Bu mekânlarda gündelik yaşamın izleri de görülür. Tarihsel zaman ile gündelik zaman birbiriyle iletişime geçerek bütünsel bir yapı haline gelir. Zaman-mekân kavramları burada görünür bir duruma geçer. "Burada, tarihsel zamanın olduğu kadar biyografik ve gündelik zamanın gözle görünür işaretleri de toplanmış ve yoğunlaşmıştır; aynı zamanda, birbirleriyle olası en sıkı şekilde iç içe geçip dönemin bütünsel işaretleri olacak şekilde birleşmişlerdir."[35]

Bakhtin, *Madam Bovary* adlı eserden yola çıkarak taşra-kasaba kronotopunu açıklar. Taşra-Kasaba kronotopunda "hiçbir olaya rastlanmaz yalnızca kendilerini sürekli yineleyen etkinlikler bulunmaktadır… Bir gün bir gündür yalnızca, bir yıl bir yıldır, bir yaşam bir yaşamdır."[36] Bachelard'a göre mekân insanı içinde yaşatır ve insan da mekânını kendi içinde yaşatmaktadır. Taşra kavramını sadece mekânla ilişkilendirmek onu anlamsal olarak eksiltebilir. Çünkü taşra kelime anlamı olarak dış ve merkezden uzak anlamları taşısa da yan anlamları farklıdır. Taşra sadece merkezden uzak olan yerler için tanımlansa da büyüyen kentlerin kendi içlerinde, merkezlerinde oluşan taşraları için de kullanılabilir. Aynı zamanda insanların da kendi içlerinde uzakları vardır ve bunlar da anlamsal açıdan taşra olarak kabul edilebilir. Taşrada yaşamak bir seçim değil toplumun ve bireyin itildiği bir yer olarak görülür. Taşra kronotopunda en belirgin durum birbirini

35 Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 300.

36 Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 301.

tekrar eden döngüsel zamandır. Döngüselliğin içerisinde ayrılma, buluşma gibi hareketlilik gerektiren durumların olmayışından ötürü Bakhtin için yardımcı bir zaman olarak kullanılmasını gerektirir. Ancak bu kronotop tek başına da eserde görünür olabilir ve anlatıya çeşitlilik kazandırabilir. Taşra kelimesi anlam olarak merkezin dışında kalan, dışarısı anlamına gelir. Bunun dışında köyler, kırsal kesimler, dağlar, meralar ve yaylalar için de taşra ifadesi kullanılmaktadır. Taşra yan anlam olarak pastoral bir doğanın görünümü ve sevgi, hürmet, şefkat, inanç, kapalı toplum yapısını ifade etmek için de kullanılır. Batı dünyasına göre taşra kavramı Doğu (şark) ile ilgilidir. Batı, dünyanın merkezi olarak görülür ve Doğu, bu medeniyetin uzağında bulunan taşrasıdır. Egzotiktir ve keşfedilmeyi beklemektedir. Türkiye Cumhuriyeti'nde merkezî yönetimde uzakta kalan yerlere taşra denilmektedir. Osmanlı Devleti'nde ise İstanbul dışında kalan her yer taşra olarak görülmekteydi:

> Bizim kültürümüzde coğrafi, siyasi, kültürel, ekonomik vs. açılardan genellikle merkez İstanbul olarak kabul edilmiş. Genellikle İstanbul dışında kalan her yer anlamında kullanılırken, zamanla anlam alanı genişleyerek, merkez olarak tanımlanan her yerin dışı anlamına gelen taşra, köy, kasaba ve Anadolu gibi anlamlar da yaygın olarak kullanılmaktadır. Dış anlamına gelen taşra sözü, Osmanlı için tek bir şeyi tanımlıyordu: İstanbul dışında kalan her yer.[37]

Bachelard'a göre mekân insanı içinde yaşatır ve insan da mekânını kendi içinde yaşatmaktadır. Taşra kavramını sadece mekânla ilişkilendirmek onu anlamsal olarak eksiltebilir. Çünkü taşra kelime anlamı olarak dış ve merkezden uzak anlamları taşısa da yan anlamları farklıdır. Taşra sadece merkezden uzak olan yerler için tanımlansa da büyüyen kentlerin kendi içlerinde, merkezlerinde oluşan taşraları için de kullanılabilir. Aynı zamanda insanların da kendi içlerinde uzakları vardır ve bunlar da anlamsal açıdan taşra olarak kabul edilebilir. Taşrada yaşamak bir seçim değil toplumun ve bireyin itildiği bir yer olarak görülür. Taşra gelenek ve göreneklerin devam ettiği yerin temsilidir. Taşra insanın yalnızlığının, akmayan zamanın, kasvetin, bulunduğu yeri terk edemeyişin yanında kirletilmemiş olanın, merkezin aksine kalabalık olmayan yerin, insanın ruhunu dinlendirebileceği alanların, bozkırın, çiçek kokularının olduğu yerler olarak da düşünülebilir. Taşra kasabalarında zaman, monotonluğun ve hareketsizliğin yansıtıldığı yerlerdir. Zamanın bu kadar durağan olmasının sebebi ise sürekli olarak döngüsel bir biçimde insanların her şeyi tekrar ediyor oluşudur. Yaşanan günlük olaylar hareketlerden yoksun olduğu için anlatı metinlerinde olay örgüsü bir tırmanışa geçmez ve tekdüze, tekrar eden aynı olaylardan meydana gelir. Buradaki mekânlar birbiriyle iç içe geçmiş bir durumdadır. Bu yüzden de anlatı

37 Şaban Sağlık, "Taşranın Öyküsü Öykünün Taşrası-II", *Hece Öykü Dergisi*, yıl 7, sy. 41, 2010, s. 70.

metninin zaman kavramı burada yan görevlerde bulunur. Zaman kavramı burada ikinci planda mekânın içerisinde asılı kalmış olarak durmaktadır.

Bakhtin'in çalışmalarında bahsettiği bir diğer kronotop, eşik kronotopudur. Eşik kelime anlamı eğriltilerek kullanılmaktadır. Eşik bir dönüm noktasının ifadesi ve karar alma yerleridir. Dostoyevski romanları eşik kronotopu ile çevrelenmiş gibidir. Eşik kronotopu, karşılaşma kronotopu ile ilişkilidir. "Yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararla (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşiğin ötesine adım atma korkusuyla) bağlantılıdır."[38] Eşik kronotopunda zaman kavramı bir anı temsil eder ve gerçek zaman akışının dışına taşar, anın zamanında ortaya çıkar. Bakhtin eşik kronotopunun mekânlarını açık ve kapalı mekânlar olarak sınıflandırır. Kapalı mekânlar koridor, hol, merdivenler, kapılardır. Kapalı mekânlar kapılar aracılığıyla sokak ve meydan gibi açık mekânlara açılır. Bu mekânlarda meydana gelen olaylar, karakterin dönüm noktaları, krizleri ve değişimlerinin meydana geldiği yerlerdir. Bakhtin'e göre Dostoyevski'nin romanlarında eşik kronotopu merdiven, ön hol ve koridorlarda onları dışarıya bağlayan meydan ve sokaklarda ana eylem mekânlarıdır. Bu mekânlar "kriz olaylarının bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilmelerin, tecellilerin, kararların gerçekleştiği yerlerdir."[39] Eşik kelimesinin anlamı, evin içeriden dışarıya geçişini sağlayan yer olarak kullanılmaktadır. İç ve dış mekânın kesiştiği alandır. Günlük yaşamda insan birçok kez eşikte bulunur ve karar verir. Karar verme anı eşiği geçiş kavramı ile ilişkilendirilir. "Eşik, bir adım sonrası bambaşka durumlar ve şartlar getiren bu sebeple zaman-uzamın insan hayatında en çok etkili olduğu mekânlardandır."[40] Eşik kronotopu, içerisinde değer ve duygu yüklü olan bir kronotoptur. Bu kronotop, karakterin yaşadığı krizleri, dönüm noktaları ve değişimleri, büyük karar anlarının simgesidir. Eşik hem mekânsal olarak hem de karakterin iç dünyası olarak zaman ve mekânın birbiriyle kesiştiği yerdir ve bu kesişmenin sonucunda ortaya çıkacak olay, kişinin yaşamını doğrudan etkilemektedir. Bu durum anlatı metinleri için de geçerlidir. Karakter eşikte durur ve aldığı karar sonucunda romanın olay örgüsünde yeni değişiklikler meydana gelir.

Bakhtin, kronotop kavramından bahsederken önemli bir kronotop olarak şato kronotopunu vurgular. Şato tarihin izleriyle dolu olan, geçmiş zamanı içerisinde barındıran bir zamana sahiptir. Geçmişte yaşamış olan lordlar, beyler vb. tarihsel figürlerin hatıraları şatonun mobilyalarında, köşelerinde, duvar resimlerinde yaşamaya devam etmektedir. Şato kronotopunda geçmiş zaman baskın olarak görülür. "Şatonun kökleri uzak geçmişte yatmaktadır, yönelimi geçmişe

38 Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 302.

39 Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 302.

40 Dalkılınç, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur Romanlarında Kronotop", s. 43.

doğrudur."[41] Şato kavramı Batı kültüründe ortaya çıkmıştır. Türk kültüründeki karşılığı köşk, yalı, konak olarak görülebilir. Şatolar da, konaklar da geçmişin izlerini taşıyan tarihsellik barındıran yapılardır. Şato ve konağın ortak yanları olarak içlerinde barındırdıkları yaşam kültürü de gösterilebilir. "Konak yaşamında Türk kültüründe genellikle orta sınıfın üstü kimseler yaşamaktadır. Yani konak, köşk ve yalı bir nevi aristokrat sınıfın hanesidir."[42] Şato veya konaklar, geçmiş zamanın izleriyle doludurlar. Şatodaki yaşam tarihe geçmiş figürlerin yaşamlarını barındırmaktadır. Bu mekânların içlerinde bulunan tüm eşyalara geçmişin anıları işlemiş ve içlerinde yaşamaya devam etmektedir. Mekânlar insanların anılarıyla yakından ilişkilidir. Mekânlar aracılığıyla anılar canlılık kazanır ve hatırlanmaya başlanır. Mekânlar anıların yeniden ortaya çıkmasına zemin hazırlar ve kişinin iç dünyasının ortaya çıkarılmasını sağlar. Bu bakımdan şato, anlatı metinlerindeki karakterler için önemli ve belleklerin korunduğu bir yer olarak görülebilir.

Bunların dışında Bakhtin anlatı metinlerinde kapı, köşe, dolap-çekmece-sandık kronotoplarından da bahseder. Kapı iç ve dış mekânların kesişme noktasıdır. Kapı hem içeriye açılan bir yapı hem de dışarıyla içerinin birbirine bağlanma alanıdır. "Kapı, bütün bir 'Aralık kalma' kozmozudur. En azından bu kozmozun birincil hayallerinden biridir; arzuların ve yasak olana duyulan eğilimlerin, varlığın en gizli yerine varıncaya kadar açma eğiliminin, sesi çıkmayan varlıkların fethetme arzusunun biriktirdiği bir düşlemenin kökenidir."[43] Kapı açık ve kapalı olma hâllerini içerisinde barındırmaktadır. Kapalı kapılar geçiş izninin olmadığı mekânları, açık kapılar ise bunun tam tersinin temsilleri olarak düşünülebilir. Kapının kapalı olma durumu karakterin önünde duran bir engel gibidir. Kapı engel olma özelliği ile dış mekândakileri içeriye sokmaz, içerdekileri de dışarıya bırakmaz. Kapı bulunduğu yapı itibari ile özgürlüğün de önünde duran, özgürlüğü kısıtlayan ve engelleyen bir nesnedir. Kapının sınır olma durumu onu eşik kavramıyla özdeştirmektedir. İnsanlar ikilemde kalırlar ve kapıları, eşikleri aşarak bu ikilemi ya sonlandırır ya da yeni bir eşiğe doğru yol alırlar. Kapı da aşılması gereken bu eşiklerin bir temsilidir. Kapının bu anlamlarının ortaya çıkması insan temellidir. İnsan kapıya bu anlamları yükler ve eşiklerini kapı aracılığıyla aşar. Kapıyı diğer insanlara karşı bir korunma ve duygularını saklama yeri olarak algılar.

Köşeler, insanların kaçış noktalarıdır. İnsanlar köşelerine çekilirler, orada kendilerini her şeyden soyutlarlar. Köşe kronotopu, içerisinde duygu barındırır; temsili olarak diğer yerlerin dışında ve tek başınalığı simgeler. İçerisinde hem dışarıya itilen kişileri simgelediği gibi hem de ruhun dinlenmesi için kaçılacak yer olarak görülebilir. Bakhtin'in ortaya koyduğu kronotoplar ayrı ayrı ortaya

41 Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 299.

42 Mustafa Dere, "Türk Romanında Konak ve Yalı", Yüksek Lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2014, s. 4.

43 Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 266.

çıkabilecekleri gibi bir arada veya birbirleri yerine de kullanılabilirler. Bakhtin bu durumu şöyle açıklar: "Zaman-uzamlar karşılıklı olarak kapsayıcıdır; bir arada var olur, iç içe geçebilir, birbirlerinin yerini alabilir ya da birbirlerine ters düşebilirler; birbirleriyle çelişir, çatışır veya kendilerini daha da karmaşık etkileşimler içinde bulabilirler."[44] Bakhtin ayrıca bu kronotopların yanına yeni kronotopların da eklenebileceğini belirtir. Bu yeni kronotoplar anlatı metinlerinin içlerinde bulunan zaman ve mekânlar ile değişkenlik gösterebilirler. Bütün kronotopların genel durumu içlerinde barındırdıkları ilişkilerle alakalıdır. Anlatı metinlerinde bulunan zaman ve mekân kavramının her birisi kendi içerisinde de birçok zaman ve mekân barındırabilir, ancak bunların hepsinin ayrı özellikleri olduğu unutulmamalıdır. "Ama bu tür zaman-uzamların her biri, kendi içinde sınırsız sayıda küçük zaman-uzamlar barındırabilir; aslında, daha önce belirttiğimiz üzere herhangi bir motif, kendine ait özel bir zaman-uzama da sahip olabilir."[45] Kronotoplar aracılığıyla zaman mekân ile somut hale getirilir, karakter düşünceleri, yapıları, toplumun durumu zaman-uzam kavramı içerisinde canlılaşır. Kronotoplar aracılığıyla metinler şekillendirilir, kronotoplar ile mekânlar birbirine bağlanır, olaylar meydana gelir, zaman geçirgenliği artar ve metnin akışı sağlanır. Bakhtin kronotop kavramını ortaya koyarken sinemada kullanımından söz etmemiştir. Sinema da tıpkı roman gibi anlatı tabanlı görsel ve işitsel bir sanat dalıdır. Sinema -romanda olduğu gibi- içerisinde diğer alanları (edebiyat, plastik sanatlar, müzik) barındırmaktadır. Robert Stam zaman, mekân kavramlarının birleşiminden oluşan kronotop kavramını sinema alanında sistematik bir hâle getirerek kullanan ilk kişi olarak bilinir. Stam'ın dışında Vivian Sobchack, Margaret Morse, Paul Willemen, Kobena Mercer de Bakhtin'in kronotop kavramını sinemada kullanarak toplumsal söylemler dünyası ile metnin dünyası arasında homojen bir bağ oluşturmaya çalıştılar.[46]

III. Sinemada Kronotop Kavramı

Bakhtin, disiplinler arası olarak çalışmalar gerçekleştirmiş ve bunun sonucunda sanat ve edebiyat alanına yeni yaklaşımlar kazandırmıştır. Kronotop kavramı, Bakhtin'in gerçekleştirdiği çalışmalar sonucunda roman yapısını incelemek üzere ortaya çıkmıştır. Bakhtin'e göre gerçek dünyada zaman-uzam kavramları bir arada bulunur ve ayrılamazlar. Bu ortaklı durum edebiyat alanında, romanda da vardır. Bir romanda mekânın içerisinde olaylar meydana gelir. Zaman ve mekân burada ayrılmaz bir bütün oluştururlar. Zamanın ve mekânın birlikteliğiyle oluşan olaylar birbiri ile ilişkilidir. Oluşan olaylar eylemleri tetikleyerek mekânın ve zamanın bir parçası hâline gelerek kronotopu oluştururlar. Sinemadaki kronotop kavramı da

44 Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 306.

45 Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 305.

46 Robert Stam, Burgoyne ve Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism, and Beyond*, Routledge: London and New York, 2005, s. 221.

romandaki gibi gerçekliğin zaman-mekân uyumu ile ilişkilidir. Bakhtin, kendisi için romanı bu kadar önemli kılan şeyin; onun diğer türlerin aksine gelişimini sürdürmesi ve diğer anlatı metinlerini de içerisinde barındırarak, onların yapısını bozmadan hareket edebilmesi olarak ifade eder. Bakhtin romanın merkezine zaman ve uzam kavramlarını yerleştirir. Olaylar zaman ve uzamın içerisinde gerçekleşir, düğümler burada birbirine bağlanır ve çözülür. Zaman, uzamla girdiği durumla görünür kılınır ve soyut bir zamandan somut bir yapıya bürünür.

> Böylece uzamdaki zamanı maddileştirmek için birincil araç işlevini gören zaman-uzam, temsili somutlaştırma merkezi olarak, tüm romana vücut veren bir güç olarak ortaya çıkar. Romanın tüm soyut ögeleri –felsefi ve toplumsal genellemeler, fikirler, neden-sonuç analizleri– zaman-uzamın çekimine kapılır, zaman-uzam aracılığıyla kan ve can bulup sanatın imgeleme gücünün işini yapmasına izin verir.[47]

Bakhtin için kronotoplar birer temsil araçlarıdır. Olayları, anları, karakterleri temsil ederek onları ortaya çıkarır ve görünür hâle getirir. Zaman ve mekânlar sürekli olarak içlerinde farklı kronotoplar üretebilir. Aynı anda görünür olabilirler ve birbirlerini temsil de edebilirler. Ancak gerçek dünyanın temsili yapıttakinden farklıdır. Bakhtin'e göre yazar, bu iki dünyanın birbirine kesişmediği noktada bulunur. Bu kesişme sinema için de geçerlidir. Romanın ya da filmin bir üretim sonucunda meydana geldiği unutulmamalıdır. Romanlar ya da filmler, bir yaratıcı tarafından tasarlanarak ortaya koyulmuştur. Ancak bu yapılar içerisinde kendi zamansal ve mekânsal durumlarını barındırırlar. Sinema bir yaratım sürecinden geçerek üretilmekte ve gerçekle kozmik olarak bağlanarak kendi içinde zaman ve mekânı yeniden oluşturmaktadır. Roman ve sinema farklı teknikler üzerine kurulu yapılar olsa da ikisi de anlatı temellidir. Sinema bir sanat dalı olarak çok eski bir geçmişe sahip değildir. Fakat kısa zamanda kendi teknik unsurlarını geliştirmiş ve kendi anlatı dilini ortaya çıkarmayı başarmıştır. Deleuze'ye göre sinema "Hareketi herhangi bir anın yani bir süreklilik izlenimi oluşturacak şekilde seçilmiş eşit aralıklı anların işlevi olarak yeniden oluşturan bir sistemdir."[48] Sinema, bulunduğu ilk yıllarda bir anlatım aracı olarak değil bir belgeleme aracı olarak kullanıldı. Gündelik yaşamda doğal olarak görünen olayları makineye kaydederek zamanı içerisinden yeniden yarattı. Ancak burada sinemanın belirli bir dil yapısına sahip olduğu söylenemez. Sinema ilerleyen yıllarla birlikte kendine özgü bir dil yapısı geliştirerek yeni bir sanat formu hâline dönüştü. George Melies ve Griffith gibi yönetmenler ile birlikte sinema, kurmaca alanında kendine özgü bir anlatım dili oluşturdu. Sinema Melies ile birlikte zaman-uzamı yeniden yaratarak bir anlatı yapısı hâline getirdi. Sinemada zaman ve mekân kavramları birbiriyle bağlantılıdır.

---

47 Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 304.

48 Gilles Deleuze, *Sinema 1: Hareket-İmge*, çev. S. Özdemir, İstanbul: Norgun Yayıncılık, 2014, s. 16.

Mekânlarda oluşan değişimler zamanın da yapısını etkiler. Sinema sanatı tıpkı roman gibidir. Resim, heykel veya fotoğrafın aksine bu sinema zamanı ve mekânı durdurmaz kendi içinde yeniden şekillendirir. Sözen'e göre "Sinema, romandan eksiltme anlatısının yapı taşlarını oluşturan özellikleri alarak, süreç içinde bu teknikleri geliştirmiş ve böylece kendi dilini (gramerini) oluşturmuştur. Örneğin olaylar, olayların yinelenmesi, olay örgüsü, kişiler ve kişileştirme gibi unsurlar her iki kurmaca yapıda benzerlik taşımaktadır."[49] Sinema, içerisinde zaman-uzamı çekimlere bölerek onları kurgu yardımıyla yeniden bir araya getirir. Pudovkine göre bir film gerçekliği kendine göre kurgu yardımıyla şekillendirir ve filme uygun bir gerçeklik oluşturur. Sinema, zaman ve mekânı kendi koşullarına göre düzenleyebilen bir sanat dalıdır. Kronotop kavramı bu durumda sinemanın belirleyici ögelerinden birisidir denilebilir. "Sinema görsel ontolojiye dayandığı için yer-olay-zamanı birlikte dokur ve bundan dolayı da sinemada kronotop, öykünün belirleyici unsurlarının başında gelir."[50] Sinema içinde bulunduğu toplumla bütünleşiktir. Bir filmde yaratılan karakterler, içerisinde bulunduğu toplumun özelliklerini barındırır. Toplumsal özellikler de filmlerin zaman ve mekân yapılarını etkiler. Sinemada atmosfer oluşturmak ve filmin gerçekliğine seyirciyi inandırmak için zaman ve mekânın doğru biçimde kurgulanması gerekir.

> Herhangi bir filmsel öyküde yaratılan insan; duyguları, davranışları, acıları, tutkuları ve zaaflarıyla kendi zamanının, kendi mekânının ve tarih ve toplumun ürünü olmak zorundadır. Bir başka deyişle sinemada yer, mekân, zaman kavramı anlatının atmosferini yaratmada öylesine baskın ve gereklidir ki hiçbir yönetmen bunların birinden vazgeçemez.[51]

Sinemada mekân kavramına bakıldığında birincil anlamı, olay akışının meydana geldiği yerdir. Yan anlamı ise karakterlerin ruh hâllerini yansıtan, karakteri şekillendiren bir yapıya sahiptir. Mekânın bu anlamları diğer anlatı metinlerinde de bulunmaktadır; "Bütün bunların dışında uzam, kahramanların düşüncelerinin, duygularının dolaylı olarak anlaşılmasına da yardımcı olur."[52] Zaman da tıpkı mekân gibi sinemanın anlatı unsurlarının temel yapısını oluşturur. Sinemada eğer zaman ve mekân kurgusu birbirini taşımıyorsa film gerçeklik kavramından uzaklaşır. Stam, Bakhtin'in kronotop kavramının sinemaya daha uygun olduğunu söyler. Stam kronotop sinemadaki zaman ve mekân sorununu ortadan kaldırmak için bir fırsat olduğunu belirtir, çünkü zamansal ve uzamsal göstergeler filmin

49 Fadıl Sözen, "Bakhtin'in Romanda Kronotop Kavramı ve Sinema", *Akdeniz Sanat*, c. 1, sy. 2, 2008, s. 92.

50 Sözen, "Bakhtin'in Romanda Kronotop Kavramı ve Sinema", s. 97.

51 Sözen, "Bakhtin'in Romanda Kronotop Kavramı ve Sinema", s. 97.

52 Ayşe Kıran ve Zeynel Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri Dilbilim, Göstergebilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler*, 4. Baskı, Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2011, s. 261.

ögelerini birbirine kaynaştırmaktadır.[53] Bakhtin için kronotop, anlatının düğümlerinin bağlandığı ve çözüldüğü yer ve metnin kendi dünyası ile gerçek dünya arasında bir köprü kurulmasına, metnin içerisinde yeni bir evren yaratılmasına olanak sağlar. Kronotop kavramının film çözümlemelerinde kullanımı azdır. M. Montogomery 40'lı yıllarda çekilen Hollywood filmlerini Bakhtin'in kronotop kavramı bağlamında inceleyerek kuramın ilk sinema denemelerini gerçekleştirmiştir. Montogomery bu çalışmasının sonucunda da kronotopların sadece Bakhtin'in ortaya koyduğu kronotoplar ile sınırlı kalmaması gerektiğini ve filmlerin yapısına göre yeni kronotopların da eklenmesi gerektiğini belirtir. Montogomery, Bakhtin'in kronotoplarını modern ve klasik olarak iki gruba ayırarak inceler.

> Montgomery, Bakhtin'in sonradan ürettiği yol, eşik, kale gibi kronotopların temelinde de aslında bu antik roman kronotoplarının yattığını savunur. Yol kronotopunu çilenin macera romanlarının geçtiği yerdir. Eşik kronotopunu, dönüşümün olduğu yerlerle özdeşleştirir. Geçmişteki olayların kalede yankılandığını, bunun biyografik kronotopla örtüştüğünü belirtir.[54]

Yol kronotopu roman türünde en çok karşılaşılan kronotoplardan birisidir. Karakter yolculuğa çıkar ve zaman ve mekân, yol ile birlikte hareket eder. Olaylar yol boyunca meydana gelir ve karakterin karşılaşmaları yolda gerçekleşir. Yol kronotopunun yansımaları Western filmlerinde de görülür. Klasik anlatı sinemasına uygun olarak işlenen bu filmlerde karakterler yolculuğa çıkarlar ve yol kronotopu etkin bir biçimde film boyunca kendini hissettirmektedir. Western türünün bir taşıyıcısı olarak yol filmlerinde de bu durumun sürdüğü söylenebilir. Karakterler bir at veya tren yerine motor ve arabaları ile yolculuğa çıkar.[55] Zaman ve mekânın bir arada bulunması yol-karşılaşma kronotopunu ortaya çıkarır. Frank Capra'nın Miami'de bir otobüs içinde başlayarak New York'ta son bulan yolculuk filmi *It Happened One Day* (1934) klasik anlatının önemli yol filmlerinden birisidir. Karakterlerin film boyunca başında geçen tüm önemli olaylar yolda meydana gelmiştir. Dennis Hopper'in uyuşturucu satarak geçinen iki Amerikalı hippinin motor aracılığıyla Amerikan rüyasının gerçek yüzünün anlatıldığı *Easy Rider* (1969) bir diğer önemli yol filmidir. Bu filmde de yol kronotopu filmin önemli bir bileşeni konumundadır. *Alice in the Cities* (1974), *King of the Road* (1976), *Rain Man* (1989) Kovacs'ın tanımlamasına uygun yol filmleridir. Bu filmlerde zaman ve mekânın bir araya gelmesi yine yol-karşılaşma kronotopu ile ilişkilidir. Bu filmlerde genel olarak önemli olayların çoğu yolda gerçekleşmektedir. Sanat

---

53 Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film,* Johns Hopkins Univ. Press: Baltimore, 1996, s. 41.

54 *Carnivals and Commonplaces*'ten (1993) aktaran Erişen, "Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Bakhtin'in Kronotop Kavramı ile İncelenmesi", s. 22.

55 A. Bálint Kovâcs, *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması,* çev. Ertan Yılmaz, Ankara: Deki Yayınları, 2010, s. ?

filmlerinde kahramanların psikolojik durumları karmaşık bir yapıdadır. Bu yüzden yolculuk teması burada kahramanın içsel yolculuğunu da içerir. Kahraman yola bir amaç, bir arayış ve değişim için çıkar. Yol değişimlerin anahtarıdır ve edebiyat gibi sinemayı da kavramsal olarak etkilemiştir. Kahraman yola çıkarak hikâyeyi başlatır. Yolda olmak belirsizlik ve tehlike içerir. Yol anlamsal olarak hem çatışma mekânı hem de karşılaşma, hesaplaşma alanıdır. Yol sinemasının özelliklerini barındıran bir film, belirsizliklerin içerisinde yolunu (olay örgüsünü) şekillendirmeye çalışır. Yol bir karşılaşma veya bir çatışma alanına dönüşerek filmin ana mekânlarından birisi olarak ona doku katar.

Sinemada kronotop kavramına bakıldığında Bakhtin'in ortaya koyduğu kronotopların genel olarak yansımalarını bulmak mümkündür. Orsen Welles'in yönettiği *Yurttaş Kane* (1941) filmi şato kronotopu için örnek olarak verilebilir. Şato, tarihsel geçmişi ve zamanı bizzat kendiliğinden ortaya koyar.[56] Filmin ana mekânı olan ana karakterin malikânesi tıpkı şato gibidir. Bakhtin'in bahsettiği şato kronotopunun tüm özelliklerini içerisinde barındırmaktadır. İçerisinde ayrı bir gizem ve tarih taşıyan bu evde yüksek soyluya eşdeğer olarak zengin birisi yaşamaktadır. Şato kronotopunun özelliklerini barındıran önemli bir film de Tim Burton tarafından yönetilen *Scissor Hands* (1990) filmidir. Filmde ana karakter Edward bir malikânede tek başına yaşamaktadır. Filmin ana olay örgüsü içerisinde zaman ve mekânın bir araya geldiği önemli mekânlardan birisi bu malikânedir.

Bakhtin'in çalışmalarında ortaya koyduğu yol-karşılaşma, eşik-salon, kapı, şato, taşra kronotopları bir anlatı yapısına sahip olan filmlerde de bulunmaktadır. Salon kronotopu Bakhtin'in açıklaması ile buluşma ve sosyalleşme yerleridir. Bu durumun barındırdığı yapı sinema sanatında da devam etmektedir. Seyfi Teoman'ın *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2011) filmi salon kronotopunun film boyunca görüldüğü bir filmdir. İki arkadaşın evine gelen Nihal karakteri ile olan iletişim ilk kez salonda kurulmaktadır. Filmin üç önemli karakteri salon aracılığıyla bir araya gelmekte ve sosyalleşmektedirler. Zeki Demirkubuz'un *Bulantı* (2015) filminde de ana mekân olarak evin salonu kullanılmaktadır. Karakterlerin tartışmaları, ayrılıkları, olayların temel mekânı salondur. Bakhtin'in bahsettiği salon kronotopunun özelliklerinin bu filmlerde görüldüğü söylenebilir.

Sinemada görülen bir diğer önemli kronotop eşik kronotopudur. Eşik kronotopu yaşamdaki dönüm ve kopuş noktalarının temsili gibidir. Eşik kronotopunun içine merdivenler, hol, koridorlar da dâhildir. "Bakhtin için buralar hikâyenin içinde belli bir çözülmenin, kırılmanın başka bir şekilde söylemek gerekirse bir krizin ortaya çıktığı yerlerdir."[57] Darren Aronofsky'nin *Black Swan* (2011) filmi eşik kronotopuna örnek olarak işlenebilir. Film, anne otoritesi altında ezilen ana karakterin değişim hikâyesini anlatmaktadır. Filmin ana karakteri film boyunca

56 Erişen, "Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Bakhtin'in Kronotop Kavramı ile İncelenmesi", s. 23.

57 Erişen, "Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Bakhtin'in Kronotop Kavramı ile İncelenmesi", s. 24.

kırılmalar yaşayarak değişimi yavaş yavaş sürdürmekte ve eşikleri geçmeye çalışmaktadır. Karakterin evindeki odası, dans tiyatrosunun salonu, ara sokaklar, soyunma odaları gibi mekânlar da karakterin değişmesinde ve eşikleri aşmasındaki önemli mekânlardır.

Taşra kronotopunun sinemaya yansıması klasik anlatı sinemasında yeniden eve dönüş, içsel yönelim ve arayış, kendini keşfetme olarak ortaya çıkar. Eve dönüş durumu sinemada insanların doğup büyüdükleri mekânlara dönüşleridir. "Montgomery 1940'ların başındaki Hollywood filmlerinin, bireyin kimliği ile ilgili sorunların temsilleri hakkında olduğunu varsayar. Bu filmlerde zaman-uzamsal bir ilişki bağlamında kale, yol, eşik, salon ve taşra kronotopları kullanılmıştır."[58] Taşra konusu özellikle Türk sinemasında 2000 yılından sonra sıkça işlenen bir film konusudur. Özellikle Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu, Derviş Zaim, Özcan Alper, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenler taşraya yönelerek taşrayı anlatan filmler üretmeye başlamıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) doğrudan taşrada geçen hayatların işlendiği ve karakterlerin içsel yönelişlerini işleyen filmlerdir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014), *Ahlat Ağacı* (2018) filmleri de taşra konularını işleyen önemli filmlerdir. Yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk* (1999), *Pandora'nın Kutusu* (2008) filmleri İstanbul'dan taşraya uzanan geri dönüş hikâyelerinin ve kendini keşfetmeye çalışan karakterlerin anlatıldığı filmlerdir. Bu filmlere ek olarak *Sonbahar* (2008), *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2010), *Beş Vakit* (2006), *Kosmos* (2010) filmleri de taşra kronotopunun görülebileceği filmlerdir.

Kronotop zamana dokunarak onu görünür kılar. Romandaki anlatı olaylarını somut bir yapıya getirir, olayların zaman ve mekân içerisinde geçişini sağlayarak iletilebilir ve görünebilir bir hâle getirir. Bu durum sinema sanatı için de geçerlidir. Çünkü "anlamlar alanına her giriş ancak ve ancak kronotop kapısından geçerek başarılır."[59] Anlamları ifade edebilmek için bir gösterge biçimine bürünmesi gerekir. Bakhtin de bunu kronotoplar aracılığıyla yapmaya çalışmıştır. Vice her metnin hem kendi içerisinde hem de başka metinler ile etkileşim içinde olabileceğini söyler. Bu yüzden Vice'ye göre bazı metinler kronotop kavramı içinde ele alınmaya daha uygundur. Kronotop kavramı anlatı metinlerinde ve sinemada düğümlerin birbirine bağlandıkları ve kesiştikleri alanlardır. "Kronotoplar nesir türlerinin ve özellikle romanın temel anlatısal olaylarını örgütleyen merkezlerdir."[60] İlim'in kronotopu bir merkez olarak görmesindeki temel neden kronotop kavramının zaman-uzamı bir arada tutması ve onu görünür kılmasıdır. Zaman ve mekân sinemada bir yapıtın gerçeklikle kurduğu ilişkide önemli iki kavramdır. Sinemada bir göstergenin veya örtük anlamlı durumların ortaya çıkarılması için içerisinde

58 Erişen, "Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Baktin'in Kronotop Kavramı ile İncelenmesi", s. 23.

59 Fırat İlim, *Bakhtin Diyaloji, Karnaval ve Politika,* İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017, s. 120.

60 İlim, *Bakhtin Diyaloji, Karnaval ve Politika,* s. 120.

barındırdığı değerler yapısı ve zaman-uzamı bir arada kullanan kronotop kavramı ile incelenmesi gerekir. İlim, kronotopun en temel işlevini şöyle ifade eder: "Kronotopun en temel işlevi, söylem-dünya görüşü ilişkisini görünür kılmasıdır. Örneğin; bir idilik kırsal romanda, kasaba yaşantısının söylemdeki zaman-uzam algısının nasıl belirlendiği gösterilebilir."[61] Kronotop aracılığıyla bir filmin içindeki dünyanın görme biçimleri ve zaman-uzam algıları hakkında fikir edinilebilir. Kronotop bir filmin içerisindeki baskınlık durumları da birbirinden ayrıdır. Filmin karakter yapısına, içeriğine ve anlatı durumuna göre farklılık gösterebilir.

IV. *Pandora'nın Kutusu* Filminin İncelenmesi

Yeşim Ustaoğlu 1990 yılından itibaren yeni Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden birisi olmuştur. Yeşim Ustaoğlu sinemasında temel konular etnik kimlik, cinsiyet eşitsizliği, yüzleşmeler, karakterin içsel yolculukları, açık uçlu senaryolar, aidiyet sorunudur. Yeşim Ustaoğlu filmlerinin temel özelliklerinden birisi de yolculuk temasının neredeyse tüm filmlerinde olmasıdır. Yönetmen yol ve yolculuğu bir sarmal olarak kullanır ve yolun başladığı yere tekrar dönülür. Bu yapı *Pandora'nın Kutusu* filminde de görülmektedir. Annenin evinde başlayan hikâye yine aynı yerde son bulur. Kovacs'ın bahsettiği gibi karakterin içsel yolculuğu ve yolculuğun sonunda değişimi Yeşim Ustaoğlu sinemasında önemlidir. Arslan bunun önemini şöyle vurgular: "Yolculuklar sonrasında karakterin fiziksel ya da felsefi olarak dönüştükleri görülmektedir."[62] *Pandora'nın Kutusu* filmi isim olarak içerisinde mitolojik bir anlam barındırır. Ustaoğlu, "filmin adı olarak mitolojik göndermeye sahip Pandora'nın Kutusu'nda aileyi kötülüklerin etrafa saçıldığı mekân olarak yorumlar."[63] *Pandora'nın Kutusu* filmi Nusret adındaki yaşlı karakterin etrafında dönen bir yolculuk filmidir.

Nusret köyde tek başına yaşamaktadır. Geçmişte kocası tarafından terk edilmiş ve çocukları da evden ayrılarak İstanbul'a yerleşmiştir. Nusret bir gün aniden ortadan kaybolur. İstanbul'da yaşayan en büyük çocuğu Nesrin'e annesinin durumu bildirilir. Nesrin kardeşleriyle birlikte annesini bulmaya memleketlerine yıllar sonra geri döner. Nusret'i bulan çocukları, onu İstanbul'a getirirler. Nusret yıllar sonra yeniden çocuklarıyla bir araya gelir fakat Alzheimer hastası olduğu için geçmişteki hiçbir şeyi hatırlamamakta, tek başına yaşamını idame ettirememektedir. Nusret'in çocukları İstanbul'un farklı yerlerinden, birbirlerinden uzak olarak yaşam sürmektedir. Nusret'in çocukları sadece mekânsal olarak birbirlerinden uzaklaşmamışlardır. Aralarında iletişim sorunu oluşur ve birbirleri ile çok az görüşürler. Ustaoğlu sinemasında mekânlar karakterlerin içsel yapısını

61 İlim, *Bakhtin Diyaloji, Karnaval ve Politika,* s. 121.

62 Müjde Arslan, *Yeşim Ustaoğlu: Su, Ölüm ve Yolculuk*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010, s. 102.

63 Gökhan Evecen, "2000 Sonrası Türk Sinemasında Ailenin Hafızasına Yolculuk: Pandora'nın Kutusu ve Kelebekler Filmleri", *SineFilozofi Dergisi*, Özel Sayı, 2020, s. 466.

etkiler. Mekânlara göre karakterlerin yapıları değişir. Nesrin temizlik takıntısı ve güven duygusuna göre etrafı çevrili yüksek bir apartmanda oturur. Evi kendi içsel durumunu yansıtırcasına aşırı temiz ve düzenlidir. Güzin'in evi kendi yaşantısına uygun olarak dekore edilmiştir. Mehmet'in evi ise bohem ve yalnız yaşamını yansıtır. Nesrin tutucu disiplinli bir karaktere sahiptir. Ailesini bir arada tutmak için her şeyi yapar. Nesrin ve oğlu Murat'ın arasında ciddi sorunlar vardır. Nesrin kocası ile de arasında problemler yaşar. Bunları aşmak için denemeler gerçekleştirse de başarılı olamaz.

Filmde her kardeş hem kendi hayatları içerisinde parçalanmış durumda hem de birbirleriyle ilişkileri kopmuş bir vaziyettedir. İstanbul'da kendi dünyalarına sıkışmış olan üç kardeş için anneleri artık büyük yük oluşturmaktadır. Bunun sonucunda onu bir yaşlı bakımevine bırakırlar. Murat buradan anneannesini de alarak yeniden köye döner. Murat karakteri filmde annesi Nesrin'in baskılarından kaçmaya çalışan, kendi içsel dünyasında yaşayan ve filmde Nusret karakteriyle empati kurabilen tek karakterdir. Murat sürekli olarak hayatının birileri tarafından yönlendirilmesinden ve baskılanmasından sıkılmış ve bunun sonucunda bir patlama olarak evle olan iletişimini kesmeye çalışmaktadır. Film üç kardeş, torun ve anne üçgeninde dönmesine karşın sorun ortada olmayan baba karakterindedir. Baba karakteri yıllar önce ortadan dramatik bir biçimde kaybolmuş ve bu durum tüm aileyi etkilemiştir. Nusret karakterinin de geçmişle olan tek bağlantısı dağlara giderek kocasını bulmaktır. Film bu doğrultuda yolculuğun başladığı yerde tekrar son bulmaktadır. Film boyunca karakterler hem gerçek bir yolculukta bulunur hem de kendi içsel yolculuklarına çıkararak yolun sonunda değişimlerini tamamlarlar. "Film, karakterlerin içsel yolculuklarından, köyden kente, kentten köye, kent içinde ve en sonunda ormana yapılan yolculuklardan oluşmaktadır."[64]

Yol-karşılaşma kronotopu filmin ilk görünür olan kronotopudur. Bakhtin yol-karşılaşma kronotopunda zamansallığın ağır bastığını, duygu ve değer yüklü bir kronotop olduğunu belirtir. Nesrin'e gelen bir telefon doğrultusunda üç kardeş yıllar sonra bir araya gelerek yola çıkarlar. Yol, olağan durumlarda bir araya gelmeyen insanların rastlantısal olarak bir araya gelmesini sağlar ve yol boyunca zıtlıklar meydana gelebilir. Üç kardeş, annelerinin kaybolmaları üzerine birlikte yola çıkarlar ve yol boyunca bazı sorunlar ile mücadele ederler. Üç kardeşin arasında yaşanan tüm sorunlar yolda yeniden ortaya çıkar. Karakterler aynı yerde yaşamalarına karşın birbiriyle iletişimde kalamamışlardır. Yol onları tekrardan buluşturan bir yapıya sahip olur. "Yolculuk izleği bu filmde diğer filmlerde de olduğu gibi önemli bir yere sahiptir. Memleketlerine doğru yaptıkları yolculuk

64 Gökhan Evecen, ''2000 Sonrası Türk Sinemasında Ailenin Hafızasına Yolculuk: Pandora'nın Kutusu ve Kelebekler Filmleri'', *SineFilozofi Dergisi*, 2020, s. 466.

ile birlikte üç kardeş birbirleriyle ve geçmişleriyle hesaplaşmaya başlarlar."[65] Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir. "Zaman adeta uzamla kaynaşarak uzamın içine akar."[66] Bu filmde Bakhtin'in söylediği gibi yol, üç kardeşin yeniden bir araya geldiği ve olayların başladığı hareket noktasıdır.

Yol, filmin sonunda tekrar başlanılan mekâna dönülmesini sağlayan araçtır. Yol bu sayede zamanla uzamı bir araya getirerek yol kronotopunu görünür kılar. Telefonla annelerinin kaybolduğunu öğrenen kardeşler çıktıkları yolculukla hem fiziksel olarak bir yere varma telaşındadır hem de geçmişleriyle hesaplaşmak için yola çıkmış gibilerdir. Yolculuk, ilk anlarından itibaren uzun bir aradan sonra yolda karşılaşan kardeşlerin birbirleriyle olan sorunlarını geçmiş üzerinden yeniden ortaya çıkarır ve yolu bir hesaplaşma mekânına çevirir. Mehmet çıktıkları yolculuğu ilk bırakıp dönmek isteyen kişi olur, hesaplaşma sonucunda ağır hakaretlere maruz kalır ve arabadan inerek başka bir yolculuğa başlar. Bu süreç aynı zamanda ilk eşik kronotopunun ortaya çıktığı yer olarak da okunabilir. Mehmet eşikte durur ve bir karar verir. Geçmişiyle yeniden bir araya gelebilmek için yolculuğa devam eder ve diğer kardeşlerinin yanına, köye döner.

Filmde Nusret karakteri ilk yolculuğa çıkan kişidir. Geçmişinden kalan son hatırasını aramak ve onunla hesaplaşmak üzere dağlara doğru bir yolculuğa çıkar. Nusret ayrıca üç kardeşi birbirine bağlayarak onların içsel yolculuğa çıkmalarını sağlar. Filmin ilerleyen durumlarında da yolculuğu sürekli olarak devam eder. Lakin Nusret karakteri geçmişiyle hesaplaşmak için çıktığı yolda İstanbul'a gelerek edilgen bir duruma geçer. İstanbul'da çocuklarının evleri arasında yaptığı yolculuk kendi yolculuğundan ziyade çocuklarının onu bir yere koyamamaları ve her karakterin içsel hesaplaşmalarının yolculuğu şeklindedir. Burada yol hem fiziksel olarak hem de eğritilerek kullanılır. Murat, anneannesini alarak köyüne doğru yola çıkar. Burada çıkılan yolculuk iki karakteri de etkiler. Tesadüfi olarak bir hastalık ile bir araya gelen iki karakter, yolculuk ile birlikte kendi yaşamlarını tayin ederler. Sanki bu yolculukla ait oldukları yere varıyor gibidirler. Bu yolculuğun sebebini Ustaoğlu şöyle ifade ediyor: "Daha doğal olana, dokunula bilinene gidiyorlar. Kurulu düzenin ve duvarların arasında çok fazla şey kaybediyoruz hayatta biz. Onlar da vahşi olana, doğal olana, sahici olana gidiyorlar. Ait oldukları yere varıyorlar."[67] Murat bu yolculukla birlikte kendini de bulmaya başlar. Köye geldiğinde sorumluluk sahibi birisi olur. Köy yaşamını bilmese bile Nusret'e bakmaya çalışır. Kendi içsel boşluğunu bu büyüme ile doldurmaya çalışır.

---

65 Gökcen Cıvaş, "Yeni Politik Sinema Yeşim Ustaoğlu Sineması Üzerine Bir İnceleme", Yüksek Lisans tezi, Maltepe Üniversitesi, 2010, s. 123.

66 Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 297.

67 Kerem Akça, "Yeşim Ustaoğlu Filmini Anlatıyor", 29.09.2008, http://www.radikal.com.tr/kultur/yesim_ustaoglu_filmini_anlatiyor-900994/ [Erişim Tarihi: 10.04.2021].

Nusret karakteri torunu Murat'la birlikte köylerine vardıklarında filmin başında çıktığı yolculuğu tamamlamak ister. Nusret bu durumu şöyle ifade eder: "Bırak dağıma gideyim, onu da unutacağım." Nusret bu sözlerden sonra geçmişiyle olan hesaplaşmasını tamamlamak üzere yeniden dağlara doğru bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuğun nasıl sonuçlanacağı belirsizlikle doludur. Film yol kronotopunun sık sık görünür olduğu anlarla çevrilidir. Tesadüfi olaylar, karşılaşmalar, hesaplaşmalar film boyunca yolda meydana gelmekte ve zaman-mekân burada bir arada bulunmaktadır. Her karakter; hesaplaşmalarını ve değişimlerini yol kronotopu aracılığıyla yaşamakta, filmin sonunda herkes hayatında yaptıkları hem fiziksel hem de içsel yolculukları ile değişimlerini ve dönüşümlerini sürdürmektedir. Murat çıktığı yolculuğun sonunda kendi başına köyde yaşamını sürdürmekte, kardeşler yolculuk sonrasında birbirleriyle olan sorunlarını açık bir şekilde ifade etmekte, Nusret de onların yolculuklarında bulunan merkez nokta olarak filmin sonunda kendi yoluna tekrardan devam etmektedir.

Eşik kronotopu filmin bir diğer baskın durumdaki kronotopudur. Eşik sözcüğünün kendisi de (harfiyen anlamıyla birlikte) gündelik kullanımda zaten eğretilemeli bir anlam barındırır ve yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararla bağlantılıdır.[68] Film boyunca dönüm noktalarında ve kopuşların yaşandığı anlarda eşik kronotopu görünür olmaktadır. Filmde ilk eşikler yolda küçük küçük geçilerek ilerlemiş Mehmet karakterinin ilk eşiği aşarak köye, kardeşlerinin yanına gelmesiyle görünür. Annesini bulan üç kardeş kendi hayatlarında sıkışmış durumdadırlar. Bu yüzden de hasta olan annelerini ne yapacaklarını bilemez bir durumdadırlar. Buradaki kardeşlerin yaptığı seçim, eşiklerin de bir dönüm noktası olarak görülür. Annelerini de yanlarına alarak İstanbul'a gelen kardeşler anneleri aracılığıyla yeni eşikler ile karşılaşmaya devam etmektedir. Güzin ve Nesrin, annelerinin gelmesiyle birlikte hayatlarında sakladıkları eşikleri de geçmeye başlarlar. Nesrin karakteri kardeşiyle birlikte annesini hastaneye getirdikleri sahnede "Murat'la mı uğraşacağım annemle mi?" diyerek kendi içsel durumunu ortaya koyar. Güzin ve Nesrin karakterlerinin, anneleri üzerinde yaptıkları seçimler geçtikleri eşik kronotoplarının görünür olduğu yerlerdir. Güzin, Nesrin'in evinde annelerini bir hastaneye yatırmaları gerektiğini vurgular fakat Nesrin buna karşı çıkar. Nesrin'in, annesinin eve gelmesi ile birlikte düzeni alt üst olur. Annenin ne yapacağının belli olmaması, sürekli olarak kaçmaya çalışması onu yıpratır. Son eşik noktası ise annesi ile yaptığı tartışma sonucunda yediği tokattır. Bu durumu kaldıramaz ve bir karar vermek zorunda kalır. Annesini kardeşi Güzin'in yanına gönderir. Güzin de kendi yaşamı, sorunları ile meşgul olur ve anneyi, kardeşleri Mehmet'in yanına bırakırlar. Anne sorunun odak noktasıdır ve belirli bir yere konumlandırılmaz. Bunun sonucunda kardeşler bu duruma çözüm aramaya başlar. Burada iki kardeş yeni bir eşikle karşı karşıya

68 Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s. 302.

kalır. Güzin ve Nesrin yaşadıkları ansal durumlardan ötürü annelerini bir hastaneye, bakımevine yatırmaya karar verir. Bu eşik kronotopunun filmde bir dönüm noktası olarak görüldüğü en yoğun andır.

Filmde küçük sorunlar büyüyerek bir eşiğe gelinmesine sebep olur, sonunda Nusret hastaneye yatırılarak bu durum çözüme kavuşturulmaya çalışılır. Güzin bir süreliğine annesine baktığı sahnede geçmişte yaşadığı sevgisizliği yeniden hatırlar. Annesinin sevgisizliği onun yaşamını değiştiren temel durumlardan birisidir. Bu durumu şöyle ifade eder: "Beni hiç şu kadar sevdin mi? Hep merak ettim, şu hâline bak bomboşsun, ha şu cam ha sen, işin tuhaf tarafı şimdi ben de öyleyim. Şimdi ikimiz de aynıyız." Burada Güzin karakteri annesi ve geçmişiyle yeni bir eşiğin ortasına gelir, itirafta bulunur, istemese de artık tıpkı annesi gibi olduğunu vurgulayarak aslında hâlâ onun bir parçası olmak ve onun tarafından sevilmek istediğini ifade eder.

Mehmet karakteri ise sorumluluklardan kaçarak tek başına İstanbul'un merkezinde bulunsa da bir taşra mahallesinde yaşar. Annesinin onunla kaldığı gün o da kendi içsel yüzleşmelerini yaşar. İlk olarak babasının dağda ölmediğini, onu bırakıp gittiğini yıllar sonra annesinden öğrenir. Daha sonra annesini terk ederek buraya gelmesi ile annesi tıpkı onu babası gibi olmakla suçlar. Mehmet bu duruma karşı çıkar fakat anne "Arkanı döndükten sonra bana, hayata, ne fark eder?" sözleri ile Mehmet'in onu bırakmasını yüzüne vurur. Mehmet bu biriken durumları kapıda, tüm ailenin bir arada olduğu tartışmada söyleyerek içini döker ve rahatlar. Onun bu içsel boşalması, içinde yaşadığı eşiklerin de ortaya çıkmasını sağlar. Hor görülen birisi olarak yaşamasına rağmen kendinin neden böyle olduğunu diğerlerinin yüzüne vurur. Kapıda yaşadıkları tartışma bütün karakterler için eşiklerin en yoğun olduğu yerdir. Burada tüm karakterler birbiri ile ilgili düşüncelerini ortaya çıkarır ve eşiklerini aşmaya çalışırlar. Burada zaman-mekân görünür olarak eşik ve kapı kronotopunun ortaya çıkmasını sağlar. Tüm karakterler birbirine yabancılaşma durumundadır. Filmde birbirine yabancı üç kardeş ve onları hatırlamayan hatta İstanbul'a, şehre bile yabancı olan bir anne karakteri bulunur. Üç kardeşin de anneye bakacak zamanları yok gibidir. Herkesin önemsediği sadece kendi hayatıdır. Bunun sonucunda da üç kardeş aynı şehirde bile olsa görüşmezler. Bireyselliğin bozulması ile birlikte kardeşlerin sorunları da ortaya çıkar. "Anne, şehrin kalabalığında tamamen bir yabancıdır ama etrafında ne olup bittiğini de anlamayan bir yabancıdır."[69] Annenin bu yabancılığı çocuklarının da birer yansıması gibidir. Çocukları ve torunu birbirilerine, çevrelerine, ailelerine karşı birer yabancı, kimsesiz gibidir. Nusret'in Murat'a "Senin kimsen yok mu?" sorusu bu durumun özetidir. Bu yalnızlık sonucunda karakterler eşikler ile karşılaşırlar ve bu eşikleri geçtiklerinde Nusret'in de etkisi ile yeni eşiklerle

69 M. Ali Özkan, "Türk Sinemasında Bireysellik Okumaları: Kaybedenler Kulübü ve Pandoranın Kutusu Örneği", Yüksek Lisans tezi, Maltepe Üniversitesi, 2012, s. 98.

karşı karşıya gelirler. Nusret'in Murat ile birlikte köye dönmesi ile tüm karakterler geride bırakılır ve onlar için eşikler de son bulmuş olur. Son eşik artık Nusret içindir, kendi geçmişini aramak üzere evinden bir sabah çıkar, her şeyi unutmak için kendini bir yolculuğa bırakır.

Kapı, insanı hem dış dünyadan koruyan hem de dışarıyı ve içeriyi birbirine bağlayan bir geçiş noktasıdır. Kişi kapı sayesinde evini dünyadan istediği anda soyutlayabilir. Mehmet, karakter olarak ne tam olarak eve ait bir kişidir ne de kendini tamamen dışarıya atabilir. Karakteri diğerlerine göre daha özgürlükçü ve umursamazdır. Evin küçük çocuğu olduğu için de babasının onu terk etmesini bile yıllar sonra öğrenir. Mehmet'in evi ile dünyası arasında paralel bir ilişki vardır. Mehmet'in evi kendi iç dünyası gibi aralıklıdır. Bu yüzden diğerlerine göre daha savunmasız görünür. Bunun sonucunda da filmin kırılma anlarından birisi Mehmet'in evinin tam kapısının önünde olur. Mehmet'in evinde kapı tartışma esnasında ardına kadar açık durmaktadır. Fiziksel olarak kapı burada açık olsa da karakterler o eşiği geçmekte zorlanırlar. Kapı mecaz anlamda Mehmet tarafından onlara kapalıdır. Aynı zamanda diğer kardeşler de bu kapıdan geçmek istemezler. Çünkü Mehmet karakteri onlar için kötünün temsilidir ve evi de istenilmeyen bir yerdir. Kapıdan girmede Murat'ın babası bu durumu dile getirir ve oğluna Mehmet gibi mi olmak istiyorsun diye sorar. Mehmet kapının açıklık durumunun aksine buna tepki göstererek onları evden kovar. Burada kapı aynı zamanda karakterlerin de birbirine çizdiği sınırları açığa çıkarır. Zaman bu tartışma esnasında tıpkı karakterler gibi hızlıca akmaktadır. Zaman bir eylem içerisinde bulunur ve bunun sonucunda karakterler birbirlerine olan kapıyı aşmadan itiraf ederler. Murat, babası gibi olmak istemediğini söyler ve o kapıdan net bir şekilde geçebilen tek karakterdir. Bunun dışındaki karakterler bu kapıdan sonra kendi dünyalarında bir final durumu yaşarlar. Üç kardeş birbirlerine olan düşüncelerini sert bir şekilde dile getirir ve hayatlarına devam ederler. Kapı burada sadece Mehmet'in evine açılan bir yer değil, üç kardeşin çatışmalarının yaşandığı kesişme noktasıdır. Kapı bu sahnede içerisi ve dışarısını birbirinden ayırmaktan ziyade beş farklı dünyayı (anne, üç kardeş, torun, baba) üç farklı yaşamı birbirinden ayırmaktadır. Murat karakteri kapıdan çıkarak ailesinin onu sürekli olarak sınırlamasından kurtulmakta ve kendi dünyasından onları soyutlamaktadır. Murat'ın annesi ve babası ona kapının önünde kızar, bağırır, hatta kötü bir yaşam sürmemesi için yalvarırlar. Bu durum Murat karakterini bir eşikte olma durumuna iter. Bunun sonucunda kendini ailesine ait hissetmeyen Murat, açıkça seçimini yaparak onların hayatından çıkar. Eşik kronotopu burada kapıyla iç içe geçmiş bir durumdadır. Burada tüm karakterler için kapı bir sınır noktası olmaktadır ve eşik kronotopu bu kapıda belirleyici bir kronotop olmaktadır.

Murat karakteri film boyunca köşelerde yaşamını sürdürür. Filmin sonuna doğru köye gelerek köyün sakinliği ve huzuru içerisinde köşeye çekilmiş olur. Köy burada bir köşe kronotopu olarak okunabilir. Çünkü Murat karakteri için

İstanbul'da sığınabileceği kendi içsel bir köşesi kalmamıştır. Ruhsal ve psikolojik olarak Murat karakteri film boyunca aşırı derecede yıpranmıştır. Aile baskısı, sürekli olarak izlenilmesi, insanlarla ilişkileri onu, yaşadığı kendi dünyası olan İstanbul'dan anneannesiyle birlikte köye getirmiştir. Burada köy ve köydeki ev Murat karakterinin artık kendi içsel yolculuklarında yeni köşelerini oluşturmaktadır. İstanbul'un aksine köy, onun hem varlık olarak kendisini keşfetmesini hem de ruhsal olarak bir rahatlama hissi yaşamasını sağlar. Murat karakteri film boyunca bir arayışın içindedir. Sokaklarda yaşamakta, eve dönmemek için kişisel eşyalarını satmaktadır. Filmde Murat'ın ailesi varlıklıdır, onu özel bir üniversiteye göndermiştir, fakat Murat karakterinin eksik olan yeri ekonomik değil, manevi bir eksiklik ve korunma, sevilme ihtiyacıdır. İstanbul'un tıpkı anneannesinde olduğu gibi onda da artık bir değeri kalmamıştır. Bunun üzerine de kendisiyle yalnız kalabileceği, insan ve hareketin en az meydana geldiği bu köye gelmeyi tercih eder. Murat karakteri, zihnini meşgul eden olaylardan kaçarak sığınabileceği bir köşe aramaktadır. Filmin sonunda da bu köşeyi köye gelerek bulur.

Pandora'nın Kutusu filminde mekân kavramı, kentleşme ile değişen ev kavramının yapısında meydana gelen değişimleri de göstermektedir. Bachelard kentleşme ile ilgili şöyle söyler; "Büyük kentlerdeki evlere dikeylikle ilgili içtenlik değeri eksikliğini, kozmiklikten yoksunluğu da eklemek gerekir. Bu evler artık doğanın içinde değildir. Konutla mekân arasındaki oranlar yapaylaşmıştır. Bu konutlarda her şey makinedir ve içtenlikli yaşam bu konutların her yanından kaçıp gitmektedir."[70] Köyde kendi düşsel ortamında yaşayan anne karakteri için İstanbul'da kızının evi gökyüzünün görülmediği, sadece dikey bir uzunluğun olduğu mekândır. Eve çıkmak için bulunan asansör ise annenin yabancı olduğu ve onu korkutan bir ögedir. Temsil edilen ev bir kata sıkışmış, doğadan uzaklaşmış, yerin ekonomisi için dikey hâlde yapılmış ve ruhu olmayan bir ev olarak okunabilir. Bu da evin hem bir mekân hem de ev kronotopu olarak okunmasını sağlamaktadır. Ev, karakterlerin zamanı ve mekânını bir arada barındıran ve kişilerin ruhsal yalnızlıklarının temsilidir. Evi İstanbul'un taşrasında bulunmasına rağmen doğadan kopmayan, gökyüzüne ve toprağa en yakın olan yer erkek kardeşin evidir. Kız kardeşlerin çekinerek geldiği mekânda anne karakteri çocukların arasında kendini çocuklarla eğlenceye kaptırabilir. Ancak bu ev de yine anne için yeterli değildir. Ev kronotopu burada annenin gitmek istemesinin temsilidir. Anne "Yollar kapanır, artık gitmeliyim." diyerek kendi evine olan bağlılığını ortaya koyar. Annenin kendi evi doğanın içerisinde ve onun ruhuyla bütünleşik bir yapıdadır. Bachelard evi zaman-mekânı birleştiren insanın ilk evreni olarak niteler.

Bilinçaltı kişinin yaşamını kurduğu, kendisini bağlantılı bulduğu evi ile iletişim hâlindedir. Anne karakteri yaşamının uzun bir bölümünü geçirdiği evde kendini daha güvende hissettiği için oraya dönmeyi arzular. Modernleşen diğer

70 Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 58-59.

karakterlerin aksine anne, huzur ve güveni kendi köy evinde görür. İstanbul'da kardeşlerin evleri birbirinden bağlarının kopmasının ana mekânlarıdır. Evlerinin birbirinden farklılığı ve konumları sebebiyle üç kardeş birbirinden kopmuş olarak film boyunca aktarılır. Onları doğallıktan uzaklaştırır ve birbiriyle olan ilişkileri azalır. Bu ilişki kopmasının temsili de yine ev kronotopu ile filmde aktarılır. Annenin evi ise Murat karakterinin kendisini keşfettiği ve yeniden doğaya dönüşün temsili olarak ifade edilebilir. Bu ev toprakla ilgisini kesmemiş ve orada doğal bir mekân olarak durmaktadır. Ev temsilinin içerisinde üç kardeşin birbiriyle olan zıtlıkları ve düşünce farklılıkları da sembolleştirilmiştir. En büyük kardeş aile yapısını korumak için evine kapanmış ve koruyuculuk içgüdüsü ile ailesini bir arada tutmaya çalışmaktadır. Ancak bu baskı sonucunda ailesi dağılma noktasına gelmiş bir durumdadır. Kocasıyla, karı kocadan arkadaşlık durumuna geçilmiş ve oğullarını evin içerisinde tutamamaktadır. Nesrin'in evinin oturma odası ve mutfağı kamusal bir alandır. Nesrin ile kız kardeşi mutfakta yaptığı konuşmalar ile iş dünyalarını birbirlerine açarlar. Burada salon kronotopu evin içerisine hapsolmuş ev kronotopu ile birlikte hareket etmektedir. Salon kronotopunun görünür olduğu başka bir an ise Murat, Mehmet ve annenin bir araya geldiği zamandır. Mehmet'in dağılmış ve kötü olan salonunda üç karakter bir araya gelerek zamanı ve mekânı buraya taşırlar. Birbiri ile iletişime geçerek salon kronotopunu harekete geçirirler.

Yaşanan çatışmalardan sonra Murat ve büyükanne, doğanın içerisinde bulunan bu eve geri dönerler. Doğa onların kaçtıkları ve sığındıkları bir mekân hâlini alır. Zaman burada İstanbul'dan farklı bir biçimde var olmaktadır. Taşra kronotopu İstanbul'da erkek kardeşin yaşadığı yerde de ortaya çıkar. Oradaki taşra da şehrin taşrası konumundadır. Karakterlerin içsel durumları da kendi taşralarını oluşturmaktadır. Hepsinin hayatı tıpkı bir taşra kasabasındaki gibidir. Hepsi standart bir zaman döngüsü içerisinde işlerine gidip gelerek küçük hayatlarının içerisinde yaşamaktadır. Bu durumu bozan ise annenin İstanbul'a gelişidir. Annenin İstanbul'a gelişi ile birlikte kişilerin kendi içsel taşra sıkıntıları gün yüzüne çıkar. Taşraya tam olarak uygun gelen mekân Karadeniz'de Nusret'in yaşadığı köydür. İstanbul'un aksine yolculuk sırasında Karadeniz'i gösteren kamera, oranın gelişmişliğini de gösterir. Bu görüntüler ulaşılan yerin taşra mekânı olduğunu gösterir. Taşra olarak gördükleri köy üç kardeş için kötü bir yer ve hayatın zor yaşanıldığı bir mekândır. Taşra yobaz, gerici, kurnaz insanların yaşadığı bir yer olarak filmin benzin sahnesinde ortaya çıkar. Mehmet benzinliğe yürümemek için parayı traktördeki adama verdiğini söylediğinde kız kardeşler o adamın geri gelmeyeceğini söyleyerek taşra insanına güvenmediklerini belli ederler. Fakat traktördeki adam geri gelip emanetleri teslim ettiğinde kardeşler utanırlar. Burada taşranın saflık, bozulmamışlık, insanlık gibi durumları gösterilir. İstanbul kirlenmiş, kokuşmuş bir yerken taşra burada saflığın ve dürüstlüğün temsili hâline gelir. Taşrada zaman hareketsiz veya ağır bir biçimde ilerler. Ancak filmde taşranın bu olumsuz yapılarının karşısında bir pastoral görüntüsü de mevcuttur. Karadeniz doğasının

yansıması bu pastorallik ile gösterilir. *Pandora'nın Kutusu*'nda Bakhtin'in bahsettiği zaman-mekânsallık durumu vardır. Köyde geçen zamanlarda zamanın geçtiği gece ve gündüz ile anlaşılır. Zaman doğanın durumuna göre ilerler. Nusret karakterinin arandığı zamanlarda bile yaşantı ve zaman hâlâ durağan bir biçimdedir. Bu durum filmin son sahnesinde de kendini sürdürür. Üç kardeş taşrada geçirdikleri süre içerisinde daha önce burada yaşadıkları dönemleri anımsayarak kendi içlerindeki daralmalarını, içsel sıkıntılarını taşraya bağlamaktadır. Bunun sonucunda da annelerini alarak bir an önce İstanbul'a dönerler. Bu dönüşlerinde dağ, deniz, gökyüzü gibi ögeleri geride bırakarak kendilerini yüksek betonların arasına, şehrin kaosuna bırakırlar. Anne İstanbul'a geldiği andan itibaren yeniden taşrasına dönme isteğini gökyüzündeki yıldızlara bakmaya çalışarak ifade eder. Çünkü şehirde yıldızlara bakmak için bile çaba sarf edilmelidir. Annenin köy evinde ise durum bunun tam tersidir. Sadece kapıdan dışarı çıkarak tüm evren ve doğa ile baş başa kalabilmektedir.

Filmde taşra geride bırakılamayan, unutulamayanın simgesi biçimindedir. İstanbul köye göre daha modern bir yerdir ama İstanbul'un içi de taşradır. Taşra filmde geçmişe ait hesaplaşmanın son mekânı, kaybolmuş anıların yeri, özlenen, dönülmek istenen bir yer ve yaşantı biçimidir. Filmde huzur bulunan bir mekân tam olarak görülemez. Köy evi, geçmişin kötü anılarıyla doludur. İstanbul'da çocukların yaşadıkları mekânlar da kendi içsel sıkıntıları ile çevrilidir. İç huzuru olmayan herkes eve dönmeye çalışır. Bu durum filmdeki tüm karakterler için geçerlidir. Bunun sonucunda da yol her zaman bir eve bağlanır. Ev de zaman-mekânı bir araya getirerek filmde kronotopların mekânı hâline gelir. Ev filmde hem bir başlangıç noktası hem de yolun sonunda gelinen varış noktasıdır. Film travmatik bir bellek kaybı ile başlar ve belleğini bulmak üzere yoluna devam eden anne karakteri ile son bulur. Nesrin şehirde kendi çocuğunu bile bulamazken annesiyle nasıl baş edeceğini bilemez. Güzin ise geçmiş hesaplaşmalarını annesi üzerinden yaşar ve bunun sonucunda yalnızlığı derinleşir. Mehmet, kardeşlerinin ona karşı düşüncelerini öğrenir ve gerçekler ile yüzleşir. Murat ailesinden kaçmasının sebebini onların yüzüne vurarak kendi yolunu çizmeye çalışır. Murat karakteri olumlu anlamda değişim gösteren tek karakterdir. Anne İstanbul'a geldiğinden beri bir yere yerleşemez ve sürekli olarak sürüklenir. Kendi evini özler ve oraya dönmeyi arzular.

Karakterlerin hepsi film boyunca kendi içsel yolculuklarını gerçekleştirir. Bu yolculuklar sırasında kronotoplar görünür olarak filmin anlatım dilini ve yapısını etkiler. Karakterler bu yolculuk sırasında kendi içsel hesaplaşmalarını gerçekleştirerek dönüşümlerini tamamlar. Bu dönüşümler sırasında Bakhtin'in ortaya koyduğu yol-karşılaşma, taşra-kasaba kronotopu, eşik kronotopu, kapı, ev, salon-misafir odası kronotopları görünür olurken, şato kronotopuna filmde

rastlanmaz. Bunun en büyük sebebi ise şato kronotopu için filmin uygun bir mekâna-zamana, karakterlere ve olay örgüsüne sahip olmamasıdır.

Değerlendirme ve Sonuç

Tolstoy, anlatı metinlerinde hikâye oluşumu için yol kavramının önemini "Tüm muhteşem hikâyeler iki şekilde başlar; ya şehre bir yabancı gelir ya da bir insan bir yolculuğa çıkar" diyerek vurgular. Sinemada da yol, hikâyenin oluşumunda önemli bir etkendir. Yol filmlerinde kahramanlar, filmin başlarında değişime direnen edilgen bir yapıya sahipken yola çıktıktan sonra etken bir role bürünerek içsel değişimlerini de yaşarlar. Değişimin gerçekleşmesini sağlayan temel unsur yoldur. Yolculuk ve yol teması insanlığın hayatını etkileyen iki önemli kavramdır. Yol teması edebiyat ve sinema alanında da etkin bir temadır. Yolculuk, arayışın kendisidir. Karakterler bu tür ile birlikte özgürlükçü bir yapıya sahip olarak arayışlarını sürdürür. Arayışlar sonunda içsel bir değişim de yaşanır. *Pandora'nın Kutusu* filminde yol tesadüfi karşılaşmaların ve tanışmaların mekânı hâline gelerek karakterlerin yaşamını etkiler. Olayların ana mekânı olarak karakterleri zaman-mekân içerisine sıkıştırır. Bu sıkışma sonucunda karakterler yol ile birlikte içsel bir değişime doğru ilerler ve yolun sonunda değişime uğrarlar. Yolculuk yapan kişi yol ile birlikte olgunlaşmaya başlayarak bir derviş hâline gelir. Kendi içsel sesini duyabilir, yeni görme biçimlerine sahip olarak hayata karşı tutumunu geliştirip değiştirebilir. Yola çıkmayı kabul etmiş kişi artık yolun başındaki ile aynı kişi değildir. Yolun sonuna varması ile kişi değişimini tamamlar. Bir çocuk olarak çıktığı yolun sonunda yaşlı bir derviş hâline gelir. Yol almak veya yola çıkmak fiziksel bir hareketten ibaret değildir. Yol içsel bir yolculuğun da ifadesidir. Yolculuk arınmayı getirir. Yola çıkan kişi yolculuk sonunda kendini arınmış hisseder. Yola çıkan kişi yalnızlığı ile baş başa kalarak kendini sorgular, geçmiş hatalarından ders çıkarır ve geleceğini yeniden inşa eder. *Pandora'nın Kutusu* filmi karakterin içsel yolculuklarının yaşandığı bir yol filmidir. Yolculuk hem fizikî olarak Karadeniz'den İstanbul'a doğru gerçekleşmekte hem de karakterlerin içsel yolculuklarını içermektedir.

Anlatı metinleri gerçeklik kavramı üzerine kurulu yapılardır. Gerçekliğin bu yapılarda ortaya çıkması için kişiler, olay örgüsü, zaman, mekân önemli ögelerdir. Zaman ve mekân kavramları kronotop kavramı ile birlikte anlatı metinlerinde bir arada ele alınarak farklı bir perspektif ile anlatı metinlerini yeniden inceler. Stam ile birlikte kronotop kavramı sinema disiplinine uyarlanarak sinema alanına da yeni bir araştırma alanı oluşmuştur. Anlatı metinlerinde kronotop kavramının ortaya çıkması için zaman ve mekân kavramları birbirleriyle kesişmelidir. Zaman mekâna etki etmeli, mekân da zamanı şekillendirmelidir. Zaman, kendini mekânda değişik biçimlerde açığa vurur; mekânda da zamana bağlı olarak değişimler meydana gelir. Zaman, mekân aracılığıyla görünür hâle gelir. Mekân ise zaman ile birlikte anıların bulunduğu anlamlı bir yer hâline gelir. Zaman ve

mekânın birlikteliği sonucunda duygu ve değerler ortaya çıkmış olur. Bu duygu ve değerlerin ortaya çıkması sonucunda kronotoplar oluşur. Bakhtin'e göre zaman ve mekân bulunduğu yerden ayrı düşünülemez. Bu yapıyı da kronos (zaman) ve topos (uzam) kavramlarının birleşiminden oluşan kronotop olarak isimlendirir. Kronotoplar bazen iç içe bazense farklı zaman-mekânlarda görünür olarak eseri etkiler. Bachelard'ın söylediği gibi zaman kavramı mekânın peteklerinde gezinmelidir. Zaman kronotoplar ile somut bir hâle dönüşür. Mekân sadece bir yer ifadesi değil aynı zamanda yaşamın olduğu yer hâline gelir. Filmlerin içeriğine bu doğrultuda bakıldığında kronotoplar filmlere göre farklılık gösterir, fakat hepsinin zamansal-mekânsallık ile etrafları sarılmıştır. Bakhtin anlatı metinlerinde var olan ve metnin yapısına göre değişkenlik gösteren başlıca zaman ve uzamları şunlar olarak niteler: yol-karşılaşma kronotopu, taşra kasabası kronotopu, şato kronotopu, misafir odası-salon kronotopu, eşik kronotopu, kapı kronotopu, köşe kronotopu, dolap-çekmece-sandık kronotopu.

Yol kronotopunda zaman-mekân karşılaşmaların, ayrılıkların olduğu mekânlardır. Yol anlamsal ve metafor olarak sinemada sürekli olarak seyircinin karşısına çıkmaktadır. Yol film türü hem metafor hem de Bakhtin'in kronotop kavramlarından birisidir. *Pandora'nın Kutusu* filmindeki yol-karşılaşma kronotopunun Bakhtin'in kuramına uygun olarak tesadüfi karşılaşma, buluşma, toplumun farklı kesimlerini aynı yerde ve zamanda bir araya getirdiği görülür. *Pandora'nın Kutusu*'nda yol her şeyi çevreleyen, kişilerin hayatlarına müdahale eden ve filmin sonunda aynı noktada biten, içsel yolculukların tamamlanmasını sağlayan bir kronotoptur. Anneyi bulmak için çıkılan yol annenin İstanbul'a getirilmesi ile devam eder. İstanbul'da annenin oraya ait olmadığı görüntüsü yol ile çizilir. Sürekli olarak bir yere götürülerek yol kronotopu filmin geneline yayılır. Anne filmin sonunda ait olduğu yere dönerek yolculuğuna kaldığı yerden devam eder.

Pandora'nın Kutusu filminde geçilen eşikler sonucunda karakterler yola çıktıkları kişiler değildir. Eşik kronotopu filmde değişimin habercisidir. Eşik kronotopu karakterlerin kendilerini keşfetmesini ve değişmesini sağlar. Karakterler eşikte kalarak karar vermek zorunda kalırlar ve bu karar onların yaşam yollarını yeniden şekillendirir. Eşik kronotopu filmin genelinde görülen bir kronotoptur. Bazen yol ile iç içe geçmiş bir hâlde görünür olur. Dört filmin de yapısını etkileyerek zaman-mekânı şekillendirir.

Bakhtin'in taşra kronotopunda, tekrar eden zaman da ve mekân da entrikaların ve büyük olayların olmadığı yerler olarak görülür. Zaman kasabada sıradan bir şekilde akar ve her gün birbirinin aynısıdır. *Pandora'nın Kutusu*'nda taşra kronotopu hem Nusret'in köyünde hem de İstanbul'da Mehmet'in yaşadığı mahallede görülmektedir. Taşra kronotopu filmin geneline yayılmamış olsa da karakterlerin geçmişi taşra ile ilişkilidir. Filmde aslında taşra kronotopu karakterin de içsel durumlarını şekillendirir. Her karakter birbirine olan uzaklıklarından içsel birer

taşralıdırlar. Bunun sonucunda da merkez ile (anne ile) bir araya gelmeyi başaramazlar ve anne hayatlarından çıkarak torunu Murat ile birlikte köyüne döner. Taşrada başlayan film de yine döngüsel zaman ile taşrada son bulur.

Salon ve misafir odası kronotopunda önemli olaylar meydana gelir. Zaman burada aktif bir biçimde, harekete bağlı olarak akışkan bir durumdadır. Misafir odaları-salon kronotopu kişilerin tanıştığı ve bir araya geldiği iç mekânın temsilidir. *Pandora'nın Kutusu* filminde bu kronotop büyük kız kardeşin evinin salonunda görünür olur. Burada aile tekrar bir araya gelir, abla ve kardeş dedikodu yapar ve hayatları hakkında olan bitenleri birbirlerine anlatırlar. Mehmet'in evinde salon aslında bir yaşam alanıdır. Burada da salon kronotopunun özellikleri ortaya çıkar. Murat, Mehmet, Nusret burada birbiri ile sohbet ederek sosyalleşirler. Kapı dış ve iç mekânları birbirinden ayıran ve onları birbirine bağlayan bir yerdir. İçerisinde bu yüzden çeşitli zaman ve mekânlar barındırır.

Pandora'nın Kutusu filminde de genel olarak kapı kronotopu görünmez, evin içerisinde bir nesne hâlinde bulunur. Bu durumun tek istisnası Mehmet'in evinin kapısında yapılan tartışmadır. Tarafları ayıran kapıdır, aynı zamanda kapı burada eşik kronotopu ile iç içedir. Taraflar bu kapıyı geçmezler fakat birbirine karşı olan düşüncelerini açık bir biçimde yansıtarak eşiklerini geçerler. Kapıyı geçen sadece Murat'tır, o da yeni bir yolculuğa doğru hem kapıyı aralar hem de eşiğini geçerek yoluna devam eder.

Köşeler insanların ve karakterlerin kendilerini dünyadan soyutladığı hayallerin mekânıdır. Karakterler köşelerine çekildiklerinde yalnızlaşırlar ve çevrelerini gözlemleme imkânı bulurlar. *Pandora'nın Kutusu*'nda köşe kronotopu diğer kronotopların içerisinde hareket hâlindedir. Murat karakteri film boyunca köşelerde yaşamını sürdürür. Filmin sonuna doğru köye gelerek köyün sakinliği ve huzuru içerisinde köşeye çekilmiş olur. Köy burada bir köşe kronotopu olarak okunabilir.

Dolap-çekmece-sandık kronotopları ise geçmişin izlerinin ve belleğin saklandığı mekânlar olarak Bakhtin tarafından ifade edilir. *Pandora'nın Kutusu*'nda evlerin çok olmasına rağmen bu kronotop ortaya çıkmamıştır.

Mihail Bakhtin için şato kronotopu şato, konak, yalılar; içerisinde geçmişin izlerini taşıyan, zenginlerin ve soyluların yaşadığı yerlerdir. Toplumsal katman olarak üst sınıftaki insanları içerisinde barındırır ve onlara ait tarihselliğin eseridir. Filmde de sıradan insanların yaşamlarının anlatılması, karakterlerin soylu ya da asil kimselerden oluşmaması, mekânın sıradan yerler olması bu kronotopun hiçbir filmde var olmamasını sağlamıştır.

Pandora'nın Kutusu filminde evler hikâyelerin geçtiği temel mekânlardandır. Bu da Bakhtin'in ortaya koyduğu kronotopların görünür olmasını sağlar. Bu doğrultuda evin yapısına bakılması filmlere olan etkisinden dolayı önemlidir. Ev burada zaman ve mekân kavramının kesişme alanlarından biri olmakla birlikte karakterlerin yaşam alanı ve yol temasını destekleyici temel unsurdur. Ev kavramı,

sadece eve dönüş veya evden kaçışın değil, hem mekândan hem de bireyin kendisinden uzaklaşmasının temsilidir.

Pandora'nın Kutusu'nda hikâye yolculuk teması ile başlamış ve yine her şeyin başladığı noktada son bulmuştur. Sonuç olarak bu çalışma Bakhtin'in kronotop kavramının Türk sinemasındaki önemli filmlerden olan *Pandora'nın Kutusu* filmine uyarlanabilirliğinin anlaşılması açısından önemlidir. Zaman ve mekânın bir arada incelenmesini amaçlayan kronotoplar sayesinde filmin anlaşılması güç alt metinlerinin anlamlandırılması ve Türk sinemasında yeni araştırma alanlarının açılması sağlanabilir.

Kaynakça

Akça, Kerem, "Yeşim Ustaoğlu Filmini Anlatıyor", Radikal, 29 Eylül 20008, http://www.radikal.com.tr/kultur/yesim_ustaoglu_filmini_anlatiyor-900994/ [Erişim Tarihi: 14.12.2020].

Aristoteles, Heidegger, Martin & Augustinus, *Aristoteles-Augustinus-Heidegger, Zaman Kavramı*, çev. Saffet Babür, Ankara: İmge Kitabevi, 1996.

Arslan, Müjde, *Yeşim Ustaoğlu: Su, Ölüm ve Yolculuk*, Beyoğlu, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

Aydın, İbrahim Hakkı, "Bir Felsefi Metafor 'Yolda Olmak'", *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, c. 6, sy. 1, 2006, s. 9-22.

Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası = La Poétique de l'espace*, 5. baskı, çev. A. Tümertekin, İstanbul: İthaki, 2018.

Bakhtin, Mikhail, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, 4. baskı, çev. S. Irzık, C. Soydemir (ed.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020.

Cıvaş, Gökcen, "Yeni Politik Sinema Yeşim Ustaoğlu Sineması Üzerine Bir İnceleme", Yüksek Lisans tezi, Maltepe Üniversitesi, İstanbul, 2010.

Çetin, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2019.

Çubukçu, İbrahim Agâh, *Türk Düşünce Tarihinde Felsefe Hareketleri*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1986.

Dalkılıç, Tuğba, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur Romanlarında Kronotop", Yüksek Lisans tezi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, 2019.

Deleuze, Gilles, *Sinema 1: Hareket-İmge*, çev. S. Özdemir, İstanbul: Norgun Yayıncılık, 2014.

Demir, Ayşe, *Mekânın Hikâyesi, Hikâyenin Mekânı: Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 dönemi)*,Cağaloğlu, İstanbul: Kesit, 2011.

Demir, Zafer, "Bergson Felsefesi Işığında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde Zaman", *NOSYON: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, sy. 3, 2019, s. 1-20.

Dere, Mustafa, "Türk Romanında Konak ve Yalı", Yüksek Lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, 2014.

Erdoğan, Aslı, *Kırmızı Pelerinli Kent*. İstanbul: Everest, 2010.

Erdoğan, Ebru ve Zeynep Yıldız, "Zaman ve Mekân Kavramları Arasındaki Paradoksal İlişkinin "Bulut Atlası" Filmi Üzerinden Okunması", *METU JFA (ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi)*, c. 35, sy. 1, s. 1-25.

Erişen, Bahar Altay, "Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Bahtin'in Kronotop Kavramı ile İncelenmesi", Yüksek Lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 2015.

Evecen, Gökhan, "2000 Sonrası Türk Sinemasında Ailenin Hafızasına Yolculuk: Pandora'nın Kutusu ve Kelebekler Filmleri", *SineFilozofi*, Özel Sayı, 2020, s. 457-473.

İlim, Fırat, *Bakhtin Diyaloji, Karnaval ve Politika*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.

Kahraman, Fatma, "Ahmet Metin Şirzat'ta Gömülü Anlatılar ve Kronotoplar Kavramı", Yüksek Lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, 2019.

Kıran, Ayşe ve Zeynel Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri Dilbilim, Göstergebilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler*, 4. baskı, Ankara: Seçkin, 2011.

Kovács, Andras Balint, *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Yayınları, 2010.

Öktem, Ülker, "Descartes, Kant, Bergson ve Husserl'de Sezgi", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, c. 40, sy. 1-2, 2000, s. 159-188.

Özkan, Mehmet Ali, "Türk Sinemasında Bireysellik Okumaları: Kaybedenler Kulübü ve Pandora'nın Kutusu Örneği", Yüksek Lisans tezi, Maltepe Üniversitesi, İstanbul, 2012.

Sağlık, Şaban, "Taşranın Öyküsü Öykünün Taşrası-II", *Hece Öykü Dergisi*, yıl 7, sy. 41, 2010.

Sarıkavak, Kazım, "İhvan-ı Safa İbn Sina ve Gazali'de Zaman Anlayışı", *Felsefe Dünyası*, sy. 25, 1997, s. 52-71.

Sözen, Mustafa Fadıl, "Bakhtin'in Romanda Kronotop Kavramı ve Sinema", *Akdeniz Sanat*, c. 1, sy. 2, 2008, s. 91-107.

Stam, Robert, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film (Nachdr.)*, Baltimore; Md.: Johns Hopkins Univ. Press, 1996.

Stam, Robert & Burgoyne, Robert, & Flitterman-Lewis, Sandy, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism, and Beyond*, London and New York: Routledge/Taylor & Francis, http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=237423, 2005.

Şahin, İbrahim ve Deniz Depe, *Bir Metafor Olarak Yol ve Yolculuk*, İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2018.

Tiken, Servet, "Zaman ve Mekân Birlikteliği Açısından Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Ankara Romanı Üzerine Bir İnceleme", *Turkish Studies*, c. 8, sy. 13, 2013, 1551-1560.

Vice, Sue, *Introducing Bakhtin*, Manchester: Manchester University Press, Distributed exclusively in the USA by St. Martin's Press, 1997.

Yoca, Berrin, "Edebiyatta ve Sinematografik Uyarlamalarda Orhan Kemal Karakterlerinin Kronotopik Yapısı", Doktora tezi, Çukurova Üniversitesi, Adana, 2019.

Yuva, Hayal, "Türk Şiirinde Zaman Teminin Değişimi", *Turkish Studies*, c. 4, sy. 4, 2009, s. 1653-1717.

Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 19, Sayı 37, 2021/1, 395-466

Türkiye'de Kurum Tarihçiliği Literatürü*

Arzu GÜLDÖŞÜREN**

Öz

Bu çalışmada kurum tarihi adı altında tasnif edilen eserlerin biçimsel ve tematik özelliklerinin tespit edilmesi amaçlanmış, böylece Türkiye'de kurum tarihi adı verilen yazın türünün incelenen eserler üzerinden tekrarlanan ve yerleşik hale gelen özellikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu amaçla öncelikle Türkçede ve uluslararası yazında kurum tarihi türünün neye karşılık geldiği açıklanmış, bu çalışmaların öneminden ve Türkiye'deki kurum tarihi yazımından kısaca bahsedilmiş, kurum tarihi türündeki eserlerin biçimsel ve tematik özellikleri örnekler üzerinden açıklanmış, çalışmaların amaçları, kurum tarihi yazımında benimsenen bakış açıları ve karşılaşılan problemler üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kurum Tarihi, İşletmecilik Tarihi, Yönetim Tarihi, Şirket Tarihi.

* Bu çalışmanın ilk hali TDV İslam Ansiklopedisi İkinci Edisyon'u çerçevesinde yapılması planlanan kurum tarihi çalışmasının hazırlıkları kapsamında bir rapor olarak yazılmıştır. Raporun makaleye dönüşmesindeki katkısından dolayı Doç. Dr. Yunus Uğur'a teşekkür ederim. Çalışma sırasında bazı kaynakları ve araştırmanın yöntemi üzerine fikirlerini paylaşan Emel Öncel, Fatmanur Delioğlu'na ve çok değerli geri dönüşleri için hakemlere müteşekkirim.

** Dr., Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM), orcid 0000-0002-2091-6791.

Geliş/Received: 04.11.2020 • Kabul/Accepted: 18.05.2021 • Araştırma Makalesi

An Institutional History in Turkey: A Literature Review

Arzu GÜLDÖŞÜREN

Abstract

In this study, it was aimed to determine the formal and thematic characteristics of the works classified under the name of institution history, thus, it was tried to reveal the repetitive and established features of the type of literature called institution history in Turkey through the examined works. For this purpose, firstly, what the institution history type corresponds to in Turkish and international literature, the importance of these studies and the institution history writing in Turkey were briefly mentioned, the formal and thematic features of the works of the institution history type were explained through examples, the aims of the studies, the perspective adopted in the institution history writing. The angles and problems encountered are emphasized.

Keywords: Institutional History, Business History, Organizational History, Corporate History.

Giriş

A. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmanın amacı, araştırma kapsamında belirlenen kurum tarihi literatürü içerisinde yer alan eserleri belli kategoriler altında tasnif etmek, çalışmaların biçimsel ve tematik özelliklerinin neler olduğunu tespit etmek ve böylece Türkiye'de kurum tarihi adı verilen yazın türünün incelenen eserler çerçevesinde tekrarlanan ve yerleşik hale gelen özelliklerini ortaya koymayı hedeflemektir. Çalışma bunun yanında Türkiye'de tarih dışındaki sosyal bilimlerin özellikle de işletme tarihinin artan ilgisi nedeniyle sayıları artmaya başlayan kurum tarihi çalışmalarının incelenen eserler üzerinden amaçları, kaynakları ve problemleri konusunda da bazı tespitlerde bulunmaya çalışmaktadır.

Türkçe yazında genellikle kurum tarihi olarak adlandırılan çalışmalar, uluslararası yazında *corporate history, business history, organizational history* ve *institutional history* gibi dört farklı kavramla karşılanmaktadır. Çalışmanın verilerinin Türkiye'deki literatürün uluslararası yazındaki çalışmalarla benzerlik ve farklılıklarını tespit etmek için bazı imkanlar sunması da hedeflenmektedir.

B. Araştırmanın Yöntemi

Araştırma çerçevesinde Türkiye'de kurum tarihi türündeki eserlere ait bir liste oluşturulmuştur. Sözü edilen liste, Rıfat N. Bali, Murat Koraltürk ve Akansel Yalçınkaya'nın hazırladığı *Kurum ve Sektör Tarihi, İş İnsanı ve Yönetici Hatırat, Biyografi ve Otobiyografi Kitapları Bibliyografyası (1932-2018)*[1] adlı çalışmada yer alan eserlerin İslam Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi'nde taranması sonucunda ulaşılabilen kaynaklar üzerinden hazırlanmıştır. Kitapta yer almayan fakat kütüphane taramalarında tesadüf edilen bazı çalışmalar da araştırmaya dahil edilmiştir. Araştırma kapsamında incelenen eserlerin listesi çalışmanın sonunda ek kısmında verilmiştir.

Yapılan taramalar sonucunda ulaşılan 100 eser üzerinde sistematik bir inceleme yapılmıştır. Çalışma kapsamında belirlenen eserlere belli başlıklar altında içerik analizi uygulanmış, ilgilenilen alandaki yazının tespit edilen başlıklar çerçevesinde tam bir resmi çıkartılmaya çalışılmıştır. Çalışmaya dahil edilen eserler biçimsel ve tematik özellikleri açısından incelenmiştir. Eserlerin biçimsel özellikleri ait oldukları

1 Rıfat N. Bali, Murat Koraltürk ve Akansel Yalçınkaya, *Kurum ve Sektör Tarihi, İş İnsanı ve Yönetici Hatırat, Biyografi ve Otobiyografi Kitapları Bibliyografyası (1932-2018)*, İstanbul: Libra Kitap, 2019. Bu eser, Türkiye'de kurum tarihi ve iş insanı hatırat ve biyografilerinin derli toplu bir şekilde bir araya getirildiği bir çalışma olması bakımından bu alanda yapılmış önemli ve öncü çalışmalardan biridir.

sektörler, yazarları, yayınevleri, yayın yılları, bölümlenmeleri, içerik özellikleri ve kaynakları bakımından incelenmiştir. Tematik özelliklerinin incelenmesinde eserlerin yazılış amaçları, merkeze alınan kuruluş anlatıları, kurumlarla ilgili öne çıkarılan özellikler üzerinden değerlendirmelerde bulunulmuştur. Eserlerde kullanılan yöntemlerin sayımı yapılarak grafikler halinde paylaşılmıştır.

I. Kurum Tarihi Nedir?

Tarih, geçmişle uğraşan kişilerin kanıtlara ve belgelere dayanarak kurmaya ve şekillendirmeye çalıştıkları geçmiş imgesi veya bu imgenin zaman, mekan, neden, sonuç ilişkileri çerçevesinde incelenmesiyken, kurum tarihi bu faaliyetin incelenen kurumlar üzerinden yapılmasıdır. Bu çerçevede tarihin aktörleri imparatorluklar, devletler, devlet adamları, komutanlar, ordular vb. iken kurum tarihinin aktörleri toplumda belli bir tüzel kişilik edinmiş kurumlardır.[2] Bu alanda yapılan çalışmalar incelendiğinde bu tanımın genellikle kurum tarihi yazarları tarafından da benimsendiği görülür. *Osmanlı'dan Günümüze Tekel* adlı çalışmanın yazarları eserin çerçevesini çizerken, Tekel'in ülke ekonomisi içinde yer alan bir kurum olduğunu, buna bağlı olarak da faaliyetlerinin ekonomik analizini yapmanın, kurumu değerlendirebilmek için yürütülmesi gereken çalışma biçimlerinin başında geldiğini ifade etmişlerdir. Ancak, çalışma bir kurum tarihi olarak tanımlandığı için Tekel'in faaliyetlerinin ekonomik analizinden çok, kurumun geçmişinin bir dökümünü ortaya çıkarmaya çalıştıklarını belirtmişlerdir. Bu nedenle kurum faaliyetlerinin sonuçlarını ekonomik bir analizle değerlendirmek yerine ilgili dönemin toplumsal koşulları çerçevesinde bunların anlamı aktarılmaya çalışılmıştır.[3] Osmanlı Bankası'nın tarihi yazılırken Tekel'e oldukça benzeyen bir çerçeve çizilmiştir. Osmanlı Bankası konusunda kapsamlı bir tarih çalışmasının tamamlanmasının gecikmiş bir ihtiyaç olduğu belirtildikten sonra, araştırmanın hedefinin bu kadarla sınırlı kalması durumunda bu çalışmanın bir kurum tarihi olarak kabul edilebileceği, kurumun çalışanları, müşterileri ve sınırlı bir araştırmacı kitlesi için hazırlanmış bir çalışma olarak görülebileceği ifade edilmiştir. Ancak Osmanlı Bankası'nın topluma mal olmuş, ülke hatta bölge finans piyasaları için çok ayrıcalıklı bir konuma sahip bir kurum olması dolayısıyla, bankanın geçmişiyle ilgili yapılacak çalışmanın, bir kurum tarihi olmanın çok ötesine geçerek, ülkenin ve bölge ülkelerinin gelişim sürecine de tanıklık edeceği[4] ifade edilmiştir.

Kurum tarihi türü adındaki kuvvetli tarih vurgusundan da anlaşılacağı üzere genellikle tarihçiler tarafından yapılan çalışmalara konu olmuş, son yıllarda işletmenin temel dallarından biri olan yönetim ve organizasyon alanının içinde yer

2 Gürkan Tekin, "Kurum Tarihi Yazımıyla İlgili Sorunlar", *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, sy. 42, s. 332.

3 Fatma Doğruel ve A. Suut Doğruel, *Osmanlı'dan Günümüze Tekel*, İstanbul: Tekel, 2000, s. 19.

4 Edhem Eldem, *135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivinde Tarihten İzler*, İstanbul: Osmanlı Bankası, 1997, s. 9.

alan işletmecilik tarihi disiplininin[5] de bu çalışmaları konu edinmeye başlamasıyla birlikte iktisat ve işletme tarihçileri tarafından da bu alanda çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Tarihçiler, işletme ve iktisat tarihçileri tarafından incelenen kimi zaman bir banka ya da fabrika, okul ya da hastane vb. kurumlar olmuş, kimi zaman ise inşaat, otomotiv, turizm, ticaret vb. bir sektörün tarihi incelenmiştir. Kurumlardan sektörlere kadar geniş bir çerçeveyi içeren bu çalışmaların neredeyse tamamı Türkçe yazında kurum tarihi olarak adlandırılmıştır. Bu kapsamda incelenen çalışmalardan kurum başlığı altında tanımlanabilecekler olduğu gibi içlerinde şirket, işletme, organizasyon olarak adlandırılabilecekler de mevcuttur. Nitekim Türkçe literatürde kurum tarihi olarak isimlendirilen çalışmalar uluslararası yazında şirket, işletmecilik, organizasyon ve kurum alanlarının her biri için ayrı ayrı tanımlara, yöntem ve metodolojilere sahip dört farklı kavramla tanımlanmış, bu alanda yapılan çalışmalar sırasıyla *corporate history, business history, organizational history, institutional history* olarak isimlendirilmiştir.

Uluslararası literatürde *corporate history* kavramıyla açıklanan, Türkçe yazında ise şirket tarihi olarak ifade edilebilecek olan çalışmalar, tüzel kişiliği olan kurumsal bir varlığın bütünsel, nesnelci bir anlatısını konu edinmiştir. Genellikle kurumun tüm tarihini kapsadığı ya da kuruluşundan yazıldığı tarihe kadar sürekliliğini vurguladığı için bütünsel olarak kabul edilir; tarih yazımında kurucu merkezli bir bakış açısına odaklanması ve herhangi bir karşı anlatı olasılığı üzerinde kısıtlı bir görüşe sahip olması sebebiyle de nesnelcidir. Yazardan beklenen bir anlatı tarihidir, dolayısıyla diğer şirketlerle karşılaştırma veya şirket faaliyetlerinin teorileri nasıl desteklediğine veya çürüttüğüne ilişkin bir analiz beklenmemektedir. Yöntemle ya da kaynaklarla ilgili tartışmalara da çoğunlukla yer verilmez.[6] Türkiye'de kurum tarihi adı altında şirketlerle ilgili yapılan çalışmalar da şirket tarihi türünün özelliklerini taşımaktadır. Unilever'le ilgili çalışmanın amacı, Unilever ve Unilever Türkiye tarihinin bir özetini yapmak, şirketin kurulup gelişmesini sağlayan insanları, bunun ardındaki kararları, gelişen olayları kayda geçirmek, okuyanlara değişik, bilinmez ve karmaşık şartlara rağmen başarı sağlayabilen son derece dayanıklı bir şirketin yaşam öyküsünü anlatmak[7] olarak ifade edilmiştir. Çalışmada bir analizden ziyade kurumun uzun ömürlülüğünü vurgulayan, kurucu merkezli bütüncül bir anlatı merkeze alınmıştır.

---

5 Işıl Menderes Pekdemir, Aytuğ Sözüer, Duygu Toplu Yaşlıoğlu ve Esin Bengu Ceran, "Yönetim ve Organizasyon Yazını Üzerine İnceleme: Bir Anabilim Dalı Akademisyenlerinin 2005-2014 Yılları Arasındaki Yayınları", *İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi Dergisi*, c. 45, Özel Sayı 2016, s. 82.

6 Michael Rowlinson, John Hassard ve Stephanie Decker, "Research Strategies For Organizational History: A Dialogue Between Historical Theory And Organization Theory", *Academy of Management Review*, c. 39, sy. 3, s. 260-263.

7 Gazanfer İbar, *Unilever Türkiye Tarihi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, s. 10-11.

Uluslararası yazında *business history*, Türkçe yazındaki karşılığıyla işletmecilik tarihi, dar anlamıyla arşivi üzerinden bir firmanın sistematik olarak incelenmesi şeklinde tanımlanmıştır. Biraz daha geniş bir çerçevede bireysel firmaların tarihinden, iş sistemlerinin bütününe kadar, işletme geçmişine ilişkin her şeyi içine alan bir tanım yapılmıştır. Daha kapsamlı bir tanımla bu alan firmaların, girişimcilerin, iş sistemlerinin evrimini ve bunların politik, ekonomik ve sosyal çevre ile etkileşimlerini kapsamaktadır.[8] İşletme tarihinin tanımında meydana gelen bu kapsam genişlemesinin izlerine, işletmeleri konu alan kurum tarihi çalışmalarının satır aralarında da rastlanmaktadır. Koç Topluluğu'yla ilgili çalışmada işletme ya da firma kuramındaki son gelişmelerin yeni bir ilişkiler ağı anlayışı ve yapısını öne çıkardığı, bu yeni ilişkiler ağının eskisi gibi pay sahipleriyle sınırlı olmadığı, çok daha geniş bir anlam taşıdığı, işletme ile ilgili tüm tarafları kapsadığı ifade edilmiştir.[9]

Örgüt yapılarını veya organizasyonları konu edinen Türkçe yazında yönetim tarihi olarak isimlendirilen çalışmaların uluslararası yazındaki karşılığı *organizational history* olarak adlandırılmaktadır. Tarihçiler ve organizasyon teorisyenleri üzerinden bir karşılaştırma yaparak organizasyon tarihini açıklamak daha doğru olacaktır. Tarihçiler, anlatı inşasıyla ve onun epistemolojik problemleriyle meşgulken, organizasyon teorisyenleri anlatıyı analize tabi kılar. Tarihçiler eklektik ancak doğruluğu kanıtlanabilir, belge özelliği taşıyan kaynaklar kullanırlar, oysa organizasyon teorisyenleri tekrarlanabilir prosedürlerden oluşturulmuş yapılandırılmış verileri tercih eder. Tarihçiler sürekli olarak kaynaklardan ve tarihsel bağlamlardan kendi dönemselleştirmelerini inşa ederken, örgüt kuramcıları zamanı kronoloji için sabit olarak ele alma ya da tarih yazımında verilen dönemlendirmeyi kullanma eğilimindedir. Tarihin teoriden, örgüt ve yönetim teorilerinin de tarihten uzak görünümüne rağmen son dönemde tarihin yönetim ve örgüt çalışmaları alanında dikkate alınması gereken önemli bir disiplin olduğu görüşü yaygınlık kazanmıştır. Dolayısıyla araştırmalarda örgüt kuramı alanında tarihsel bir bakış açısının daha fazla gerektiği vurgulamaktadır.[10] Yönetim alanını da ilgilendiren kurum tarihi çalışmalarında bu iki alanın yakın temasta bulunmasının gerekliliği yazarlar tarafından da ifade edilmiştir. Şura-yı Devleti konu edinen bir kurum tarihi çalışmasında yazar, şura-yı devletin Osmanlı devlet teşkilatı içinde çok önemli bir kurum olduğunu, kurumsal devamlılığının aşağı yukarı aynı ölçüde Cumhuriyet dönemine de yansıdığını fakat buna rağmen yönetim tarihi araştırmacılarının

8 Mustafa Kurt, "Bir Disiplin Olarak İşletmecilik Tarihi: Doğuşu, Gelişimi, Türkiye'de Potansiyeli ve Zorlukları Üzerine", *Turkish Journal of Management*, c. 1, sy. 1, s. 42.

9 Gökhan Akçura ve Lowe Lintas, *Koç Topluluğu'nun 75 Yılı*, İstanbul: Koç Holding A.Ş., 2001, s. 15-16.

10 Rowlinson, Hassard ve Decker, "Historical Theory and Organization Theory", s. 251; Kurt, "Bir Disiplin Olarak İşletmecilik Tarihi", s. 42.

şaşırtıcı derecede az ilgisini çektiğini ifade etmiştir.[11] Bu durum yönetim tarihi çalışmalarının hala tarihle yeterince yakın temasta olmadığını düşündürmektedir.

Uluslararası yazında *institutioanl history* kavramıyla karşılanan hayır kurumları, müzeler, üniversiteler, araştırma merkezleri vb. kurumların tarihini inceleyen, kurumlar üzerinden toplumun kültürüne dair pek çok şeyi açığa çıkaran çalışmaların Türkçe yazındaki karşılığı kurum tarihi olarak adlandırılabilir. Yeni kuramsal çalışmalardaki yönelimlerle birlikte analize yönelik konular da bu alan içinde incelenmeye başlanmıştır.[12] Cılavuz Köy Enstitüsü'nü konu edinen çalışmada kitabın kurum tarihine, eğitim sosyolojisine, Türkiye'nin toplumsal yapısına ışık tutan verileri içerdiği, bunun yanında aile tarihi açısından da büyük önem taşıdığı ifade edilmiştir.[13] Bu cümleler Cılavuz Köy Enstitiü'yle ilgili çalışmanın *institutional history* kavramına karşılık olarak kullanılabilecek kurum tarihi alanını kapsadığını göstermektedir. Eser, eğitimden aile yapısına oradan da toplumsal yapıya dair içerdiği bilgilerle toplumun kültürüne dair pek çok hususu açığa çıkarmasıyla da uluslararası yazındaki kurum tarihi çalışmalarının içeriğiyle benzerlik göstermektedir.

Türkçe yazında iktisat ve işletme tarihçilerinin yönetim ve organizasyon alanında yaptığı çalışmaları bir tarafa bırakırsak kurum, şirket, işletme ve organizasyonlar üzerine özellikle tarihçiler tarafından yapılan çalışmalar genellikle tek bir kavramla, kurum tarihiyle, karşılanmaya devam etmektedir. Uluslararası yazındaki bu kavram çeşitliliğinin izlerine ise çalışmaların satır aralarında kurumların kendilerini tanımlamak için kullandıkları kavramlarda rastlamak mümkün olmaktadır. Tekel'le ilgili eserin önsözünde, bir işletme olarak büyüklüğü, faaliyetlerinin çok geniş bir alana yayılmış olması, görev alanına giren faaliyet listesinin zaman içinde değişikliğe uğraması ve nihayet uzun geçmişi ile Tekel tarihini yazmanın çok iddialı bir girişim olduğu ifade edilmiş, kitabın girişinde ise bir ekonomik kuruluş olarak, gayrisafi milli hasılaya katma değer, hazineye sağladığı vergi ve fon gelirleri ve gerçekleştirdiği tütün ihracatı yoluyla döviz kazançlarına yaptığı katkı ile Tekel'in ülkenin önde gelen sayılı kurumlarından biri olduğunun altı çizilmiştir.[14] Eserin önsözünde ve girişinde Tekel iki farklı şekilde hem bir işletme hem de bir kurum olarak takdim edilmiştir.

---

11 Fethi Gedikli, *Şura-yı Devlet Belgeler, Biyografik Bilgiler ve Örnek Kararlarıyla*, İstanbul: On İki Levha Yayınları, 2018, s. 2.

12 Sally Gregory Kohlstedt, "Institutional History", *Osiris*, Historical Writing on American Science, c. 1, s. 26-36.

13 Firdevs Gümüşoğlu, *Sözlü ve Yazılı Belgeler Işığında Cılavuz Köy Enstitüsü*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, s. XIII. Çalışmanın Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarını Ermeni toplumunun kurum tarihi hakkında aydınlatmak gibi bir yarar sağlayacağı ifade edilmektedir. Arsen Yarman, *Osmanlı Sağlık Hizmetlerinde Ermeniler ve Surp Pırgiç Emeni Hastanesi Tarihi*, İstanbul: Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı, 2001, s. IX.

14 Doğruel ve Doğruel, *Tekel*, s. 12.

II. Kurum Tarihi Çalışmalarının Önemi

Kurum tarihleri kurumların geçmişlerinin, hafızalarının kayıt altına alınmasını sağlayan önemli çalışmalardır. Bu çalışmaların değerini en iyi ifade eden cümleler belki de yine bu eserlerin içinde hayat bulmuştur. Ulagay ilaç sanayiyle ilgili çalışmada geçmişin kayıt altına alınmasının önemi vurgulanırken kurumun, güne ayak uydurma telaşı içinde geçmişini unutmaya başladığı, yıllar ilerleyip yönetimler değiştikçe geçmişle olan bağlarının zayıfladığı sonunda kopma noktasına geldiği, geçmişi bugüne bağlayan anıların ve zorluklarla kazanılmış deneyimlerin kaybolduğu, kökleşmiş değerlerin yitirilmeye başlandığı ifade edildikten sonra kurum tarihi yazımının, geçmişle bugün arasındaki köprünün yeniden kurulması bakımından hem yararlı hem de eski bir sandığı açmak kadar heyecan verici bir süreç olduğuna dikkat çekilmiştir.[15] Kurumun yönetimi ve hafızasının korunması açısından kurum tarihi çalışmaları çok önemli olduğu halde, bu alan modern kurumların çoğu kez ihmal ettikleri görevleri arasında yer almıştır.

Her kurumun bir nesilden diğerine aktarılan bir hafızası vardır. Kurumlar basit rutinleri, çalışma, kıyafet ve protokolle ilgili standartları, mobilya stilleri ve düzenlemeleri vb. bürokratik biçimde bile olsa geçmişin izlenimlerini, kurum kültürünü, kimliğini ve amacını geleceğe aktarır. Kurumsal hafıza için en iyi kaynak, kararlarla ve olaylarla ilgili iyi korunmuş ve kolayca erişilebilen kayıtlardır. Kurumsal hafızanın korunması demek kuruma ait sadece önemli ekonomik, mali ve yasal kayıtların korunması ya da resmî politika, strateji ve halkla ilişkiler beyanlarının muhafaza edilmesi değildir. Kuruluşun karar verme süreçlerine ışık tutabilecek yazışmalar, muhtıralar, görüşmeler ve hatta gayri resmî notlar da kaydedilmiş olmalıdır. Bunun yanında belgelere, resmî kaynaklara yansımayan hayal kırıklıkları, başarısızlıklar vb. insani süreçlerin de kayıt altına alınması gerekir.

Kurumsal hafızanın korunması sürecinde kurumların sorması gereken bir dizi soru bulunmaktadır. Kurumsal hafızanın durumu nedir? Hangi kayıt yönetimi politikaları onunla ilgilidir? Tarihî kaynaklar ve bunları yöneten politikalar en son ne zaman yönetici incelemesinden geçmiştir? Kurum hakkında kim/kimler tarafından ne/neler yazılmıştır? Bu tür çalışmaların genel kalitesi nedir? Kurumun kamu geçmişi ciddi çarpıtma veya eksiklikler içermekte midir? Kurumun güçlü bir tarihsel meslek ile bağlantısı var mıdır? Yıllık raporlar ve tanıtım broşürleri gibi kurumsal yayınlar arşivlenmiş midir? Bunlar ne kadar güvenilir veya kullanışlıdır? Kurumun çeşitli departmanlarında hangi tarihsel kayıtlar veya kaynaklar vardır? Kurumun içinde, kurumun kaynaklarını organize edebilen ve bunları kullanabilen uzmanlar var mıdır? Kurum profesyonel arşiv danışmanlığı almış mıdır? Kurum, tarihsel verileri nasıl bulacağını, bir araya getireceğini ve yorumlayacağını bilen veya başkalarını yapması için eğiten tarihçilerle ilişkilerini sürdürüyor mudur?

15 Mehmet Altun, *Osmanlı'dan Günümüze Hayallerin Gerçekleştiği 100 Yıl*, İstanbul: İ.E. Ulagay İlaç Sanayii Türk A.Ş., 2003, s. 10.

Kurum tarihi çalışmalarında arşivler, metodoloji ve geçmişin çoğu zaman hurda haline gelmiş kalıntılarıyla başa çıkmanın sorunları karmaşıktır. Bu nedenle kurumların hafızalarını kayıt altına alırken önem vermeleri gereken çeşitli hususlar vardır. Yöneticiler, yüksek kaliteli verilerin gelecekte kullanılmak üzere nasıl korunacağını düşünmelidir. Kurumlar, finansal raporlama ve muhasebe gibi nicel süreçlerin kayıt altına alınmasında ustalaşmış olsalar da yönetim ve karar alma süreçleri hakkında iyi kayıtlar tutmakta zorlanmaktadırlar. Elektronik çağ, anında silinebilir notlar yazmayı mümkün kıldığı için, kurumsal hafızada ne kadar önemli sorunların, olayların, müzakerelerin ve kararların korunabileceğini düşünen birisinin kurumda bulunması iki kat önemlidir. Pek çok kurum, bir uzman tarafından yürütülen projelerle, önemli kişilerle sözlü mülakatlar yapmaktadır. Bununla birlikte, belki de daha önemlisi, önemli olayları kaydetmeye ve korumaya yönelik devam eden yöntemlerin geliştirilmesidir. Bu noktada kurumlara tarihçiler yardımcı olabilecektir.

Kurum tarihi, kurum hakkında bir düşünme biçimidir, bugünün ne olduğunu ve gelecek için neyin mümkün olabileceğini anlamanın bir yoludur; dolayısıyla da kurumun kendisi ve hatta toplum yaşamı için pek çok imkan barındırır. Yöneticiler kurumsal geçmişin değerini anladıktan sonra, sorunları teşhis etme, politikayı yeniden değerlendirme, performansı ölçme ve hatta doğrudan değişim becerilerini geliştirme konusunda adımlar atabilirler. Teknolojik, sosyal ve ekonomik gelişimin odağında yer alan kurum, çağdaş toplumun merkezî bir kurumu haline gelmiştir. İyi araştırılmış örnek olaylar aynı zamanda kamu politikasını da bilgilendirmektedir. Bu nedenle, iyi bir kurumsal geçmiş, yöneticinin kendi deneyimlerini ve değerlerini şirketin daha geniş yaşamıyla ilişkilendirebilmesini sağlar. Başka bir düzlemde, kurumun uzun vadeli rolü toplumun yaşamıyla da ilişkilendirilir.[16]

III. Türkiye'de Kurum Tarihçiliği

Türkiye'de tarih yazımı alanında kurum tarihi adı verilen yeni bir türün gelişme göstermesi 1980'lerle tarihlendirilir. Aslında kurum tarihi yazma kaygısıyla kaleme alınmış olmasalar da bu türe ait örnekler arasında sayılabilecek eserlerin yayın tarihi Osmanlı Devleti'nin son yıllarına kadar dayandırılır. 1912'de Süleyman Nutki'nin yayına hazırladığı *Bahriye-i Ticaret Salnamesi* bir sektöre, 1914'te Şirket-i Hayriye tarafından yayınlanan *Boğaziçi, Şirket-i Hayriye, Tarihçe, Salname* bir kuruma dair örnek gösterilebilecek çalışmalardandır. 1926'da Abdulahad Nuri tarafından kaleme alınan *Türkiye Seyr-i Sefain İdaresi Tarihçesi* ise bir kamu kurumuyla ilgili Cumhuriyet yıllarına ait örnekler arasındadır. Bu çalışmaları Cumhuriyet'in on, on beş, elli ve yetmiş beşinci yıldönümlerini vesile edinerek özellikle kamu kurumlarının tarihçe ve faaliyetlerini anlatan kitap ve broşürler takip etmektedir.

16 George David Smith ve Laurence E. Steadman, "The Value of Corporate History", *Journal Of Forest History*, c. 26, sy. 1, s. 34-39.

İlk örnekleri Osmanlı dönemine ve Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar dayandırılan kurum tarihi çalışmalarının sayısındaki artışın 1980'lerde hız kazanması 24 Ocak 1980'de ekonomide alınan istikrar tedbirleri veya kısaca ifade edildiği gibi 24 Ocak kararlarıyla ilişkilendirilir. Bu süreçte, neoliberal politikaların Türkiye ekonomisinde belirleyici olmaya başlaması, planlı, karma ekonomi modelinin yerine özel sektör öncelikli piyasa ekonomisine geçişle birlikte özel sektörün ekonomideki rolünün hızla artmasıyla bu alandaki çalışmaların fazlalaşması arasında bir paralellik kurulur.[17]

1990'lara gelindiğinde Tarih Vakfı'nın öncülüğünde gerçekleştirilen sempozyum, atölye çalışması ve projelerle bu alandaki çalışmaların sayısında önemli bir artış olmuştur. 8 Eylül 1992'de "Türkiye'de Kurum Tarihçiliği Sempozyumu" yapılmış, 7 Kasım 1998'de "Kurum Tarihçiliği: Deneyimler ve Perspektifler Atölye Çalışması" gerçekleştirilmiştir. Sonrasında Tarih Vakfı'nın yürütücülüğünde Tarişbank, Egebank, Ericsson, Lafarge-Aslan Çimento, Milli Piyango İdaresi, Seka, Osmanlı Bankası, Demirbank, Türkiye İş Bankası vb. kurum tarihi projeleri yapılmıştır.[18] Egebank tarihinin önsözünde Tarih Vakfı'nın çalışmayı projelendirerek gerçekleştirilmesini sağladığı,[19] Tekel'le ilgili çalışmanın sunuş kısmında ise Tarih Vakfı'nın benzeri kuruluşlar için gerçekleştirdiği özendirici çalışmalarından esinlenerek çalışmanın yapıldığı ifade edilmiştir.[20] Bu çalışmalar alandaki araştırmaları zenginleştirmiş ve özellikle bütünü anlayabilmek için mikro ölçekte sonuçlar ortaya koymuştur.[21]

Kurumlar, yıldönümlerini merkeze aldığında, eser olarak yayınlandığında ve üyelerine dağıttığında artık kurumun hafızasında da önemli bir yer edindiğinden[22] yirmi beşinci ya da yüzüncü yıldönümü gibi anma törenleri tarih yazımı için genellikle itici güç veya vesile sağlamış, kurumların onuncu, yirmi beşinci, ellinci yıl kutlamaları için kendi tarihlerini yazdırmak istemeleri sonucunda bu alandaki çalışmaların sayısı artmıştır.[23] Tüyap'ın otuzuncu yıl etkinlikleri kapsamında hazırlanan *Türkiye Sergicilik ve Fuarcılık Tarihi* adlı çalışma, yıldönümlerinde gerçekleştirilen çalışmalara örnek olarak verilebilir.[24]

---

17 Bali, Koraltürk ve Yalçınkaya, *Kurum ve Sektör Tarihi*, s. 12-13.

18 Murat Koraltürk, "Türkiye'de Kurum Tarihi Yazıcılığı Hakkındaki Düşünceler", *Müteferrika*, sy. 28, s. 137.

19 Sabri Yetkin ve Erkan Serçe, *İzmir Esnaf ve Ahali Bankası'ndan Egebank'a (1928-2000)*, İstanbul: Egebank, 2000, s. 7.

20 Doğruel ve Doğruel, *Tekel*, s. 11.

21 Yetkin ve Serçe, *Egebank*, s. 5.

22 Agnes Delahaye, Charles Booth, Peter Clark, Stephen Procter ve Michael Rowlinson, "The Genre of Corporate History", *Journal of Organizational Change Management*, c. 22, sy. 1, s. 33.

23 İlhan Tekeli, *Birlikte Yazılan ve Öğrenilen Bir Tarihe Doğru*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2007, s. 197.

24 Gökhan Akçura, *Türkiye Sergicilik ve Fuarcılık Tarihi*, İstanbul: Tarih Vakfı, 2009, s. 8. Benzer bir çalışma için bkz. Haydar Kazgan, Alkan Soyak ve Murat Koraltürk, *Cumhuriyet'in 75 Yıllık Sigortacısı Koç Allianz*, İstanbul: Koç Allianz Sigorta A.Ş., (ts.).

Kurum tarihi çalışmaları denildiğinde geniş bir kurum yelpazesiyle karşılaşılmaktadır. Bu yelpazede siyasi partiler,[25] devlet kurumları,[26] kamu iktisadi teşebbüsleri,[27] resmî ve özel bankalar,[28] büyük özel sanayi kuruluşları,[29] kar amacı gütmeyen örgütler,[30] vakıflar, sendikalar,[31] meslek kuruluşları,[32] demokratik kitle örgütleri, sağlık[33] ve eğitim kuruluşları,[34] şirketler,[35] belediyeler[36] vb. yer almaktadır.[37] Tarihi yazılan kurumlar arasında kamu kurumları yer aldığı gibi özel sektördeki kurumlar da vardır.[38] Bunların ortak özellikleri belli bir büyüklüğün üzerinde ve kurucularından bağımsız olarak toplumda bir kişilik edinmiş olmalarıdır.[39]

Çalışma kapsamında incelenen 100 eserden 20 tanesi finans, 18'i ticaret, 14 tanesi iş ve yönetim, 10'u sağlık ve sosyal hizmetler, 9 tanesi ulaştırma, lojistik ve haberleşme, 5'i eğitim, 4 tanesi medya, iletişim ve yayıncılık, 3'er tanesi sigortacılık ve kültür alanlarında kaleme alınmıştır. Sadece bir veya iki sektöre ait olan 14 çalışma diğer başlığı altında tasnif edilmiştir. Bankalar ve borsalar finans;

25 Mehmet Ali Aybar, *Türkiye İşçi Partisi Tarihi*, 3 c., İstanbul: BDS Yayınları, 1988.

26 Şafak Başa, *Kurumsallaşma Bağlamında Dahiliye Nezareti'nden Dahiliye Vekaleti'ne Geçiş (1920-1923)*, Ankara: Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü, 2013.

27 İzzet Öztoprak, *Atatürk Orman Çiftliğinin Tarihi*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 2006.

28 İlhan Tekeli ve Selim İlkin, *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası*, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, 1997.

29 Önder Küçükerman, *Anadolu Tasarım Mirasının Ayak İzlerinde Türk Otomotiv Sanayii ve Tofaş*, 2. baskı, Bursa: Tofaş Türk Otomobil Fabrikası A.Ş., 2000.

30 *Turing: Tarihi, Sanatı, Kültürü, Müziği ve Tekniği Halka Götüren Kurum*, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1989.

31 Kemal Sülker, *Türkiye Sendikacılık Tarihi*, İstanbul: Bilim Kitabevi Yayınları, 1987.

32 Caner Arabacı, *Geçmişten Günümüze Konya Ticaret Odası: 1882-1999*, Konya: Konya Ticaret Odası, 1999.

33 Arsen Yarman, *Ermeni Etıbba Cemiyeti (1912-1922) Osmanlı'da Tıptan Siyasete Bir Kurum*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014.

34 Cem Akaş (haz.), *Bir Geleceğin Anatomisi: Robert Kolej'in 150 Yılı 1863-2013*, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2013; Hayriye Erbaş, *Bir Cumhuriyet Çınarı, Sözlü Tanıklıklarla Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin 75 Yılı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

35 *Mamulattan Markaya Arçelik Kurum Tarihi 1955-2000*, İstanbul: Arçelik A.Ş., 2001.

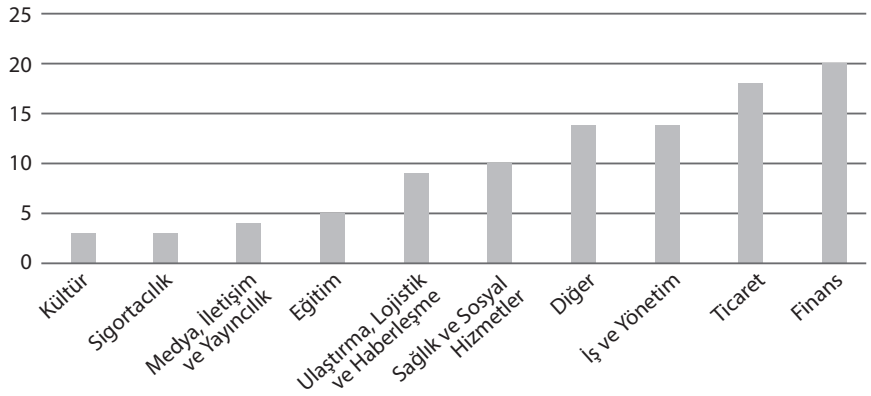
36 Baki Sarısakal, *Samsun Belediye Tarihi*, Samsun: Samsun Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2007; Erkan Serçe, *150. Yılında İzmir Belediyesi Tarihi*, 2 c., İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi, 2018.

37 Başarılı birinci nesil sanayi girişimcilerinin kendi hatıratlarıyla, geliştirdikleri kurumların tarihlerini iç içe yazdırmak istemeleri sebebiyle de kurum tarihi çalışmaları yapılmıştır. İlhan Tekeli, *Birlikte Yazılan ve Öğrenilen Bir Tarihe Doğru*, s. 197-198. Bu eserler bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Örnek için bkz. Rıdvan Akar, *Bir Dünya Kurmak Hüsnü Özyeğin'in Yaşam Öyküsü*, 2. baskı, İstanbul: Özyeğin Üniversitesi, 2017; İlhan Erdoğan, *Çölde Çiçek Yetiştirmek Sadettin Dinçer'in Hayatı*, İstanbul: Malatyalı İş Adamları Derneği, 2005.

38 Bali, Koraltürk ve Yalçınkaya, *Kurum ve Sektör Tarihi*, s. 11.

39 Tekeli, *Birlikte Yazılan ve Öğrenilen Bir Tarihe Doğru*, s. 197-198.

fabrikalar ve şirketler ticaret; sendika, sanayi odaları ve dernekler iş ve yönetim; hastaneler ve hayır kurumları sağlık ve sosyal hizmetler; deniz ve hava ulaşım araçları ulaştırma ve lojistik; enstitü, kolej, lise ve üniversiteler eğitim; reklamcılık, matbaa ve radyo televizyon medya iletişim ve yayıncılık; müzik ve coğrafyaya dair kurumlar kültür sektörü başlığı altında incelenmiştir. Diğer başlığı altında toplumsal ve kişisel hizmetler, tarım, avcılık ve balıkçılık, adalet ve güvenlik, inşaat, petrol, otomotiv, turizm, enerji sektöründeki kurumlara yer verilmiştir.



Şekil 1: Analiz Edilen Eserlerin Sektörlere Göre Dağılımı

Çalışma kapsamında incelenen eserlerin yarısının finans, ticaret, iş ve yönetim alanlarında yoğunlaştığı görülmektedir. Finans sektöründeki çalışmalar arasında ise banka tarihleri birinci sırada yer almaktadır. Bankacılık tarihiyle ilgili eserler özellikle 1990'lar ve 2000'lerden sonra yoğunluk göstermektedir. Eserlerin bu yıllarda yoğunlaşmasının bankacılık sektörünün Türkiye'deki gelişim tarihiyle de ilgisi olmalıdır. 24 Ocak 1980'deki istikrar önlemleri paketi, iktisat politikasını temelinden değiştirmiş, bankacılık sisteminde de köklü değişiklikler meydana gelmiştir. Bankalar üzerindeki kontroller gevşetilirken, sektöre yeni banka girişlerine de izin verilmiştir. 2001 krizi sonrasında 2002 yılında güçlü ekonomiye geçiş programı yürürlüğe konulmuş, bankacılık programın önemli bir ayağını oluşturmuştur. Kamu bankalarının ve özel bankaların durumunu iyileştirmek üzere bazı tedbirler alınmış, bankalar kanununda değişiklikler yapılmış, bankaların faaliyetleri ve denetimi konusunda uluslararası kriterler uygulanmaya konulmuştur.[40] Bu süreçleri yaşayarak zorlukların üzerinden gelen ve artık bankacılık sektöründe kendilerine bir yer edinen bankalar, tarihlerini kayıt altına almak için kurum tarihi yazımına yönelmiştir. İş Bankası örneğinde "Türkler bankacılık yapamaz" yargısının egemen olduğu bir dönemden gelerek kısa sürede Türklerin

40 Nevin Coşar, "*Türkiye'de Bankacılığın Tarihsel Gelişimi*", Yıldız Technical University, Department of Economics, Working Papers, 2008/01/01.

bankacılık yapabileceğini kanıtlayan, çağdaş bankacılığın kurulup gelişmesinde laboratuvar görevi oynayan, pek çok konuda Türk bankacılığına yenilik getiren bankanın özellik ve özgüllüklerini gözden kaçırmamak gerektiği düşüncesinden hareketle tarihi yazılmıştır.[41]

IV. Kurum Tarihi Çalışmalarının Amaçları

Kurumlarla ilgili yapılan çalışmaların yazımında birden fazla amaç etkili olmuştur. Bu amaçlar, kurumsal planlama, yönetim geliştirmek, kamu işleri, arşiv geliştirmek, halkla ilişkiler ve pazarlama ve yasal destek olmak üzere altı başlık altında toplanabilir. İncelenen çalışmalarda eserler son üç amacı merkeze alarak yazılmıştır. 100 çalışmanın 7 tanesi arşiv geliştirmek, 31'i halkla ilişkiler ve pazarlama, 62 tanesi yasal destek sağlamak amacıyla kaleme alınmıştır.

Kurumlarla ilgili çalışmalarda kurumun temel stratejik ve yapısal gelişiminin incelenmesi, böylece geçmiş eylemlerin başarılı ve başarısız taraflarının tespit edilerek ileriye dönük bir *kurumsal planlama* yapılması amaçlar arasında yer alır. Kurum içi yayınlar ve programlar aracılığıyla yeni çalışanların kurum kültürünü kazanmasını sağlamak, *yönetim geliştirmek* araştırmalarda güdülen bir başka amaçtır. Amaçlar arasında daha bilinçli bir kamu politikası oluşturmak adına şirket politikasına bir arka plan sağlamak için *kamu işleri* de yer almaktadır. İncelenen çalışmalarda bu üç amaca dair örneklere rastlanmamıştır.

Şekil 2: Analiz Edilen Eserlerin Yazılış Amaçlarına Göre Dağılımı

Kurum tarihi çalışmaları, şirket kararları, politikalar, stratejiler, finansal ve işletme verileri ile ilgili kolay erişilebilir kayıtlar oluşturmak, *arşiv geliştirmek* amacıyla da yapılmıştır.[42] Eserlerin önemli bir kısmında çalışmanın hazırlık aşamasında

41 Uygur Kocabaşoğlu, *Türkiye İş Bankası Tarihi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2001, s. VII.

42 Smith ve Steadman, "The Value of Corporate History", s. 39.

ya da tarih yazımı sırasında kurum arşivlerinin gelişimine katkıda bulunulması dolayısıyla olsa gerek eserlerin yazılış amaçları arasında en az ifade edilen gerekçe arşiv geliştirmek olmuştur. Örneklerden biri Arçelik kurum tarihiyle ilgili eser olup, bugünün ve geleceğin kuşaklarına bir kaynakça oluşturmak amacıyla yazılmıştır.[43] Çalışmalar arasında belgeleri muhafaza etmek ve arşivlemek amacıyla sadece belgelerin bir araya getirilmesiyle yayını yapılan eserler de mevcuttur. Merkez Bankası'yla ilgili çalışmada kuruluş dönemindeki siyasi ve ekonomik koşullar ve bu koşullar altında yaşanan olaylarla ilgili belgeler bir araya getirilmiş, kitap olarak yayınlanmıştır.[44] Kurum için olduğu kadar ulusal ve uluslararası olaylar için de arşiv niteliği taşıyan eserler yayınlanmıştır. Demirdöküm'ün 50. kuruluş yılı anısına yapılan çalışma sadece Demirdöküm fabrikalarının kuruluş ve gelişimi için değil aynı zamanda Türkiye'de ve dünyada yaşanan önemli olaylara dair de arşiv niteliğinde bir çalışma olarak takdim edilmiştir.[45]

Çalışmaların bir diğer amacı, şirket ve işletmenin kamuoyunda daha iyi anlaşılmasını sağlamak, *halkla ilişkiler;* kurumun tanıtımını reklamlarla yapmak, kurumsal ve marka imajlarının geliştirilmesi, *pazarlama*'dır.[46] Kurum imajı oluşturmak için tarih yazmanın olumsuz özellikleri içinde barındırmasından dolayı olsa gerek[47] eserlerin önemli bir kısmında çalışmanın imaj geliştirmek için yazıldığı ifade edilmemiş, kurumun tarihî gelişimini tespit etmek ve kurumu tanıtmak amacıyla yapıldığına dikkat çekilmiştir.[48] Örneğin, Konya Ticaret Odası'yla ilgili

43 *Arçelik*, s. 12. Kabataş Erkek Lisesi'yle ilgili çalışmanın, 100 yıllık eğitim kurumunu tanıma ve değerlendirme açısından, ilgili olan herkesin ulaşılabileceği ciddi bir bilgi birikimi oluşturduğuna dikkat çekilmiştir. Saadet Irmak, *100 Yıllık Eğitim Çınarı: Kabataş Erkek Lisesi 1908/2008*, İstanbul: Kabataş Erkek Lisesi Eğitim Vakfı, 2009, s. 11. Sigortacılık tarihiyle ilgili çalışma, Osmanlı Devleti'nde sigortacılığın ortaya çıkış ve gelişim sürecini Osmanlı arşiv belgelerine dayanarak açıklamak için kaleme alınmıştır. Fatih Kahya, *Osmanlı Devleti'nde Sigortacılık*, İstanbul: Libra, 2010, s. 15.

44 Mehmet Özdemir (haz.), *Cumhuriyet'ten Bugüne Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası*, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, 1997. Türk Denizciliği ve Türkiye Denizcilik İşletmeleri'yle ilgili çalışmaları bölük pörçük anlatımlardan kurtararak toplu halde bir kitap olarak yayınlamak uygun görülmüş ve bir eser hazırlanmıştır. Bayram Camcı, Cezmi Zafer ve Şükrü Yaman (der.), *Türk Deniz Ticareti ve Türkiye Denizcilik İşletmeler Tarihçesi*, İstanbul: Türkiye Denizcilik İşletmeleri Kültür Yayınları, 1994, c. 1, s. 12.

45 *DemirDöküm'de 50 Yıl*, İstanbul: Demirdöküm A.Ş., 2004, s. 5.

46 Smith ve Steadman, "The Value of Corporate History", s. 39.

47 Tekeli, *Birlikte Yazılan ve Öğrenilen Bir Tarih Doğru*, s. 198.

48 Tofaş'ın tarihi gelişimini tespit etmek ve tanıtmak için yazıldığı belirtilmiştir. Küçükerman, *Tofaş*, s. 11. Hereke Fabrikası'nın ortaya koyduğu eserleri tüm dünyaya tanıtmak ve yaymak amacıyla kaleme alındığı ifade edilmiştir. Önder Küçükerman, *Anadolu'nun Geleneksel Halı ve Dokuma Sanatı İçinde Hereke Fabrikası: "Saray'dan Hereke'ye Giden Yol*, Ankara: Sümerbank, 1987, s. 13. Teşkilatlı zirai kredi faaliyetlerinin esas kaynağı olan, 1888'den beri ziraate, ekonomiye ve devlet maliyesine büyük hizmetler yapan Ziraat Bankası'nın, 50 senelik hayat ve faaliyetini tanıtmak maksadıyla hazırlanmıştır. Yusuf Saim Atasağun, Türkiye Cumhuriyeti Ziraat Bankası 1888-1939, İstanbul: Kenan Basımevi, 1939, s. XI. Ülkenin

çalışmanın odanın tarihini, nereden nereye geldiğini ortaya çıkarmak, kamuoyuna sunmak amacıyla yazıldığı ifade edilmiştir.[49] Gelecek nesiller için kurumun gelişimini kayıt altına almak,[50] kurum hafızasının yenilenmesini sağlamak da amaçlar arasındadır.[51] Kurum tarihinden kesitler sunmak için yayınlanan eserler de vardır. Osmanlı Bankası'yla ilgili çalışmada bankanın tarihini yazmanın amaçlanmadığı, hedeflenenin çok daha az iddialı ve daha dar kapsamlı olduğu, Osmanlı Bankası'nın belleğinde bir gezinti olarak nitelendirilebilecek çalışmanın amacının, her türlü malzemeden yararlanarak kurumun tarihle kesiştiği noktaları canlandırmak, okuyucuyu metin ve görüntü eşliğinde, tarihî birikim ve sürecin birer enstantanesiyle baş başa bırakmak olduğu ifade edilmiştir.[52]

Bazı çalışmalarda eserin imaj oluşturmak amacıyla yazıldığı açıkça ifade edilmiştir. Türkiye Sınai Kalkınma Bankası'nın tarihiyle ilgili çalışmanın, bankanın elli yıla yaklaşan yaşamını, ülkenin son yarım yüzyıllık gelişim süreci içinde değerlendirerek, kurum imajı yaratmak ve eski çalışanların anılarını bir araya getirmek amacıyla kaleme alındığı belirtilmiştir.[53]

Geçmiş olay ve kararların altında yatan sosyal, politik ve ekonomik nedenlerin tespiti ve sonuçları, yani *yasal destek,* çalışmaların amaçları arasında yer almaktadır.[54] Kurum tarihi çalışmalarının yarıdan fazlası bu amacı gerçekleştirme

---

gelişmesinde rol oynayan artık tarihin sayfaları arasında yerini almış olan gemi acentelerini ortaya çıkartarak, geçmişteki kültürü bugünlere taşımak amacıyla kaleme alınmıştır. Osman Öndeş, *Vapur Donatanları ve Acenteleri Tarihi*, İstanbul: İMEAK Deniz Ticaret Odası, 2013, s. 8. Eser, Türk Savunma Sanayii'ni yurt dışında tanıtmayı amaçlayan iki ayda bir İngilizce olarak yayınlanarak yurtdışına dağıtılan *Defence Turkey* dergisinin bir kültür yayını olarak hazırlanmıştır. Tansel Zeynep Akalın ve Nadir Bıyıkoğlu (haz.), *Türk Savunma Sanayii Tarihi*, Ankara: İmge Tanıtım Danışmanlık, (ts.), s. 8. Edirne Musiki Derneği'ni hem bugünün insanına hem de gelecek kuşaklara tanıtmak amacıyla yazılmıştır. Hüseyin Koç ve Ahmet Özden Uludere, *Kuruluşundan Günümüze Edirne Musiki Derneği*, Edirne: Edirne Belediye Başkanlığı, 2016, s. 8. Turing ne zaman, ne amaçla kurulmuş, ne iş yapar? Nedir bu kurum? sorularına cevap vermek için yayınlanmıştır. *Turing*, s. 4.

49 Arabacı, *Konya Ticaret Odası*, s. V. Çalışmanın, Türkiye'nin önemli kurumlarından birinin tarihçesini oluşturmak üzerine yoğunlaştığına dikkat çekilmiştir. T. Ahmet Ertek ve Faruk Özbakan, *Türk Coğrafya Kurumu Tarihçesi 70. Yıl*, İstanbul: Türk Coğrafya Kurumu, 2012, s. 7.

50 İbar, *Unilever*, s. 14.

51 Eserin, okurların şehrin musiki geleneğine doğru bir yolculuğa çıkmasına vesile olacağına da dikkat çekilmiştir. Ahmet Kara, *Kuruluşunun 100. Yılında Darülelhan*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2018, s. 5.

52 Eldem, *Osmanlı Bankası Arşivinde*, s. 15-16. Çalışmayla, okuyucuyu tarih içinde keyifli bir yolculuğa çıkarmak ve denizcilik tarihiyle ilgili büyük bir boşluğu kapatmak hedeflenmiştir. Cevat Ekici (ed.), *Boğaziçinde Asırlık Seyahat Belgelerle Şiket-i Hayriye*, İstanbul: İDO-Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, 2007, s. XII.

53 Erol Üyepazarcı, *TSKB'nin Öyküsü 55. Yıl*, İstanbul: Türkiye Sınai ve Kalkınma Bankası, 2005, s. VII.

54 Smith ve Steadman, "The Value of Corporate History", s. 39.

düşüncesiyle kaleme alınmıştır. Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası'yla ilgili çalışmada, kuruluşunun hangi ekonomik, sosyal ve siyasal koşullar altında şekillendiği, kuruluş çalışmalarının neler olduğu ve geçirdiği evreler araştırılmıştır.[55] Cılavuz Köy Enstitüsü'yle ilgili eserde olayların altında yatan sebeplerin ortaya çıkarılması için pek soru sorulmuştur; 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Türkiye'nin temel sorunu neydi? Yine bu yıllarda toplumsal yapı ve siyasal koşullar nasıldı? Doğu Anadolu'nun toplumsal yapısı ve güç ilişkileri hangi biçimde karşımıza çıkıyordu? Köy enstitülerinin bu güç ilişkilerini dönüştürme süreciyle ilişkisi neydi? Cılavuz Eğitmen Kursu'nda ve Cılavuz Köy Enstitüsü'nde yetişen öğrenciler aracılığıyla Artvin'den Ağrı'ya Erzurum'a dek geniş bir coğrafyada değiştirilmek istenen neydi? Enstitüde nasıl bir yaşam biçimi ve eğitim anlayışı söz konusuydu? Buraya gelen gençlere verilen kişilik eğitimi hangi öğeleri içermekteydi? Kadın erkek ilişkilerine yönelik algıları neydi? Cılavuz Köy Enstitüsü'ndeki eğitimin burada yetişen öğrencilerin, öğretmenlerin, yöneticilerin Kars bürokrasisinin, bölge halkının yerel basının ve Cılavuz halkının gözünde yeri neydi? Özellikle Kars ve çevresi için enstitü nasıl bir önem taşıyordu? 1946'da çok partili hayata geçiş süreci Cılavuz Köy Enstitüsü'nü nasıl etkilemişti? Cılavuz'dan mezun olanların ülkemize katkısı oldu mu? Cılavuz'daki uygulamaların dün ve bugün sosyolojik açıdan, eğitim bilimi açısından yeri neydi?[56]

V. Kurum Tarihi Yazımında Benimsenen Bakış Açıları

Kurum tarihi çalışmalarının amaçları tarih yazımında benimsenen bakış açılarını da etkilemiş, amaçlara paralel bir şekilde eserlerin yazımında belli bakış açıları

55 Tekeli ve İlkin, *Merkez Bankası*, s. XI. Eserde, sigorta mevzuatında ve sigortacılık sistemindeki gelişmeler nedenleri ve sonuçlarıyla ortaya konulmuştur. Kazgan, Soyak ve Koraltürk, *Koç Allianz*, Sunuş. Finans konusundaki araştırmalar aynı dönemin sosyal, ekonomik ve politik gelişmelerinden soyutlanmayacağından çalışmada bu hususlara da temas edilmiştir. Haydar Kazgan, *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Bankacılık Tarihi*, İstanbul: Türkiye Bankalar Birliği, 1997, s. 9. Bayındırlık çalışmalarının aşamaları, yarattığı ekonomik, siyasal, toplumsal sonuçlar aktarılmıştır. Süha Ünsal ve Vahap Candan, *Türkiye'nin İnşa Tarihi*, Ankara: TRT: Anadolu Üniversitesi, 2015, s. 13.

56 Gümüşoğlu, *Cılav*uz *Köy Enstitüsü*, s. XXV-XXVI. Kayseri eczacılık tarihiyle ilgili çalışmada da bazı sorulara cevap aranmıştır. Oda yönetim kurulu, eczacılık mesleğinin gelişimi, eczanın daha rahat şartlar altında mesleğini icra edebilmesi, meslekî ve sosyo-ekonomik anlamda gelişebilmesi için neler yapmıştır? Halk sağlığına yönelik neler yapmıştır? Odanın toplumsal sorunlarda sosyal sorumluluğu neler olmuş, halkın gözünde eczacı imajının daha iyi olabilmesi için neler yapılmıştır? Meslek örgütünün kurumsallaşması için neler yapılmıştır? Eczacı Odası'nın fiziki imkanlarında hangi yenilikler yapılmıştır? Halil Tekiner, *Kayseri Eczacılık Tarihi*, Ankara: Türk Eczacılar Birliği, 2005, s. 14. Tarişbank tarihinde bankanın kendine özgü özelliği ile, kuruluş yıllarının toplumsal ve ekonomik yapısının tanınması, hangi ortamda, hangi koşullarla, hangi amaçlarla kurulduğu gibi sorulara açıklık getirilmesinin kaçınılmaz olduğu ifade edilmiştir. Hüsnü Erkan, Sabri Yetkin, Özlem Yıldırır, Oktay Gökdemir ve N. Oğuzhan Altay, *Tarişbank Tarihi: Milli Aydın Bankası T.A.Ş.*, İzmir: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, s. 1-2.

ortaya çıkmıştır. Bunları, kurum imajı çerçevesinde, örgüt kuramı bağlamında, sektör ve ülke tarihini esas alarak tarih yazmak şeklinde üçe ayırmak mümkündür.

A. Kurum İmajı ve Tarih Yazımı

Kurumlar, tarihlerini imaj oluşturmak için kullanmakta, bu imaj hem kurumun dışına hem de içine dönük olmakta, kurum tarihine dayanılarak dışta olumlu bir imaj yaratılırken içte de kurum ideolojisi oluşturulmaktadır. İmaj bazen o kadar önem arz etmektedir ki eserin yazılış sebeplerinden biri olmaktadır.[57] Türkiye'nin ilk çimento fabrikasına sahip bir şirketin, bu ilk olma özelliğini bir itibar unsuru olarak kullanmak için eserin kapağına taşıması kurum imajı oluşturmak için yapılanlara bir örnektir.[58] Fethi Gedikli tarafından kaleme alınan Şura-yı devletle ilgili çalışmanın önsözünde, kitabın "*Kuruluşundan Bugüne Danıştay*" projesinin bir parçası olarak kaleme alındığı belirtildikten sonra 50. kuruluş yıldönümünde Türk yargı teşkilatının önemli bir kurumu olan Danıştay'ı selamlama çalışması olduğunun da altı çizilmiştir.[59] Kuruluş yıldönümü vesile edinilerek kurum içine dönük bir imaj oluşturulmaya çalışılmıştır.

Kurumla ilgili kamuoyunda oluşan yanlış imajı düzeltmek amacıyla kaleme alınan çalışmalar da vardır. Atatürk Orman Çiftliği'nin tarihiyle ilgili eser, çiftlik arazilerinin sahiplerinden karşılıkları ödenmeden alınması başta olmak üzere çiftlik hakkında bugüne kadar ileri sürülen çeşitli iddiaları yanıtlamak amacıyla yazılmıştır. Tapu sicil kayıtları incelenmiş, Atatürk Orman Çiftliği'ni oluşturan arazilerin para ile satın alındığına dair örnekler verilmiştir.[60] Yapılan çalışmalarda olumsuz imaj oluşturmaktan çekinmeyerek başarısızlık hikayelerine yer verenler de olmuştur. Osmanlı Bankası'nın ticari hayatı 2001'de Türkiye'de yaşanan şiddetli krizin ardından, Garanti Bankası ile birleşmesinin sonucunda fiilen sona ermiştir. Bankayla ilgili çalışmada, ülkenin hala faaliyette olan en eski ve en önemli bankalarından birinin kuruluşundan neredeyse 150 yıl sonra yok olmasının son derece üzücü bir gelişme olduğu yer almıştır.[61]

B. Örgüt Kuramı Bağlamında Tarih Yazımı

Son yıllarda yönetim ve organizasyon alanında çalışan akademisyenlerin yürüttüğü kurum tarihi çalışmalarının sayısı giderek artmış, buna bağlı olarak da örgüt kuramını merkeze alarak çalışmalar yapılmıştır. Bu çerçevedeki tarih yazımının yanıtlayacağı pek çok soru olduğu ifade edilmiştir. Türkiye gibi bir ülkede

57 Tekeli, *Birlikte Yazılan ve Öğrenilen Tarihe Doğru*, s. 198.

58 Emre Dölen ve Murat Koraltürk, *İlk Çimento Fabrikamızın Öyküsü*, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 2004, s. 5.

59 Gedikli, *Şura-yı Devlet*, s. X.

60 Öztoprak, *Atatürk Orman Çiftliği*, s. 21-22.

61 Andre Autheman, *Bank-ı Osmani-i Şahane: Tanzimattan Cumhuriyete Osmanlı Bankası*, çev. Ali Berktay, İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2002, s. 8.

kurumların oluşma dinamikleri Batı'daki kurumlardan farklılık göstermekte midir? Özellikle firmalar düzeyinde aile şirketi olarak kurulan kuruluşlarda, sermayenin anonimleşmesi doğrultusunda bir gelişme var mıdır? Böyle bir gelişmeye hangi aşamalardan geçildikten sonra varılmaktadır? Özel kuruluşlarla kamu kuruluşlarında karar verme mekanizmaları nasıl çalışmaktadır? Aralarındaki farklılıklar nelerdir? Bu kurumlar rasyonel karar verme kalıplarına göre çalışmıyorsa, Türkiye'de kurumlar için farklı davranış kalıpları ortaya çıkmakta mıdır? Özellikle kamu kuruluşlarında siyasal etkilenme ne düzeyde ve hangi kanallarla olmaktadır? Bu kurumlar içinde siyasal etkilere direnmede ne tür mekanizmalar etkili olmaktadır? Kriz altında kurum nasıl davranmaktadır? Kriz içinde hangi aşamadan sonra örgüt içindeki denetim biçiminin değişmesine razı olunmaktadır? Çoğu kez kurumun kendi varlığı bir krize çözüm arayışına bağlıdır. Bu kriz altındaki kuruluş kurumun hangi özelliklerini belirlemiştir? Kurum tarihi yazımına böyle sorularla yaklaşılmasının bu alanı oldukça ilginç kılacağı, ortaya çıkan ürünün daha kapsayıcı bir çalışma olacağı belirtilmektedir.[62]

Ticaret ve sanayi odalarıyla ilgili çalışmada bu sorulardan bazılarına cevap aranmaya çalışılmıştır. Osmanlı Devleti'nde geleneksel meslekî örgütlenme biçim ve kurumları yanında batı orjinli odaların kurulmaya başlamasında hangi dinamikler etkili olmuştur? Odaların kurulmasında hangi amaçlar güdülmüştür? Kurulan odalarla, güdülen bu amaç ve hedeflere ne oranda ulaşılabilmiştir? Odaların, umulan gelişme ve faydayı sağlamasını veya başka bir ifadeyle Osmanlı Devleti'nde verimli ve etkin kurumlar olarak faaliyet göstermelerini hangi etkenler engellemiştir? Odalar dışında girişimciler nasıl örgütlenmişlerdir? Cumhuriyet döneminde odalar Osmanlı dönemi deneyimine dayanarak nasıl yeniden şekillenmişlerdir? Ekonominin Türkleştirilmesi sürecinde odalar bu süreç ve zihniyetten nasıl etkilenmiştir? Birbirinden bağımsız ticaret ve sanayi odalarının kurulmaya başlaması hangi nedenlere dayanmaktadır ve nasıl gerçekleşmiştir?[63]

C. Sektör Tarihi veya Ülke Tarihi Bağlamında Tarih Yazımı

Tarihi yazılacak kurumlar genellikle büyük kuruluşlar olduğunda hem ülke tarihi hem de ülkedeki ilgili sektörün tarihini yazmak açısından bu kurumların tarihinin bilinmesi, çoğu kez ülkenin ve sektörün bu alandaki tarihinin de bilinmesini

62 Tekeli, *Birlikte Yazılan ve Öğrenilen Bir Tarihe Doğru*, s. 200-201. Yukarıdaki sorulardan "Kamu kuruluşlarında siyasal etkilenme ne düzeyde ve ne kanallarla olmaktadır?" sorusunun cevabına *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi* adlı eserde kısaca değinilmiştir. 27 Mayıs 1960 darbesi sonrasında yürürlüğe giren 1961 Anayasası'nın, kamu kurumu olan TRT'nin yayıncılığına getirdiği yeni düzen, anayasanın ilgili maddeleri ve dönemin siyasi partilerinin bu konudaki tavrı, bunun yayıncılığa yansımaları üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır. Özden Cankaya, *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi TRT 1927-2000*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 57-67.

63 Murat Koraltürk, *Türkiye'de Ticaret ve Sanayi Odaları (1880-1952)*, İstanbul: Denizler Kitabevi, 2002, s. VII-VIII.

gerektirmiştir. Bu durumda kurumların tarihi birkaç farklı şekilde yazılmıştır. Bazı çalışmalarda kurum tarihleri büyük ölçüde sektör tarihleri dikkate alınarak kaleme alınmış, kurumun iç yapısına dönük sorunlar yanında, sektöre ilişkin sorunlar üzerinde de durulmuştur. Sektörün kurulmasına ve gelişmesine kurumun nasıl bir katkıda bulunduğu, zamanla sektör içindeki payının nasıl geliştiği vb. sorulara cevap aranmıştır. Kurum tarihlerinin bu şekilde yazılması, sektörlerin daha iyi tanınmasına olanak vermiş, sektör tarihlerini bir anlamda somutlaştırmıştır. Türkiye'de yapılan çalışmaların bu yaklaşım etrafında gelişmesinin nedenlerinden birinin, çoğu kez kurum tarihi yazanların genel tarih yazımı alanından gelmesi, kurum tarihlerine de bu gözle bakması olduğu ifade edilmiştir. Bu bakış açısı aynı zamanda zorunlulukların bir sonucu olarak görülmüştür. Kurumlar çoğu kez düzenli bir arşive sahip olmamış, araştırmacıdan, kaynakları kendisinin sağlamasını istenmiş, yazarlar örgüt kuramı bağlamında bir tarih yazımına imkan verecek belgeleri bulamadıkları için bu alana yönelmiştir.[64] Şirket-i Hayriye'yle ilgili çalışmada şirketin tarihi üzerine çalışılırken İstanbul'da ulaşımın tarihi ve bu tarih içinde Şirket-i Hayriye'nin yeri incelenmiştir.[65]

Bir kurumun gelişiminin içinde bulunduğu çevre ile etkileşim içinde gerçekleştiği kabulünden hareketle, kurumun gelişim hikayesi tarihsel bir anlatı içinde kurulmaya çalışılmıştır. Böylece kurumun davranışlarındaki yani çevreyle

64 Tekeli, *Birlikte Yazılan ve Öğrenilen Bir Tarihe Doğru*, s. 201.

65 Murat Koralürk, *Şirket-i Hayriye*, İstanbul: İDO, 2007, s. X. Tekel tarihinin, aynı zamanda Türkiye'de sanayinin kurulmasının, devlet tekelciliğinin, özel tekelciliğin, imtiyazlı işletmelerin, yabancı sermayenin, devletleştirmenin ve özelleştirmenin de tarihi olduğu ifade edilmiştir. Doğruel ve Doğruel, *Tekel*, s. 11. Çalışmada, Avrupa'da çimentonun bulunuşu, bulunuşundan oldukça kısa bir süre sonra Osmanlı Devleti'nde de bir yapı malzemesi olarak kullanılması ve Türkiye'de çimento sanayinin tarihsel gelişimi anlatılmıştır. Dölen ve Koraltürk, *İlk Çimento Fabrikamızın Öyküsü*, s. 5. Osmanlı sanayisiyle ilgili bilgiler verilerek dönemin en büyük askeri fabrikası olan İzmit Çuha Fabrikası'nın kurum tarihi anlatılmıştır. Hilal Karavar, *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e İzmit Çuha Fabrikası 1844-1920*, Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, 2007, s. III. Ankara sanayi odasının tarihi kadar Ankara sanayisinin tarihine de akademik anlamda katkı sağlayacak bir eser oluşturmak gayesiyle bir çalışma yapıldığı ifade edilmiştir. Bekir Koç ve M. Murat Baskıcı, *Bozkırdan Sanayinin Başkentine: Ankara Sanayi Tarihi*, Ankara: Ankara Sanayi Odası, 2013, s. V. Isparta Halı Fabrikası'yla ilgili çalışmada, Anadolu'nun el dokumacılık geleneğinin ısrarlı ve bilinçli girişimlerle yeni ve zengin içerikli bir sanayi geleneğine dönüştürülmesi süreci anlatılmıştır. Önder Küçükerman, *Batı Anadolu'daki Türk Halıcılık Geleneği İçinde İzmir Limanı ve Isparta Halı Fabrikası*, İstanbul: Sümerbank, 1990, s. 16. Türkiye Sınai Kalkınma Bankası'nın tarihinin ülkenin sanayileşme ve elli yıllık ekonomik gelişme evrelerinin tarihiyle örtüştüğüne dikkat çekilmiştir. Üyepazarcı, *TSKB*, s. VIII. Çalışmada, sektörün oluşumu ve gelişimi, teknik gelişme bir tarafa bırakılarak daha çok konunun sosyo-ekonomik yönleriyle ele alınmıştır. Şinasi Acar, *Türkiye'de Beton Prefabrikasyonun Tarihçesi*, İstanbul: Türkiye Prefabrik Birliği, 2006, s. 6. Doksan yılı aşan geçmişi içinde şirketin yaşamında ortaya çıkan dönüm noktalarının Türkiye ekonomisinin dönüm noktaları ile çakıştığı ifade edilmiştir. Dölen ve Koraltürk, *İlk Çimento Fabrikamızın Öyküsü*, s. 5.

ilişkilerindeki değişmeler, kurumdan hareketle ülke tarihini gözlemleme olanağı vereceğinden kurumun tarihi yazılırken ülke tarihi de dikkate alınmıştır.[66] Turcas Petrol'le ilgili çalışmada, şirketin 1980'lerden bugüne bir petrol şirketinden bir enerji şirketine uzanan uzun gelişim serüveni aynı süreçte Türkiye'nin kısa siyasal, toplumsal, ekonomik tarihi paralelinde değerlendirilmeye çalışılmıştır.[67]

Bu çerçevede bir tarih yazımı için kurumun düzenli ve kesintisiz bir arşivinin olması gerektiği ifade edilmiştir.[68] Eldem'in Osmanlı Bankası'yla ilgili çalışmasındaki ifadeleri bu tespitin doğruluğunu göstermektedir. Eldem, parayı rehber aldığında -bankanın genel gelişimiyle tutarlı bir uyum içinde- sadece kurumun kendisine bakmakla yetinemeyeceğini, aynı zamanda dönemin toplumsal, politik ve ekonomik ortamıyla banka arasındaki bağlantıyı kurmasının gerekli olduğunu ifade etmiştir. Bunun ise İstanbul arşivlerinin -bankanın yerel arşivlerinin- kapsamlı biçimde kullanılmasıyla mümkün olduğunu, Paris ve Londra arşivlerinin tersine,

66 Tekeli, *Birlikte Yazılan ve Öğrenilen Bir Tarihe Doğru*, s. 202.

67 Murat Koraltürk, *Enerji Dolu 80 Yıl*, İstanbul: Turcas Kültür Yayınları, 2013, s. 12. Şekerbank'ın 60 yıllık hikayesinin 1950'lerden bugüne yaşanan toplumsal ve ekonomik dönüşümün yani Türkiye'nin hikayesi olduğu ifade edilmiştir. Murat Koraltürk, *Şekerbank'ın 60 Yılı: Bizim Hikayemiz Türkiye'nin Hikayesi*, İstanbul: Şekarbank, 2014, s. 8. Egebank, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluştan günümüze neredeyse tüm serüvenine tanık olmuş, hatta kurum olarak özellikle ilk 20 yılında kendisini Cumhuriyet iktidarının kalkınma ve gelişme çabalarının yerel ölçekte uygulayıcısı olarak görmüş ve bu yönde çaba sarf etmiş bir banka olarak tasvir edilmiştir. Bu yüzden bankanın tarihinin bir anlamda Cumhuriyet'in sosyo-ekonomik tarihinin yerel ölçekte bir yansıması olarak değerlendirilmesi gerektiği belirtilmiştir. Yetkin ve Serçe, *Egebank*, s. 6. İstanbul Ticaret Odası'yla ilgili çalışmada Türkiye'nin 1923-1960 dönemi iktisadi ve sosyal olaylarının Ticaret Odası penceresinden nasıl göründüğü ve değerlendirildiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ufuk Gülsoy ve Bayram Nazır, *Türkiye'de Ticaretin Öncü Kuruluşu İstanbul Ticaret Odası 1923-1960*, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası, 2012, s. 11. Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi bağlamında Ermenilerin toplumsal hayatını açıklamak, iç dayanışmalarını ve gerilimlerini göstermek, içinde yaşadıkları imparatorluğa yaptıkları katkıya dikkat çekmek amaçlanmıştır. Yarman, *Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi*, s. X. Toplumsal tarih çalışmalarında her konu başkalarıyla eklemlendiği için, kendisi dışındaki alanlar hakkında da bir şeyler söylediği belirtilmiş, çalışmanın da zihniyetten iktisada kadar yakın geçmişin birçok alanına dair ipuçları içerdiğine dikkat çekilmiştir. Mete Tunçay, *Türkiye'de Piyango Tarihi ve Milli Piyango İdaresi*, Ankara: Milli Piyango İdaresi, 1993, s. 5. Unilever'in Türkiye'deki tarihini Unilever tarihinden bağımsız olarak yazmanın mümkün olmadığı ifade edilmiş, Unilever Türkiye'nin attığı pek çok olumlu ve olumsuz adımın Unilever'in merkezi olarak aldığı kararların neticesi olduğu bu açıdan ana hatlarıyla dünya Unilever'indeki gelişmelerin de kitap boyunca anlatıldığı belirtilmiştir. Unilever'in merkeziyetçiliğinin giderek arttığı son 10-15 yılda alınan kararlarda merkezin ağırlığı ve sorumluluğunun daha fazla olduğu dolayısıyla Unilever Türkiye'nin tarihini Türkiye'nin ekonomik gelişmesinden ayırarak yazmanın da pek olanaklı bulunmadığına dikkat çekilmiştir. Unilever Türkiye'nin gelişmesine paralel olarak Türkiye'nin ekonomik gelişmeleri de ana hatlarıyla verilmiştir. Unilever'in içinde bulunduğu ülkenin ekonomik gidişatından olumlu veya olumsuz etkilenmemesinin mümkün olmadığı belirtilip, gidişatın bir paralellik gösterip göstermediği de incelenmiştir. İbar, *Unilev*er, s. 14.

68 Tekeli, *Birlikte Yazılan ve Öğrenilen Bir Tarihe Doğru*, s. 202.

bu arşivlerin bankanın günlük yönetimi ve operasyonları ağırlıklı bir konuma sahip olduğu, bu nedenle ciltler dolusu idare heyeti toplantı tutanaklarını, dosyalar dolusu yazışmayı, numaralama defterindeki sayfalar dolusu banknot ihraç, iptal ve ihrak hareketlerini tarayıp bankanın öyküsünü farklı bir açıdan anlatan tutarlı ve ardışık bir bilgi kümesi oluşturmanın mümkün olduğunu belirtmiştir.[69]

Kurum tarihi çalışmalarının bazılarında kurumun tarihi ele alınırken hem sektörün hem de ülkenin tarihi dikkate alınmıştır. Bu şekildeki bir tarih yazımında en içte kurumun tarihi, onun dışında sektörün, daha dışında ise ekonominin ve ülkenin tarihinin yer aldığı ve bunların içeriden dışarıya doğru azalan miktarda kurumun tarihini oluşturduğu ifade edilmiştir.[70] Ulagay ilaç sanayiyle ilgili çalışma bunun bir örneği olup, firmanın tarihi ele alınırken hem sektör hem de ülke tarihi dikkate alınmıştır. Firmanın yüz yılı ile Türkiye'nin ve ilaç sektörünün yüz yılı arasında sıra dışı bir paralellik olduğu ifade edilmiştir. Firmanın kurucusu İbrahim Ethem'in geçmişinin köşe taşlarının hem sosyal hem de ekonomik açıdan Türkiye tarihinin önemli bir dönemini ve ilaç endüstrisinin oluşumundaki önemli bir aşamayı çok iyi yansıttığına dikkat çekilmiştir. Bu bakımdan çalışma, salt bir kurum tarihi olarak değil genel olarak Türkiye ve sektör tarihinin bir parçası olarak ele alınmıştır. Böylece, bir yandan Ulagay ilaç sanayinin tarihindeki önemli süreçler dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik gelişmeleriyle açıklanmaya çalışılmış, diğer yandan da o dönemde yaşanan gelişmelerin reel etkilerinin firma üzerinden gösterilmesi hedeflenmiştir. Bu şekilde makro ve mikro tarih arasındaki bağlar ortaya konulmaya çalışılmıştır. Kurum tarihi çalışmalarının artmasının kurumların kendisi kadar o kurumların ait olduğu sektörler ve genel ülke tarihi bakımından da önemli olduğunun altı çizilmiştir. Her çalışmanın büyük bir mozaiğin bir parçasını tamamladığı, yüz yıllık yerel markaların yerlerini global ekonomi çağının çok uluslu şirketlerine terk ettiği günlerde tarihi kayıt altına almaya yönelik çabaların her zamankinden daha fazla anlam kazandığının altı çizilmiştir.[71]

---

69 Edhem Eldem, *Osmanlı Bankası Tarihi*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000, s. XXI-XXII.

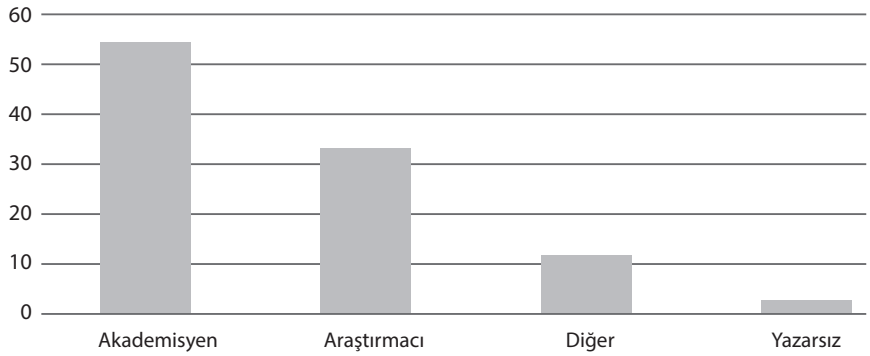
70 Koraltürk, "Kurum Tarihi Yazıcılığı", s. 139-140

71 Altun, *Ulagay İlaç Sanayii*, s. 11. Demirbank'ın gelişimi ile Türkiye'de ekonominin gelişimi arasında paralellik kurulmuş, bu nedenle ekonomi, iktisat politikaları ve bankacılık sektöründeki gelişmelerle Demirbank'ın doğuşu ve gelişimi iç içe incelenmiştir. Makro düzeydeki değişikliklerin bir işletme olarak Demirbank üzerinde ne gibi etkiler meydana getirdiği izlenmiş, bankanın bu değişikliklere nasıl uyum gösterdiği araştırılmıştır. Ayrıca, mikro düzeyde bir işletme olarak Demirbank'ın yapısı ve gelişimi incelenmiş, bu bağlamda bankanın yönetimi, öz kaynakları, mevduatı, plasmanları, iştirakleri, personel yapısı, kültürel ve sosyal faaliyetleri, reklam ve tanıtımı ile organizasyonu konuları ele alınmıştır. Nevin Coşar, *Geçmişten Geleceğe Demirbank*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, s. 9. İş Bankası kurum tarihinin girişinde çalışmanın farklı şekillerde okunabileceği, Cumhuriyet'in İş Bankası adıyla kurduğu bir örgütün kurucuları, hissedarları, yöneticileri, çalışanları, şubeleri, iştirakleri ve çevresiyle 75 yılı geride bırakan serüvenin hikayesi olarak değerlendirilebileceği belirtilmiştir. Ayrıca Türkiye'de bankacılığın gelişiminin ana hatları, ekonomideki dönüşümlerle bağlantılı olarak gözlemlenerek, Türkiye'nin 75 yıllık ekonomik kalkınma ve gelişim çabalarının genel

VI. Çalışmaların Biçimsel Özellikleri

A. Eserlerin Yazarları

Şirket, firma, sektör tarihlerini konun edinen 100 kitabın yazarlarının kimler olduğu sorusunun yanıtı önemlidir. Zira yazarlar, bir kurumun tarihini ayrıntılı olarak anlamak, bu tarihi araştırmacılara özellikle de yöneticilere aktarmak, yöneticilerin kurum hakkındaki farkındalıklarını artırmak, yönetim yeteneklerini geliştirmek ve kurumun değişimine aracılık etmek gibi pek çok önemli görevi yerine getirmeye çalışmaktadır.[72]



Şekil 3: Analiz Edilen Eserlerin Yazarlara Göre Dağılımı

olarak bankacılık, özel olarak da İş Bankası perspektifinden belli başlı kırılma noktaları hakkında fikir edinilebileceği ifade edilmiştir. Kocabaşoğlu, *İş Bankası Tarihi*, s. VII. Osmanlı Devleti'nin son dönemine, İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçişe ve Cumhuriyet'in 90 yıllık gelişim sürecine tanıklık eden Ericsson'un bu coğrafyadaki tarihinin, bir anlamda Türkiye'nin de yakın tarihine iletişim sektörü üzerinden ışık tuttuğu ifade edilmiştir. Serkan Yazıcı, *Osmanlı'dan Günümüze İletişimde Bir Lider Ericsson Türkiye*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014, s. 6. Eserde, ülkenin sanayileşmesine paralel olarak şirketin gelişmesine tanık olunduğu, Türkiye'nin 50'li yıllar sonrası imalat sanayii ve sosyal tarihi ile paralel yürütülen bir çalışma olduğu belirtilmiştir. *Arçelik*, s. 9, 12, Yöntem ve Kaynaklar. Anadolu Sigorta'yla ilgili çalışmanın sadece Türkiye sigorta sektörünün değil, ekonomiden, siyasal ve sosyal yaşama kadar bir ülkenin yaşadığı değişim sürecini anlattığına dikkat çekilmiştir. Zafer Toprak, *Geçmişten Geleceğe Anadolu Sigorta*, İstanbul: Anadolu Sigorta, 2010, s. 7. Tarman adlı dergi içindekiler, katkıda bulunanlar, işlenen tıbbi, toplumsal ve siyasi konularla teferruatlı bir şekilde incelenmiştir. Aynı zamanda çalışmayla Ermeni cemaatinin, İstanbul'un şehir tarihi ve Türkiye'deki modernitelerin tarihine de değerli bilgiler eklendiği ifade edilmiştir. Yarman, *Ermeni Etıbba Cemiyeti*, s. XV. Feshane, Türk sanayi tarihi içindeki yeri, ürünleri ve çağın olaylarıyla birlikte incelenmiştir. Önder Küçükerman, *Türk Giyim Sanayii Tarihindeki Ünlü Fabrika "Feshane" Defterdar Fabrikası*, Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları, 1988, s. 11.

72 Kazgan, Soyak ve Koraltürk, *Koç Allianz*, Smith ve Steadman, "The Value of Corporate History", s. 35.

İncelenen 100 kitabın 56 tanesi akademisyenler tarafından yazılmıştır. 32 kitabın araştırmacılar tarafından kaleme alındığı tespit edilmiştir. Diğer başlığı altından tasnif edilen 12 kitabın ise gerek kurum içinden ve gerekse kurum dışından kişiler tarafından yazıldığı görülmektedir. Bu kişiler arasında eczacı, öğretmen, mimar gibi meslek grubu mensupları bulunduğu gibi banka çalışanı, genel müdür gibi kurum çalışanları da vardır. 2 kitabın yazarı zikredilmediğinden anonim eserdir. Kimi çalışmalarda eserin yazarı zikredilmemekle birlikte çalışmayı hazırlayanların veya metni yazanların ismi zikredildiği için bunlar anonim olarak kabul edilmemiştir. Yazarların isimlerinin çalışmalarda açıkça zikredilmesi bir manada yazarın eserin sorumluluğunu üstlenmesini ve dolayısıyla yazılanların hesap verilebilirliğini ifade ettiğinden önemlidir.[73] Yazarların 12 tanesi birden fazla çalışma kaleme almış olup, bunların sadece ikisi araştırmacı diğerleri akademisyendir. Akademisyenlerden en çok eser kaleme alan 8 kitapla Murat Koraltürk'tür, onu 5 kitapla Önder Küçükerman izlemektedir. Araştırmacılardan en çok kitap kaleme alanlar 3 kitapla Gökhan Akçura ve 2 eserle Arsen Yarman'dır. Tesbit edilebildiği kadarıyla yazarlardan 14 tanesi ilgili kurum veya sektörde daha önce görev almıştır.

Akademisyenlerin veya kurum tarihçisi olarak bilinen yazarların kaleme aldığı eserlerin daha güvenilir kurum tarihi çalışmalarına işaret ettiği yönünde görüşler bulunmaktadır.[74] Yapılan bazı çalışmalarda eserlerin akademisyenler tarafından yazılmasına dikkat çekilmiş, Koç Allianz ile ilgili kitabın sunuş kısmında yazarların üçünün de iktisat tarihçisi olduğu belirtilmiştir.[75] Akademisyen olmasa da kendi kendini yetiştiren alaylı tarihçilerin öneminin vurgulandığı çalışmalar da mevcuttur. Tarihçi Christoph K. Neumann Ermeni Etıbba Cemiyeti'yle ilgili esere yazdığı önsözde, yaşadığı toplumun tarihiyle uğraşan alaylı tarihçilerin kaleme aldığı çalışmaların önemini vurgulamıştır.[76]

Akademisyenler ve alaylı tarihçiler haricinde bizzat kurumda görev almış kişiler tarafından yazılan nitelikli çalışmaların üzerinde özellikle durulmuştur. Osmanlı Bankası'yla ilgili eser bunun bir örneği olup Eldem sunuş yazısında,

> Andre Autheman tarihçi değildi; ama "içeriden" olmanın kendisine verdiği birikimle gerçek bir entelektüel merakı bir araya getirerek, kusursuz bir tarih çalışması meydana getirdi. İlginçtir, o zamana kadar Osmanlı Bankası üzerine yapılmış olan tek ciddi çalışma da aynı şekilde bankanın "içinden" çıkmıştı: Adrien Bilotti'nin 1909 yılında yayımlanan La Banque imperiale ottomane adlı eseri, kuruluşundan o tarihe kadar olan dönem

73 Smith ve Steadman, "The Value of Corporate History", s. 33.

74 Smith ve Steadman, "The Value of Corporate History", s. 35.

75 Kazgan, Soyak ve Koraltürk, *Koç Allianz*, s.13.

76 Yarman, *Ermeni Etıbba Cemiyeti*, s. XV.

> içinde Osmanlı Bankası'nın gelişimini incelemekte, bankanın işleyişi hakkında çok kıymetli bilgiler vermekteydi.

cümleleriyle meslekten tarihçi olmayan kurum çalışanlarının yazdığı eserlerin önemine dikkat çekmiştir. Eldem, Osmanlı Bankası'nın tarihini yazmaya başladığında, tekrara düşmemeye gayret ettiğini, konuya farklı açılardan yaklaşabilmek için bankanın çok az kullanılmış olan İstanbul arşivleri üzerinde yoğunlaşmak mecburiyetinde kaldığını da ifade etmiştir.[77] Kurum çalışanı olmanın esere olumlu katkısına bizzat yazarın dikkat çektiği örnekler de mevcuttur. Hava harp sanayi tarihiyle ilgili çalışmada, akademik çalışmalarının yanında on sekiz yıl boyunca astsubay ve subay statüsünde ikmal sınıfında yapmış olduğu görevler sonucunda elde ettiği tecrübenin eserin ruhunun ve felsefesinin oluşmasında önemli katkısı olduğunu yazar belirtmiştir.[78] Yazarların kurum çalışanı olmasının kaynak temini konusunda da esere katkısı olmuştur. Unilever tarihini yazan İbar, Unilever Türkiye ile ilgili sahaflarda bulabildiği belge ve dokümanları sürekli toplayıp bir arşiv meydana getirdiğini ve çalışmada bu arşivden faydalandığını ifade etmiştir.[79]

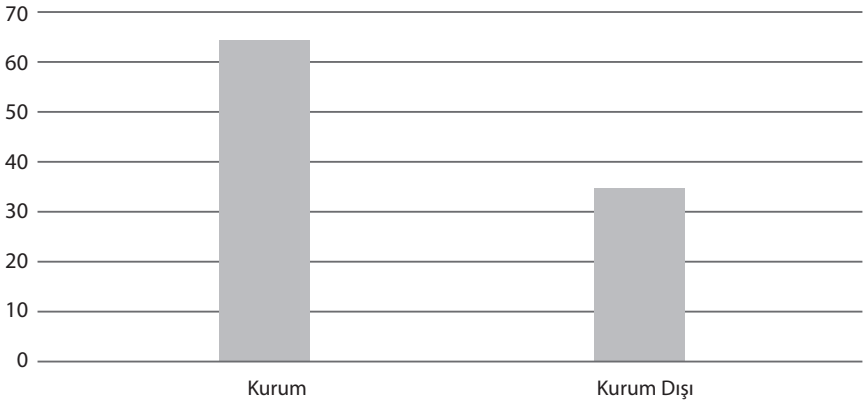
B. Eserlerin Yayınevleri

Kurumlarla ilgili çalışmaların yayınevleri incelendiğinde bu eserlerin 65 tanesinin kurumların kendi yayını olduğu, 35 çalışmanın ise kurum dışındaki yayınevleri tarafından yayınlandığı görülmektedir. Kurum dışındaki yayınevleri arasında 6 kitapla ilk sırada kurum tarihi projeleri yürüten Tarih Vakfı Yurt Yayınları ve İş Bankası Kültür Yayınları gelmektedir. İkinci sırada Libra Yayıncılık onları izlemektedir. Kurumların kendi yayınları arasında en fazla yayın yaparak 4 kitapla birinci sırada yer alan Sümerbank olup onu 2'şer kitapla Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İDO Atatürk Araştırma Merkezi İstanbul Ticaret Odası, Borsa İstanbul ve Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayınları izlemektedir. Bazı çalışmalar kurumların kendi yayını olmakla beraber başka bir yayıneviyle birlikte yürütülen ortak çalışmalar sonucunda hazırlanmıştır. Seka tarihiyle ilgili çalışma örnek olarak verilebilir ki eser Tarih Vakfı yayın bölümü tarafından yayına hazırlanmıştır.

77 Autheman, *Bank-ı Osmani-i Şahane*, s. 7.

78 Osman Yalçın, *Türk Hava Harp Sanayii Tarihi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. XIV-XV.

79 İbar, *Unilever*, s. 13.



Şekil 4: Analiz Edilen Eserlerin Yayınevlerine Göre Dağılımı

Kurumların tarihleriyle ilgili eserleri kendilerinin yayınlamasının önemine çalışmalarda da dikkat çekilmiştir. Şirket-i Hayriye'yle ilgili eserde hemen her kurumun en azından kendi uğraşı alanları ile ilgili tarihsel mirasa sahip çıkması gerektiği belirtilmiş, İDO'nun İstanbul deniz ulaşımı tarihinde önemli bir yeri olan Şirket-i Hayriye'yi konu edinen kitabı yayınlaması bu yönde atılmış önemli bir adım olarak nitelendirilmiştir.[80] Kurumlar tarihleriyle ilgili eserleri sadece yayınlamamış, yürütülen çalışmalara destek de vermiştir. Kabataş Erkek Lisesi'nin tarihi yazılırken, yüz yıllık bir kurumun tarihinin hayata geçirilmesi için olanaklarını seferber eden Kabataş Erkek Lisesi Eğitim Vakfı yönetiminin eserin yayınında en büyük pay sahibi olduğu ifade edilmiştir.[81]

C. Eserlerin Yayın Yılı

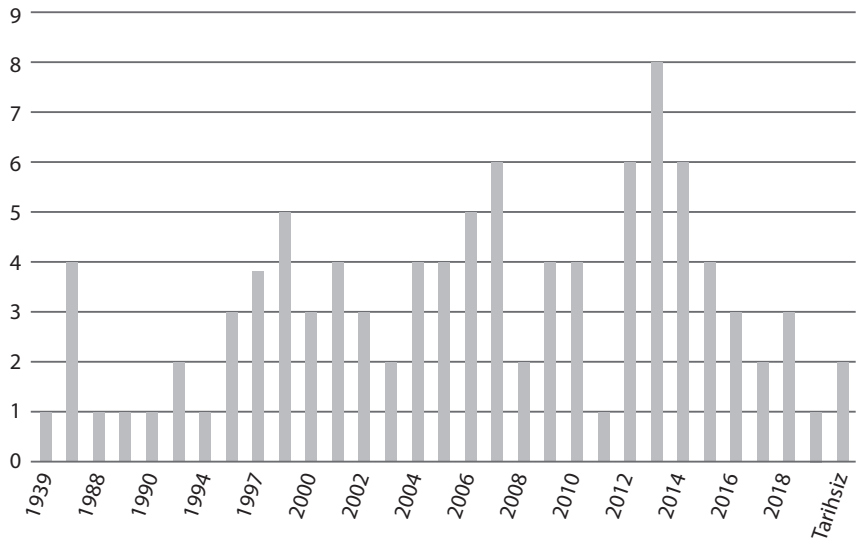
Çalışma kapsamında incelenen kitapların yayın yıllarına bakıldığında, eserlerin 1939 yılından 2020'ye kadar uzanan 80 yılı aşan bir süreçte yayınlandıkları görülmektedir. 100 kitabın yayın yılları incelendiğinde 1990'ların başlarına kadar yalnızca yedi kitabın (1939, 1987, 1988, 1989) yayınlandığı görülmektedir. İncelenen eserler içerisinde ilk yayınlanan çalışma, Yusuf Saim Atasağun'un Ziraat Bankası'yla ilgili kitabıdır.[82] Geriye kalan 93 kitap ise 1990'lardan bugüne kadar gelen zaman diliminde yayınlanmıştır. İncelenen 100 kitabın 1990'lardan bugüne uzanan zaman dilimindeki dağılımına bakıldığında yıllar içinde kurum tarihi kitaplarının sayısının giderek artan bir yayın grafiğine sahip olduğu görülmektedir.

80 Koraktürk, Şirket-i Hayriye, s. X.

81 Irmak, *Kabataş Erkek Lisesi*, s. 12. Ankara Sanayi Odası tarihini konu edinen eserde, kurumla ilgili kalıcı bir eser ortaya çıkarmak konusunda ASO Yönetim Kurulu Başkanı ve tüm yönetim kurulu üyelerinin duyarlılık göstererek çalışmalar sırasında her türlü kolaylığı sağladığı ifade edilmiştir. Koç ve Baskıcı, *Ankara Sanayi Odası*, s. V.

82 Atasağun, Ziraat Bankası.

1990'lardan 2000'lere gelinceye kadar 16 kitap yayınlanmıştır. 2000-2010 arasında kurum tarihi çalışmalarının yayın sayısı iki katından fazla artmış ve bu periyotta 37 kitap basılmıştır. 2010-2020 arasında yayınların dağılımı dengeli olarak devam etmiş ve 38 kitap yayınlanmıştır.



Şekil 5: Analiz Edilen Eserlerin Yayın Yıllarına Göre Dağılımı

Yalçınkaya'nın dikkat çektiği üzere çalışmaların özellikle 2000'li yıllardan itibaren artmasıyla 1980'lerden itibaren Türkiye'de uygulamaya başlanan ve 2000'li yıllarda daha etkili olan neo-liberal iktisat politikaları arasında bir ilişki vardır. Girişimciliğin ön plana çıkması, özel sektörün ekonomide başat rol oynamaya başlamasıyla birlikte bu çalışmaların sayısında bir artış olmuştur denilebilir. Girişimciler büyüyüp, göz önünde oldukça çeşitli halkla ilişkiler araçlarından yararlanırken kitaplardan da faydalanmaya çalışmış, bu durum çalışmaların sayısındaki artışı etkilemiştir.[83]

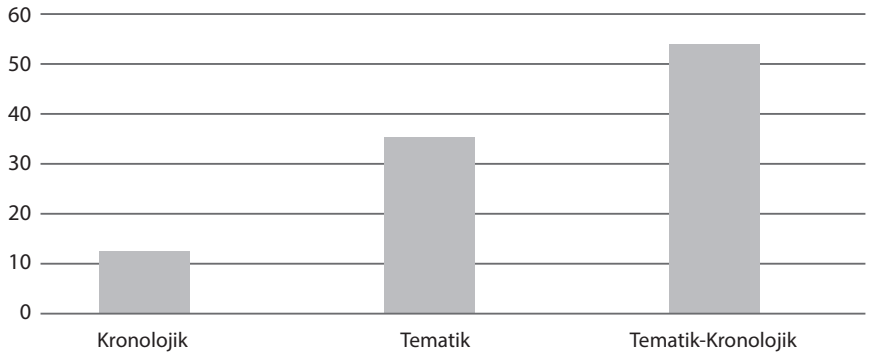
Kitapların yayınının özellikle 1990'lı yıllardan itibaren istikrarlı bir artış göstermesinin Tarih Vakfı'nın bu alanda yürüttüğü çalışmalarla da bir ilişkisi bulunmaktadır. Zira kurum tarihi çalışmalarıyla ilgili ilk sempozyum 1992'de düzenlenmiş, hemen ardından 1998'de bir atölye çalışması gerçekleştirilmiştir. Sonrasında Tarih Vakfı'nın yürütücülüğünde bulunduğu ve yayınladığı Lafarge-Aslan Çimento, Tarişbank, Demirbank, Ericsson vb. kurum tarihi projeleriyle bu

83 Akansel Yalçınkaya ve Murat Koraltürk, "İktisat ve İşletme Tarihi Kaynağı Olarak İş İnsanı Hatırat ve Oto/Biyografileri: Türkiye'de Yayımlanan Eserler Üzerine Bir Araştırma", *Business Management Studies: An International Journal*, c. 6, sy. 4, s. 991.

alandaki çalışmaların sayısı artarak devam etmiştir.[84] Milli Piyango İdaresi, Seka, Osmanlı Bankası, Türkiye İş Bankası, Egebank ve Tekel'le ilgili çalışmaların çeşitli aşamaları Tarih Vakfı'nın katkılarıyla gerçekleştirilmiştir.

D. Eserlerin Bölümlenmesi

Kurum tarihi çalışmaları incelendiğinde eserlerin bölümlenmesinin üç şekilde yapıldığı, içindekiler kısmının "tematik", "kronolojik", "tematik ve kronolojik" bakış açısının birlikte ele alınması sonucunda oluşturulduğu görülmektedir. Çalışmaların sadece 11 tanesi kronolojik olarak tasnif edilmiş, 35 çalışma ise tematik olarak bölümlenmiştir. Kitapların yarısından fazlasında (54) ise tematik ve kronolojik bakış açısı birlikte ele alınmıştır. Bu durum kurum tarihlerinde, olayların çoğunlukla kronolojik olarak anlatıldığı, ancak bölümlemenin tematik yapıldığı görüşünün incelenen çalışmalar çerçevesinde doğru olmadığını göstermektedir.[85]



Şekil 6: Analiz Edilen Eserlerin Bölümlenmesine Göre Dağılımı

İş Bankası'nın tarihi yazılırken bölüm başlıkları bankanın büyümesine ve ilerlemesine vurgu yapacak şekilde kronolojik olarak belirlenmiştir: "Cumhuriyet Banka Kuruyor (1924-1931)", "Düzen Oturuyor, Banka Kökleniyor (1932-1943)", "Banka Rekabetle Tanışıyor (1944-1960)", "Planlı Dönem Banka Yükseliyor", "Dönüşüm Yılları ve Yeni Binyılın Bankacılığına Doğru (1980-2000)".[86] Yine bir

84 Koraltürk, "Kurum Tarihi Yazıcılığı", s. 137.

85 Delahaye, Booth, Clark, Procter ve Rowlinson, "The Genre of Corporate History", s. 36.

86 Kocabaşoğlu, *İş Bankası Tarihi*, s. IX-X. Edhem Eldem'in Osmanlı Bankası ile ilgili çalışmasının bölüm başlıkları da örnek olarak verilebilir. "Moderniteye Giriş, Mütevazi Bir Başlangıç: Osmanlı Bankası'nın Doğuşu, Osmanlı Bankası Terfi Ediyor: Bank-ı Osmani-i Şahane'nin Kuruluşu, Parasal Keşmekeşin Sonu (1862-1870), Savaş ve Kriz (1870-1880), İstikrar ve Büyüme (1880-1895), Tehlikeler Yılı (1895), Voyvoda Caddesi'nin "Yaşlı Hanımı" (1895-1908), Madeni Para Sisteminin Yönetimi (1895-1908), Osmanlı Bankası ve II. Abdülhamit Rejimi, Sıkıntılı Yıllar (1908-1914), Paşalardan Bakkallara: Osmanlı Burjuvazisinin Gelişimi, Yol Ayrımı (1914-1917), Devletsiz Kalmış Bir Devlet Bankası (1918-1923), İmparatorluktan

banka tarihi olan Osmanlı Bankası'yla ilgili çalışmada bankanın arşivi merkeze alınmış, kurumun çeşitli işlev ve yönleri çalışmaya konu edilmiş, böyle zengin ve yoğun bir birikimi aktarmakta izlenen yolun kronolojik olamayacağı belirtilmiş, eserin tematik yaklaşım üzerine kurulduğu ifade edilmiştir.[87]

Kronolojik ve tematik yaklaşımı birleştiren çalışmalar da yapılmıştır. Arçelik'in tarihi incelenirken kronolojik ve tematik bakış açısının birlikte ele alındığı, kronolojik anlatıma olabildiğince sadık kalındığı, imalat sanayi tarihi açısından başlı başına bağımsız olarak irdelenmesi gereken konuların, yer yer tematik olarak kendi tarihsel gelişimi içinde incelendiği belirtilmiştir.[88]

E. Eserlerin İçerik Özellikleri

Çalışmaya konu olan 100 eserin 68 tanesinde bibliyografya bölümüne yer verilmiş, geri kalan 32 çalışmada bibliyografya yer almamıştır. İncelenen 100 çalışmanın 41'inde dizin kısmı bulunurken geri kalan 59 çalışmada dizin kısmına yer verilmemiştir. Çalışmalarda bibliyografya kısmının bulunmasına dikkat edilmiş, aynı hassasiyet dizin kısmında gösterilememiştir. Akademisyenler tarafından yapılan 31 çalışmada dizin ve 47 çalışmada bibliyografya kısımları yer alırken buna karşın araştırmacıların kaleme aldığı 9 çalışmada dizin ve 16 çalışmada bibliyografya bölümleri yer almaktadır.

Kurum tarihleri, bir tarih metni olmaları dolayısıyla içeriklerin net bir şekilde belirlenmesi (çizimler, çizelgeler, haritalar, tablolar ve ekler dahil) dipnot, bibliyografya ve dizin gibi bölümlerin eserde yer alması önemli görülmüş, bu başlıkların varlığının okuyucunun kitapta yolunu bulmasına fayda sağlayacağı ifade edilmiştir. Bunların eserde yer alması birincil ve ikincil kaynakların kapsamlı kullanımıyla mümkün görülmüştür. İçeriğin net bir listesinin, dipnot, bibliyografya, dizin gibi bölümlerin eserde bulunmasının akademik çalışmalara, bunların yokluğunun ise daha çok tanıtım içerikli yayınlara işaret ettiği belirtilmiştir.[89]

Yoksun Bir İmparatorluk Bankası (1923-1925), Bir Rüyanın Sonu (1925-1933). Eldem, *Osmanlı Bankası*, s. IX-X.

87 Eldem, *Osmanlı Bankası Arşivinde*, s. 16. Tekel'in tarihi yazılırken konuları kronolojik olarak düzenleyerek okuyucuya aktarmak yerine çok geniş bir alana yayılmış üretim faaliyetleri ve çok sayıdaki üretim birimlerinin ayrı bölümler halinde tasnif edildiği, bölümlerin kronolojik bir sıradan ziyade konu bütünlüğü içinde verilmeye çalışıldığı belirtilmiştir. Doğruel ve Doğruel, *Tekel*, s. 19.

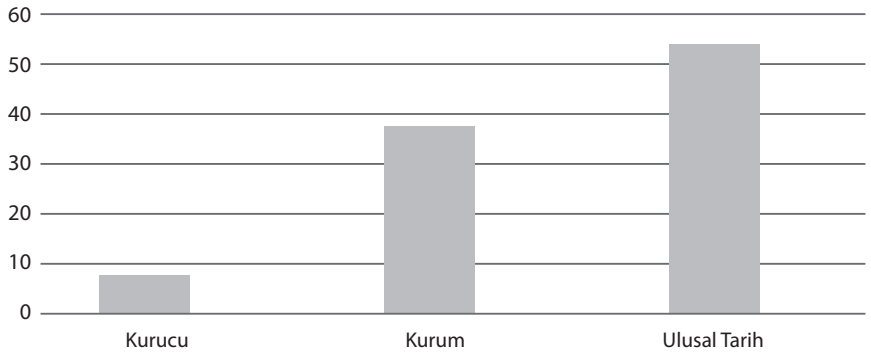
88 *Arçelik*, s. 12. Kabataş Erkek Lisesi'nin tarihi incelenirken, tematik ve kronolojik bakış açısı birlikte kullanılmıştır. Yazılı görsel ya da sözlü olarak zengin ve yoğun bir birikimi aktarmakta izlenen yolun, genel hatlarıyla eğitim tarihinden söz ederken kronolojik olduğu ancak Kabataş'a ait anıların aktarımının tematik bir yaklaşım üzerine kurulduğu ifade edilmiştir. Irmak, *Kabataş Erkek Lisesi*, s. 12.

89 Delahaye, Booth, Clark, Procter ve Rowlinson, "The Genre of Corporate History", s. 35.

VII. Çalışmaların Tematik Özellikleri

A. Merkeze Alınan Kuruluş Anlatıları

Kurumların tarihi yazılırken, yazarlar kuruluş hikayelerini daha güçlü kılmak, kurumlara anlamlı ve değerli bir başlangıç noktası inşa etmek için kuruculardan, kurumun bizzat kendisinden veyahut ulusal tarihten devşirilen kronoloji ve temalar üzerinden kendi anlatılarını kurmaktadır. İncelenen 100 çalışmanın 9'unda kuruculardan, 38'inde kurumun bizzat kendisinden, 53'ünde ise ulusal tarihten ödünç alınan kronoloji ve temalar üzerinden anlatı inşa edilmiştir.



Şekil 7: Analiz Edilen Eserlerin Anlatı İnşası Türlerine Göre Dağılımı

1. Kurucu Merkezli Yaklaşım

Tarih yazımı sırasında kurumlara uyumlu bir imaj ve ideoloji oluşturmak amacıyla yazarlar liderlik, kahramanlık, kuruma kimliğini verme, sıfırdan zirveye yükselme gibi vasıfları kuruculara yüklemekte dolayısıyla kurucular baskın bir şekilde anlatıda kurumun merkezinde yer almaktadır. Liderlerin imkansızı başarmaları, adeta mucizevi vasıflara sahip olmaları sebebiyle kurum tarihleri bir anlamda aşırı yüceltme övgüsüyle (hagiografi) dolu eserler olarak nitelendirilmektedir. Nitekim çalışmalarda kurumun gelişiminde liderlere diğer aktörlerden daha büyük bir önem ve rol verilmekte, onlar olay örgüsünü ileriye taşıyan kahramanlar olarak takdim edilmektedir.[90] Arçelik'le ilgili çalışmada liderlerin baskın rolü; "Arçelik, baştan sona, gerek mesaileri gerekse hedefleri bakımından sadece yaşanan günün ya da yakın geleceğin sorun ve taleplerini değil, çok daha ileride bir geleceğin gelişme ve ihtiyaçlarını da görme yetisine sahip iki insanın eseridir: Lütfü Doruk…ve Vehbi Koç!" cümleleriyle ifade edilmektedir.[91]

90 Delahaye, Booth, Clark, Procter ve Rowlinson, "The Genre of Corporate History", s. 36.

91 *Arçelik, s.* 20. Demirdöküm'ün kuruluş hikayesi anlatılırken Vehbi Koç'un her zaman bir döküm sanayi kurma fırsatı aradığının altı çizilmiştir. *DemirDöküm*, s. 11. Ford Otosan'ın

Kurucular ve aileleri, kuruma kimliğini ve kültürünü vermede önemli bir rol oynamakta, Ulagay ilaç firmasının tarihinin yazımında olduğu gibi kişisel hikayeler kuruluş tarihine dahil edilmektedir.[92] Ulagay ilaç sanayinin temelinin İbrahim Ethem Bey'in evinin bir köşesinde kimyevi tahliller yapmaya başladığı 1903 yılında, bugünkünden çok farklı bir dünyada atıldığı ve fırtınalarla dolu bir yüzyılı aşarak bugünlere gelindiği anlatılmaktadır.[93] Kurucular kurumu dipten, adeta sıfırdan, zenginliğe yani zirveye çıkaran aktörler olarak da sunulmaktadır. Şekerbank'ın kuruluş hikayesi okuma yazma dahi bilmediği halde Türkiye'de şeker üretme hayaliyle yaşayan, Avrupa'dan pancar ziraatını öğrenen ve köylünün küçük birikimleriyle ilk şeker fabrikasını Uşak'ta kuran Nuri Şeker'in hayalinden bugünkü Şekerbank'a uzanan bir öykü olarak anlatılmaktadır.[94] Kurucunun merkezî rolünü kuvvetlendirmek için zaman zaman önemli tarihî şahsiyetlerin anlatı kurgusuna dahil edildiği de olmuştur. Ulagay ilaç firmasından bahsedilirken, Mustafa Kemal Atatürk'ün sağlığıyla ilgili kimi klinik analizlerinin uygulanması için kendisini Doktor Ulagay'a emanet ettiği ifade edilmiş, Atatürk gibi önemli bir tarihî şahsiyet üzerinden Ulagay ilaç sanayinin güvenilirliği vurgulanmıştır.[95]

Liderlerin kültürel simgeler olarak tasvir edildiği anlatılar da mevcuttur. Bu tür durumlarda dipten zenginliğe yükselme tasvirinde olduğu gibi işletmelerin zorlukların üstesinden nasıl geldiğine dair popüler temsillerle etkili bir hikaye anlatılmaktadır.[96] 1863'te eski bir misyoner olan Cyrus Hamlin tarafından kurulan Robert Kolej'in kuruluş anlatısında, kolejin maddi destekçisi Christopher Rheinlander Robert, kültürel bir simge olarak takdim edilmektedir. İnançlı bir Hristiyan olan Robert'in okuldan ana beklentisi okulun "yakın doğunun dinsizlerine ya da yarı dinsizlerine İsa'nın sevgisini" getirmek olarak takdim edilmektedir.[97]

Kurucuların vasıflarının kurumun ortaya çıktığı dönemin özellikleriyle özdeşleştirildiği anlatılar da inşa edilmiştir. Koç topluluğunun kurucusu Vehbi Koç'un özellikleriyle Cumhuriyet dönemi arasında bir paralellik kurulmuştur. Koç Topluluğu'nun Cumhuriyet işadamı kavramıyla açıklanabileceği, Cumhuriyet'in büyük bir yıkımdan, yasal ve kurumsal düzenlemeleriyle yenilikçi bir çıkışı simgelediği, topluluğun yaratıcısı Vehbi Koç'un düşünsel kökeni ve çalışma ilkelerinin

---

kuruluş hikayesinde de yine merkezde Vehbi Koç vardır. Kuruluş süreci, Koçzade Vehbi Bey'in 1928 yılında Ford acenteciliği almasıyla irtibatlandırılmaktadır. Nalan Sakızlı, *Benim Adım Ford Otosan*, İstanbul: Ford Otomotiv Sanayi, 2010, s. 9-10.

92 Delahaye, Booth, Clark, Procter ve Rowlinson, "The Genre of Corporate History", s. 36.

93 Altun, *Ulagay İlaç Sanayii*, s. 9. Egebank'ın kuruluş hikayesinde bankanın 1928 yılında ekonomik ve sosyal koşulların çok ağır olduğu bir dönemde İzmir'de tüccar Hacı Sadık Bey'in mütevazi binasında kurulduğu vurgulanmaktadır. Yetkin ve Serçe, *Egebank*, s. 3.

94 Koraltürk, *Şekerbank*, s. 8.

95 Altun, *Ulagay İlaç Sanayii*, s. 6.

96 Delahaye, Booth, Clark, Procter ve Rowlinson, "The Genre of Corporate History", s. 36

97 Akaş, *Robert Kolej'in 150 Yılı*, s. 13.

Cumhuriyet'in üretim güçlerinin gelişmesinin temellerini oluşturan bu yenilik anlayışlıyla örtüştüğü ifade edilmiştir.[98] İncelen çalışmalarda kurum tarihlerinin yazımı sırasında anlatı inşasında kurucular önemli bir aktör olarak yer almasına rağmen kurucuları merkeze alan anlatılar son sırada yer almış, kurumu ve özellikle de ulusal tarihten ödünç alınan kronoloji ve temaları merkeze çeken anlatılar daha fazla kullanılmıştır.

2. Kurum Merkezli Yaklaşım

Kurumların tarihi yazılırken, uyumlu bir imaj veya kimlik inşa etmek için ilk olma vasfı, kuruculuk, köklü bir geçmişe sahip olmak, kahramanlık, çalışkanlık, dipten zirveye yükselmek, sektörel veya tarihsel öneme sahip olmak, toplumun kültürel ve sosyal hayatına katkı sağlamak gibi özellikler kullanılarak anlatı bizzat kurumun kendisi üzerinden kurulmaktadır. Şirket-i Hayriye'nin tarihi anlatılırken, Türkiye'de faaliyete geçen ilk kent içi toplu taşıma işletmesi ve aynı zamanda kurulan ilk anonim şirket olması üzerinden ilk olma vasfı oldukça vurgulu bir şekilde ortaya konulmaktadır.[99] Çalışmalarda öne çıkarılan hususlardan bir diğeri kurumların köklü bir geçmişe sahip olmasıdır. Unilever'in tarihi yazılırken 1929 yılında kurulduğu gün Türkiye'de sahip olduğu önemli bir şirketi ve operasyonları bulunduğu, kendisini meydana getiren Lever Brothers ve Margarine Unie'nin faaliyetlerinin ise yaklaşık yüz yıl öncesine kadar dayandığı zikredilmektedir.[100] Çalışmalarda merkeze çekilen konulardan bir başkası kuruculuk vasfıdır. Türkiye Sınai Kalkınma Bankası'nın tarihi anlatılırken başka bir kurum üzerinden bankanın kuruculuk özelliği merkeze alınmaktadır. Planlı ekonomiye geçişte Devlet Planlama Teşkilatı'nın neredeyse bankanın elemanlarınca kurulduğu, dönemin planlama müsteşarının yine bankanın iktisadi araştırma bölümü başkanlığından bu göreve geçtiği ifade edilmiştir.[101]

Anlatıda, girişimcinin çalışkan ve cüretkar nitelikleri retorik yoluyla firma tarafından edinilmekte, bu çerçevede kullanılan diğer popüler ve kültürel öğeler

98 Akçura ve Lintas, *Koç Topluluğu*, s. 12.

99 Koraltürk, *Şirket-i Hayriye*, s. 1. Galata Borsası'nın tarihi, düzenleyici bir devlet mekanizması olmadan, temellerinin büyük çoğunluğu yabancı bankerler, sarraflar ve tüccarlar tarafından atılan ülke topraklarındaki ilk borsanın doğuş ve gelişim hikayesi olarak takdim edilmektedir. Hüseyin Al ve Şevket Kamil Akar, *Galata Borsası 1830-1873 Osmanlı'dan Günümüze Borsa*, İstanbul: Borsa İstanbul, 2013, s. 7.

100 İbar, *Unilever*, s. 13. Turcas, Türkiye'de enerji sektörünün çok önemli ve köklü bir aktörü olarak takdim edilmektedir. Koraltürk, *80 Yıl*, s. 12. Vapur Donatanları ve Acenteleri Derneği, Osmanlı İmparatorluğu döneminden beri bir asırdan fazla maziye sahip bir dernek olarak sunulmaktadır. Öndeş, *Vapur Donatanları*, s. 14.

101 Üyepazarcı, *TSKB*, s. XII. Himaye-i Etfal Cemiyeti, Cumhuriyet'in ilk yıllarında sosyal hizmetleri planlayan, programlayan, uygulayan, koordine eden ve denetleyen bir kurum olarak bugünkü Başbakanlık Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu'nun temelini oluşturan bir kurum olarak sunulmaktadır. Makbule Sarıkaya, *Himaye-i Etfal Cemiyeti 1921-1935*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2011, s. XIII.

inşa edilen imaja güç katmaktadır. İş başarısına çok fazla odaklanılmakta, kurucuların tipik özellikleri olarak görülen cesaret ve kararlılık iş başarısının, üretimin arkasında yatan sebepleri gösterilmektedir.[102] Örneğin Hereke Fabrikası, 1843 yılından bu yana hemen hemen hiç durmadan çalışan ünlü bir fabrika olarak takdim edilmekte fabrikaya çalışkanlık vasfı atfedilmektedir.[103] Türk savunma sanayinin tarihi ise, dipten zirveye yükselen bir sektörün hikayesi olarak sunulmaktadır. Savaş dönemlerinde hayatta kalma mücadelesi verirken bile tüm gücüyle direnen, kendi geliştirdiği ilkel yöntemlerle mühendislik harikaları yaratan, imkansızı başaran bir savunma sanayi tarihi anlatılmaktadır.[104] Tarih yazımında kimi zaman kurumların daha somut özellikleri biraz da mübalağalı bir şekilde ön plana çıkarılmaktadır. Lafarge Aslan Çimento'nun tarihi yazılırken bir asra yaklaşan geçmişiyle fabrikanın sadece Türk çimento sektörünün değil, Türk iktisat tarihinin de önemli simgelerinden biri olduğuna dikkat çekilmekte, fabrikanın sektörel ve tarihsel değeri vurgulanmaktadır.[105] BP Türkiye, çevreyle ve içinde bulunduğu toplumla dostça ilişkiler kuran, sunduğu ürün ve hizmetlerle, Türk insanının yaşamının bir parçası olan, faaliyetlerini gerçekleştirirken topluma ve çevreye katkı sağlamak amacıyla projeler üreten bir şirket olarak takdim edilmekte, şirketin toplum yaşamına katkılarına dikkat çekilmektedir.[106] Benzer bir anlatıda Halkevleri, çok sayıda eser ortaya koyan, pek çok insanın cemiyete kazandırılmasını sağlayan yaptığı çalışmalarla kültürel ve sosyal alanda önemli faaliyetler icra eden bir kuruluş olarak sunulmaktadır.[107] İncelenen çalışmalarda tarih yazımı sırasında

102 Smith ve Steadman, "The Value of Corporate History", s. 36.

103 Küçükerman, *Hereke Fabrikası*, s. 14.

104 Akalın ve Bıyıkoğlu, *Savunma Sanayii Tarihi*, s. 8.

105 Koraltürk ve Dölen, *İlk Çimento Fabrikamızın Öyküsü*, s. 4. Giresun Fındık Borsası'nın tarihi anlatılırken benzer şekilde Giresun için fındığın iktisadi faaliyetlerin, maişetin merkezinde olması yanında, yörenin kültür atlasında da en belirgin unsurlardan biri olma vasfını taşıdığı zikredilerek toplum için taşıdığı iktisadi ve kültürel önem vurgulanmaktadır. Ayhan Yüksel ve Okan Yeşilot, *Giresun'da Fındık Fındık Borsası'nın Tarihçesi*, Giresun: Giresun Ticaret Borsası, 2016, s. 6.

106 Gülay Oktar Ural ve Nazlı Berivan Ak, *BP Türkiye*, İstanbul: BP Türkiye, 2012, s. 5. Mülkiyeliler birliği, Türkiye'nin ve insanlarının çıkarları için savaş vermiş, ülke bütünlüğünün korunması, Atatürk'ün kurduğu Cumhuriyet'in onun gösterdiği hedeflere doğru yürümesi, ülkede çağdaş anlamı ile bir kamu yönetiminin yerleştirilip geliştirilmesi, emeğe saygı ve onun örgütlülüğünün gerçekleştirilmesi için çaba gösteren bir sivil toplum örgütü olarak sunulmaktadır. Hasan Tahsin Benli, *Mülkiyeliler Birliği Tarihi 1946-1996*, Ankara: Mülkiyeliler Birliği Vakfı Yayınları, 1996, s. XIII. Şirket-i Hayriye'ye ait yolcu gemilerinin çalışmaya başlamasından sonra Boğaziçi köylerinin büyüdüğü, giderek sayfiye merkezleri haline geldiği, hatta zamanla kente bağlanarak İstanbul'un yayılıp büyümesine yol açtığının altı çizilmektedir. Şirket-i Hayriye, yaptığı hizmetlerle Boğaziçi'nin gelişmesini teşvik eden hatta Boğaziçi'nin mimarı olan bir şirket olarak sunulmaktadır. Ekici, *Boğaziçinde Asırlık Seyahat*, s. XII.

107 Adem Kara, *Cumhuriyet Döneminde Kalkınmanın Mihenk Taşı Halkevleri 1932-1951*, Ankara: 24 Saat Yayıncılık, 2006, s. 11. Eskişehir'deki 14 işletmeyle ilgili çalışmada lokantaların, sadece

kurumun merkeze çekildiği anlatılar ikinci sırada yer almakta olup kurumlar önemli ölçüde kendileri üzerinden bir anlatı inşa etmektedir.

3. Ulusal Tarih Merkezli Yaklaşım

Kurum tarihi çalışmalarının sunuş ve önsöz kısımları incelendiğinde uyumlu bir imaj ve kültür inşa etmek için en sık başvurulan yöntemlerden birinin ulusal tarihten ödünç alınan kronolojiler ve temalar eşliğindeki anlatılar olduğu görülür. Kurumlar, uyumlu bir imaj veya kimlik inşa etmek için iletişim gücünü daha geniş kültürel paradigmalardan ödünç almaktadır. Zira okuyucuların, belirli bir kurum hakkındaki anlayışı, kuruluşla ilgili zihinlerinde önceden var olan kavramlardan, tarihlerden, kimliklerden, kültürlerden ve toplumdaki rollerden türetilen kültürel bir yapıdır. Bu nedenle kurum tarihi, kuruluşun gelişiminin inandırıcı bir temsilini oluşturmak için sahip olunan bilgilerle oynar. Kronolojisini ve temalarını ulusal tarihten örneğin savaş öncesi ve savaş yılları, dünya savaşları, petrol krizi, işgücündeki kadınlar, küreselleşme vb. ödünç almayı seçerek tarihi ve diğer ulusal kurumlar arasında geçmişi okuyuculara tanıdık gelen retorik bir paralellik oluşturur. Böylece firma ulusal bir kurum haline gelir.[108]

Yapılan çalışmalarda ulusal tarihten ödünç alınan kronolojilerin XIX. ve XX. yüzyıldan, temaların ise bu dönemde meydana gelen savaşlardan alındığı görülür. Örneğin Osmanlı Devleti'nde menkul kıymetler borsasının belirgin bir şekilde ortaya çıkışı, XIX. yüzyılın ikinci yarısının ilk yıllarıyla tarihlendirilir. Borsanın ortaya çıkışını hazırlayan süreç Osmanlı Devleti'nin hem dış borçlanmaya başvurmasına hem de modern iç borçlanma senetlerinin ilk örneklerinin ortaya çıkmasına neden olan Rusya ile 1853 yılında patlak veren ve 1856 yılına kadar devam eden Kırım Savaşı'yla irtibatlandırılır.[109]

---

yeme-içme ihtiyacının giderildiği yerler olmadığı, yemek kültürünün yaşatıldığı, çok önemli yaşamsal alanlardan biri olarak pek çok buluşmaya, pek çok dost sohbetine ev sahipliği yaptığına dikkat çekilmiştir. Böylece o mekanların kentin, kent insanının nefes alıp verdiği yerler olduğu ifade edilip, lokantaların kültüre katkılarına işaret edilmiştir. *Dünden Bugüne Eskişehir'deki 14 İşletmenin Öyküsü*, Nazmi Kozak (ed.), Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi, 2013, s. iii.

108 Delahaye, Booth, Clark, Procter ve Rowlinson, "The Genre of Corporate History", s. 36-37.

109 Hüseyin Al ve Şevket Kamil Akar, *Osmanlı'dan Günümüze Borsa: Dersaadet Tahvilat Borsası 1874-1928*, İstanbul: Borsa İstanbul, 2014, s. 11. Benzer şekilde Darülaceze'nin kuruluş süreci de 1877 Osmanlı Rus savaşıyla ilişkilendirilir. Bu savaşın ardından, Rumeli'den başlayan göçlerle, 1877-1879 yılları arasında İstanbul'a dört yüz bine yakın göçmen gelmiş, bu göçlerle kentin yaşam düzeni bozulmuş, sokaklar evsiz barksız, hastalar, sakatlar, kimsesiz çocuklar ve dilenciler ile dolmuştur ki Darülaceze'nin kuruluş hikayesi böyle bir arka plan çerçevesinde gerçekleşmiştir. Nuran Yıldırım, *İstanbul Darülaceze Müessesi Tarihi*, İstanbul: Darülaceze Vakfı, 1996, s. V. Posta teşkilatıyla ilgili çalışmada, teşkilatın kuruluş yılları İstiklal savaşıyla irtibatlandırılmış, posta teşkilatının savaşın kazanılmasındaki önemli rolü vurgulanmıştır. *Geçmişten Günümüze Posta*, Ankara: PTT Genel Müdürlüğü, 2007, s. I. Darülelhan'ın kuruluşu da I. Dünya Savaşı yıllarıyla ilişkilendirilmiş, 1917'de yüz yıl önce I. Dünya Savaşı'nın zorlu

Ulusal tarihten ödünç alınan kronolojiler ve temalar, kurumla devlet arasında bir paralellik kurmak için de kullanılmıştır. Bu paralellik kimi zaman Osmanlı dönemiyle kimi zaman Cumhuriyet'in kuruluş yıllarıyla bazen de Osmanlı ve Cumhuriyet tarihinin birlikte zikredilmesiyle kurulmuştur. Osmanlı Bankası'nın kuruluş hikayesi anlatılırken, Osmanlı dönemi öne çıkarılmış, daha kurulurken diğerleri gibi bir banka olmadığı, hem yabancı sermayeyle (İngiliz ve Fransız) kurulmuş bir banka, hem de Mısır'da sömürge ve İstanbul'da sömürge öncesi dönemleri yaşayan bir imparatorluğun merkez bankası olduğu ifade edilmiştir.[110] İstanbul Ticaret Odasının kuruluşu ise Cumhuriyet dönemiyle ilişkilendirilmiş, bu dönemde Cumhuriyet'in siyasetten ekonomiye, kültürden ticarete her alanda kendine has bir gelenek oluşturma çabası içinde olduğu, İstanbul Ticaret Odası'nın bu süreçte büyük bir misyon yüklendiğinin altı çizilmiştir.[111] Kabataş Erkek Lisesi'nin tarihi anlatılırken, Osmanlı ve Cumhuriyet vurgusu bir arada öne çıkarılmış, II. Meşrutiyet yıllarından günümüze ülkenin yaşadığı tüm büyük dönüşümlerde yerini almış bir kurum olan Kabataş Erkek Lisesi'nin tarihinin birçok anlamda belirgin biçimde Osmanlı ve Cumhuriyet tarihiyle özdeşleşmiş olduğu belirtilmiş, birini diğerinden bağımsız olarak ele almanın neredeyse imkansız hale geldiğinin altı çizilmiştir.[112]

şartları içerisinde vücut bulması, ulusal kimliği ve kadim kültürü muhafaza etme gayretinin bir yansıması olarak değerlendirilmiştir. Kara, *Darülelhan*, s. 5. Ericsson'la ilgili çalışmada kitabın hikayesinin, telekomünikasyon alanındaki teknolojik gelişmenin Ericsson üzerindeki tarihsel iz düşümü olduğu kadar; savaşlar, barışlar, milli mücadele ve devletlerarası ilişkilerle dolu bir yüzyılın Ericsson üzerinden okunması özelliğini de taşıdığı vurgulanmıştır. Yazıcı, *Ericsson,* s. 6. Havacılık tarihiyle ilgili çalışmanın, 1909-1967 arasını kapsadığı, bu yılların yaşlı ve bitkin Osmanlı İmparatorluğu ve genç Türkiye'nin iki büyük "Dünya Savaşı" ile "Türk Kurutuluş Savaşı"nı yaşadığı yıllar olarak takdim edilmiştir. Kıvanç Hürtürk ve Stuart Kline, *Türkiye'de Ticari Havacılık Tarihi 1909/1967*, İstanbul: D Yayınları, 2009, s. XI.

110 Autheman, *Bank-ı Osmani-i Şahane*, s. 9. İçişleri Bakanlığı tarihinin adeta Osmanlı Türk Devleti'nin tarihiyle özdeşleşmiş kurumların başında geldiği ifade edilmiştir. 1836 yılının başlangıç kabul edilmesiyle İçişleri Bakanlığı'nın kronolojik yaşının 177 yıla ulaşmış bulunduğu belirtilmiştir. Başa, *Dahiliye Vekaleti'ne Geçiş*, s. III.

111 Gülsoy ve Nazır, *İstanbul Ticaret Odası*, s. 9. Merkez Bankası'nın kuruluşu da Cumhuriyet'in ilk yıllarıyla irtibatlandırılmış, o dönemden itibaren ülkemizde bir merkez bankası kurulması düşüncesinin tartışılmış ve geliştirilmiş olduğuna dikkat çekilmiştir. Özdemir, *Merkez Bankası*, s. V.

112 Irmak, *Kabataş Erkek Lisesi*, s. 10. Osmanlı Bankası'nın tarihi de birçok anlamda belirgin biçimde Osmanlı-Cumhuriyet tarihiyle özdeşleştirilmiş, birini diğerinden bağımsız olarak ele almanın neredeyse imkansız hale geldiği ifade edilmiştir. Eldem, *Osmanlı Bankası Arşivinde*, s. 15. Türk bankacılık sektörünün esas itibariyle Cumhuriyet döneminde ve özellikle de son yirmi yıl içinde hızlı bir gelişme göstererek bugünkü seviyeye ulaşmış olduğu, fakat köklerinin Osmanlı dönemine kadar uzandığı ifade edilerek bankacılık sektörü hem Osmanlı hem de Cumhuriyet tarihiyle ilişkilendirilmiştir. Kazgan, *Türk Bankacılık Tarihi*, s. 9. Hilal-i Ahmer Cemiyeti'nin kuruluşu anlatılırken, 1914-1925 yıllarının Kızılay (Hilal-i Ahmer Cemiyeti) için olduğu kadar Türk tarihi açısından da önem taşıdığı, Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele'nin ardından Osmanlı Devleti'nin yıkılıp yeni bir Türk Devleti'nin kuruluşunun

Kurumların tarihinin yazımında kronoloji merkeze alınırken belli tarihlere ve dönemlere özel bir vurgu yapıldığı da olmuştur. Anonim şirketlerin kuruluş süreci anlatılırken, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı devletinin bir eylem planı hazırladığı, bu plan içinde fuarlar düzenlenmesi, sanayi mektepleri açılması gibi politikaların yanı sıra Osmanlı anonim şirketlerinin kurulmasının da yer aldığı zikredilmiştir. Anonim şirketlerin kurulma süreci çerçevesinde XIX. yüzyıl merkeze alınmıştır.[113]

Kurumların kuruluş süreçleri sadece ulusal plandaki gelişmelerle irtibatlandırılmamış, bazı çalışmalarda kronoloji ve temalar uluslararası olaylardan devşirilmiştir. Türkiye'de beton fabrikasyonunun tarihçesi anlatılırken, XIX. yüzyılın yarısından itibaren dünyada beton fabrikasyon teknolojisinin endüstri devrimi ile başladığı ve XX. yüzyılda İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra geliştiği zikredilmiş, sonrasında 1960'larda Türkiye'de denenmeye başladığı bilgisi verilmiştir.[114]

Kurumun ortaya çıkış sürecinin hem ulusal ve hem de uluslararası olaylarla irtibatlandırılarak anlatıldığı örnekler de mevcuttur. Tofaş'ın tarihi anlatılırken, Anadolu'nun geleneksel araba sanayiine kıyasla, Sanayi Devrimi'nin hızlı bir gelişim yaşattığı, Bursa başta olmak üzere, Anadolu'daki birçok sanayi bölgesinin

---

da bu dönemde gerçekleştiği vurgulanmıştır. Mesut Çapa, *Kızılay (Hilal-i Ahmer) Cemiyeti (1914-1925)*, Ankara: Türkiye Kızılay Derneği, 2009, s. 6. Hilal-i Ahmer (Kızılay) Cemiyeti, Türkiye Cumhuriyeti'nin Osmanlı Devleti'nden miras aldığı en önemli sivil toplum kuruluşlarından birisi olarak takdim edilmiştir. Mustafa Sarı, *İzmit'te Hilal-i Ahmer Cemiyeti (1911-1925)*, İstanbul: Babıali Kültür Yayıncılığı, 2016, s. 7. Milli Türk Talebe Birliği, Osmanlı Devleti'nden Cumhuriyet dönemine miras kalan, 1980 yılına kadar varlığını sürdüren bir yapı olarak sunulmuştur. M. Çağatay Okutan, *Bozkurt'tan Kur'an'a Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) 1916-1980*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2004, s. 9.

113 Ramazan Balcı ve İbrahim Sırma, *Ticaret ve Ziraat Nezareti: Memalik-i Osmaniye'de Osmanlı Anonim Şirketleri*, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası, 2012, s. 11. Türkiye Denizcilik İşletmeleri Genel Müdürlüğü'nün tarihi, esas itibariyle buhar makinalı gemilerin Türkiye'ye gelişi ile 1828 yılında başlatılmıştır. Camcı, Zafer ve Yaman, *Denizcilik İşletmeleri*, s. XXI. Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarında, idari yapılanmanın yanında, Mehter, Mevlevihane ve Darüşşşifa gibi kuruluşlar ile müzik kültürünü de başlattığı ifade edilmiştir. Koç ve Uludere, *Edirne Musiki Derneği*, s. 8.

114 Acar, *Beton Prefabrikasyonun Tarihçesi*, s. 3. XIX. yüzyılda Batı'da gelişen Sanayi Devrimi ile karşılaştırıldığında ülkede ortaya çıkan sanayileşme düşüncesini ilk olarak uygulamaya geçirebilmiş olan en önemli tesislerinden biri olarak Feshane takdim edilmiştir. Küçükerman, *Feshane*, s. 10. Sergicilik tarihiyle ilgili çalışmada, uluslararası arka plandan bahsedilerek başlanmış, II. Dünya Savaşı'ndan sonra, savaşta kullanılan teknolojilerin günlük yaşama, üretime dönük kullanımlarının sanayide büyük bir gelişme yarattığı, bu gelişmenin Orta Avrupa'nın ihtisasa dayalı fuarlarına önemli bir ivme kattığı ve fuarcılık mesleğinin büyük bir hızla geliştiği anlatılmıştır. Sovyetler Birliği'nin dağılması sonucunda yeni kurulan devletlerle başlatılan ticari ilişkilerden, bu ülkelerdeki rejimlerin yumuşamasından bahsedilmiştir. Türkiye'nin Gümrük Birliği'ne girişiyle fuarcılık alanında Türkiye'ye önemli gelişme imkanları sağlanmasıyla kuruluş sürecinin çerçevesi tamamlanmıştır. Akçura, *Sergicilik ve Fuarcılık Tarihi*, s. 8. Turing, Türkiye'nin Batı'daki yüzyıllık örneklerine bakarak daha 1920'lerde meydana getirdiği kendi milli kurumu, bir Cumhuriyet kuruluşu olarak takdim edilmiştir. *Turing*, s. 4.

büyük birikiminin Sanayi Devrimi'nin süratli gelişimi sonucu kullanılmayan bir rekabet gücü olarak etkisiz kaldığı vurgulanmış, Cumhuriyet dönemi ile birlikte bu eski izlerin yeniden ortaya çıkarıldığı, bugünkü otomotiv sanayinin üstünde gelişeceği sağlam bir altyapının oluşmasının sağladığının altı çizilmiştir.[115]

Yapılan çalışmaların bir kısmında kurumların ortaya çıkış süreçleri gerileme, değişme, modernleşme gibi kavramlar çerçevesinde açıklanmıştır. Yıldız Çini Fabrikası, Osmanlı Devleti'nin günün teknolojisine göre geri kalmasının nedeni olan bilgi eksikliğini kapatmaya yönelik bir seri endüstriyel gelişimin halkası olarak kurulan bir fabrika olarak takdim edilmektedir.[116] Cılavuz Köy Enstitüsü; Doğu Karadeniz, Kuzeydoğu Anadolu ve Doğu Anadolu'nun köylerinden aldığı öğrencileri köylerdeki toplumsal değişimde öncü olacak nitelikte yetiştirmeyi hedefleyen bir kurum olarak sunulmaktadır.[117] Türkiye'nin inşa tarihi anlatılırken, XVIII. yüzyılın ortasından itibaren başlatabilecek modernleşme ve kalkınma faaliyetlerinin bayındırlık çalışmalarıyla son derece yakından ilgili olduğu vurgulanmaktadır.[118]

Anlatının ulusal tarihten inşa edilmesi sırasında olayların merkezine önemli tarihî şahsiyetlerin yerleştirildiği çalışmalar da mevcuttur. İş Bankası'nın, Cumhuriyet'in ilanının hemen ardından Atatürk'ün direktifiyle yeni rejimin öncü kadrolarınca bir "ana ticaret bankası" olarak kurulduğu, kamuoyunun bankayı Atatürk'ün eseri olarak değerlendirdiği ifade edilmiştir.[119] Benzer şekilde Kasta-

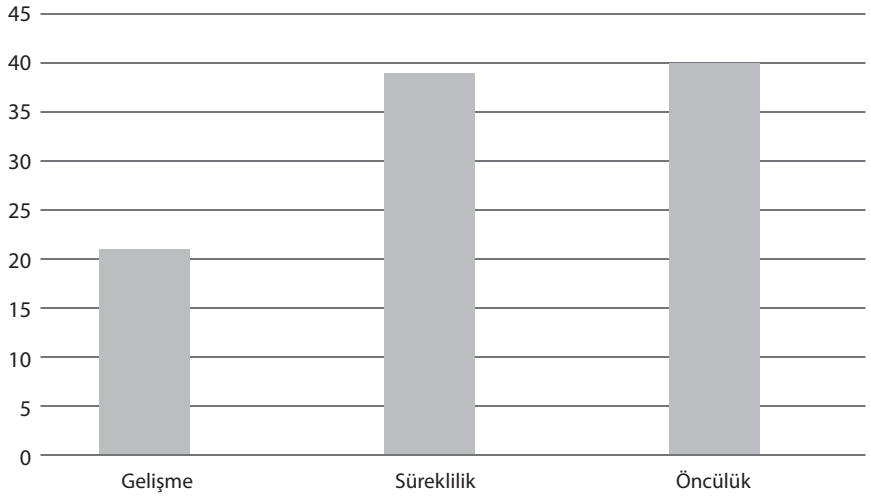
115 Küçükerman, *Tofaş*, s. 13.

116 Önder Küçükerman, *Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası*, Ankara: Sümerbank Genel Müdürlüğü, 1987, s. 11. Türk Mimarlar Cemiyeti'nin 1927 yılında, Cumhuriyet'in ilanından sadece dört yıl sonra, mimarların ilk bağımsız örgütü olarak kurulduğu bilgisi verilmiştir. Yıkılmış bir imparatorluktan arta kalan, yüzyıllarca süren harplerle harap olmuş, ekonomisi çökmüş, sanayisi yok denecek kadar gerilemiş, insan gücü kaynakları dağılmış bir ülkede, yepyeni bir Cumhuriyet'in kuruluş sürecinde, Cumhuriyet'in mimarlarının kuruluş ve kurumlaşma görevini yüklendiklerine dikkat çekilmiştir. Çetin Ünalın, *Cumhuriyet Mimarlığının Kuruluşu ve Kurumlaşması Sürecinde Türk Mimarlar Cemiyeti'nden Mimarlar Derneği 1927'ye*, Ankara: Mimarlar Derneği, 2002, s. 6.

117 Gümüşoğlu, *Cılavuz Köy Enstitüsü*, s. XXV.

118 Ünsal ve Candan, *Türkiye'nin İnşa Tarihi*, s. 13. İzmir belediyesinin kurulmasını sağlayan pek çok şartın mevcut olduğu, fakat kuruluşu sağlayan ana etkenin bu şartların ötesinde Osmanlı yönetiminin modernleşme çabasının bir parçası olarak gerçekleştirdiği yeni vilayet düzenlemesi olduğu ifade edilmiştir. Serçe, *İzmir Belediyesi Tarihi*, s. 11. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nin Türkiye'de modernleşme projesinin gerektirdiği bilim ve toplum anlayışı doğrultusunda görev üstelendiğinin altı çizilmiş, fakülte bu düşüncenin yaşama geçmesinde etkili olan bir kurum olarak takdim edilmiştir. Erbaş, *Bir Cumhuriyet Çınarı*, s. XI.

119 Kocabaşoğlu, *İş Bankası Tarihi*, s. VIII. Karaman Milli Bankası, Osmanlı padişahlarından 35'incisi Sultan Mehmed Reşad'ın irade-i seniyyesi ile kurularak faaliyete geçen, Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra Reis-i cumhur Mustafa Kemal Atatürk ve Bakanlar Kurulu'nun imza ve onayları ile 1927, 1931 ve 1935 yıllarında üç kez tüzük değişikliğine gidilerek faaliyetlerine devam eden bir banka olarak sunulmaktadır. Yusuf Yıldırım, *Karaman Milli Bankası*, Karaman: Anı Bisküvi, 2017, s. VII. Benzer şekilde Anadolu Sigorta, Cumhuriyet'in ilanından iki yıl sonra Atatürk'ün talimatıyla 1925 yılında Türkiye İş Bankası



Şekil 8: Eserlerde Kurumların Öne Çıkarılan Özelliklerine Göre Dağılım

monu Bankası'nın kuruluşunda merkeze şahıslar yerleştirilmiştir. 1929 yılında ağır bir ekonomik bunalımla karşılaşıldığı, buna rağmen Kastamonu'yu seven aydın insanların bir banka kurmaya karar verdikleri, Ankara milletvekillerinin de bulunduğu Kastamonu, Araç, Daday, İnebolu, Taşköprü ve Tosyalı tüccarların önderliğinde Kastamonu Bankası'nın kurulduğu anlatılmıştır.[120]

B. Kurumlarla İlgili Öne Çıkarılan Özellikler

Çalışmalarda, güçlü bir anlatı inşa edebilmek için kurumlara ait bazı özellikler öne çıkarılmakta, bunlar anlatıyı ileriye götürmek için kullanılmaktadır. Bu özelliklerin ortak vurgusu başarıyı merkeze almaları olup, kurum mevcut olduğu sürece bu vurgu devam etmektedir. Geleceğe doğru sürekli gelişme gösteren bir yapı, öncü ürünler, uzun yıllara dayanan köklü bir geçmiş çalışmalarda kurumlara atfedilen özelliklerdir.[121] Bu çerçevede kurum tarihlerinde gelişme, süreklilik

bünyesinde kurulmuş bir sigorta şirketi olarak takdim edilmiştir. Toprak, *Anadolu Sigorta*, s. 7. Merinos Fabrikası'nın 28 Kasım 1933'te temelinin atıldığı, fabrikanın 2 Şubat 1938'de Atatürk'ün uğurlu elleriyle işletmeye açıldığı kaydedilmiştir. Aziz Elbas (ed.), *Merinos*, Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi, 2015, s. 5. Taşdelen doğal kaynak suyuyla ilgili çalışmada 31 Mart Vakası sonunda, Sultan II. Abdülhamid Han tahttan indirilerek Selanik'e gönderilirken son olarak Sirkeci İstasyonu'nda bir bardak Taşdelen suyu içtiği, suyu getirene 30 kuruş kadar bahşiş verdiği anlatısı merkeze çekilmiştir. Hayrettin Mustafa Dayıoğlu, *Vakıf Taşdelen Doğal Kaynak Suyu*, İstanbul: Vakıf Taşdelen Doğal Kaynak Suyu, 2012, s. 5. Hava Harp Sanayi'nin tarihi anlatılırken Atatürk ve arkadaşlarının 1911 yılından itibaren 11 yıl süren harbin her aşamasında uçakların muharebe sahasında oynadığı role şahitlik ettikleri ifade edilmiştir. Yalçın, *Hava Harp Sanayii*, s. XI.

120 Mustafa Eski, *Kastamonu Bankası T.A.Ş.*, Ankara: Önder Matbaacılık, 2004, s. V.

121 Delahaye, Booth, Clark, Procter ve Rowlinson, "The Genre of Corporate History", s. 37.

ve öncülük gibi vasıflar ön plana çıkarılmış, kurumlar bu özellikleri üzerinden tanımlanmıştır. İncelenen çalışmalardan 21 tanesinde gelişme, 39 tanesinde süreklilik, 40 tanesinde öncülük kavramına vurgu yapılmıştır.

1. Gelişme

Çalışmalarda kurumlarla ilgili vurgulanan özelliklerden en az karşılaşılanı gelişmedir. Gelişme vurgusu eserlerde birkaç şekilde yer bulmaktadır. Havacılık tarihiyle ilgili çalışmada gelişme kronolojik bir süreç olarak ele alınmaktadır. Devlet Hava Yolları'nın (DHY) doğuşu, büyümesi, gelişmesi ve Türk Hava Yolları'na (THY) dönüşmesi çerçevesinde bir anlatı inşa edilmektedir.[122] Gelişme vurgusu ikinci olarak kurumun zaman içinde geçirdiği olumlu değişimlerin sonucu olarak ortaya çıkan bir özellik olarak çalışmalarda yer bulmaktadır. Savunma sanayinin tarihi anlatılırken, yüzyıllarca kara, deniz ve göllerde dünyaya hükmetmiş bir imparatorluğun savaş gücü, silahları, kurum ve kuruluşlarıyla uzun bir zaman tünelinden yeni menziller, yeni savaşlar birbirini tetikleyen olaylar ve mucizeler yumağı ile bir gelişim öyküsünün içinden geçerek bugüne geldiği ifade edilmiştir.[123] Üçüncü olarak kurumun bağlı olduğu sektörle birlikte yaşadığı gelişim serüveni çalışmalarda yer almaktadır. Koç Allianz'la ilgili eserde, sigortacılık sektörünün tarihsel gelişimi ve bu tarihsel akış içerisinde Şark Sigorta'nın bugünkü adıyla Koç Allianz'ın 1923 yılından bu yana gelişim öyküsü sunulmuştur.[124]

2. Süreklilik

Çalışmalarda kurumlarla ilgili sıklıkla vurgulanan özelliklerden ikincisi sürekliliktir. Kurumların bağlı oldukları sektörde uzun yıllar boyunca verdikleri hizmet onların sürekliliğinin bir işareti olarak sunulmuştur. BP Türkiye, yüz yıldır enerji alanında itibarlı şekilde hizmet vermiş, ülkenin en köklü şirketlerinden biri olarak takdim edilmiştir.[125] Zorlukları aşarak sürekliliği sağlamak kurumların öne çıkarılan

122 Hürtürk ve Kline, *Ticari Havacılık Tarihi*, s. 11. Eserde, Otomotiv sanayinin kuruluş ve gelişme serüveni anlatılmaktadır. Sakızlı, *Ford Otosan*, s. 10. Merkez bankasının kuruluş ve faaliyete geçiş safhaları üzerinde durulmakta ve bu zaman dilimi içerisindeki gelişmeler belgeler üzerinden ele alınmaktadır. Özdemir, *Merkez Bankası*, s. 2.

123 Akalın ve Bıyıkoğlu, *Savunma Sanayii Tarihi*, s. 6. Dünya ve Türkiye'de eczacılığın geçirdiği tarihsel aşamaları da ele alan bir bakış açısı ile, eczacılık tarihinin gelişme gösterdiği aktarılmaktadır. Tekiner, *Eczacılık Tarihi*, s. 7. Tüyap'ın kuruluşuyla fuarcılık mesleğinin düzenli bir ticari faaliyet olarak başladığı ve son 30 yılda önemli bir gelişme gösterdiği ifade edilmiştir. Akçura, *Sergicilik ve Fuarcılık Tarihi*, s. 8.

124 Kazgan, Soyak ve Koraltürk, *Koç Allianz*, s.XIII. Yıldız Çini Fabrikası'nın, Türk çini ve porselen sanatı geleneğinin geliştirilmesi yönünde bir görev yüklendiğinden bahsedilmektedir. Küçükerman, *Yıldız Çini Fabrikası*, s. 14. Türkiye'nin iktisadi gelişimi paralelinde ticaret ve sanayi odalarının kuruluşu ve gelişimi Osmanlı Devleti'nden başlayarak 1950'lerin başında odaların bugün aldıkları biçimin ilk oluşumlarına kadar ele alınmıştır. Koraltürk, *Ticaret ve Sanayi Odaları*, s. 1.

125 Ural ve Ak, *BP Türkiye*, s. 5. Dahiliye Vekaleti'nin oldukça eski ve köklü bir kurum olmasına vurgu yapılmıştır. Başa, *Dahiliye Vekaleti'ne Geçiş*, s. III. Posta Teşkilatı'nın 167 yıllık köklü

bir diğer özelliğidir. Tarişbank, kurumlaşmanın ve sürekliliğin sınırlı olduğu Türk toplumunda I. ve II. Dünya Savaşı, 1930 dünya ekonomik krizi gibi son derece badireli yıllara rağmen, sürekliliğini gelişerek devam ettirmiş bir banka olarak takdim edilmiştir.[126] Sürekliliğin işaretlerinden bir diğeri kurumun benzerleri arasından sıyrılarak varlığını devam ettirmesidir. Osmanlı Bankası'nın tarihi yazılırken, yirmi kadar banka arasında Osmanlı Bankası'ndan başka hangisi bugün ismiyle ve cismiyle hala faaliyetini sürdürüyor? sorusu vurgulu bir şekilde gündeme getirilmiştir. Ardından kurumsallaşmanın ve devamlılığın zor yaşandığı Türkiye'de, Osmanlı Bankası'nın eşi bulunmayacak bir tarihî profile sahip olduğu, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişte Osmanlı ibaresini herhangi bir ideolojik zorlama olmadan taşıyabilmiş tek kurum olarak, birçok açıdan kendi varlığını bile aşabilen bir devamlılık bilincini ve duygusunu beraberinde taşıyarak bugünlere geldiği ifade edilmiştir.[127] Sürekliliği sağlayan özelliklerden bir diğeri günün şartlarına uyum sağlayabilmek için yapılan düzenlemelerdir. Şekerbank, üstlendiği kalkınma sürecini sürdürülebilir kılmak için üzerine düşen görevleri, günün koşullarına ve ihtiyaçlarına göre yeniden düzenleyerek yoluna devam eden bir banka olarak sunulmuştur.[128]

---

bir geçmişe sahip olduğu ifade edilmiştir. *Geçmişten Günümüze Posta,* s. I. Edirne Musiki Derneği'nin altmış yılı aşan bir süredir Edirne kültür yaşamında varlığını sürdürdüğünün altı çizilmiştir. Koç ve Uludere, *Edirne Musiki Derneği,* s. 8. İDO, 20 yıllık geçmişiyle genç bir şirket olsa da deniz ulaşımında 163 yıllık bir geleneğin temsilcisi, denizler kenti İstanbul'un tarihinde, efsaneleşmiş bir kurum olan Şirket-i Hayriye'nin mirasçısı olarak takdim edilmiştir. Ekici, *Boğaziçinde Asırlık Seyahat*, s. XII. Vapur Donatanları ve Acenteleri Derneği, Osmanlı döneminden gelerek bir asırdan fazla bir maziye yol alan son derece köklü ve seçkin meslek toplumunun bir araya geldiği bir meslek odası olarak sunulmuştur. Öndeş, *Vapur Donatanları*, s. 14. İstanbul Ticaret Borsası'nın nesilden nesile aktarılan dürüst ve girişimci bir tüccar geleneği oluşturduğu ifade edilmiştir. Ufuk Gülsoy, *İstanbul Ticaret Borsası 1924-2014*, İstanbul: İstanbul Ticaret Borsası, 2014, s. 4.

126 Erkan, Yetkin, Yıldırır, Gökdemir ve Altay, *Tarişbank Tarihi,* s. XII. Hereke Fabrikası, 1843 yılında kurulup üretime geçen ve aradaki uzun zaman diliminde karşı karşıya kaldığı pek çok engeli aşıp, günümüze kadar gelebilen bir fabrika olarak sunulmaktadır. Küçükerman, *Hereke Fabrikası*, s. 14. Demirbank, Türkiye ekonomisinin zorlu koşulları içinden geçip bir işletme olarak sürekliliğini sağlamış, son on yılında ise güçlenerek ve faaliyet alanını genişleterek 45. yılına ulaşmış bir banka olarak takdim edilmektedir. Coşar, *Demirbank*, s. 9.

127 Eldem, *Osmanlı Bankası Arşivinde*, s. 15. Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişte Anadolu'nun aydınlık değerlerini özveriyle koruyup topluma kazandırmış bir kurum olan Kabataş Erkek Lisesi'nin güçlü bir süreklilik bilincini ve duygusunu beraberinde taşıdığı, günümüze kadar getirdiği ifade edilmiştir. Irmak, *Kabataş Erkek Lisesi,* s. 10.

128 Koraltürk, *Şekerbank*, s. 10. Isparta Halı Fabrikası'yla ilgili çalışmada, Batı Anadolu'nun geleneksel halıcılık merkezlerinden biri olan Isparta'da 1800'li yıllarda Osmanlı Devleti'nin sanayileşme girişimlerinden destek alarak yeşertilmiş olan Isparta halıcılık geleneğinin başlangıcından bugüne kadar geçirmiş olduğu dönemler incelenmiştir. Küçükerman, *Isparta Halı Fabrikası*, s. 15.

3. Öncülük

Kurumların en çok vurgulanan özelliği öncülük vasfı, sahip oldukları birtakım özelliklerin bir sonucu olarak çalışmalarda yer almaktadır. Kurumların ilk olma vasfı onları öncü yapan özelliklerin başında gelmektedir. Osmanlı döneminde özel girişimin ilk büyük yatırımlarından biri olarak 1910 yılında kurulan Lafarge Aslan Çimento, Türkiye'nin Avrupa ve dünya ölçeğinde çimento üretiminde söz sahibi olan ilk çimento fabrikası olarak takdim edilmektedir. Türk çimento endüstrisini bugünlere taşıyan köklü ve güçlü bir geleneğin başlangıç noktası olması dolayısıyla da öncü bir role sahiptir.[129] Öncülük vasfını yaptığı faaliyetlerle kazanan kurumlar da vardır. Türkiye Sınai Kalkınma Bankası, kurulduğu günden itibaren pek çok uygulamanın öncüsü olarak gösterilmiştir. Bir sanayi projesinin fizibilite etüdünün ne olduğunun bilinmediği bir ortamda pek çok kavramı ilk kez ortaya atmış, bu kavramlar oturmuş ve sonrasında herkesin çok olağan bulduğu bazı uygulamaların öncüsü olmuştur. Sermayenin halka açılmasının öncülüğünü de yine banka yapmıştır.[130]

VIIII. Çalışmaların Kaynakları

A. Birinci El Kaynaklar

Kurum tarihi çalışmalarında herkes tarafından kabul görmüş belli bir yöntem söz konusu değildir. Ancak yapılan çalışmalara bakıldığında benzer yollar izlendiği görülür. Bu yollar araştırmanın kaynaklarıyla ilgilidir. Tüm tarih çalışmalarında

129 Dölen ve Koraltürk, *İlk Çimento Fabrikamızın Öyküsü*, s. 4. Merinos, yünlü üretiminde Türkiye'de öncülük yapmış ve birçok kalifiye eleman yetiştirmiş bir fabrika olarak sunulmaktadır. Elbas, *Merinos*, s. 5. Feshane'nin, Türk dokuma sanayii tarihi içindeki ilk ve en etkili sanayi kompleksi olduğu, bu öncü rolüyle, bir yandan üretim yaptığı, diğer yandan da yeni nesli, yeni ve ileri bir düşünce sistemine doğru yönlendirdiği ifade edilmektedir. Küçükerman, *Feshane*, s. 11. Şirket-i Hayriye, Türkiye'de kurulan ilk anonim şirket olarak zikredilmektedir. Koraltürk, *Şirket-i Hayriye*, s. X. Sigortacılık alanında ilk ulusal şirket olarak Anadolu Sigorta takdim edilmektedir. Toprak, *Anadolu Sigorta*, s. 5. Türk hava kuvvetleri komutanlığının kendi alanında dünyanın ilk askeri teşkilatlarından biri olduğunun altı çizilmektedir. Yalçın, *Hava Harp Sanayii*, s. XI. Cılavuz Köy Enstitüsü'nün 1940 yılında ilk açılan köy enstitülerinden biri olduğu bilgisi verilmektedir. Gümüşoğlu, *Cılavuz Köy Enstitüsü*, s. XXV. Taşdelen, ilk kez şişelenen ve ihraç edilen su olarak kaydedilmektedir. Dayıoğlu, *Taşdelen*, s. 5. Kurumların ilk olma vasıfları onların öncülük özelliklerinin tanımlanmasında kullanılan özelliklerin başında gelmektedir.

130 Üyepazarcı, *TSKB*, s. XI. Koç Topluluğu, toplumsal sermaye birikimine öncülük yapan bir grup olarak takdim edilmektedir. Akçura ve Lintas, *Koç Topluluğu*, 16. Turing, devletin ve toplumun yasalarla kendisine tanıdığı gelir kaynaklarını arttırıp çoğaltarak devlete ve topluma geri veren gümrük, trafik, kültür ve sanat dallarında her zaman ilk ve öncü kalan örnekleri ortaya koyan milli bir kuruluş olarak sunulmaktadır. *Turing*, s. 4. Bankacılık sektörü, teknolojik altyapısı, nitelikli personel gücü, sunduğu hizmet çeşidi ve kalitesiyle uluslararası normlarda faaliyet gösteren ve ekonominin dünya ekonomisine entegrasyonunda öncü rol oynayan bir sektör olarak takdim edilmektedir. Kazgan, *Türk Bankacılık Tarihi*, s. 9.

olduğu gibi kurum tarihi çalışmalarında da ilk adım birinci el kaynaklara ulaşmaktır. Birinci el kaynaklara erişmek için kurumun düzenli bir arşivinin olması gerekmektedir.[131] Tarih yazımı için gerekli malzemenin yeterliliği konusunda kurum arşivlerinin durumu birbirinden farklılık göstermektedir. Çeşitli türde ve çok sayıda malzemenin bir arada bulunduğu büyük arşivlere sahip olanlarla, neredeyse birkaç belge dışında arşivinde herhangi bir malzemenin bulunmadığı kurumlar da mevcuttur. Farklı türde geniş malzemeyi içinde barındıran birden fazla arşivi bulunan kurumlara bir örnek Türkiye İş Bankası'dır. Bankayla ilgili çalışmada, İstanbul ve Ankara'da bulunan Etlik ve Yenibosna arşivleri yanında İş Bankası Müzesi, Türkiye İş Bankası Genel Müdürlük, Türkiye İş Bankası Emekli Sandığı arşivleriyle sendika ve şube arşivleri kullanılmıştır.[132] İncelenen 100 çalışmadan 66 tanesinde kurum arşivi ya da kuruma ait belgelerin bulunduğu devlet arşivlerinden istifade edilmiştir. Geri kalan 34 çalışmada kurum arşivleri ya da arşiv niteliğindeki belgeler kullanılmamıştır.

Kurum arşivleri yanında çalışmalara kaynaklık eden diğer önemli arşivler, devlet arşivleri ve şahıslara ait kişisel arşivlerdir. *Haliç'te Seyrüsefer* adlı eserde kurum tarihi yazımı için gerekli malzeme devlet arşivlerinden temin edilmiştir. Haliç'te vapurla yolcu taşımacılığı imtiyazlı yürütülen bir kamu hizmeti olduğu için taraflardan birisi devlettir. Bu sebeple kitabın malzemesinin önemli bir kısmı Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi'nden elde edilmiştir.[133] Tarih yazımı için gerekli malzemenin yetersiz olduğu durumlarda şahıslara ait kişisel arşivler devreye girmektedir. Matbaacılık tarihiyle ilgili çalışmada gazete ve dergi taramalarından elde edilen bilgilerin sınırlılığı üzerine eski bir matbaa emekçisinin arşivine başvurulmuştur. Dergiler, broşürler, bültenler, yazışmalar, sirkülerin de yer aldığı dokümanlar kullanılmış, kitap bu malzemeler sayesinde yazılabilmiştir.[134]

---

131 Tekin, "Kurum Tarihi", s. 335.

132 Kocabaşoğlu, *İş Bankası Tarihi*, s. 713-716. Merkez Bankası'nın tarihi kaleme alınırken benzer şekilde bankanın kuruluş dönemiyle ilgili Türkiye İş Bankası ve özellikle Osmanlı Bankası gibi bankaların arşivlerinden sağlanan dokümanlar da kullanılmıştır. İlkin ve Tekeli, *Merkez Bankası*, s. IX. Arçelik'le ilgili çalışmada Arçelik Kurum Arşivi ve Koç Holding Arşivi yanında Sınai Kalkınma Bankası'nın arşivi kullanılmıştır. *Arçelik*, s. XII. Kayseri eczacılık tarihiyle ilgili eserde farklı yerlerde bulunan odaların arşivleri çalışmaların kaynakları arasında yer almıştır. Kitap için hem Kayseri'de hem de odanın 1972 öncesinde bağlı olduğu Ankara Eczacılar Odası'nda uzun bir arşiv çalışması yapılmıştır. Tekiner, *Eczacılık Tarihi*, s. 14.

133 Ali Akyıldız, *Haliç'te Seyrüsefer: Haliç Vapurları Şirketi ve Faaliyetleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s. 3. Çuha fabrikasının tarihi yazılırken Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi, Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Dairesi (ATASE) Arşivi ve Cumhurbaşkanlığı Cumhuriyet Arşivi'nden faydalanılmıştır. Karavar, *Çuha Fabrikası*, s. 101-102. İş Bankası'nın tarihi yazılırken, Osmanlı Bankası Arşivi, Cumhurbaşkanlığı Cumhuriyet Arşivi ve ABD Dışişleri Bakanlığı Arşivi'nden de yararlanılmıştır. Kocabaşoğlu, *İş Bankası Tarihi*, s. 713.

134 Gökhan Akçura, *Cumhuriyet Döneminde Türkiye Matbaacılık Tarihi*, İstanbul: BASEV, 2012, s. 35. Benzer bir durum Haliç'te yolcu taşımacılığının tarihi anlatılırken yaşanmış, şirket yıllık genel kurul raporları, fotoğraflar, kartpostallar ve vapurların hareket tarifelerine şahıs

Kuruma ait belgeler, raporlar, yıllık envanterler, kanun, tüzük, yönetmelik, yönerge ve benzeri evrak, kurumun resmî yayınları, kurumda çalışmış olan kişilere ait anılar, konuşma metinleri ya da bu kişiler ile yapılan röportajların hepsi birinci el kaynaktır.[135] Lafarge Aslan Çimento'nun tarihi yazılırken fabrikaya ait muhaberat ve fatura defterleri, yönetim kurulu karar defterleri, faaliyet raporları, pay sahibi defterleri, işçi sicil dosyaları, mektuplar, nizamnameler, tüzük ve statüler, kanunlar, kararnameler, broşür ve istatistikler gibi birinci el kaynak statüsündeki farklı türden birçok malzeme kullanılmıştır.[136] Geçen uzun yıllar içinde bu malzeme önemli kayıplara uğramış olduğundan kronolojik bir bütünlük gösteremese de kurumun tarihinin önemli bir bölümünün gün ışığına çıkarılmasını sağlamıştır. Yazarın ifadeleriyle "Özellikle 1920'li ve 1930'lu yıllara ilişkin personel ve işçi dosyaları Türkiye'deki çalışma yaşamını aydınlatma konusunda eşsiz belgeler olduğu gibi, 1910'lu ve 1920'li yıllara ilişkin giden evrak defterleri de sanayi ve ticaret tarihi açısından araştırmacıları heyecanlandıracak nitelikte belgelerdir."[137]

Bazı kurumlar yıllık çalışmalarını, istatistiklerini her yıl kitap haline getirip yayınlamakta bazıları ise kendi gazete ve dergilerini çıkarmaktadır. Kurumlara ait süreli yayınlar ve diğer yayınlar da birinci el kaynaktır. Ayrıca kurum tarafından düzenlenen panel, sempozyum ve seminerler de birinci el kaynak kategorisindedir.[138] Tarih yazımı sırasında kurumun kendi yayınlarını kullanmasının bir örneği Seka tarihidir. Çalışmada Sümerbank, Seka Genel Müdürlüğü ve Müesseseleri, Selüloz ve Kağıt Sanayi Vakfı gibi, Seka ve ilgili kuruluşlar tarafından yapılan çok sayıda yayın kullanılmıştır.[139] Kurum tarihi çalışmalarının önemli bir kısmında birinci el kaynak statüsündeki ulusal basına ait gazete ve dergilerden de yararlanılmıştır. Haliç'te yolcu taşımacılığının tarihinin anlatıldığı çalışmada, taşımacılığın toplumsal boyutu ön planda bir faaliyet olması dolayısıyla matbuatta vapur işletmesiyle ve şirketle alakalı hatırı sayılır bir malzeme mevcut olduğundan dönemin basınının kullanıldığı ifade edilmiştir.[140] Ulusal basın yanında yerel kaynakların kullanıldığı

---

arşivi vasıtasıyla ulaşılmıştır. Akyıldız, *Haliç'te Seyrüsefer*, s. 3. Kayseri Eczacılık tarihiyle ilgili çalışmada odaların arşivleri yanında Tülay Akalp, Halil Tekiner, Tekin Gemici gibi eczacıların arşivleri kullanılmıştır. Tekiner, *Eczacılık Tarihi*, s. 212.

135 Tekin, "Kurum Tarihi", s. 335.

136 Dölen ve Koraltürk, *İlk Çimento Fabrikamızın Öyküsü*, s. 243-244.

137 Dölen ve Koraltürk, *İlk Çimento Fabrikamızın Öyküsü*, s. 5.

138 Tekin, "Kurum Tarihi", s. 36.

139 Uygur Kocabaşoğlu, Aydan Bulutgil, Fahrettin Çiloğlu, İlker Evrim Binbaş ve Nesim Şeker, *Seka Tarihi: Türkiye Selülöz ve Kağıt Fabrikalarının Tarihsel Gelişimi*, İzmit: SEKA, 1996, s. 401-406.

140 Akyıldız, *Haliç'te Seyrüsefer*, s. 3. Çuha fabrikasıyla ilgili çalışmada, *Ceride-i Havadis*, *Cumhuriyet Gazetesi*, *Kocaeli Gazetesi*, *Tarih Hayat Mecmuası*, *Sümerbank Dergisi* kullanılan süreli kaynaklardan bazılarıdır. Karavar, *Çuha Fabrikası*, 103. İstanbul Ticaret Odası'yla ilgili eserde, *Dersaadet Ticaret ve Sanayi Odası Gazetesi*, *İstanbul Ticaret Odası Gazetesi*, *Cumhuriyet Gazetesi*, *Servet-i Fünun Mecmuası* gibi gazete ve dergiler kullanılmıştır.

çalışmalar da mevcuttur. Tarişbank ve Egebank tarihi yazılırken ulusal yayın yapan gazete ve dergiler yanında yerel gazete ve dergiler de kullanılmıştır.[141]

Kurum tarihi çalışmalarında kullanılan birincil kaynaklar sadece incelenen kuruma ait kanun, tüzük, rapor vb. malzemeyle, kurumun kendi yayınlarından ibaret değildir. Kabataş Erkek Lisesi'yle ilgili çalışmada olduğu gibi öğrencilerin kimlik ve kayıt bilgileri, ders notları, okul düzeyindeki başarıları, ödülleri, cezaları, ailevi durumları, sağlık muayeneleri, savunma dilekçeleri, tavsiye mektupları, veli mektupları vb. okulun öğrenci ve öğretmen arşivinde ulaşılabilen diğer belgeler de birincil kaynaklar arasında yer almaktadır. Bunlar sayesinde incelenen dönem içindeki sınav sistemi, müfredata yönelik uygulamalar, okuldaki atamalar vb. durumlar hakkında da birtakım bilgilere ulaşılmaktadır.[142] Şirket-i Hayriye'yle ilgili çalışmada olduğu gibi jeton, bilet, paso ve vapur tarifeleri gibi malzeme ve objeler de kurum tarihlerinin yazımında birincil kaynak olarak değerlendirilebilecek malzemeler arasındadır.[143] Arşiv kaynaklarının zenginliği kimi zaman çalışmanın kapsamının ve hacminin genişlemesine sebep olmaktadır. Dersaadet Tahvilat borsasıyla ilgili eserde bunun bir örneği yaşanmış, başlangıçta iki cilt olarak tasarlanan çalışma üç ciltlik bir projeye dönüştürülmüştür.[144]

B. Sözlü Tarih Görüşmeleri

Kurum tarihi çalışmalarının önemli birinci el kaynaklarından biri de bizzat tanıklarının anlatılarından oluşan sözlü tarih görüşmeleridir. Arşivlerde yer alan belge ve malzemelerin yanında sözlü tarih görüşmeleri de önemli birer birinci el kaynaktır. İncelenen 100 çalışmanın 66 tanesinde herhangi bir şekilde bireylerin sözlü tanıklıklarına başvurulmamıştır. Geriye kalan 34 çalışmada ise kurumda görev alan ya da kurumla ilişkisi bulunan kişilerle yapılan görüşmeler

---

1923-1960 yılları arasında yayınlanan İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası mecmualarındaki bilgilerden istifade edilmiştir. Gülsoy ve Nazır, *İstanbul Ticaret Odas*ı, s. 11.

141 *Ahenk*, *Anadolu*, *Ege Ekspres*, *İttihad*, *Köylü*, *Tarişin Sesi*, *Yeni Asır*, *Ziraat ve Ticaret Gazetesi*, *İzmir Ticaret Odası Dergisi*, *D.E.U. Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, *D.E.U. İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi* kullanılan yerel kaynaklar arasındadır. Erkan, Yetkin, Yıldırır, Gökdemir ve Altay, *Tarişbank Tarihi*, s. 326-327. *Ahenk*, *Anadolu*, *Demokrat İzmir*, *Dokuz Eylül*, *Halkın Sesi*, *Hizmet*, *İzmir*, *Yanık Yurt*, *Yeni Asır*, *İzmir Tecim ve Endüstri Odası Bülteni*, *İzmir Ticaret ve Sanayi Odası Mecmuası*, *Ticaret*, *Ticaret ve İzmir* faydalanılan yerel süreli yayınlar arasındadır. Yetkin ve Serçe, *Egebank*, s. 246.

142 Irmak, *Kabataş Erkek Lisesi*, s. 11.

143 Koraltürk, *Şirket-i Hayriye*, s. 2-3.

144 Al ve Akar, *Dersaafet Tahvilat Borsası*, s. 9-10. Faaliyet raporlarından elde edilen bilgiler ışığında şirketin gelişimi çeşitli nicel değişkenler doğrultusunda incelenmiştir. Böylelikle şirketin gelişiminin hem ekonominin genel hareketlerinden hem de sektöre yönelik düzenlemelerden ne şekilde etkilendiği ortaya konulmuştur. Kazgan, Soyak ve Koraltürk, *Koç Allianz*, s. 17.

çalışmada kullanılmıştır. Bu görüşmelerin bazıları röportaj[145] ve tanıklık[146] olarak kaydedilmiştir.

Kurumu anlamak için, o kurumun sadece yönetim yapısına, faaliyet alanlarına, toplumdaki işlevine ya da kimi istatistiki verilere bakmak yeterli değildir. Kurumda çalışan kişilerin de dikkate alınması gerekmektedir. Böylece yapılan çalışmada mümkün olduğunca kurumun tüm boyutları ortaya konulacaktır. Sözlü ve yazılı tarih arasındaki bağ birbirini besleyerek kurum tarihinin ortaya çıkarılması çabasına katkı sağlayacaktır.[147] Bu nedenle yapılan çalışmalarda kurucular, yöneticiler, çalışanlar başta olmak üzere çeşitli kademelerde görev alan kişilerin anılarından faydalanılması gerekmektedir.[148] Osmanlı Bankası'yla ilgili çalışmada her düzeydeki yönetici, memur ve müşteriden seçilen yaklaşık elli kişiyle yapılan görüşmelerden oluşan bir sözlü tarih arşivinin oluşturulmasına karar verilmiştir. Kırkı tamamlanan bu görüşmeler sonucunda yazılı arşivin -bazen itibar etmediğinden- yansıtmadığı birçok açının eklenmesiyle Osmanlı Bankası'nın tarihi birikimi renklenmiş ve hatta bazen eksikliği duyulan insani boyut esere yansıtılmıştır.[149] Bazı çalışmalarda sözlü tarih görüşmecilerinin profili sınırlı tutulmuş, sadece ön planda olan kişilerle görüşmeler yapılmıştır. Ankara Sanayi Odası'nın tarihi araştırılırken, farklı katmanlardan seçilen görüşmeciler yerine yalızca odanın önde gelen üyelerinin tanıklıklarına başvurulmuştur.[150]

Sözlü tarih görüşmeleri aracılığıyla kütüphane ya da arşivlerde bulunmayacak türden bilgiler, hatıralar ve izlenimler kaydedilmekte, kurum kimliğine insani bir boyut kazandırılmaktadır. Aktarılan anılarla hem kurumun ortak belleği hem de yazılı kaynakların yansıtmadığı pek çok ayrıntı gün yüzüne çıkmaktadır.[151]

---

145 Çalışmada, Mert Sandalcı'nın hazırladığı Sana'nın 60. yıl kitabı dolayısıyla gıdacılarla yaptığı pek çok röportaj da kullanılmış, bunlara deterjan ve kozmetik röportajları da eklenmiştir. İbar, *Unilever*, s. 13.

146 Yarman, *Ermeni Etıbba Cemiyeti*, s. XII.

147 Irmak, *Kabataş Erkek Lisesi*, 11-12.

148 Tekin, "Kurum Tarihi", s. 335.

149 Eldem, *Osmanlı Bankası Arşivinde*, s. 16. Ulagay ilaç firmasının tarihi araştırılırken, firmayı farklı açılardan görebilmek için aileden, iş çevresine, fabrika çalışanlarından, sektörden kişilere kadar farklı gruplardan kişilerle görüşmeler yapılmıştır. Altun, *Ulagay İlaç Sanayii*, s. 10. Turcas'ın tarihi yazılırken, kitabın, Türkiye ekonomi tarihi ve Türkiye'de enerji sektörünün tarihsel gelişimine dair katkı olma niteliğini, Turcas'ın uzak ve yakın geçmişinde farklı derecelerde rol oynamış ve bazıları oynamaya devam eden ilgililerle yapılmış sözlü tarih görüşmelerinin oluşturduğu ifade edilmiştir. Koraltürk, *80 Yıl*, s. 12. Şekerbank'la ilgili çalışmada, bankada görev yapmış veya halen yapmakta olan kişilerin tanıklıklarına başvurulmuştur. Koraltürk, *Şekerbank*, s. 10.

150 Hayatta bulunan kurucu üyeler ve eski başkanlarla yapılan görüşmelerle odanın kuruluş süreci ve kurumsallaşmasında önemli roller üstlenmiş "ilk kuşak sanayicilerin" katkılarının açık bir şekilde kaydedildiği belirtilmiştir. Koç ve Baskıcı, *Ankara Sanayii Tarihi*, s. II-IV.

151 Irmak, *Kabataş Erkek Lisesi*, s. 11-12.

Arçelik'le ilgili çalışmada yazılı kaynaklarda rastlanmayan bilgilere sözlü tarih görüşmeleri üzerinden ulaşılmasının örnekleri,

> Ereğli Demir Çelik'in ilk yerli sac imalinde uygun evsaf tutturması için Arçelik mühendislerinin sarf ettiği emek bu tanıklıklardan öğrenildi. 60'larda ihracat için ülke dışına çıkarken 42 cent için yargılanmanın eşiğine gelmenin öyküsü onlardan dinlendi; çamaşır makinesini ev kadınlarına öğretmek için mağazada yıkanan çamaşırları anlattı bayiler. Bulunduğu kentte henüz üç otomobil varken servis hizmetinin omuzda taşınan ekovatlarla yapıldığını öğrendik onlardan.

cümleleriyle ifade edilmiştir.[152]

Belgelere dayalı kanıtların çok az olduğu durumlarda, araştırmacılar geçmişi yeniden inşa etmek ve olayların kesin bir kronolojisini oluşturmak için sözlü tarih görüşmelerine başvurmaktadır.[153] Görüşmelerden elde edilen veriler aynı zamanda yazılı kaynaklardaki bilgilerin doğruluğunu teyit için karşılaştırma yapmaya imkan tanımaktadır. Cılavuz Köy Enstitüsü ile ilgili çalışmada, "Cılavuz mezunlarının belleğinden bugüne taşınanlar ile belgeler arasındaki benzerliklerin saptandığı, anlatılardaki önemli noktaların belgeler ve fotoğraflar aracılığıyla" sağlamasının yapıldığı ifade edilmiştir."[154]

Sözlü tarihin en büyük yararlarından birisi, yazılı ve görsel malzemenin belirli bir nesnelcilik kaygısıyla getirdiği sınırlamaları aşmaya imkan tanıması dolayısıyla yazıya dökülememiş olan gerçekleri veya duyguları yakalama fırsatı vermesidir. Örneğin Osmanlı Bankası'nın tarihi yazılırken bankada çalışmış ya da bankayla herhangi bir şekilde ilişkide bulunmuş olmanın yarattığı izlenime, oluşturduğu algılamaya ne bir sicil ve müşteri dosyasında ne bir muhasebe kaydında ne de idare meclisi zabıtlarında rastlamanın imkan dahilinde bulunmadığı, bu öznel verilere ulaşmanın tek yolunun, kişinin vereceği bilgi ve izlenim karışımı tanıklığa başvurmak olduğu belirtilmiştir.

Sözlü tarih sadece öznel ve duygusal birikimin aktarımı için kullanılan bir metot değildir. Teknolojinin gelişimiyle birlikte insanların ve kurumların hayatının birçok cephesi hızlı bir şekilde değişim gösterirken, özellikle de alışılagelmiş yazılı birikime yeni alternatifler oluşmaya başlamıştır. Yoğun bir şekilde kullanılagelen yazılı veri ve biçimler zamanla yok olmaya yüz tutmuş ve araştırmacının elinden giderek kaymaya başlamıştır. İlk dönemlere ait alınan her karar, o karara varıncaya kadar takip edilen süreç dahil olmak üzere, genellikle yazılı bir iz bırakırken XX. yüzyılın ikinci yarısındaki yazılı birikim hafiflemeye ve hatta bazen de yok olmaya yüz tutmuştur. Geçmişte fizikî bir iz bırakan pusula veya bir telgrafla yapılan

152 *Arçelik*, s. 12.

153 Delahaye, Booth, Clark, Procter ve Rowlinson, "The Genre of Corporate History", s. 35.

154 Gümüşoğlu, *Cılavuz Köy Enstitüsü*, s. XIII.

teklif veya alınan kararların artık bir telefon görüşmesiyle yapılması bunun en basit örneğidir. Bu yüzden kurumların gelişimini izlemek için yazılı kayıtlar artık yetersiz olmuş, sözlü tanıklıklara başvurmak -içerdikleri risklere rağmen- kaçınılmaz hale gelmiştir.[155]

Kurum tarihinin öznesi olan insanların yaşadıklarını yazmaları veya herhangi bir biçimde kaydetmeleri her zaman mümkün değildir. Bu bağlamda sözlü tarih, ihtiyacı olanlar için yaşam deneyimlerini kaydetme ve bir anlamda da geçmişle gelecek arasında süreklilik sağlama olanağını vermektedir. Böylece açılan kapıdan içeri girerek, yazılmayanları okumak ve bunları geleceğe aktarmak mümkün hale gelmektedir. Cılavuz Köy Enstitüsü'yle ilgili çalışmada 1940 yılından itibaren çeşitli dönemlerde öğrencilik yapmış tanıkların anlatılarının kaydedilmesiyle hem yaşadıkları dönemin köyüne, kasabasına, enstitü yaşantısına hem de Türkiye'deki siyasal ve toplumsal değişime dair yazılı kaynaklarda rastlanmayacak bilgilere ulaşmak mümkün olmuştur. Böylece yaşanan siyasi ve toplumsal değişimleri anlamak için gerekli olan malzemeler kaydedilmiştir.[156]

Kurum tarihleri araştırılırken kaynaklarla ilgili yapılan araştırmalar yazılı, görsel, sesli kaynakların ve objelerin tespitini, kayıt hatta koruma altına alınmasıyla ilgili çalışmaları da beraberinde getirmiştir.[157] Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'yle ilgili çalışma için yapılan sözlü tarih görüşmelerinden görsel-işitsel bir arşiv oluşturulmuştur.[158] Sözlü tarih sürecinde tanıklarla yapılan görüşmelerden elde edilen fotoğraf, belge vb. dokümanlar bir taraftan kurum arşivinin güçlendirilmesi sürecine katkıda bulunmuştur. Arçelik ve Kabataş Erkek Lisesi'nin tarihi araştırılırken yapılan görüşmeler sırasında elde edilen özel albümlerdeki fotoğraf ve belgeler çalışmalarda kullanılmış, kurum arşivine kazandırılmıştır.[159]

Sözlü tarih görüşmeleri hem tanıklar hem de görüşmeyi yapan kişiler için aynı zamanda duygusal bir tatmin sürecini de beraberinde getirmektedir. Ericsson tarihi yazılırken, eski çalışanlar kendilerine mikrofon uzatılmasından memnuniyet duyduklarını dile getirmiştir.[160] Vapur Donatanları Derneği'nin tarihiyle ilgili eserde yazar, görüşmecilerle saatlerce ve bazen defalarca konuşmuş olmaktan onların acılarını, tanıklıklarını kaydetmekten dolayı kendini mutlu ve şanslı saydığını ifade etmiştir.[161]

Sözlü tarih ve kurum tarihi çalışmaları arasındaki ilişki gittikçe kuvvetlenmiş ve bunun sonucunda bu ilişkiyi merkeze alan sempozyumlar düzenlenmiş, kurumlarla

155 Eldem, *Osmanlı Bankası Arşivinde*, s. 20-21.

156 Gümüşoğlu, *Cılavuz Köy Enstitüsü*, s. XXVII.

157 Bali, Koraltürk ve Akansel, *Kurum Tarihi*, s. 19.

158 Erbaş, *Bir Cumhuriyet Çınarı*, s. XIII.

159 *Arçelik*, s. 12 Irmak, *Kabataş Erkek Lisesi*, s. 11-12.

160 Yazıcı, *Ericsson*, s. 9.

161 Öndeş, *Vapur Donatanları*, s. 16.

üniversiteler arasında ortak projeler gerçekleştirilmiş, tarih yazımında sözlü tarih ve kurum ilişkisini merkeze alan yeni yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Nitekim sözlü tarih görüşmelerinin kurum tarihi çalışmalarındaki önemine binaen 2013 yılında İngiltere'de "Corporate Voices: Institutional and Organisational Oral Histories" adıyla bir sempozyum yapılmıştır.[162] Üniversitelerle kurumlar arasındaki ortak sözlü tarih projelerine, Columbia Üniversitesi Kütüphanesi Sözlü Tarih Araştırma Ofisi'nin, Carnegie Kurum Sözlü Tarih Projesi örnek olarak verilebilir. Kurum tarihlerinin araştırılması sırasında projenin çok çeşitli sesleri içermesi gerektiği düşüncesiyle ve de çalışmayı derinlemesine bir araştırmaya dayandırmak için sözlü tarih görüşmeleri yapılmıştır.[163] Sözlü tarih ve kurum tarihi ilişkisinin tarih yazımına getirdiği yeni yaklaşımın temsilcisi Alfred P. Clark, "Oral History as Institutional Biography" isimli makalesinde yükseköğretim kurumlarının tarihlerinin, akademik tarihler olma eğiliminde olmasını eleştirmiş, öğretim üyeleri, personel, mütevelli ve mezunlarla yapılan sözlü tarih görüşmelerinden elde edilen "kurumsal biyografi" adı verilen yeni bir yaklaşımdan bahsetmiştir. Böylece, zengin bir kurumsal tarihin ortaya çıkması yanında öğrencilerin günlük yaşamları gibi sıklıkla gözden kaçan eğilimlerin de tespit edilebileceğini ifade etmiştir.[164]

Birinci el kaynakların yanı sıra üzerinde çalışılan kurumla, kurumun bağlı olduğu sektörle, ülkenin incelenecek dönemdeki siyasi, ekonomik, toplumsal tarihi ile ilgili yazılmış kitaplar, makaleler ve benzeri yayınlar, gazeteler, dergiler ikinci el kaynaklar olarak kullanılabilir.[165] Kurum tarihi çalışmalarında ikincil kaynaklar ihmal edilmemiş, kitap, makale ve tezler kullanılmıştır.[166] Örneğin, Osmanlı Bankası'nın tarihi yazılırken yerli ve yabancı pek çok kaynak kullanılmıştır.[167]

IX. Kurum Tarihi Çalışmalarının Problemleri

A. Amaç Sorunu

Kurum tarihi çalışmalarında karşılaşılan problem alanlarından birincisi amaç sorunudur. Çalışmanın amacını "kurumu tanıtmak" ya da "kurum ideolojisi oluşturmak" şeklinde açıklamak yazılan eserlerde bazı problemli noktaların ortaya

162 https://www.ohs.org.uk/. Sempozyumda, sözlü tarih ile iş dünyası arasındaki ilişki nedir? Kurumlar ve işletmeler neden geçmişlerini kaydetmek ister ve sözlü tarihi nasıl kullanırlar? vb. sorulara cevap aranmıştır.

163 http://www.columbia.edu/. Kurum, ülkedeki ilk genel amaçlı vakıflardan biridir ve yıllar boyunca kamu politikasını büyük ölçüde etkilemiştir.

164 Alfred P. Clark, "Oral History as Institutional Biography", *The Public Historian*, c. 41, sy. 3, s. 72.

165 Tekin, "Kurum Tarihi", s. 36.

166 Kocabaşoğlu, Bulutgil, Çiloğlu, Binbaş ve Şeker, *Seka Tarihi*, s. 410-418; Yazıcı, *Ericsson*, s. 197-200. TRT'yle ilgili çalışmada tezler için ayrı bir başlık da açılmıştır. Cankaya, *Kitle İletişim Kurumunun Tarihi*, s. 373.

167 Eldem, *Osmanlı Bankası*, s. 570-574.

çıkmasına sebep olmaktadır. Bu noktada anlatı inşa edilirken, görsel malzemenin kullanımı, kurumun takdim şekli, anlatıda merkeze çekilen hususlar ve kullanılan dil konusunda bazı problemli noktalarla karşılaşılmaktadır.

Bu şekilde yazılan kurum tarihlerinin problemlerinin başında çalışmada bilgiden çok kurumla ilgili mevzuata ve görsel malzemeye yer verilmesi, bunun metnin alanını daraltması gelmektedir.[168] *Türkiye'de Piyango Tarihi ve Milli Piyango İdaresi*'yle ilgili eserde görsel malzeme büyük boyutlarda ve oldukça yoğun olarak kullanılmış, görsel malzemenin gereğinden fazla kullanımı metnin alanında daralmaya sebep olmuştur.[169]

Çalışmalarda görsel malzemenin tutarlı bir tarihsel gerçeklik oluşturmaması karşılaşılan problemlerden bir diğeridir. Arşiv malzemeleri ve fotoğraflar kurumun hayatının ve arşivinin zenginliğinin sadece birer kanıtı olarak anlatıyı rastgele desteklemekte, ortaya çıkan eser okuyucuya firmanın faaliyetlerini veya başarılarını hatırlatmaktadır. Fotoğraflar, pazarlama ve tanıtım aracı olarak işlev görmektedir.[170] Ericsson kurum tarihi çalışması, fotoğrafların kullanımı açısından bu duruma örnek gösterilebilir. Fotoğraflar, genellikle altlarına herhangi bir açıklama yazılmadan ve yoğun bir şekilde kullanılmış, fotoğraflarla anlatı arasındaki bağlantı zaman zaman kurulamamıştır, bu durum kurumun sahip olduğu zengin fotoğraf arşivini sergilemek istediği düşüncesini uyandırmaktadır.[171]

Kurumların bireysel veya benzersiz gördükleri karakterlerini liderleri, binaları, çalışanları veya ürünlerin fotoğrafları aracılığıyla aktarmayı amaçlaması da bir paradoks meydana getirmektedir. Nitekim bir süre sonra kurucunun portresi, kurucu patent veya belge, her şeyin gerçekleştiği bina, ilk ürün, iş kıyafetleri içinde gülümseyen işçiler ve son olarak da liderlerin fotoğrafı sayfalar arasında yer almaktadır.[172] *Fotoğraflarla Ulusal Petrol* adlı çalışma, fotoğraflar üzerinden kurgulanmış, anlatı fotoğraflar üzerinden oluşturulmuştur. Arşiv çalışmaları yapmak üzere gidilen MTA arşivlerinde, yapılan araştırmalar sırasında az sayıda fotoğraf görüldüğünden, fotoğraf çekilmiş miydi, çekilmişse neredeydi sorusunun cevabının peşine düşülmüştür. MTA'nın petrol aramacılığı kısmının yeteri kadar fotoğraflanmış olduğu kanaatine varılmıştır. Özel arşivlerden alınan fotoğraflar da çalışmaya dahil edilmiş, kitabın kurgusu fotoğraflar üzerinden yapılmıştır.[173]

Anlatının genellikle kuruluşun tüm tarihine, büyümesine ve genişlemesine işaret eden seçilmiş olaylardan oluşan sorunsuz bir zincirden ibaret olması

168 Tekin, "Kurum Tarihi", s. 333.

169 Tunçay, *Milli Piyango İdaresi*, s. 222-290.

170 Delahaye, Booth, Clark, Procter ve Rowlinson, "The Genre of Corporate History", s. 35.

171 Yazıcı, *Ericsson*, s. 42-43, 103, 105.

172 Delahaye, Booth, Clark, Procter ve Rowlinson, "The Genre of Corporate History", s. 35.

173 Halit Edip Özcan, *Fotoğraflarla Ulusal Petrol 1929-1954*, Ankara: Türkiye Petrolleri A.O. Arama Daire Başkanlığı Arşiv ve Tarih Yayınları, 2006. s. V.

çalışmalarda karşılaşılan problemlerden bir diğeridir.[174] Egebank'la ilgili çalışma bankanın büyümesine ve gelişmesine vurgu yapan bir şekilde kurgulanmış, banka İzmir Esnaf ve Ahali Bankası olarak kurulduktan sonra Egebank'a dönüşmüş, bir müddet sonra yerelden ulusa doğru evrilmiş, İstanbul dönemiyle birlikte banka zirveye ulaşılmıştır. Nitekim bu gelişim çizgisine uygun olarak son bölümün alt başlıklardan biri "Egebank'ın Atılım Yılı"dır.[175]

Çalışmalarda, kurumun başarılarının kanıtı olarak mevcut büyüme ve karların övgü dolu değerlendirmeleri yer alır ve gelecekte daha da büyük şeyler öngörülür. Bundan dolayı eserlerde, kurumun neden başarılı olduğunu açıklayan bir yönetim veya iş dersi biçiminde bir tarih yazımının izleri görülür. Başarıya odaklanmak, bir tarihi devreye almak ve hatta kritik bir tarihe dikkat çekmek kurumun gücünü ifade ettiği için eserlerde yoğun bir şekilde yer alması problemli alanlardan biridir.[176] Tarişbank tarihinin girişinde yer alan cümlelerde bu durum açık bir şekilde görülmektedir. Araştırmanın bir bakıma kalkınma sürecine "sıfır noktasından" hatta "negatif değerlerden" başlayan bir ulusun ekonomik kalkınma ve bağımsızlık mücadelesinin hikayesini beraberinde taşıdığı ifade edilmiş, eserin araştırma, örgütlenme ve kurumlaşma geleneğinin sınırlı olduğu bir ülkede; yöre halkının kendi sorunlarına kendilerinin sahip çıkarak kurumlaşma ve örgütlenme yönünde gösterdikleri mücadeleyi yansıttığı belirtilmiştir.[177]

Çalışma, "tematik", "kronolojik" veya "tematik ve kronolojik" bakış açılarının birlikte kurgulandığı şekilde bölümlendirilmiş olsa da kurumun tarihi bir ilerleme ve yükseliş çizgisi üzerinde yansıtılabilmektedir. Bu noktada kurumun geçirmiş olduğu evreler belirlenirken belli kırılma noktalarının tespitinin yapılması ve eserin kırılma noktaları üzerine kurgulanmasının, kronolojik çalışmaya göre eseri daha anlamlı kılacağı ifade edilmiştir.[178] Dil Tarih ve Coğrafya fakültesiyle ilgili çalışmada kırılmalar üzerinden bir dönemlendirme yapılmıştır. Fakültenin kuruluşundan 1940'lı yılların ortalarına ilk kırılma, 1960'larda ikinci, 1970'lerde üçüncü kırılma, 1980 sonrası bir kopuş dönemi olarak belirlenmiş, yaşanan değişimlerin kuruma ve tanıklara yansıması açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.[179]

Kurucuların ana aktör olarak hikayenin merkezinde yer aldığı liderlik anlatılarında tarihi aktör olarak rakiplerin olmadığı bir kurgu problemli noktalardan bir başkasıdır.[180] Isparta Halı Fabrikası'nın hikayesi 1890'lı yılların Isparta'sında, Etrelizade Mehmed Efendi'nin evinde halı tezgahı kurmasıyla başlamış, halıcılık

174 Delahaye, Booth, Clark, Procter ve Rowlinson, "The Genre of Corporate History", s. 36.

175 Yetkin ve Serçe, *Egebank*, s. 8-9.

176 Delahaye, Booth, Clark, Procter ve Rowlinson, "The Genre of Corporate History", s. 37.

177 Erkan, Yetkin, Yıldırır, Gökdemir ve Altay, *Tarişbank Tarihi*, s. III-IV.

178 Tekin, "Kurum Tarihi", s. 337.

179 Erbaş, *Bir Cumhuriyet Çınarı*, s. 8-9.

180 Smith ve Steadman, "The Value of Corporate History", s. 36.

kumpanyası kurma girişimleriyle devam etmiştir. 1930'da Ispartalılar devlet desteğiyle Isparta İplik Fabrikası'nı kurmuş, 1943 yılında fabrika Sümerbank tarafından işletilmeye başlamıştır.[181] 1890'dan 1940'lı yıllara gelinceye kadar diğer aktörlerden ve fabrikanın rakiplerden anlatıda bahsedilmemiştir.

Tarih yazımında karşılaşılan problemli alanlarından bir başkası anlatımda, çoğunlukla "biz" kişisel zamirinin kullanılması ve kişiliksiz bir dil inşa edilmesidir.[182] Tarişbank'la ilgili çalışmada, bankanın yönetim kurulu başkanı ve genel müdürünün yazdığı takdim yazısında "Biz Tarişliler", "Biz Tarişbanklılar" şeklinde bir dil kullanılmıştır.[183] Benzer şekilde İş Bankası'yla ilgili çalışmanın sunuş kısmında "Biz İş Bankalılar tarihimizle övünürüz" ifadelerine yer verilmiştir.[184]

Çalışmalarda, üyelerden veya paydaşlardan yapılan doğrudan alıntılar, aktarılan kişisel anekdotlardan oluşan sözlü anlatım, genellikle anlatıcının ifadesini desteklemekte veya onaylamakta, metin ile okuyucu arasında bir güven bağı oluşturulmaya çalışmaktadır. Bu durum kurumlar sözlü tarih materyalini kullandıklarında daha da artmaktadır.[185] Arçelik'le ilgili çalışmada, Eskişehir'de kurulacak olan ve Arçelik'in paydaşı olacak kompresör fabrikasıyla ilgili sözlü tarih görüşmelerinden yapılan alıntılar bu durumun bir örneğidir;

> Eskişehir'de bir yan sanayi oluşturmaya başladık. Önceleri bize kuşkuyla bakanlar zaman içinde gördüler ki, Arçelik'in bir yan sanayii olmak onlar için gerçekten önemli. Karşılarında, o tarihe bakarsak, kendisine hedefler koymuş, her an alışveriş içinde olabilecekleri bir kuruluş var. Dolayısıyla, güven ortamı içinde çalışabileceklerini anladılar.[186]

Üyelerin ve paydaşların tanıklıkları anlatıcının ifadelerini desteklediğinde güven bağı oluşturmak için anlatıyı değiştirebilecekleri ihtimaline karşı dikkatli davranılmalıdır.

B. Yöntem Sorunu

Kurum tarihi çalışmalarında karşılan yöntem sorunları araştırmalarda kullanılacak kaynaklarla ilgili problemlerden kaynaklanmaktadır. Bu problemler kaynakların bulunduğu arşivler, birinci el kaynaklar ve yine birinci el kaynak değerindeki sözlü tarih görüşmeleriyle ilgilidir.

Arşivlerle ilgili problemlerin başında kurum arşivlerinin varlığının ve mevcut durumunun tespitinin zorluğu meselesi gelmektedir. Sigortacılık tarihiyle ilgili

181 Küçükerman, *Isparta Halı Fabrikası*, s. 15.

182 Delahaye, Booth, Clark, Procter ve Rowlinson, "The Genre of Corporate History", s. 36.

183 Erkan, Yetkin, Yıldırır, Gökdemir ve Altay, *Tarişbank Tarih*, s. I.

184 Kocabaşoğlu, *İş Bankası Tarihi*, s. V.

185 Delahaye, Booth, Clark, Procter ve Rowlinson, "The Genre of Corporate History", s. 36.

186 *Arçelik*, s. 228.

çalışmada sigorta şirketlerinin arşivlerinden yararlanmanın, daha kapsamlı bilgilere ulaşmayı sağlayacağı belirtilmiş ancak sayıları yüzü geçen şirketlerin kaçının arşivinin bulunduğu ve bu arşivlerin ne kadarının günümüze ulaştığını tespit etmenin oldukça zor olduğu böyle bir çalışmanın geniş bir zaman ve uzun araştırmaları gerektirdiği ifade edilmiştir.[187]

Kurumların bir arşivinin bulunmaması çalışmalarda karşılaşılan problemlerden bir diğeridir. Ticaret ve sanayi odalarıyla ilgili çalışmada odaların tek tek tarihleri ele alınmak istendiği takdirde Osmanlı arşivleri dışında başvurulması gereken kaynakların odalara ait arşivler olması gerektiği belirtilmiştir. Ancak Türkiye'nin en eski ve büyük ticaret odası olan İstanbul Ticaret Odası'nın bir arşivinin olmadığı ifade edilmiştir.[188] Benzer bir durum taşrada kurulan Karaman Milli Bankası'nın arşivi için de geçerlidir. Bankaya dair bir makbuz ve bir kasa haricinde ne belge ne de bir fotoğraf bulunabilmiş, bankanın yirmi iki yıllık serüveninde; toplantılar, sene sonu hesapları, kar payları, denetimler, personel ve insan hatıraları vb. konular bir sır olarak kalmıştır. Arşiv belgeleri de olmasa Karaman Milli Bankası diye bir oluşumdan haberdar dahi olunamayacağı da vurgulanmıştır.[189]

Kurumların yetersiz ve düzensiz bir arşive sahip olması tarih yazımında karşılaşılan bir diğer problem alanıdır.[190] Egebank örneğinde olanakların çok sınırlı olması sebebiyle araştırmacılara belge ve görsel malzeme sunma konusunda bankanın hiç de cömert olmadığı ifade edilmiştir. Birçok kez el değiştiren, yönetim binaları ve şehirleri zaman içinde değişen ve kurumsallaşmada sıkıntılar

187 Kahya, *Sigortacılık*, s. 16-17.

188 Koraltürk, *Ticaret ve Sanayi Odaları*, s. 3.

189 Yıldırım, *Karaman Milli Bankası*, s. X. Kastamonu Bankası da bir arşive sahip değildir. Bankaya dair bilgiler daha ziyade basın kayıtlarından derlenmeye çalışılmıştır. Bankanın esas mukavelenamesinin tek nüshası mahalli bir gazetede yayınlanmıştır. Bankaya ait tek bir hisse senedine de şahıslardan ulaşılabilmiştir. Eski, *Kastamonu Bankası*, s. V. Seka'yla ilgili çalışmada, İzmir Kağıt ve Karton Fabrikası ve Sümerbank Selüloz Sanayii Müessesesi dönemlerine ait bulunabilen malzeme memur ve işçi sicil dosyaları ile Seka Mehmet Ali Kağıtçı Müzesi'nde toplanmış Mehmet Ali Kağıtçı'ya ait tasnif edilmemiş belgeler ve çeşitli fotoğraflardan ibaret olmuştur. Araştırma sırasında ulusal kağıt sanayinde önemli bir yeri olan Sümerbank'la ilgili bulunabilen dokümanlar ise 1943 ve 1948 yılında yayınlanmış iki broşürle bir kitaptır. Sümerbank arşivinin Bursa Merinos Fabrikası'na nakledildği yolundaki bilgiler üzerine orada yapılan araştırmalardan da sonuç alınmamıştır. Sümerbank'ın 4000'den fazla kitap bulunan kütüphanesinde kağıtla ilgili bulunabilen tek yayın Mehmet Ali Kağıtçı'nın kağıtçılık tarihçesiyle ilgili eseri olmuştur. Bütün bunların yanında İş Bankası'nın arşivine de ulaşılamamıştır. Kocabaşoğlu, Bulutgil, Çiloğlu, Binbaş ve Şeker, *Seka*, s. VII-VIII. Tarişbank'ın tarihi araştırılırken arşiv malzemesi temin edilmesi noktasında ciddi problemlerle karşılaşılmış, İnter Bank'la ilgili çalışmada ise bankanın tarihi yazılırken arşivde uygun bir belgeye rastlanamamıştır. Tekin, "Kurum Tarihi", s. 335. Ericsson'un tarihi yazılırken Ericsson kelimesiyle yapılan taramalar önce sınırlı sonuç vermiş sonra küçüklü büyüklü ipuçlarıyla karşılaşılmıştır. Yazıcı, *Ericsson*, s. 8.

190 Koraltürk, "Kurum Tarihi Yazıcılığı" s. 140.

yaşayan banka düzenli bir arşive sahip olamamıştır. Arşivlerinde ya da depolarında kuruluştan (1928), 1963 yılına kadar gelen sürece ilişkin bir tek belge dahi bulunamamış, 1963-1976 dönemine ilişkin sınırlı sayıda malzemeye ulaşılmış, 1976'dan günümüze kadar gelen belgeler düzenli biçimde araştırmacıların incelemesine sunulabilmiştir. Bu nedenle bilgi ve belgeler çoğunlukla kurum dışındaki kaynaklardan özellikle yerel basından ve sözlü tarih görüşmelerinden elde edilmiştir.[191] Kurum arşivlerinin yetersizliğinin altında yatan sebepler kimi zaman yangın, sel vb. dış etkenlerden kaynaklanmıştır. Kimi zaman ise bunların da üzerinde devlet tarafından yürütülen olumsuz politikaların etkisi kurum arşivlerine zarar vermiştir. Tekel arşivinde meydana gelen yangın yanında 1980'li yıllarda kamu kuruluşlarında başlatılan seferberliğin sonucunda evrak ve basılı dokümanların Seka'ya yollanmasıyla kurumun geçmişini sistematik bir şekilde ortaya koymayı sağlayacak dokümanlar ortadan kalktığı için bir arşivin varlığından söz edilememiştir.[192]

Arşivlerin tasnif edilmemiş olması bir başka önemli problemdir. Bank-ı Osmani tarihi yazılırken hatırı sayılır büyüklükteki İstanbul arşivleri henüz tasnif edilmediğinden sadece çok küçük bir bölümü kullanılabilmiştir.[193] Şura-yı Devlet'le ilgili çalışmada devlet arşivlerinde yer alan malzeme tam olarak tasnif edilmemiş, Şura-yı Devlet Mazbata Defterleri henüz araştırmacıya açılmamış olduğundan, Şura-yı Devlet araştırmaları daha başlangıç seviyesinde kalmış ve bu çalışma için büyük bir eksikliğe sebebiyet vermiştir.[194] Demirbank'la ilgili kurum tarihi çalışmasının önsözünde yer alan "Tasnif edilmemiş Demirbank arşivinden yeterince yararlanmak mümkün olmamıştır."[195] ifadesi Türkiye'deki kurum tarihçiliğinin en büyük problemlerinden birinin düzenlenmemiş kurum arşivleri olduğunu bir kez daha göstermektedir.

Kurum arşivinin tamamının günümüze ulaşmaması tarih yazımında karşılaşılan problemler arasında yer almaktadır. Kabataş Erkek Lisesi'nin tarihiyle ilgili çalışmada, okul arşivinde yapılan araştırmalar sırasında idadi, sultani ya da Cumhuriyet

191 Yetkin ve Serçe, *Egebank*, s. 6-7. Benzer bir durumla Feshane'nin tarihinin araştırılması sırasında da karşılaşılmıştır. Uzun yıllar içinde fabrikanın mimari yapısında, üretim tesislerinde ve kullandığı teknolojilerinde sürekli ve önemli değişiklikler meydana gelmiş, ayrıca yönetim yönünden de birkaç temel değişiklik yaşanmıştır. Tüm bunların sonucunda bu yılları aydınlatabilecek bilgiler dağılmıştır. Küçükerman, *Feshane*, s. 16. Ulagay ilaç sanayinin tarihi yazılırken de aynı problemlerle karşılaşılmıştır. Firmanın birkaç kez yer değiştirmesi ve çalkantılı bir dönemden geçmesi sebebiyle geçmişinden kalan belge ve bilgiler çok sınırlı, mevcut kaynaklar birbirleriyle çelişen bilgilerle doludur. Dolayısıyla Ulagay ilaç sanayii ve kurucusu kimyager doktor İbrahim Ethem Ulagay hakkında yazılmış birkaç makale dışında fazla bir şey bulunamamıştır. Altun, *Ulagay İlaç Sanayii*, s. 10.

192 Doğruel ve Doğruel, *Tekel*, s. 18.

193 Autheman, *Bank-ı Osmani-i Şahane*, s. 14.

194 Gedikli, *Şura-yı Devlet*, s. IX.

195 Coşar, *Demirbank*, s. 9.

döneminin ilk yıllarına ait okul yöneticilerinin isim ya da imzalarını içeren eski karar defterlerine ya da okulun katipleri tarafından tutulmuş herhangi bir defter kaydına rastlanamamıştır. Bu tür resmî kayıtların bugüne ulaşmaması okulun en eski dönemlerine ait birçok konunun karanlıkta kalmasına neden olmuştur.[196]

Kurum tarihlerinin araştırılması sırasında araştırmacıların karşılaştıkları problemlerden bir diğeri çalışmada kaynak olarak kullanılacak arşivlerin kapalı olmasıdır. Şura-yı Devlet'in tarihi araştırılırken, Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'ndeki ve İstanbul Bölge Arşivi'ndeki vakıflarla ilgili Şura-yı Devlet kararlarının kaydedildiği arşiv malzemesi sayısal ortama aktarılacağı gerekçe gösterilerek kullanımdan kaldırılmış, bu malzeme eserin yazımı sırasında kullanılamamıştır.[197] Yapılan çalışmalarda karşılaşılan problemler arasında kaynakların dağınıklığı da bir sorun olarak durmaktadır. Çuha fabrikasının tarihi yazılırken arşiv belgelerinin dağınıklığı çalışma için sorun teşkil etmiştir.[198]

Arşiv malzemesinin çeşitli sebeplerle kaybolmuş olması başka bir problem alanıdır. Osmanlı Bankası'yla ilgili çalışmada, Londra arşivinin büyük bölümü esas itibariyle kaybolmuştur. Bu nedenle araştırmanın ana kaynağını bankanın zengin arşivinin Paris'te saklanan bölümü oluşturmuştur. Fransızların XIX. yüzyılın son çeyreğinden itibaren tartışılmaz bir ağırlığı olmakla birlikte, Londra arşivlerindeki eksiklik nedeniyle yönetim kurullarındaki İngiliz unsur aleyhine anlatıda dengesizlik oluşmuştur. Bu durum çalışmanın kapsamında bazı daralmalara yol açmıştır.[199]

Kurumların, araştırmacıların arşivlerinden yararlanmasına izin vermemesi problemlerden bir başkasıdır. Darülaceze'nin tarihiyle ilgili çalışmada arşivden yararlanmak üzere Darülaceze'ye başvuran yazara müessesenin müdürü izin vermemiştir. Kurum tarihine dair belgelerin bulunduğu İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin de sadece birkaç belge vermesi üzerine 1925'ten sonraki süreç hakkında orijinal kaynaklara ulaşmak mümkün olmamıştır.[200]

---

196 Irmak, *Kabataş Erkek Lisesi*, s. 11. Mülkiyeliler Birliği'yle ilgili çalışmada eserin yazıldığı tarihe kadar birliğin ciddi bir arşivinin oluşturulmaması, belge ve bilgi yokluğu, kitabı hazırlarken çeşitli zorluklarla karşılaşmaya neden olmuştur. Yazar, bundan böyle görev yapacak olanların, böylesine önemli bir kurumun belgelerini titizlikle saklayarak, bu birikimi gelecek kuşaklara aktarmak gibi bir sorumluluğu yerine getirmeleri gerektiğini vurgulamıştır. Benli, *Mülkiyeliler Birliği*, s. XV. Mimarlar Derneği'nin tarihi yazılırken Türk Yüksek Mimarlar Birliği'nin İstanbul ve İzmir Şubeleri hakkında ne Mimarlar Odası'nda ve Mimarlar Derneği'nde ne de başka bir yerde tek bir belgeye rastlanmamıştır. Bu nedenle çalışma Ankara ağırlıklı olarak kaleme alınmıştır. Oysa, Türk Yüksek Mimarlar Birliği, İstanbul ve İzmir şubesinin son dönem en aktif üyelerinin bazıları hala bu kentlerde yaşamaktadır. Bu nedenle yazar, bu kadar önemli ve yakın bir tarih parçasının hoyratça savrulup gitmesini, bu kadar çabuk unutulmasını anlamanın mümkün olmadığını belirtmiştir. Ünalın, *Mimarlar Derneği*, s. 8.

197 Gedikli, *Şura-yı Devlet*, s. 2.

198 Karavar, *Çuha Fabrikası*, s. III.

199 Autheman, *Bank-ı Osmani-i Şahane*, s. 14.

200 Yıldırım, *Darülaceze*, s. VIII.

Kurum arşivlerinde yer alan belgelerin tam bir koleksiyonunun bulunmaması araştırmacıları zorlayan sorunlardan bir diğeridir. Galata Borsası'nın tarihiyle ilgili çalışmada basın arşivine dayalı çalışan her araştırmacının karşılaştığı zorluklardan bahsedilmiş, Osmanlıca ve yabancı dillerde İstanbul'da yayınlamış gazete ve mecmuaların hala merkezî bir koleksiyonunun bulunmadığı ifade edilerek bu eksikliğin, daha başlangıçta araştırmacılar için caydırıcı olduğu vurgulanmıştır.[201] Çuha fabrikasıyla ilgili çalışmada basın arşiviyle ilgili bir başka probleme değinilmiş, dönem matbuatının çeşitli nedenlerle eksik nüshalarının bulunması problemlerden biri olarak zikredilmiştir.[202]

Çalışmalarda karşılaşılan problemlerden bir diğeri görsel malzeme eksikliğidir. Bu sorun nedeniyle kimi zaman konuyla ilgisi olmayan görsel malzeme eserlerde kullanılmıştır. Bankacılık tarihi yazılırken böyle bir yola başvurulmuş, kitabın yazarı bu durumu

> Bu çalışmayı sürdürürken anlatılan dönemlere ilişkin hiçbir görüntü malzemesi olmadığı için o devrelere ait siyasi ve iktisadi çeşitli evraklarla kitaba görsellik katmaya çalıştık. Bugün bile faaliyetlerini sürdüren çoğu işletme gibi vesika saklama alışkanlığımız olmadığı için, kitaptaki görsel zenginlik konu ile bütünlük sağlayamadı. Ama yine de bir döneme ait enteresan bulacağınızı umduğum ve binbir zorlukla yurt içi ve yurt dışından toplayabildiğim malzemeyle kitabı toparlamaya çalıştım."[203]

cümleleriyle açıklamıştır. Kabataş Erkek Lisesi'nin tarihinin yazımında kurum arşivinin güçlendirilmesi için müzayedelerden fotoğraf, efemera toplanmıştır.[204]

Kurum tarihi çalışmalarında arşivler ve burada bulunan malzemelerle ilgili birtakım sıkıntılar yaşandığı gibi sözlü tarih görüşmeleriyle ilgili süreçlerin yürütülmesinde de bazı problemlerle karşılaşılmıştır. Bunların başında kurumla ilgili tüm süreçlere tanıklık etmiş kişilere ulaşmada yaşanan problemler gelmektedir. Matbaacılık tarihiyle ilgili çalışmada sözlü tarih görüşmelerinde son elli yıldan geriye gidilememiş daha eski olayların tanıkları bulunamamıştır.[205] İnşa tarihiyle ilgili çalışmada hem görüşülmesi düşünülen kişilerin yoğun tempoları hem de yönetici asistanlarının kendilerine iletilen randevu taleplerini yöneticilere

201 Al ve Akar, *Galata Borsası*, s. 10.

202 Karavar, Çuha Fabrikası, s. III.

203 Kazgan, *Türk Bankacılık Tarihi*, s. 11.

204 Irmak, *Kabataş Erkek Lisesi*, s. 11. Egebank'ın tarihinin araştırılması sırasında basına verilen ilanlarla görsel malzeme ve orijinal bilgiler derlenmiştir. Özellikle önceki yönetim, Egebank'ın tarihini araştırıp yazdırdığını açıklamış, bu yüzden ellerinde kuruma ilişkin bilgi ve belge bulunanların çalışmaya destek olmalarını sağlamak için basına ilanlar vermiştir. Yetkin ve Serçe, *Egebank*, s. 6-7.

205 Akçura, *Matbaacılık Tarihi*, s. 35.

ulaştırma konusunda gösterdikleri olumsuz tavırlar sebebiyle tanıkların tamamı sürece dahil edilememiştir.[206]

Kurum tarihi çalışmalarının kaynakları arasında yer alan belgeler, raporlar, sözlü tarih görüşmeleri, resimler, semboller, binalar ve diğer kaynaklar yazarın amacına göre çeşitli biçimler alabilmektedir.[207] Bu nedenle çalışmalar yürütülürken araştırmacıların güçlü bir bağlam bilgisine sahip olması özellikle önemsenmiştir. Kurumla ilgili mevcut bilgiler az, kararlarla ilgili nedenler hiç kaydedilmemiş olabilir. Yazar, geçmişi yeniden inşa etmeye çalışırken kimi zaman boşlukları kendisi doldurabilir. Bu hususta da dikkat edilmesi gerekli görülmüştür.[208]

C. Bilimsellik Sorunu

Çalışmalarda karşılaşılan bilimsellik sorunu kurumların kendi tanıtımlarını yapmak ve imaj oluşturmak kaygısıyla esere yaptığı müdahalelerden kaynaklandığı gibi, eserin bizzat kurumun kendisi tarafından basılması da beraberinde bazı problemleri getirmektedir.

Çalışmaların kurum tarafından tanıtım amacıyla ve belli bir bedel karşılığında yaptırılması bilimsellik sorununa neden olabilmektedir. Bu durum çalışmayı yapanları taraf haline getirmekte, bu ise ortaya çıkan ürünün nesnelliğini tartışılır kılmaktadır. Çünkü kurumun olumlu bir imaj oluşturmak için esere müdahale etme ihtimali söz konusudur. İmaj kaygısıyla yürütülen çalışmalarda, eleştiriler önemli ölçüde dışlanmakta, nostaljik-duygusal öğelere yer verilmektedir.[209] Böyle bir tarih yazıcılığında kurumlar, imaj ve ideoloji oluşturmak için araştırmacıyı yönlendirmekte hatta sansürlemektedir. Bu da nesnellik ya da taraflılık sorununa sebep olmaktadır. Örneğin, bir kurum tarihi çalışmasında sigorta şirketinin üst düzey yöneticisi, genel prim üretiminde piyasa ikincisi olan şirketinin piyasa birincisi olduğu yönünde ısrar etmiştir.[210] Bu sorunu aşmanın tarihçilerin kurum tarihlerini kurumlardan bağımsız bir şekilde yazması ya da tarihini yazdıran kurumun bu çalışmayı reklam aracı olarak kullanmaktan vazgeçmesiyle mümkün olacağı ifade edilmiştir.[211]

Kurum tarihi çalışmaları sonucunda üretilen metinler akademik yayınlardan prestij kitaplara kadar bir dizi türü içermektedir. Bir kitabın boyutu ve biçimi, prestij kitap olarak tasarlanıp tasarlanmadığını göstermektedir.[212] Türk Hava

206 Ünsal ve Candan, *Türkiye'nin İnşa Tarihi*, s. 5.

207 Delahaye, Booth, Clark, Procter ve Rowlinson, "The Genre of Corporate History", s. 29.

208 Smith ve Steadman, "*The Value of Corporate History*", s. 36-37.

209 Tekin, "Kurum Tarihi", s. 333-334.

210 Koraltürk, "Kurum Tarihi Yazıcılığı", s. 140.

211 Tekin, "Kurum Tarihi", s. 334.

212 Delahaye, "The Genre of Corporate History", s. 33-39. Prestij kitap türündeki eserlerden, kurumlar tarafından "PR" malzemesi veya aracı olarak kullanılmak için basılan çalışmalar anlaşılmaktadır. Akansel ve Koraltürk, "İş İnsanı Hatırat ve Oto/Biyografileri", s. 996.

Yolları'yla ilgili çalışma[213] gerek tasarımı ve boyutu gerekse içeriği itibariyle prestij kitaplara örnek olarak gösterilebilir. Çalışmaların prestij kitap olarak yayınlanması beraberinde bazı problemleri getirmektedir. Bunların başında eserlere herkesin ulaşılabilirliği sorunu gelmektedir. Ortaya çıkan ürün genellikle çok iyi kağıtlara, pahalı basım teknikleriyle basılmakta, prestij kitap olarak yayınlanmakta ve fiyatı çok yüksek olmaktadır. Sonuçta kitapçılarda satılmaktan çok, okuması söz konusu olmayan çevrelere hediye edilmekte, okumak isteyenler ise esere ulaşamamaktadır.[214] Nitekim kurum tarihlerinin bir kısmı kütüphanelerde bile bulunmazken birçoğuna ancak nadir eser satan kitapçılardan ulaşılmaktadır. Buna bir örnek prestij kitap olarak büyük boyda yayınlanan Arçelik Kurum Tarihi'dir.

Kurumla doğrudan bir ilişkisi olmayan genel yayıncılar tarafından yayınlanan eserlerin yazarın görece bağımsızlığını gösterdiği, kurumların tarihleriyle ilgili çalışmaları kendilerinin yayınlamasının bilimsellik iddialarını baltalayabileceği ifade edilmektedir.[215] Seka'yla ilgili çalışmanın sunuş yazısında, proje yöneticisi 1996 Eylül ayı sonu itibariyle hazırladığı taslağın Seka üst yöneticilerinden oluşan bir komisyon tarafından titizlikle okunduğunu, kimi katkılar ve değişiklikler yapıldığını belirtmiştir. Yazar eserle ilgili ortaya çıkabilecek tüm eksiklik ve yanlışlıkların sorumluluğunun kendisine ait olduğunu eklemeyi ihmal etmemiştir. Yapılan değişikliklerin neler olduğu çalışmada açıklanmadığı için kurumun esere bir müdahalede bulunup bulunmadığı tespit edilememiştir.[216] Bazı çalışmalarda kurumun esere müdahalesinin olmadığı yazar tarafından açıkça belirtilmiştir. Unilever tarihini yazan İbar, otuz yıl Unilever'de çalışmış olmasının büyük bir avantaj olduğunu ifade ettikten sonra, kitabın yazılmasında Unilever Türkiye sponsor olsa da kitaptaki tüm görüş ve yorumların kendisine ait olduğunu ifade etmiştir. Metne kurum tarafından bir müdahalede bulunulmadığını da eklemiştir.[217] Kimi zaman yazar tarafsız olamayacağını açıkça ifade etmiştir. Türkiye Sınai Kalkınma Bankası'nın tarihini yazan Üyepazarcı, kendisinin bir banka mensubu olduğunu bu nedenle de tarafsız olmasının beklenemeyeceğini belirtmiş, okurların bu noktayı gözden uzak tutmamaları gerektiğini de eklemiştir.[218]

D. Karşılaşılan Diğer Problemler

Kurum tarihi çalışmaları genellikle uzmanlardan oluşan ekipler tarafından yapılmaktadır. Ekip çalışması malzemenin derlenme süresini kısaltabilmektedir. Ancak ekip çalışmasının ayrıntılı bir plan çerçevesinde ve eşgüdüm içerisinde gerçekleştirilememesi istenilen sonuca ulaşmayı zorlaştırmaktadır. Araştırmada

213 *75. Yılında Türk Hava Yolları 1933-2008*, İstanbul: Elma Bilgisayar ve Basım, 2008.

214 Tekin, "Kurum Tarihi", s. 198-199; Koraltürk, "Kurum Tarihi Yazıcılığı", s. 141.

215 Smith ve Steadman, "The Value of Corporate History", s. 34.

216 Kocabaşoğlu, Bulutgil, Çiloğlu, Binbaş ve Şeker, *Seka*, s. VII.

217 İbar, *Unilever*, s. 13.

218 Üyepazarcı, *TSKB*, VIII.

kullanılacak malzemenin farklı kişiler tarafından toplanması, her bir araştırmacının notlarını kendi üslubu ile alması, yazım sırasında zorlukların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Her bölümün ayrı kişilerce yazılması da bu sorunu devam ettirmektedir. Farklı kişilerce yazılmış bölümler eserin bütünlüğünü zedelemekte ve bölümler arası uyumsuzluklara sebep olmaktadır. Bu sorunların ortadan kaldırılması ya da en aza indirilmesinin; konunun ekibin tamamı tarafından çok iyi kavranmasıyla ve çok iyi bir koordinasyonla olabileceği ifade edilmektedir.[219] Egebank kurum tarihi çalışmasında eserin araştırma ve yazım kısmı akademisyenler tarafından gerçekleştirilmiş, Egebank Genel Müdürlük Reklam ve Halkla İlişkiler Birimi projeye destek vermiş, çalışma Tarih Vakfı'nın kurum tarihi projeleri çerçevesinde bir ekiple gerçekleştirilmiştir. Eserde, ekip çalışmasıyla ilgili problemlerden bahsedilmediği gibi halkla ilişkiler birimi ve bankanın bazı bölge ve şube müdürlerinin ilgi ve yardımlarıyla hız kazanıldığı ifade edilmiş, çalışmanın Tarih Vakfı'nın projelendirmesiyle gerçekleştirildiğinin altı çizilmiştir.[220]

Kuruluş yıldönümleri vb. önemli tarihler dolayısıyla, araştırma süresinin kısa tutulmasının beklenmesi, yıldönümüne hazır hale getirme kaygısı kurum tarihlerinin dar zaman aralıklarında yazılmalarına neden olmaktadır. Araştırma materyalinin dağınıklığı, kaynakların toplanmasında karşılaşılan güçlükler göz önüne alındığında kurum tarihlerinin daha geniş zamana yayılarak araştırılması ve yazılması gerektiği belirtilmiştir.[221] Sadece yıldönümlerine yetiştirme kaygısı değil, uzun bir zaman diliminde, farklı alanlarda faaliyetler gösteren bir kurumla ilgili eserin kısa sürede bitirilmesi gerektiğinde de zaman problemi yaşanmaktadır. Tekel'le ilgili çalışmada oldukça büyük ve çok geniş faaliyet alanlarına sahip, üstelik bu faaliyet alanlarının zaman içinde değişim gösterdiği uzun bir geçmişi bulunan bir kurumun tarihini yazmanın iddialı bir girişim olduğu, bunu bir kitabın boyutları içine sığdırmanın ise hiç gerçekçi bir çaba olmadığı açıkça ifade edilmiş; çalışmanın çok kısıtlı bir zaman içinde bitirilebilmesi için pek çok kişinin özveriyle yardımda bulunduğuna dikkat çekilmiştir.[222]

Kurumun yöneticilerinin ve çalışanlarının araştırmaya ilgilerinin azalması ya da yapılan çalışmanın kurum içinde farklı şekilde ilgi görmeye başlaması da problemler arasındadır. Çimento fabrikası ile ilgili çalışmada şirketin üst düzey yöneticilerinin desteğine rağmen kimi çalışanlar ilgisiz hatta engelleyici bir tavır takınmıştır. Kurumun reklam ve tanıtım sorumlularının, kurumsal iletişim bölümü çalışanlarının ya da idarecilerinin, kurumun kendi tarihini yıllık faaliyet raporu veya tanıtım broşürü gibi görmesi sonucunda kurum tarihlerinin içeriğinin bu

219 Tekin, "Kurum Tarihi", s. 338.

220 Yetkin ve Serçe, *Egebank*, s. 7.

221 Koraltürk, "Kurum Tarihi Yazıcılığı", s. 140.

222 Doğruel ve Doğruel, *Tekel*, s. 12.

amaçlar doğrultusunda belirlenmesi de çalışmalarda karşılaşılan problemler arasında yer almaktadır.[223]

Kurum tarihçiliğine gereken önemin verilmemesi nedeniyle, çok önemli işlevleri yerine getirmiş birçok kurumun çalışmaları bugünlere aktarılamamıştır.[224] Kurumların yok olması üzücü olsa da yapılan çalışmalarla belleğin ayakta kalması, korunması, geliştirilmesi, bilimsel bir birikime dönüştürülmesi mümkün olmaktadır.[225] Bu alandaki tarih yazımı konusunda Batılı ülkelere oranla Türkiye'de yapılan çalışma ve yayınların hem sayısal hem de niteliksel olarak ulaştığı seviye sınırlıdır. Oysa bu çalışmalar tarihleri yazılan kurumun tanıtılmasının yanı sıra o kurumun işlevi bakımından olduğu kadar aynı zamanda sosyal, iktisadi, kültürel, askerî, siyasi vb. açıdan bir ülkenin kat ettiği yolu da göstermektedir. Ayrıca toplumun; tarihini tanıması, öğrenmesi ilgi ve alaka duyması bakımından olduğu kadar, ulusal bilinç ve ortak kültürel değerlerin benimsenmesi açısından da bir çeşit katalizör etki yapmaktadır.[226]

Sonuç

Çalışma kapsamında kurum tarihi türüne ait 100 kitap incelenmiştir. Araştırmaya konu olan çalışmaların biçimsel özellikleri incelendiğinde yarından fazlasının finans, ticaret, iş ve yönetim sektörlerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Çalışmaların aynı şekilde yarıdan fazlasının akademisyenler tarafından kaleme alındığı ve yine bu eserlerin çok büyük bir bölümünün bizzat kurumların kendisi tarafından yayınlandığı belirlenmiştir. Bu durum incelenen çalışmalar bağlamında kurum tarihi yazımının araştırmacılardan ziyade akademisyenler eliyle yürütüldüğünü göstermektedir. Eserlerin akademisyenler eliyle yürütülmesi bu çalışmaların kurumların tanıtımını yapmak ve imaj oluşturmaktan ziyade tarihlerini anlamaya yönelik çabaların bir ürünü olduğuna işaret etmektedir. Bu düşüncenin arkasındaki itici güç kurumların bizzat kendisidir. Çünkü bu yayınların çok büyük bir kısmı kurumların kendi imkanlarıyla yayınlanmıştır.

Kurumlar tarafından yapılan çalışmaların özellikle 2000 ve 2020 yılları arasında yoğunluk kazandığı görülmektedir. Bu durum aslında kurumların tarihlerinin yazılması konusunda birbirlerini etkilediklerini ve son yıllarda çalışmaların sayısının istikrarlı bir şekilde arttığını göstermektedir.

Yapılan çalışmaların yarıdan fazlasının bölümlenmesinde kurumların kronolojik seyriyle birlikte tematik içerikleri de dikkate alınmış, çalışmaların üçte ikisi gibi büyük bir kısmında kurum arşivleri ya da kuruma ait belgelerin bulunduğu resmî devlet arşivlerinden istifade edilmiştir. Elde edilen bu veri, kurum tarihi

223 Koraltürk, "Kurum Tarihi Yazıcılığı", s. 140-141.

224 Benli, *Mülkiyeliler Birliği*, s. XV.

225 Autheman, *Bank-ı Osmani-i Şahane*, s. 8.

226 Öztoprak, *Atatürk Orman Çiftliği*, s. VII.

yazımı konusunda en sık karşılaşılan problemlerden biri olarak gösterilen kurum arşivlerinin kullanımıyla ilgili sorunların gerçeğin tamamını yansıtmadığını göstermektedir. Tüm yetersizliklerine ve problemlerine rağmen kurum arşivleri ya da kurumlara ait resmî belgelerin bulunduğu devlet arşivleri kurum tarihi çalışmalarının en büyük imkanlarından biri olarak durmaktadır.

Çalışmaların tematik özelliklerinin incelenmesi sonucunda eserlerin birinci sırada gelen yazılış amacının geçmiş olay ve kararların altında yatan sosyal, politik ve ekonomik nedenlerin tespiti olduğu görülmektedir, Böyle bir bakış açısıyla hareket edilince kurum tarihleri büyük ölçüde kurumun yanında sektör tarihinin ve ülke tarihinin birlikte ele alınması biçiminde yazılmıştır. Kurumun iç yapısına dönük sorunlarla birlikte, sektöre ilişkin sorunlar, sektörün kurulmasına ve gelişmesine kurumun nasıl katkıda bulunduğu, zamanla sektör içindeki payının nasıl geliştiği vb. gibi sorulara cevap aranmıştır. Bu çerçevede Türkiye tarihinin önemli sosyal, ekonomik ve siyasi olaylarının kurum üzerindeki izdüşümleri de çalışmalarda merkeze alınan konular arasında yer almıştır. Bu durumun en önemli sebeplerinden biri kurum tarihi yazarlarının genellikle tarih disiplini içinden geliyor olması ve sahip oldukları formasyonu bu çalışmalara da yansıtmalarıdır. Bunun bir sonucu olarak yapılan çalışmalar daha çok tarih perspektifinden ele alınmış, kurumlarla ilgili analiz ve değerlendirmelere çok fazla yer verilmemiştir.

Çalışmaların ortaya çıkardığı bir başka hususiyet kurumların kendilerini yeniden inşa etmek için tarihi bir araç olarak kullanmalarıdır. Kuruluş hikayelerini daha güçlü kılmak, kendilerine anlamlı ve değerli bir başlangıç noktası inşa etmek için kurumların büyük çoğunluğu ulusal tarihten devşirilen kronoloji ve temalar üzerinden kendi anlatılarını kurmuştur. Ulusal tarihten ödünç alınan anlatılarda ise önemli vurgu savaşlarla birlikte Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi olmuştur. Kurumlar, kimliklerini inşa ederken kendilerini gelişme, süreklilik ve öncülük gibi özellikler üzerinden tanımlamış, bu özellikler arasında da en fazla öncülük vasfını merkeze alarak bir kurum anlatısı inşa etmişlerdir.

Kaynakça

Acar, M. Şinasi, *Türkiye'de Beton Prefabrikasyonun Tarihçesi*, İstanbul: Türkiye Prefabrik Birliği, 2006.

Akalın, Tansel Zeynep ve Nadir Bıyıkoğlu (haz.), Türk *Savunma Sanayii Tarihi*, Ankara: İmge Tanıtım Danışmanlık, (ts.).

Akar, Rıdvan, *Bir Dünya Kurmak Hüsnü Özyeğin'in Yaşam Öyküsü*, 2. baskı, İstanbul: Özyeğin Üniversitesi, 2017.

Akaş, Cem (haz.), *Bir Geleceğin Anatomisi: Robert Kolej'in 150 Yılı 1863-2013*, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2013.

Akçura, Gökhan, *Türkiye Sergicilik ve Fuarcılık Tarihi*, İstanbul: Tarih Vakfı, 2009.

_____, *Cumhuriyet Döneminde Türkiye Matbaacılık Tarihi*, İstanbul: BASEV, 2012.

Akçura, Gökhan ve Lowe Lintas, *Koç Topluluğu'nun 75 Yılı*, İstanbul: Koç Holding A.Ş., 2001.

Akyıldız, Ali, *Haliç'te Seyrüsefer: Haliç Vapurları Şirketi ve Faaliyetleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.

Al, Hüseyin ve Şevket Kamil Akar, *Galata Borsası 1830-1873 Osmanlı'dan Günümüze Borsa*, İstanbul: Borsa İstanbul, 2013.

_____, *Osmanlı'dan Günümüze Borsa: Dersaadet Tahvilat Borsası 1874-19*28, İstanbul: Borsa İstanbul, 2014.

Altun, Mehmet, *Osmanlı'dan Günümüze Hayallerin Gerçekleştiği 100 Yıl*, İstanbul: İ.E. Ulagay İlaç Sanayii Türk A.Ş., 2003.

Arabacı, Caner, *Geçmişten Günümüze Konya Ticaret Odası: 1882-1999*, Konya: Konya Ticaret Odası, 1999.

Atasağun, Yusuf Saim, *Türkiye Cumhuriyeti Ziraat Bankası 1888-1939*, İstanbul: Kenan Basımevi, 1939.

Autheman, Andre, *Bank-ı Osmani-i Şahane: Tanzimattan Cumhuriyete Osmanlı Bankası*, Ali Berktay (çev.), İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2002.

Aybar, Mehmet Ali, *Türkiye İşçi Partisi Tarihi*, 3 c., İstanbul: BDS Yayınları, 1988.

Balcı, Ramazan ve İbrahim Sırma, *Ticaret ve Ziraat Nezareti: Memalik-i Osmaniye'de Osmanlı Anonim Şirketleri*, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası, 2012.

Bali, Rıfat N., Murat Koraltürk ve Akansel Yalçınkaya, *Kurum ve Sektör Tarihi, İş İnsanı ve Yönetici Hatırat, Biyografi ve Otobiyografi Kitapları Bibliyografyası (1932-2018)*, İstanbul: Libra Kitap, 2019.

Başa, Şafak, *Kurumsallaşma Bağlamında Dahiliye Nezareti'nden Dahiliye Vekaleti'ne Geçiş (1920-1923)*, Ankara: Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü, 2013.

Benli, Hasan Tahsin, *Mülkiyeliler Birliği Tarihi 1946-1996*, Ankara: Mülkiyeliler Birliği Vakfı Yayınları, 1996.

Camcı, Bayram, Cezmi Zafer ve Şükrü Yaman (der.), *Türk Deniz Ticareti ve Türkiye Denizcilik İşletmeler Tarihçesi*, 1. c., İstanbul: Türkiye Denizcilik İşletmeleri Kültür Yayınları, 1994.

Cankaya, Özden, *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi TRT 1927-2000,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Clark, Alfred P., "Oral History as Institutional Biography", *The Public Historian*, c. 41, sy. 3, s. 72-90.

Coşar, Nevin, *Geçmişten Geleceğe Demirbank*, İstanbul: Demirbank, 1999.

_____, "Türkiye'de Bankacılığın Tarihsel Gelişimi", Yıldız Technical University, Department of Economics, Working Papers, 2008/01/01.

Çapa, Mesut, *Kızılay (Hilal-i Ahmer) Cemiyeti (1914-1925)*, Ankara: Türkiye Kızılay Derneği, 2009.

Dayıoğlu, Hayrettin Mustafa, *Vakıf Taşdelen Doğal Kaynak Suyu*, İstanbul: Vakıf Taşdelen Doğal Kaynak Suyu, 2012.

Delahaye, Agnes, Charles Booth ve Peter Clark ve Stephen Procter ve Michael Rowlinson, "The Genre of Corporate History", *Journal of Organizational Change Management,* c. 22, sy. 1, s. 27-48.

DemirDöküm'de 50 Yıl, İstanbul: Demirdöküm A.Ş., 2004.

Doğruel, Fatma ve A. Suut Doğruel, *Osmanlı'dan Günümüze Tekel*, İstanbul: Tekel, 2000.

Dölen, Emre ve Murat Koraltürk, *İlk Çimento Fabrikamızın Öyküsü*, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul 2004.

Dünden Bugüne Eskişehir'deki 14 İşletmenin Öyküsü, Nazmi Kozak (ed.), Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi, 2013.

Ekici, Cevat (ed.), *Boğaziçinde Asırlık Seyahat Belgelerle Şiket-i Hayriye*, İstanbul: İDO-Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, 2007.

Elbas, Aziz (ed.), *Merinos*, Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi, 2015.

Eldem, Edhem, *135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivinde Tarihten İzler*, İstanbul: Osmanlı Bankası, 1997.

_____, *Osmanlı Bankası Tarihi*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.

Erbaş, Hayriye, *Bir Cumhuriyet Çınarı, Sözlü Tanıklıklarla Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin 75 Yılı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

Erdoğan, İlhan, *Çölde Çiçek Yetiştirmek Sadettin Dinçer'in Hayatı*, İstanbul: Malatyalı İş Adamları Derneği, 2005.

Erkan, Hüsnü, Sabri Yetkin, Özlem Yıldırır, Oktay Gökdemir ve N. Oğuzhan Altay, *Tarişbank Tarihi: Milli Aydın Bankası T.A.Ş.*, İzmir: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993.

Ertek T., Ahmet ve Faruk Özbakan, *Türk Coğrafya Kurumu Tarihçesi 70. Yıl*, İstanbul: Türk Coğrafya Kurumu, 2012.

Eski, Mustafa, *Kastamonu Bankası T.A.Ş.*, Ankara: Önder Matbaacılık, 2004.

Geçmişten Günümüze Posta, Ankara: PTT Genel Müdürlüğü, 2007.

Gedikli, Fethi, *Şura-yı Devlet Belgeler, Biyografik Bilgiler ve Örnek Kararlarıyla*, İstanbul: On İki Levha Yayıncılık, 2018.

Gülsoy, Ufuk, *İstanbul Ticaret Borsası 1924-2014*, İstanbul: İstanbul Ticaret Borsası, 2014.

Gülsoy, Ufuk ve Bayram Nazır, *Türkiye'de Ticaretin Öncü Kuruluşu İstanbul Ticaret Odası 1923-1960*, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası, 2012.

Gümüşoğlu, Firdevs, *Sözlü ve Yazılı Belgeler Işığında Cılavuz Köy Enstitüsü*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

Hürtürk, Kıvanç ve Stuart Kline, *Türkiye'de Ticari Havacılık Tarihi 1909/1967*, İstanbul: D Yayınları, 2009.

Irmak, Saadet, *100 Yıllık Eğitim Çınarı: Kabataş Erkek Lisesi 1908/2008*, İstanbul: Kabataş Erkek Lisesi Eğitim Vakfı, 2009.

İbar, Gazanfer, *Unilever Türkiye Tarihi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

Kahya, Fatih, *Osmanlı Devleti'nde Sigortacılık*, İstanbul: Libra, 2010.

Kara, Adem, *Cumhuriyet Döneminde Kalkınmanın Mihenk Taşı Halkevleri 1932-1951*, Ankara: 24 Saat Yayıncılık, 2006.

Kara, Ahmet, *Kuruluşunun 100. Yılında Darülelhan*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2018.

Karavar, Hilal, *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e İzmit Çuha Fabrikası 1844-1920*, Kocaeli, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, 2007.

Kazgan, Haydar, *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Bankacılık Tarihi*, İstanbul: Türkiye Bankalar Birliği, 1997.

Kazgan, Haydar, Alkan Soyak ve Murat Koraltürk, *Cumhuriyet'in 75 Yıllık Sigortacısı Koç Allianz*, İstanbul: Koç Allianz Sigprta A.Ş. (ts.).

Kocabaşoğlu, Uygur, Aydan Bulutgil, Fahrettin Çiloğlu, İlker Evrim Binbaş ve Nesim Şeker, *Seka Tarihi: Türkiye Selülöz ve Kağıt Fabrikalarının Tarihsel Gelişimi*, İzmit: SEKA, 1996.

_____, *Türk İş Bankası Tarihi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2001.

Kohlstedt, Sally Gregory, "Institutional History", *Osiris*, Historical Writing on American Science, c. 1, s. 17-36.

Kurt, Mustafa, "Bir Disiplin Olarak İşletmecilik Tarihi: Doğuşu, Gelişimi, Türkiye'de Potansiyeli ve Zorlukları Üzerine", *Turkish Journal of Management*, c. 1, sy. 1, s. 41-57.

Koç, Bekir ve M. Murat Baskıcı, *Bozkırdan Sanayinin Başkentine: Ankara Sanayi Tarihi*, Ankara: Ankara Sanayi Odası, 2013.

Koç, Hüseyin ve Ahmet Özden Uludere, *Kuruluşundan Günümüze Edirne Musiki Derneği*, Edirne: Edirne Belediye Başkanlığı, 2016.

Koraltürk, Murat, *Türkiye'de Ticaret ve Sanayi Odaları (1880-1952)*, İstanbul: Denizler Kitabevi, 2002.

_____, Şirket-i Hayriye (1851-1945), İstanbul: İDO, 2007, İstanbul: Turcas Kültür Yayınları, 2013.

_____, Enerji Dolu 80 Yıl, İstanbul: Turcas Kültür Yayınları, 2013.

_____, *Şekerbank'ın 60 Yılı: Bizim Hikayemiz Türkiye'nin Hikayesi*, İstanbul: Şekarbank, 2014.

_____, "Türkiye Kurum Tarihi Yazıcılığı Hakkındaki Düşünceler", *Müteferrika*, 2015, sy. 28, s. 137-142.

Küçükerman, Önder, *Anadolu'nun Geleneksel Halı ve Dokuma Sanatı İçinde Hereke Fabrikası: "Saray'dan Hereke'ye Giden Yol*, Ankara: Sümerbank, 1987.

_____, *Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası*, Ankara: Sümerbank Genel Müdürlüğü, 1987.

_____, *Türk Giyim Sanayii Tarihindeki Ünlü Fabrika "Feshane" Defterdar Fabrikası*, Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları, 1988.

_____, *Batı Anadolu'daki Türk Halıcılık Geleneği İçinde İzmir Limanı ve Isparta Halı Fabrikası*, İstanbul: Sümerbank, 1990.

_____, *Anadolu Tasarım Mirasının Ayak İzlerinde Türk Otomotiv Sanayii ve Tofaş*, 2. baskı, Bursa: Tofaş Türk Otomobil Fabrikası A.Ş., 2000.

Mamulattan Markaya Arçelik Kurum Tarihi 1955-2000, İstanbul: Arçelik A.Ş., 2001.

Okutan, M. Çağatay, *Bozkurt'tan Kur'an'a Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) 1916-1980*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2004.

Öndeş, Osman, *Vapur Donatanları ve Acenteleri Tarihi*, İstanbul: İMEAK Deniz Ticaret Odası, 2013.

Özcan, Halit Edip, *Fotoğraflarla Ulusal Petrol 1929-1954*, Ankara: Türkiye Petrolleri A.O. Arama Daire Başkanlığı Arşiv ve Tarih Yayınları, 2006.

Özdemir, Mehmet (haz.), *Cumhuriyet'ten Bugüne Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası*, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, 1997.

Öztoprak, İzzet, *Atatürk Orman Çiftliğinin Tarihi*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2006.

Pekdemir, Işıl Menderes, Aytuğ Sözüer, Duygu Toplu Yaşlıoğlu ve Esin Bengu Ceran, "Yönetim ve Organizasyon Yazını Üzerine İnceleme: Bir Anabilim Dalı Akademisyenlerinin 2005-2014 Yılları Arasındaki Yayınları", *İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi Dergisi*, c. 45, Özel Sayı 2016, s. 81-93.

Rowlinson, Michael, John Hassard ve Stephanie Decker, "Research Strategies For Organizational History: A Dialogue Between Historical Theory and Organization Theory," *Academy of Management Review*, c. 39, sy. 3, s. 250-274.

Sakızlı, Nalan, *Benim Adım Ford Otosan*, İstanbul: Ford Otomotiv Sanayi, 2010.

Sarı, Mustafa, *İzmit'te Hilal-i Ahmer Cemiyeti (1911-1925)*, İstanbul: Babıali Kültür Yayıncılığı, 2016.

Sarıkaya, Makbule, *Türkiye Himaye-i Etfal Cemiyeti 1921-1935*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2011.

Sarısakal, Baki, *Samsun Belediye Tarihi*, Samsun: Samsun Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2007.

Serçe, Erkan, *150. Yılında İzmir Belediyesi Tarihi*, 2 c., İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi, 2018.

Smith, George David ve Laurence E. Steadman, "The Value of Corporate History", *Journal of Forest History*, c. 26, sy. 1, s. 34-41.

Sülker, Kemal, *Türkiye Sendikacılık Tarihi*, İstanbul: Bilim Kitabevi Yayınları, 1987,

Tekeli, İlhan, *Birlikte Yazılan ve Öğrenilen Bir Tarihe Doğru*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2007.

Tekeli, İlhan ve Selim İlkin, *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası*, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, 1997.

Tekin, Gürkan, "Kurum Tarihi Yazımıyla İlgili Sorunlar", *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, sy. 42, s. 331-340.

Tekiner, Halil, *Kayseri Eczacılık Tarihi*, Ankara: Türk Eczacılar Birliği, 2005.

Toprak, Zafer, *Geçmişten Geleceğe Anadolu Sigorta*, İstanbul: Anadolu Sigorta, 2010.

Tunçay, Mete, *Türkiye'de Piyango Tarihi ve Milli Piyango İdaresi*, Ankara: Milli Piyango İdaresi, 1993.

Turing: Tarihi, Sanatı, Kültürü, Müziği ve Tekniği Halka Götüren Kurum, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1989.

Ural, Gülay Oktar ve Nazlı Berivan Ak, *Bir Asrın Ardından BP Türkiye*, İstanbul: BP Türkiye, 2012.

Ünalın, Çetin, *Cumhuriyet Mimarlığının Kuruluşu ve Kurumlaşması Sürecinde Türk Mimarlar Cemiyeti'nden Mimarlar Derneği 1927'ye*, Ankara: Mimarlar Derneği, 2002.

Ünsal, Süha ve Vahap Candan, *Nafia Türkiye'nin İnşa Tarihi*, Ankara: TRT: Anadolu Üniversitesi, 2015.

Üyepazarcı, Erol, *TSKB'nin Öyküsü 55. Yıl*, İstanbul: Türkiye Sınai ve Kalkınma Bankası, 2005.

Yalçın, Osman, *Türk Hava Harp Sanayii Tarihi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.

Yalçınkaya, Akansel ve Murat Koraltürk, "İktisat ve İşletme Tarihi Kaynağı Olarak İş İnsanı Hatırat ve Oto/Biyografileri: Türkiye'de Yayımlanan Eserler Üzerine Bir Araştırma", *Business Management Studies: An International Journal*, c. 6, sy. 4, s. 981-1014.

Yarman, Arsen, *Osmanlı Sağlık Hizmetlerinde Ermeniler ve Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Tarihi*, İstanbul: Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı, 2001.

_____, *Ermeni Etıbba Cemiyeti (1912-1922) Osmanlı'da Tıptan Siyasete Bir Kurum*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014.

Yazıcı, Serkan, *Osmanlı'dan Günümüze İletişimde Bir Lider Ericsson Türkiye*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014.

Yetkin, Sabri ve Erkan Serçe, *İzmir Esnaf ve Ahali Bankası'ndan Egebank'a (1928-2000)*, İstanbul: Egebank, 2000.

Yıldırım, Nuran, *İstanbul Darülaceze Müessesi Tarihi*, İstanbul: Darülaceze Vakfı, 1996.

Yıldırım, Yusuf, *Karaman Milli Bankası*, Karaman: Anı Bisküvi, 2017.

Yüksel, Ayhan ve Okan Yeşilot, *Giresun'da Fındık ve Fındık Borsası'nın Tarihçesi*, Giresun: Giresun Ticaret Borsası, 2016.

75. Yılında Türk Hava Yolları 1933-2008, İstanbul: Elma Bilgisayar ve Basım, 2008.

İnternet Kaynakları

https://www.ohs.org.uk/

http://www.columbia.ed

EK: Çalışmada İncelenen Eserler

Sıra	Eser Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayınevi
1	*Yedikule Pamuk İpliği Fabrikası*	Fatih Damlıbağ	2020	Libra
2	*150. Yılında İzmir Belediyesi Tarihi I-II*	Erkan Serçe	2018	İzmir Büyükşehir Belediyesi
3	*Şura-yı Devlet Belgeler, Biyografik Bilgiler ve Örnek Kararlarıyla*	Fethi Gedikli	2018 (2. baskı)	On İki Levha Yayıncılık
4	*Kuruluşunun 100. Yılında Darülelhan*	Ahmet Kara	2018	İstanbul Büyükşehir Belediyesi
5	*Sözlü ve Yazılı Belgeler Işığında Cılavuz Köy Enstitüsü*	Firdevs Gümüşoğlu	2017	Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
6	*Karaman Milli Bankası*	Yusuf Yıldırım	2017	Anı Bisküvi
7	*Bir Cumhuriyet Çınarı Sözlü Tanıklıklarla Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin 75 Yılı*	Hayriye Erbaş	2016	Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
8	*İzmit'te Hilal-i Ahmer Cemiyeti (1911-1925)*	Mustafa Sarı	2016	Babıali Kültür Yayıncılığı
9	*Giresun'da Fındık ve Fındık Borsası'nın Tarihçesi*	Ayhan Yüksel Okan Yeşilot	2016	Giresun Ticaret Borsası
10	*Kuruluşundan Günümüze Edirne Musiki Derneği*	Hüseyin Koç Ahmet Özden Uludere	2016	Edirne Belediye Başkanlığı
11	*Merinos*	Aziz Elbas (ed.)	2015	Bursa Büyükşehir Belediyesi
12	*Unilever Türkiye Tarihi*	Gazanfer İbar	2015	Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
13	*Nafia Türkiye'nin İnşa Tarihi*	Süha Ünsal Vahap Candan	2015	TRT: Anadolu Üniversitesi
14	*Ermeni Etıbba Cemiyeti (1912-1922) Osmanlı'da Tıptan Siyasete Bir Kurum*	Arsen Yarman	2014	Tarih Vakfı Yurt Yayınları
15	*Osmanlı'dan Günümüze İletişimde Bir Lider Ericsson Türkiye*	Serkan Yazıcı	2014	Tarih Vakfı Yurt Yayınları
16	*İstanbul Ticaret Borsası 1924-2014*	Ufuk Gülsoy	2014	İstanbul Ticaret Borsası

Sıra	Eser Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayınevi
17	*Şekerbank'ın 60 Yılı: Bizim Hikayemiz Türkiye'nin Hikayesi*	Murat Koraltürk	2014	Şekerbank
18	*14. Yüzyıldan Cumhuriyet'e Hastalıklar Hastaneler Kurumlar: Sağlık Tarihi Yazıları -1*	Nuran Yıldırım	2014	Tarih Vakfı Yurt Yayınları
19	*Osmanlı'dan Günümüze Borsa: Dersaadet Tahvilat Borsası 1874-1928*	Hüseyin Al Şevket Kamil Akar	2014	Borsa İstanbul
20	*Enerji Dolu 80 Yıl*	Murat Koraltürk	2013	Turcas Kültür Yayınları
21	*Dünden Bugüne Eskişehir'deki 14 İşletmenin Öyküsü*	Nazmi Kozak (ed.)	2013	Tepebaşı Belediyesi
22	*Kurumsallaşma Bağlamında Dahiliye Nezareti'nden Dahiliye Vekaleti'ne Geçiş (1920-1923)*	Şafak Başa	2013	Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü
23	*Bir Geleneğin Anatomisi: Robert Kolej'in 150 Yılı 1863-2013*	Cem Akaş (haz.)	2013	İstanbul Araştırmaları Enstitüsü
24	*Bozkırdan Sanayinin Başkentine: Ankara Sanayi Tarihi*	Bekir Koç M. Murat Baskıcı	2013	Ankara Sanayi Odası
25	*Vapur Donatanları ve Acenteleri Tarihi*	Osman Öndeş	2013	İMEAK Deniz Ticaret Odası
26	*Türk Hava Harp Sanayii Tarihi*	Osman Yalçın	2013 (2. baskı)	Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
27	*Galata Borsası 1830-1873 Osmanlı'dan Günümüze Borsa*	Hüseyin Al Şevket Kamil Akar	2013	Borsa İstanbul
28	*Türk Coğrafya Kurumu Tarihçesi 70. Yıl*	T. Ahmet Ertek Faruk Özbakan	2012	Türk Coğrafya Kurumu
29	*Türkiye'de Ticaretin Öncü Kuruluşu İstanbul Ticaret Odası 1923-1960*	Ufuk Gülsoy Bayram Nazır	2012	İstanbul Ticaret Odası
30	*Bir Asrın Ardından BP Türkiye*	Gülay Oktar Ural Nazlı Berivan Ak	2012	BP Türkiye
31	*Ticaret ve Ziraat Nezareti: Memalik-i Osmaniye'de Osmanlı Anonim Şirketleri*	Ramazan Balcı İbrahim Sırma	2012	İstanbul Ticaret Odası

Sıra	Eser Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayınevi
32	*Vakıf Taşdelen Doğal Kaynak Suyu*	Hayrettin Mustafa Dayıoğlu	2012	Vakıf Taşdelen Doğal Kaynak Suyu
33	*Cumhuriyet Döneminde Türkiye Matbaacılık Tarihi*	Gökhan Akçura	2012	BASEV
34	*Türkiye Himaye-i Etfal Cemiyeti 1921-1935*	Makbule Sarıkaya	2011	Atatürk Araştırma Merkezi
35	*Buharlı Vapurlardan Deniz Otobüslerine İstanbul'da Deniz Ulaşımı*	Murat Koraltürk	2010	Varlık Yayınları
36	*Geçmişten Geleceğe Anadolu Sigorta*	Zafer Toprak	2010	Anadolu Sigorta
37	*Osmanlı Devleti'nde Sigortacılık*	Fatih Kahya	2010	Libra
38	*Benim Adım Ford Otosan*	Nalan Sakızlı	2010	Ford Otomotiv Sanayi
39	*Kızılay (Hilal-i Ahmer) Cemiyeti (1914-1925)*	Mesut Çapa	2009	Türkiye Kızılay Derneği
40	*100 Yıllık Eğitim Çınarı: Kabataş Erkek Lisesi 1908/2008*	Saadet Irmak	2009	Kabataş Erkek Lisesi Eğitim Vakfı
41	*Türkiye Sergicilik ve Fuarcılık Tarihi*	Gökhan Akçura	2009	Tarih Vakfı
42	*Türkiye'de Ticari Havacılık Tarihi 1909/1967*	Kıvanç Hürtürk Stuart Kline	2009	D Yayınları
43	*50. Yılında Türkiye Bankalar Birliği ve Türkiye'de Bankacılık Sistemi "1958-2007"*	Ekrem Keskin, Emre Alpan İnan Melike Mumcu Pelin Erdönmez (haz.)	2008	Türkiye Bankalar Birliği
44	*75. Yılında Türk Hava Yolları 1933-2008*	-	2008	Elma Bilgisayar ve Basım
45	*Geçmişten Günümüze Posta*	-	2007	PTT Genel Müdürlüğü
46	*Osmanlı'dan Cumhuriyet'e İzmit Çuha Fabrikası 1844-1920*	Hilal Karavar	2007	Kocaeli Büyükşehir Belediyesi
47	*Samsun Belediye Tarihi*	Baki Sarısakal	2007	Samsun Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları
48	*Şirket-i Hayriye (1851-1945)*	Murat Koraltürk	2007	İDO

Sıra	Eser Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayınevi
49	*Boğaziçinde Asırlık Seyahat Belgelerle Şiket-i Hayriye*	Cevat Ekici (ed.)	2007	İDO-Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü
50	*Haliç'te Seyrüsefer: Haliç Vapurları Şirketi ve Faaliyetleri*	Ali Akyıldız	2007	Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
51	*"Arı Biziz Bal Bizdedir" Dünden Bugüne Türkiye'de Arıcılık*	Perihan Sarıöz	2006	Balparmak
52	*Atatürk Orman Çiftliği'nin Tarihi*	İzzet Öztoprak	2006	Atatürk Araştırma Merkezi
53	*Fotoğraflarla Ulusal Petrol 1929-1954*	Halit Edip Özcan	2006	Türkiye Petrolleri A.O. Arama Daire Başkanlığı Arşiv ve Tarih Yayınları
54	*Cumhuriyet Döneminde Kalkınmanın Mihenk Taşı Halkevleri 1932-1951*	Adem Kara	2006	24 Saat Yayıncılık
55	*Türkiye'de Beton Prefabrikasyonun Tarihçesi*	M. Şinasi Acar	2006	Türkiye Prefabrik Birliği
56	*Kayseri Eczacılık Tarihi*	Halil Tekiner	2005	Türk Eczacılar Birliği
57	*Haliç'te Ulaşım ve Haliç Vapurları Şirketi (1909-1941)*	Murat Koraltürk	2005	Degrade Ajans Reklamcılık ve Yayıncılık
58	*Bir Öğrenci Hareketi Olarak Milli Türk Talebe Birliği*	Zülküf Oruç	2005	Pınar Yayınları
59	*TSKB'nin Öyküsü 55. Yıl*	Erol Üyepazarcı	2005 (2. baskı)	Türkiye Sınai ve Kalkınma Bankası
60	*Kastamonu Bankası T.A.Ş.*	Mustafa Eski	2004	Önder Matbaacılık
61	*DemirDöküm'de 50 Yıl*	-	2004	Demirdöküm A.Ş.
62	*İlk Çimento Fabrikamızın Öyküsü 1910-2004*	Murat Koraltürk Emre Dölen	2004	Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı
63	*Bozkurt'tan Kur'an'a Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) 1916-1980*	M. Çağatay Okutan	2004	İstanbul Bilgi Üniversitesi

Sıra	Eser Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayınevi
64	*Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi TRT 1927-2000*	Özden Cankaya	2003	Yapı Kredi Yayınları
65	*Osmanlı'dan Günümüze Hayallerin Gerçekleştiği 100 Yıl*	Mehmet Altun	2003	İ.E. Ulagay İlaç Sanayii Türk A.Ş.
66	*Türkiye'de Ticaret ve Sanayi Odaları (1880-1952)*	Murat Koraltürk	2002	Denizler Kitabevi
67	*Bank-ı Osmani-i Şahane Tanzimat'tan Cumhuriyete Osmanlı Bankası*	Andre Autheman Ali Berktay (çev.)	2002	Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi
68	*Cumhuriyet Mimarlığının Kuruluşu ve Kurumlaşması Sürecinde Türk Mimarlar Cemiyeti'nden Mimarlar Derneği 1927'ye*	Çetin Ünalın	2002	Mimarlar Derneği
69	*Koç Topluluğu'nun 75 Yılı*	Gökhan Akçura Lowe Lintas	2001	Koç Holding A.Ş.
70	*Mamulattan Markaya Arçelik Kurum Tarihi 1955-2000*	-	2001	Arçelik A.Ş.
71	*Osmanlı Sağlık Hizmetlerinde Ermeniler ve Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Tarihi*	Arsen Yarman	2001	Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı
72	*Türk İş Bankası Tarihi*	Uygur Kocabaşoğlu	2001	Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
73	*Anadolu Tasarım Mirasının Ayak İzlerinde Türk Otomotiv Sanayii ve Tofaş*	Önder Küçükerman	2000 (2. baskı)	Tofaş Türk Otomobil Fabrikası A.Ş.
74	*İzmir Esnaf ve Ahali Bankası'ndan Egebank'a (1928-2000)*	Sabri Yetkin Erkan Serçe	2000	Egebank
75	*Osmanlı Bankası Tarihi*	Edhem Eldem	1999	Osmanlı Bankası
76	*Osmanlı'dan Günümüze Tekel*	Fatma Doğruel A Suut Doğruel	2000	Tekel

Sıra	Eser Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayınevi
77	*Dünden Bugüne İSFALT 1994-1999 Bir Dönemin Anatomisi*	-	1999	İstanbul Büyükşehir Belediyesi İstanbul Asfalt Fabrikaları A.Ş.
78	*Reklamcılığın İlk Yüzyılı: 1840-1940*	Orhan Koloğlu	1999	Reklamcılar Derneği
79	*Geçmişten Geleceğe Demirbank*	Nevin Coşar	1999	Demirbank
80	*Geçmişten Günümüze Konya Ticaret Odası 1882-1999*	Caner Arabacı	1999	Konya Ticaret Odası
81	*Türkiye Cumhuriyeti Ziraat Bankası 1888-1939*	Yusuf Saim Atasağun	1939	Kenan Basımevi
82	*Cumhuriyet'ten Bugüne Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası*	Mehmet Özdemir	1997	Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası
83	*Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Bankacılık Tarih*	Haydar Kazgan	1997	Türkiye Bankalar Birliği
84	*135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivinde Tarihten İzler*	Edhem Eldem	1997	Osmanlı Bankası
85	*Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası*	Selim İlkin İlhan Tekeli	1997 (2. baskı)	Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası
86	*Mülikiyeliler Birliği Tarihi 1946-1996*	Hasan Tahsin Benli	1996	Mülkiyeliler Birliği Vakfı Yayınları
87	*İstanbul Darülaceze Müessesi Tarihi*	Nuran Yıldırım	1996	Darülaceze Vakfı
88	*Seka Tarihi: Türkiye Selüloz ve Kağıt Fabrikalarının Tarihsel Gelişimi*	Uygur Kocabaşoğlu Aydan Bulutgil Fahrettin Çiloğlu İlker Evrim Binbaş Nesim Şeker	1996	Seka
89	*Türk Deniz Ticareti ve Türkiye Denizcilik İşletmeleri Tarihçesi I*	Bayram Camcı Cezmi Zafer Şükrü Yaman (der.)	1994	Türkiye Denizcilik İşletmeleri Kültür Yayınları

Sıra	Eser Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayınevi
90	*Tarişbank Tarihi: Milli Aydın Bankası T.A.Ş.*	Hüsnü Erkan Sabri Yetkin Özlem Yıldırır Oktay Gökdemir N. Oğuzhan Altay	1993	Tarih Vakfı Yurt Yayınları
91	*Türkiye'de Piyango Tarihi ve Milli Piyango İdaresi*	Mete Tunçay	1993	Milli Piyango İdaresi
92	*Batı Anadolu'daki Türk Halıcılık Geleneği İçinde İzmir Limanı ve Isparta Halı Fabrikası*	Önder Küçükerman	1990	Sümerbank
93	*Turing: Tarihi, Sanatı, Kültürü, Müziği ve Tekniği Halka Götüren Kurum*	-	1989	Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu
94	*Türkiye İşçi Partisi Tarihi* (3 cilt)	Mehmet Ali Aybar	1988	BDS Yayınları
95	*Anadolu'nun Geleneksel Halı ve Dokuma Sanatı İçinde Hereke Fabrikası: "Saray'dan Hereke'ye Giden Yol*	Önder Küçükerman	1987	Sümerbank
96	*Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası*	Önder Küçükerman	1987	Sümerbank Genel Müdürlüğü
97	*Türk Giyim Sanayii Tarihindeki Ünlü Fabrika "Feshane" Defterdar Fabrikası*	Önder Küçükerman	1988	Sümerbank Kültür Yayınları
98	*Türkiye Sendikacılık Tarihi*	Kemal Sülker	1987	Bilim Kitabevi Yayınları
99	*Cumhuriyet'in 75 Yıllık Sigortacısı Koç Allianz*	Haydar Kazgan Alkan Soyak Murat Koraltürk	(ts.)	Koç Allianz Sigprta A.Ş.
100	*Türk Savunma Sanayii Tarihi*	Tansel Zeynep Akalın Nadir Bıyıkoğlu (haz.)	(ts.)	İmge Tanıtım Danışmanlık

Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 19, Sayı 37, 2021/1, 467-512

Türkiye'de Coğrafya Biliminin Gelişimi: 1940-2000 Dönemi

Murat TANRIKULU*
Osman GÜMÜŞÇÜ*

Öz

Bilim tarihi çalışmaları, genel anlamda iki kapsamda yürütülmektedir. Bunlardan ilki, bir bilimin genel tarihine yönelik çalışmalardır. İkincisinde ise o bilimin herhangi bir ülkede geçirdiği aşamalar analiz edilir. "Türkiye'de Coğrafya Biliminin Gelişim Serüveni" adlı bu çalışmanın özünü de ikinci kapsamda sunulan formata uygun bir çalışma oluşturmaktadır. Burada coğrafya biliminin yüzyılları bulan ve dönemlere ayrılarak incelenen uzun tarihi içinde 1940-2000 dönemi ele alınmıştır. Bu dönemde coğrafya bilimi hem kurumsallaşmasını tamamlamış hem de 1960'lı yılların sonuna kadar bir yükseliş dönemi yaşamıştır. Yükseliş dönemiyle birlikte Batı'nın bilimsel düzeyi yakalanmış, örnek ve özgün çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Ancak 1960'tan itibaren ülke sosyo-ekonomik sorunların içine sürüklenmiş ve bu arada belirli aralıklarla askerî darbeler gerçekleştirilmiştir. Sosyo-ekonomik sorunlar ve askerî darbeler, yüksek öğretim üzerinde de etkili olmuştur. Bu etkilerle birlikte 1960'ların sonlarına doğru yükseliş dönemi sona ermiş, Türk coğrafyası kendi içine kapanmış, dünyadan kopuş yaşamış ve bazı gelişmeleri kaçırmıştır. Olumsuzluklar orta öğretim coğrafya müfredat programlarına da yansımış ve çok sık program değişiklikleri yaşanmıştır. Dönem geçmişten etkilenen ve geleceği etkileyecek yapısıyla 2000 yılında sona ermiştir. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmış, bu konuda daha önce kaleme alınmış eserler incelenmiş ve literatür taraması yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: bilim tarihi, coğrafya, Türk coğrafyası, Türk Coğrafya Kurumu, 1940-2000 dönemi.

* Doç. Dr. Çankırı Karatekin Üniversitesi, Coğrafya Bölümü, kutlukul@gmail.com, Orcid: 9679-6700-0000-0000.

** Prof. Dr. Çankırı Karatekin Üniversitesi, Coğrafya Bölümü, ogumuscu@yahoo.com, Orcid: 0000-0001-5099-8444.

Geliş/Received: 31.01.2021 • Kabul/Accepted: 15.05.2021 • Derleme Makalesi

History of Geography in Turkey between 1940 and 2000

Murat TANRIKULU
Osman GÜMÜŞÇÜ

Abstract

The history of science is written in two ways in general. The first of these is on the general history of a science. In the second, the stages of that science in any country are analyzed. This study is in accordance with the format presented in the second way. Here, the period between 1940 and 2000 is discussed within the long history of geography, which has been divided into sub-periods. Geography both completed its institutionalization and experienced a rising period until the end of the 1960s. With the ascension period, the scientific level of the West has been reached and exemplary and original studies have been carried out. However, since 1960, the country has been dragged into socio-economic problems and in the meantime, military coups have been carried out at regular intervals. The Socio-economic problems and military coups have also affected higher education academic reseaches. With these effects, towards the end of the 1960s, the period of rise came to an end, the Turkish geography closed with itself, broke with the world and missed many developments. The negativities were also reflected in the secondary education geography curriculum and frequent program changes were experienced. The period ended in 2000. Text analysis, one of the qualitative research methods, was used in the study, the works written before on this subject were examined and the literature was reviewed.

Keywords: history of science, Geography, Turkish Geography, Turkish Geographical Association, 1940-2000 period.

Giriş

Bilimler dünyası içinde her bilimin geçmişten günümüze bir doğuş, bir gelişim süreci vardır. Bu süreç ya o bilimin gereksinmelerinin bir zorunluluğu olarak ortaya çıkmasıyla ya da bir bilimin çatısı altında yer alırken bağımsızlaşmasıyla başlar; bir kuruluş, bir kimlik kazanma, kurumsallaşma, gelişme ve yetkinleşmesiyle devam eder. Ancak bir ülkede bir bilimin kuruluşu, kurumsallaşması, gelişmesi, yetkin olabilmesi; zorunluluklara, yatırımlara, her yönüyle anlaşılmasına, ulusal ve uluslararası değerde yetişmiş kadrolarının olmasına ve bütün bunların devamlılığına bağlıdır. Burada sayılanlar ülkelerin gelişmişlik derecelerinin de bir göstergesidir. Bunlar başarılabilirse o ülkenin gelişmiş ülkeler arasında bir yeri ve söyleyecek sözü olabilir. Başarılamaz ve çağa uygun bilimsel gelişme yakalanamaz ya da bilimlerin yetkinleşmesinde aksamalar yaşanırsa, sosyal ve içtimai sahalarda da aksamalar baş gösterir ve ülke sonu kestirilemeyen mecralara sürüklenir.[11] Böyle dönemlerde özellikle bilim ve teknikteki yetersizlik, kendisini şiddetli bir gereksinim hatta bir ölüm kalım sorunu biçiminde hissettirmiştir. Gereksinimin karşılanması, ülkenin yetişmiş eleman sıkıntısının hızlı bir biçimde giderilmesi için yurt dışına öğrenciler göndermek ve modern tarzda yükseköğretim kurumları açmak Osmanlı'dan günümüze uygulanan yöntemler arasındadır. Açılan yükseköğretim kurumlarında coğrafya bilimi de müfredatta yer almıştır. Diğer bilimlerle birlikte temelleri Osmanlı'nın son dönemlerinde atılan coğrafya biliminin eğitim-öğretim ve gelişim süreci Cumhuriyet'le birlikte devam etmiş ve günümüze ulaşmıştır. Yüzyılları bulan bu süreç yaşanan iç ve dış kaynaklı sorunlar nedeniyle inişli çıkışlı bir seyir izlemiştir.

Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne coğrafya biliminin yüzyılları bulan tarihinin araştırılması, bu neden ve bir zorunluluk olarak dönemlere ayrılarak yapılmıştır. Konuyu araştıran bilim insanları, farklı kriterleri baz almış ve farklı dönemler ortaya koymuşlardır. Örneğin Erinç bu dönemlendirmeyi; "1-Modern Coğrafyadan öncesi (1915'den öncesi), 2-Modern coğrafyanın öncüleri ve ilk adımlar (1915-1933), 3-Türk Coğrafyasının kuruluşu ve teşkilatlanması (1933-1941), 4-Türk Coğrafyasının yükselişi (1942-1973)," biçiminde yapmıştır. Daha sonra yaptığı dönemlendirmeyi; "1-Çağdaş coğrafyaya yöneliş evresi (1915-1933), 2-Bilimsel Türk coğrafyasının kuruluş ve yükseliş evresi (1933-1982), 3- YÖK düzeni ile başlayan son evre (1982'den sonrası)" olarak düzeltmiştir.[2] Bir dönemlere ayırma çalışması da Koçman tarafından yapılmıştır. Erinç'in fikirleriyle büyük ölçüde uyuşan bu çalışmaya göre dönemler; "1- Modern coğrafya öncesi:

1 Murat Tanrıkulu, *Coğrafya ve Kültür*, Ankara: PEGEM Akademi, 2018, s. 1-10.

2 Sırrı Erinç, "Coğrafya, Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Bilim", Ankara: TÜBA Yayınları, 1997, s. 51-55.

1915'den öncesi; 2- Modern coğrafyanın öncüleri ve ilk adımlar: 1915-1933; 3- Türk coğrafyasının kuruluş ve örgütlenmesi: 1933-1941; 4- Türk coğrafyasının yükselişi: 1942-1980; 5- Türk coğrafyasının yaygınlaşması ve nitelikte kayıpları: 1981'den beri." biçimindedir.[3]

Dönemlendirme çalışmalarının tamamında, orantısızlıktan kaynaklanan eksikliklerin olduğu, konuyla ilgili okurun dikkatinden kaçmayacaktır. Zira Osmanlı coğrafyasının asıl karakterini yansıtan ve ülkemizdeki coğrafyanın bu gününü anlamamızı sağlayan 1915'ten önceki, yüzyıllar süren dönem, tek bir dönem içine sıkıştırılmış, hatta büyük oranda yok sayılmıştır. Oysa Osmanlı coğrafyasını karakterize eden asıl eserler çok önceki tarihlere uzanmaktadır. Bu husus dikkate alınarak Türk coğrafya tarihi yeniden dönemlere ayrılırsa; Başlangıçtan Katip Çelebi'ye kadar olan birinci dönem (yani Klasik Osmanlı coğrafyası) ve Katip Çelebi'den başlayarak 1915 yılında sona eren dönemi de (Batılılaşma/modernleşme yolunda Osmanlı coğrafyası şeklinde) ikinci dönem olmak üzere genel hatlarıyla ikiye ayırmak doğru bir tespit olacaktır. Bu iki dönemin üzerine aslında Erinç tarafından yapılan ve Koçman'ın ikmal edip Kayan'ın takip ettiği yukarıdaki beş dönem yeniden değerlendirilip konu bir bütün olarak ele alınırsa, Türk coğrafya biliminin gelişim sürecinin toplam beş döneme ayrıldığını söylemek mümkündür. Bunlar; Klasik Osmanlı/Türk coğrafyası: Başlangıcından Katip Çelebi'ye, Batılılaşma/Modernleşme yolunda Türk Coğrafyası: Katip Çelebi'den 1915'e, Modern Türk Coğrafyasının Kuruluşu ve Örgütlenmesi: 1915-1940, Türk Coğrafyasının Yükselişi: 1941-2000 ve Türk Coğrafyasının Yaygınlaşması ve Yeni Arayışlar: 2001'den Bugüne.[4] Gümüşçü-Balcıoğulları'nın meseleye yaklaşımı böyle olmakla birlikte Türkiye, 27 Mayıs 1960 askerî darbesiyle onar yıl arayla gerçekleştirilecek olan, adına "darbeler dönemi" diyebileceğimiz ve yaklaşık kırk yıllık süreyi kapsayan bir süreci de geçirmiştir. Dile getirilen süreç başka hiçbir sürece benzememektedir ve her alanda olduğu gibi akademi üzerinde de çok ağır etkileri olmuştur. Bu nedenle 1941-1960 dönemini ayrı bir dönem olarak almak ve 1940-2000 dönemi içinde değerlendirmek görülen odur ki daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Konuya böyle bakıldığında ülkemizde coğrafya biliminin incelenmesi altı dönemde yapılabilir.

1. Klasik Osmanlı/Türk coğrafyası: Başlangıcından Katip Çelebi'ye,
2. Batılılaşma/modernleşme yolunda Türk coğrafyası: Katip Çelebi'den 1915'e,
3. Modern Türk coğrafyasının kuruluşu ve örgütlenmesi: 1915-1940,
4. Türk coğrafyasının yükselişi, 1941-1960
5. Darbeler Dönemi ve İçe Kapanış, 1960-2000.

3 Asaf Koçman, "Cumhuriyet Döneminde Yüksek Öğretim Kurumlarında Coğrafya Öğretimi ve Sorunları", *Ege Coğrafya Dergisi*, 1999, sy. 10, s. 1-14.

4 Gümüşçü, O. ve A. Balcıoğulları, *Coğrafyaya Giriş*, Ankara: Bilge Yayınevi, 2005, s. 106-109.

6. Türk coğrafyasının yaygınlaşması ve yeni arayışlar: 2001'den bugüne.

Türk coğrafyasının yükselişi, darbeler dönemi içe kapanışı 1941-1960-2000 süreci bu çalışmanın da konusunu oluşturmaktadır. Türkiye'de coğrafya bilimi, 1941-1960, 1961-2000 aralığında ve dünya ile kıyaslandığında ne durumdadır? Hem sorunun yanıtını verebilmek hem de Türkiye'de coğrafya biliminin gelişmesini anlayabilmek için klasik dönemi bir kenara bırakıp en azından 2. ve 3. döneme kısaca değinilecektir. Zira her iki dönem coğrafyanın Türkiye'de üniversiteleşme çalışmalarını ve modern coğrafyanın kuruluşunu anlamamızı sağlarken 1940 sonrasına da ışık tutacaktır. Sürece bu bakış, aynı zamanda 1940'a kadar nerede olduğumuzun da yanıtını verecektir.

Osmanlı Devleti, XVIII. yüzyıl ortalarından itibaren yetişmiş eleman gereksinimini gidermek için Batılı tarzda okullar kurmaya başlamıştır. Mühendishane-i Bahrî-i Hümayun ve 1795'te Mühendishane-i Berrî-i Hümayun bu okulların ilk kurulanlarıdır. Mühendishane-i Berrî-i Hümayun için hazırlanan müfredatta, harita ve coğrafya dersleri yer almış, böylece coğrafya, akademik anlamda öğretilen bir bilim olmuştur. Bu dersler, başlangıçta daha çok Fransa, değişen duruma uygun olarak Birleşik Krallık, Prusya ve Avusturya-Macaristan gibi ülkelerden mühendis subaylar tarafından verilmiştir. Ancak adı geçen ülkelerle yaşanan siyasi sorunlar ve savaşlar, ders veren mühendis subayların ülkelerine dönmeleriyle sonuçlanmış, bu da öğretimi aksatmıştır. Bunun üzerine ilk kez III. Selim döneminde (1761-1808) yurt dışına öğrenci gönderilmeye başlanmıştır. Aynı zamanda gereksinim duyulan askerî ve teknik personelin ülke içinden yetiştirilmesi için Batılı tarzda bir yüksek öğretim kurumunun kurulması (1845) ve bu kuruma "fenler evi" anlamına gelen "Darülfünun" adı verilmesi kararlaştırılmıştır. Coğrafyanın da müfredatında olduğu ilk Darülfünun 1863'te kurulmuş, ancak siyasi, ekonomik ve sosyal nedenlerle kapatılmıştır. 1870'te Darülfünun-ı Osmani ve 1873'te Darülfünun-ı Sultani adlarıyla tekrar kurulan darülfünunlar da aynı akıbete uğramıştır.

1900'lü yılların başında Batılı tarzda bir darülfünun açılması tekrar gündeme gelmiş ve 31 Ağustos 1900'da modern Türk üniversitelerinin ilki olarak kabul edilen Darülfünun-i Şahane açılmıştır. 1909'da adı Darülfünun-i Osmani olarak değiştirilen kurum bünyesinde; 1915'te Saffet Paşa Konağı'nda "Coğrafya Darülmesaisi" adıyla da bir enstitü kurulmuştur. Böylece coğrafya, müstakil bir kürsüye kavuşmuş, ülkede modern coğrafyanın kurulması ve kurumsallaşması adına ilk önemli adım atılmıştır.

Meşrutiyet'in ilanından sonra daha çok askerî alanda gelişen Almanya ile olan ilişkiler, eğitim-öğretim alanında da karşılık bulmuştur. Darülfünun'un ıslah programları kapsamında Alman üniversiteleri model alınmış, birçok Alman bilim insanı ikili anlaşmalar ve işbirliği gereği ülkeye davet edilmiştir. 12 Eylül 1915 tarihinde Almanya'dan gelen ilk grup içerisinde coğrafya muallimi olarak görev yapacak olan Marburg Üniversitesi (Breslau) Doç. Dr. Erich Obst ve jeoloji

ile coğrafya muallimi olarak görev yapacak olan Leipzig Üniversitesi Doç. Dr. Walter Penck de yer almıştır. Erich Obst, coğrafya bölümünün başkanlığına ve yeni kurulan Coğrafya Enstitüsü'nün müdürlüğüne getirilmiştir. Böylece hem üniversite eğitiminin icaplarına uygun modern bir öğretim başlamış[5] hem de kurulan ilk coğrafya bölümü Alman ekolüne göre şekillendirilmiştir.[6]

Daha sonra profesör olan Erich Obst başkanlığındaki bölümde Faik Sabri (Duran), Ali Macit (Arda), Selim Mansur ve Hamit Sadi (Selen) görev almışlardır. Bu dönemde Darülfünun'un Coğrafya Bölümü'nde Coğrafya-i Tabii, İslam ve Türk Coğrafyası, Coğrafya-i Beşeri, Coğrafya Usul ve Tatbikatı, Mevzii Coğrafya ve İstatistik gibi dersler okutulmuştur. 11 Kasım 1918'de Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinin ardından 13 Kasım'da İstanbul'un işgali ve İtilaf devletlerinin isteğine üzerine 2 Kasım 1918 tarihinde sözleşmeleri feshedilen Alman öğretim üyeleri, 20 Aralık'ta İstanbul'u terk etmişlerdir. Sonrasında Maarif Vekaleti (Milli Eğitim Bakanlığı) hesabına Fransa'da coğrafya eğitimi görmüş olan Faik Sabri Duran, Ali Macit Arda, Selim Mansur ve Viyana'da doktorasını yapmış olan Hamit Sadi Selen ilk Türk hocalar olarak görevlerine devam etmişlerdir. Böylece Alman ekolüne göre kurulmuş olan coğrafya bölümünde Fransız coğrafya ekolü etkin olmaya başlamıştır.[7] Bölüm, 1935 yılına kadar tek başına coğrafya araştırma ve öğretim merkezi olarak ülkeye hizmet vermiştir.[8]

Cumhuriyetle birlikte, her alanda olduğu gibi Türk yüksek öğretiminde de önemli gelişmeler yaşanmıştır. 1924 yılında tüzel bir kişiliğe kavuşan İstanbul Darülfünunu, 1933'ün Temmuz ayında çıkarılan 2252 sayılı yasa ile kapatılarak yerine 1 Ağustos 1933'te yeni bir kadro ve yapı ile İstanbul Üniversitesi açılmıştır. Aynı yıl Atatürk, Ankara'da, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi adında yeni bir fakülte kurulmasını emretmiş ve fakültenin kuruluşu 1935 yılında tamamlanmıştır. Böylece fakültenin kurucu bilimlerinden biri olan coğrafyanın 1915'te başlayan kurumsallaşması adına önemli bir mesafe alınmış, 1941'de gerçekleştirilen I. Coğrafya Kongresi'nde alınan karar gereği Türk Coğrafya Kurumu'nun (TCK) kurulmasıyla da tamamlanmıştır.

I. 1941-2000 Dönemi: Örgütlenme, Kısmi Gelişim ve Dünyadan Kopuş

1941-2000 dönemi, önceki yıllarda gerçekleştirilenler yanında, özellikle I. Coğrafya Kongresi ve Türk Coğrafya Kurumu'nun kazandırdığı ivme ve motivasyon ile

5 Ekmeleddin İhsanoğlu, *Darülfünun, Osmanlı'da Kültürel Modernleşmenin Odağı I-II*, İstanbul: IRCICA Yayınları, 2010, s. 549.

6 Erol Tümertekin, *Türkiye'de Beşeri Coğrafyanın Gelişmesi*, İstanbul: İÜ. Edebiyat Fakültesi Yayını, 1971, s. 2.

7 Tümertekin, *Türkiye'de Beşeri Coğrafyanın Gelişmesi*, s. 194-196.

8 Koçman, "Cumhuriyet Döneminde Yüksek Öğretim Kurumlarında Coğrafya Öğretimi ve Sorunları", s. 1999.

bazı önemli işlerin yapıldığı ve kısmi gelişimin kaydedildiği bir dönem olmuştur. Fakat bu olumlu hava uzun sürmemiş, 27 Mayıs 1960 darbesiyle birlikte ülkenin siyaset ve sosyo-ekonomik açılardan girdiği çalkantılı döneme paralel olacak biçimde coğrafya bilimi de dünyadan kopmuş, nitelik kayıplarıyla birlikte bir karmaşa ve kaosa sürüklenmiştir.

Türkiye'de coğrafyanın örgütlenmesinin ilk profesyonel adımı, 1941 yılında toplanan I. Coğrafya Kongresi ile gerçekleşmiştir (6-21 Haziran 1941). Bu kongrede bilimsel Türk coğrafyasının temelleri atılmış, yurdumuzda coğrafya bilimi ile ilgili pek çok sorun bir bütün olarak ele alınmış ve sorunların çözümü yolunda önemli kararlar verilmiştir. Kongre sonrası yayımlanan tutanaklar, Türk coğrafyasının evrimi ile ilgili çok önemli bir belge niteliğindedir. Dönemin Millî Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in açış ve kapanış konuşmalarından da anlaşıldığı üzere asıl amaç: "Bir taraftan memleketimizde coğrafya ilminin usullü şekilde gelişmesini, diğer taraftan her derecedeki okullarda coğrafya öğretiminin bugünkünden daha realiteye temas ettirici şekilde yürütülmesini temin etmektir." Ayrıca bakan tarafından "Diğer ilimler gibi coğrafyanın da bir takım maharetli zekâ oyunları olmaktan çıkarılıp, hayata yönelmesi" istenmiş ve "Türk vatanının canlı ve cansız varlıklarıyla incelenmesinin hareket noktası olması gerektiği" özellikle vurgulanmıştır. Bu emirlerle çalışmaya başlayan kongrede meseleler, program ve kitap; terimler, coğrafî isimler ile Türkiye coğrafyası mevzuları, kurulan üç komisyon tarafından etraflı bir şekilde incelenmiş, sonuçlar genel kurul toplantısında karara bağlanmıştır. Kongrede alınan bu kararlardan bazıları uzun süreli ve çok etkili olmuştur. Örneğin bu sayede orta öğretimde tek kitap uygulamasının sakıncalarına rağmen modern coğrafi görüşü yansıtan ders kitaplarının yayınlanması sağlanmış, büyük kısmı bugün de kullanılan başarılı bir coğrafya terimleri listesi hazırlanmış, okul coğrafya müfredatında modern coğrafyaya göre gerekli değişiklikler yapılmış, Türkiye coğrafyasına önem verilmesi sağlanmış ve bu arada tedrisattaki karışıklığa ve tutarsızlığa bir son verilmek üzere "Türkiye'nin coğrafî bölgeleri" tespit edilmiştir. Kongreden sonra Türk Coğrafya Kurumu'nun kurulması ile Türkiye'de bilimsel coğrafya çalışmalarının hızlanması ve koordinasyonu sağlandığı gibi, o tarihe kadar araştırma sonuçlarının memlekete ve bütün dünyaya tanıtıldığı bilimsel bir coğrafya dergisinin olmayışı gibi çok mühim bir engel aşılmıştır. Gerçekten de Türkiye'de bilimsel coğrafya yayınlarının tarihçesi araştırılırsa, kurumun ve *Türk Coğrafya Dergisi*'nin ne kadar büyük bir boşluğu doldurduğu ve Türk coğrafyasının gelişmesinde ne kadar önemli olduğu ortaya çıkar. Dolayısıyla I. Coğrafya Kongresi, bilimsel bakımdan üstün bir başarı ve Türk coğrafyasının evriminde belki de en önemli dönüm noktası sayılmalıdır.[9] Belirtildiği üzere 1940'lı ve 1950'li yıllar ülkemizde coğrafya biliminin gelişmesi adına önemli adımların atıldığı bir dönem olmuştur. Ancak atılan bu adımların iyi planlanmadığı, özellikle 1960'lı

9 Erinç, "Coğrafya, Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Bilim", s. 51-53.

yılların sonuyla birlikte açık bir şekilde görülecektir. Ne yazık ki kongrede ülkemizde coğrafya biliminin kurumsallaşması adına meslekî tanınırlığı her nasılsa eksik bırakılmış, bir bilim adeta öğretmenliğe mahkum edilmiştir. Diğer yandan Türk Coğrafya Kurumu'nun faaliyetlerini sürdürebilmesi için sınırlı devlet desteği dışında ve bu desteğin kesilmesi durumunda gerekli olan bütçenin nereden ve nasıl sağlanacağı, bir kurum bina, daire vb. olması gerektiği ise gündeme dahi gelmemiştir.[10]

1941'den sonraki dönemde, önceki yıllarda açılan (İstanbul ve Ankara'daki) iki coğrafya bölümünün meslekî anlamda daha fazla kurumsallaşması ve eleman artışları neticesinde hem öğretim hem de bilimsel araştırma alanında önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Özellikle I. Coğrafya Kongresi'nden sonraki yıllarda hazırlanan araştırmalar, takip eden çalışmalar için ufuk açıcı ve yol gösterici nitelikte olmuştur. Gerçekten de davet edilerek ya da ülkelerindeki birtakım siyasi nedenlerle ülkemize gelen yabancı coğrafyacılarla birlikte yurt dışında öğretim görerek yurda gelen Türk coğrafyacılar tarafından bu dönemde hazırlanan bütün çalışmalar, Türkiye'de bilimsel yöntemler ile hazırlanan ilk coğrafya eserleri literatürünü oluşturmuştur. Ortaya konan bütün bu çalışmaların neredeyse hiç birinin öncüsü yoktur ve her anlamda preliminer/ilk ve kaliteli araştırmalar olarak literatürdeki yerlerini almıştır. Eserler böyle olunca bahsedilen eser sahibi isimler de önceki dönem coğrafyacıları ile birlikte Türk coğrafyasındaki "büyük coğrafyacılar" niteliğini kazanmıştır. Bu dönemde yapılan yayınlar sayesinde Türkiye'de coğrafya yükseköğretimi ile ilk ve ortaöğretim coğrafya öğretimi için yeterli alt yapı ve kaynak hazırlanmıştır. Ayrıca sözü edilen büyük coğrafyacıların çalışma ve yayımları, takip eden coğrafyacılar için Türk coğrafya öğretimi ve araştırmalarının yöntem ve çerçevesini belirlemiştir.

1946 yılında çıkarılan Üniversiteler Kanunu ile geniş çerçeveli bölümler, idari bakımdan yarı-bağımsız kürsülere dönüştürülmüş; bu kürsüler de kendi programlarını oluşturma, öğrenci seçme ve diploma verme yetkisi kazanmıştır. Bu kanun sayesinde coğrafya bölümlerini oluşturan kürsüler, 1950 sonrasında kadrolarını geliştirme olanağı bulmuş ve akademik ilerlemeye ilişkin getirilen kurallarla da bilimsel araştırma kapasiteleri yükseltilmiştir.[11]

1940-1950'lerde, ikinci nesil coğrafyacılar yurt dışına (Fransa ve Almanya'da, kısmen ABD'de ve İngiltere'de) gönderildiler ve bir süre orada çalıştıktan sonra yeni fikirler ve yaklaşımlarla Türkiye'ye geri döndüler. Bu coğrafyacılar gönderildikleri ülkelerin coğrafi ekollerinden etkilendiler ve çalıştıkları süreler boyunca bu ekolleri temsil ettiler (Tablo 1). F. A. Sanır ve S. Trak gibi coğrafyacılar ise, daha

10 Murat Tanrıkulu, "Türkiye'de Coğrafyacı ve Coğrafya Eğitimcisi İkileminde Coğrafya Bilimi", *TÜCAUM 30. Yıl Uluslararası Coğrafya Sempozyumu*, 2018, s. 846-854.

11 E. Murat Özgür, N. Yavan, "Türk Coğrafyacılarının İç Hesaplaşması: Neden Başaramadık, Nasıl Başarabiliriz?", *Beşeri Coğrafya Dergisi*, 2013, sy. 1, s. 14-38.

önce ülkemize gelen H. Louis ve diğer yabancı kurucu coğrafyacılarla birlikte çalışma fırsatı bulmuşlardır.[12]

Birinci nesil kurucu coğrafyacıların yanına ikinci nesil coğrafyacıların da eklenmesiyle, coğrafya sahasında önemli araştırmalar yapılmış, yayın sayısı dikkate değer oranda artmış ve çeşitli konulara ait, hala değerini koruyan başucu kitapları niteliğindeki temel eserler hazırlanmıştır. Bunların çoğunluğu, çalışmanın sonundaki literatürde verilmiş olmakla birlikte bazılarını belirtmek gerekirse; Akyol'un *Umumi Coğrafya Giriş*; Selen'in *İktisadi Coğrafya, Türkiye Coğrafyasının Anahatları*; Ardel'in *Umumi Coğrafya Dersleri, Klimatoloji*; Alagöz'ün *Türkiye Karst Olayları Hakkında Bir Araştırma*; Darkot'un *Türkiye Coğrafyası, Kartografya Dersleri, Türkiye İktisadi Coğrafyası*; Tanoğlu'nun *Enerji Kaynakları, Ziraat Hayatı, Beşeri Coğrafya, Nüfus ve Yerleşme*; Yalçınlar'ın *Strüktüral Morfoloji I-II*; Bilgin'in *Genel Kartografya I-II*; İzbırak'ın *Sistematik Jeomorfoloji, Coğrafya Terimleri Sözlüğü, Türkiye I-II*; İnandık'ın *Türkiye Bitki Coğrafyasına Giriş, Türkiye'nin Gölleri*; Trak'ın *Türkiye Coğrafya Eserleri Genel Bibliyografyası*; Yücel'in *Türkiye Coğrafyası*; Erol'un *Genel Klimatoloji*; Gürsoy'un *Kartografya* kitaplarıdır. Özellikle Erinç ve Tümertekin'in çok sayıdaki kitabı vardır. Bütün bu çalışmaların zenginliği, dönemin üretkenliğinin ve ulaştığı seviyenin de bir göstergesidir. Coğrafya adına üretilen binlerce eserin içerik zenginliği, sonraki nesil coğrafyacıların yetişmesine büyük katkılar yapmış, bu eserlerin bazıları ise yeri doldurulamaz klasik eserler haline gelmiştir.

Tablo 1: Türkiye'de coğrafya bölümlerinde görev yapan ikinci nesil coğrafyacılar ve ekolleri

Bölüm	İsim	Dönem	Ekolü
İstanbul	Sırrı Erinç.	1940-85	Humbolt-Richtofen
	İsmail Yalçınlar.	1941-84	Fransız okulu
	Necdet Tunçdilek	1948-88	Ritter-Ratzel
	Hamit İnandık	1949-69	Fransız okulu
	Erol Tümertekin.	1950-93	Ritter-Ratzel
	Turgut Bilgin.	1955-96	Alman okulu
	Ajun Kurter.	1956-97	Fransız okulu
Ankara	Cevat Rüştü Gürsoy.	1940-85	Alman okulu
	Ferruh Ali Sanır.	1940-50	Alman okulu
	Talip Yücel.	1945-86	Fransız ve Alman okulu
	Oğuz Erol.	1952-93	Alman okulu

12 Nuri Yavan, C. Kurtar Anlı, "(Un) Making Human Geography in Turkey in the Dominance of Environmental Determinism", *Posseible Düşünme Dergisi*, 2018, c. 7, sy. 13, s. 77-98.

1941 sonrası dönem aynı zamanda coğrafyacıların gerçekleştirdikleri araştırmaları yayınlayabilecekleri coğrafya ihtisas dergilerinin yayım hayatına girdiği bir dönem olmuştur. Türk Coğrafya Kurumu tarafından çıkarılan *Türk Coğrafya Dergisi* 1943 yılında; *İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsü Dergisi* ise 1951 yılında ilk sayılarını çıkarmışlardır. Henüz yeterli sayıda araştırmanın yapılmamasından ya da *Türk Coğrafya Dergisi*'nin boşluğu doldurmasından olacak, Ankara Üniversitesi Coğrafya Bölümü'ne ait *Coğrafya Araştırmaları Dergisi*'nin ilk sayısı ancak 1968 yılında çıkarılabilmiştir. 1974 yılına kadar ülkemizde biri İstanbul ve diğeri de Ankara'da olmak üzere sadece iki coğrafya bölümü vardır. Ortaya konan eserler de adı geçen bölüm öğretim üyeleri tarafından üretilmiştir. Dönem kendi içinde değerlendirildiğinde ve üretilen kitap ve makalelere bakıldığında, Erinç'in de belirttiği üzere İstanbul Coğrafya Bölümü'nde bolca ders kitabı hazırlanırken Ankara'da aynı gayretin görülmediği dikkati çekmektedir. Bahsi geçen eserler genellikle kurucuların ağırlıklı bir şekilde fizikî coğrafyacı olması ve beşerî coğrafyacıların dahi fizikî coğrafya çalışmaları yapmaları nedeniyle fizikî coğrafya ağırlıklı olmuştur. Bu nedenle adı geçen dönemde ülkemizde bir fizikî coğrafya hakimiyeti yaşanmıştır. Bu konuda Bekaroğlu ve Sarış'ın yeni tarihli (2017) bir yazısında şu ifadeler kullanılmıştır;

> 1915 yılında İstanbul'da, 1935'te ise Ankara'da kurulan coğrafya enstitülerinin yönetiminde olan Avrupalı jeolog ve coğrafyacılar ile ilk kuşak Türk coğrafyacılarının yaptıkları çalışmalarla sistematik bir karakter kazanan fizikî coğrafya çalışmaları içerisinde, jeoloji yönü güçlü olan jeomorfoloji çalışmalarının ağırlığının fazla olduğu gözlemlenmektedir.

Hütteroth'un belirttiği üzere, 1940'lardan itibaren yerel bir entelektüel merkez olma hüviyetini kazanan Türkiye'deki fizikî coğrafya, tematik olarak ele alındığında, bariz bir biçimde jeomorfolojinin egemen olduğu; bu alan içerisinde de özellikle genel jeomorfoloji çalışmaları ile jeoloji-yapısal jeomorfoloji araştırmalarının önemli bir yer tutuğunu belirtmek gerekir. Bu hakim temalar çerçevesinde pratik edilen ve kısa zamanda disiplinin en güçlü kanadı konumuna gelen fizikî coğrafya çalışmalarının, 1960'lara dek Batı'daki hakim fizikî coğrafya pratiğine paralel olarak geliştiği, yerel ve uluslararası literatüre kayda değer katkılarda bulunduğu söylenebilir. Nitekim, bu döneme kadar olan çalışmalar, dönemin hakim bilme biçimine uygun bir şekilde tasvirî niteliktedir.[13]

Ülkemizde 1940'lardan başlayarak hızlı bir çıkış yakalayan coğrafya bilimi, 1960'lı yıllarla birlikte durağanlaşmıştır. Kayan'a göre, Türkiye'deki fizikî coğrafya çalışmalarının 1960'lı yıllardan itibaren Anglo-Amerikan muadilleriyle arasında giderek artan bir asimetri meydana gelmeye başlamıştır. Öyle ki, 1960'larda

13 Erdem Bekaroğlu, F. Sarış, "Türkiye'de Fiziki Coğrafya: Değişen Disiplinler Pratiğin Ampirik Bir Analizi", *Marmara Coğrafya Dergisi*, 2018, c. 35, s. 40-54.

Anglo-Amerikan fizikî coğrafya okullarında olgunlaşan ve zaman içerisinde diğer coğrafya okullarına yayılan kantitatifleşmenin kazanımlarından Türk fizikî coğrafyası yakın zamanlara kadar yararlanamamış; bunun neticesinde kantitatif devrim ıskalanmıştır. Türkiye'deki fizikî coğrafyanın kuramsal, metodolojik ve teknik olarak zamanının fizikî coğrafya pratiğinin gerisine düşmesine neden olan bu tarihsel asimetri zamanla artmış; fizikî coğrafyacılar süreçlerin analizine odaklanmaktansa, şekil-fenomen tasvirine dayalı pratiklerini büyük ölçüde devam ettirmişlerdir. Bu asimetri, Türk fizikî coğrafyasının yaklaşık olarak yarım yüz yıl boyunca kuşkusuz halen devam etmekte olan bir "kriz"e girmesine neden olmuştur. Nitekim disiplin, 1960'lardan sonra kurumsal olarak büyümesine rağmen, yapılan çalışmaların teorik, idiografik, tasviri, indüktif ve saf bir ampirizmle karakterize olmasından dolayı fizikî coğrafya ne Batı pratiğinin, ne doğa bilimleri kampının ne de yereldeki kendisine yakın sistematik bilimlerin bir parçası olmuş; sürdürülegeldiği eski paradigma içerisinde sıkışarak izole kalmıştır. İşte, fizikî coğrafyanın yeni bin yıla kadar gerek ulusal yerbilimleri literatüründe gerekse de uluslararası platformlardaki düşük performansı bu izolasyonla ilgilidir.[14] Diğer yandan birinci ve ikinci kuşak Türk coğrafyacılarının çoğu, daha önce de zikredildiği üzere, yurtdışında eğitim görmüş ve çalışmış olduklarından (Almanya ve Fransa'da), beraberlerinde Batı kaynaklı fikir ve uygulamaları getirmişlerdi. Bu dönemin iki ana fikri, olasıcılık ve bölgeselcilikle birlikte çevresel determinizmdi. Bu fikirler o dönemde hem Batı'da hem de Türkiye'de bilimsel araştırmaların normu haline gelmiştir. Ne yazık ki ülkemizde Batı'daki gelişmelere uygun olan bilimsel tutum 1970'lerde ciddi bir kesintiye uğradı. O zamandan beri Batı'da bu iki fikir ağır bir şekilde eleştirilmesine ve bilim uygulamaları dışında bırakılmasına rağmen, Türk coğrafyacılar bu yaklaşımı güçlü bir şekilde savunmayı sürdürerek onu bir tür dogmaya çevirmiştir.[15]Burada fizikî coğrafya için belirtilen hususlar, özünde Türk coğrafyasının geneli için de söz konusudur ve beşerî coğrafya çalışmaları için de geçerlidir. Nitekim Özgür ve Yavan konu hakkında, "1960 sonrası Türk coğrafyası önceki yıllardaki gelişim başarısını koruyamamış ve özellikle 1980 sonrası hem felsefi ve bilimsel bakımdan hem de kurumsal örgütlenme açısından çağdaş Batı coğrafyasından kopmuştur."[16] tespitini yapmışlardır. Yine konuyla ilgili olarak, Gümüşçü şu tespitleri yapmaktadır:

> Bütün kriterlerden hareketle, özellikle 1960-2000 yıllarının Türk coğrafyasının büyük bir içe kapanma ve nitelik kayıpları dönemi olduğu dikkati çekmektedir. Dolayısıyla uluslararası coğrafya dergilerindeki yayın

14 Bekaroğlu, F. Sarış, "Türkiye'de Fiziki Coğrafya: Değişen Disiplinler Pratiğin Ampirik Bir Analizi", s. 40-54.

15 Yavan ve Kurtar Anlı, , "(Un) Making Human Geography in Turkey in the Dominance of Environmental Determinism", s. 77-98.

16 Özgür ve Yavan, "Türk Coğrafyacılarının İç Hesaplaşması: Neden Başaramadık, Nasıl Başarabiliriz?", s. 14-38.

> sayılarında büyük bir gerileme ve hatta duraklama olduğu ve yurt dışında hemen hemen hiçbir kitap yayını yapılmadığı ve hatta uluslararası coğrafya kongrelerine gidilerek Türkiye'nin temsil bile edilmediği ifade edilmelidir.[17]

1960'larla başlayan ve 2000'li yıllara kadar devam eden bu dönem, Türkiye'de iç dinamiklerin her haliyle bütün olay ve olguların önüne geçtiği bir dönem de olmuştur. Arkası kesilmeyen askerî darbeler, ekonomik krizler ve diğer sorunlar nedeniyle ülkenin sosyal, ekonomik ve kültürel hayatı ciddi çalkantılar ve çıkmazlarla karşılaşmış, yöneticiler problemler karşısında geçici çözümlerle baş etmeye çalışmışlardır. Bu ahval ülkenin eğitim, bilim ve teknoloji politikalarına sık sık değişim ve düzenleme şeklinde yansımış, haliyle yükseköğretim sistemi içerisindeki coğrafya bilimi de bunlardan etkilenmiştir. Kişisel gayretleri ve çalışmaları ile dünyayı takip ederek ciddi araştırmalar yapan birkaç isim bir kenara bırakılırsa, Türk coğrafyacıları genel anlamda dünyadan koparak bir içe kapanma eğilimine yönelmişlerdir.

Türk coğrafyasının genel olarak dünyadaki bilimsel felsefeyi ve araştırma yöntemlerindeki değişimi izlemekte zorluk çektiği 1970'li yıllarda bazı disiplinler, coğrafyanın uluslararası ölçekte bilimsel topluluktaki boşluğunu doldurmuş ve ulusal ölçekte alanını genişleterek öğretmenlik dışındaki uygulama alanlarında etkinliğini artırmıştır. Bu çerçevede Türk coğrafyacılarının büyük ölçüde temel amacı, diğer sosyal ve fen bilimleriyle etkileşim halinde bilim yapmaktan ziyade, akademik unvan almak ve öğretmen yetiştirmek olmuştur.[18] Diğer yandan, 1915'te Coğrafya Darülmesaisi ve 1935'te DTCF'nin kuruluşundan sonraki uzun bir süreçte yeni bir bölüm kurulmamıştır. Bunda bu iki bölümden yetişen coğrafyacıların en azından sayısal bakımdan ülke ihtiyacını karşılaması etkili olmuştur. Fakat özellikle nüfus artışı ile ilk ve ortaöğretimdeki öğretmen ihtiyacının hızla artmasıyla birlikte 1970'lerden sonra yeni coğrafya bölümlerinin kurulması gündeme gelmiştir.

Ülkemizde, İstanbul ve Ankara'daki coğrafya bölümlerinden sonra üçüncü bölüm Erzurum Atatürk Üniversitesi'nde açılmıştır. Bölüm resmî olarak 1961 yılında M. T. Tarkan'ın (1923-1984) asistan olarak göreve başlamasıyla açılmışsa da eğitim-öğretimin başlaması 1974 yılında gerçekleşmiştir. Bu yıl 25 öğrenci ile eğitime başlayan bölümde, öğretim üyesi olarak kurucu M. Tevfik Tarkan yanında, A. N. Sözer ve A. Nişancı bulunmaktaydı. Bir süre sonra bu bölümde göreve başlayan ve tek başına neredeyse Türkiye'deki diğer bütün coğrafya bölümlerinden daha fazla akademisyen yetiştirecek olan H. Doğanay ve öğrencileri özellikle bu dönemden sonra Türk coğrafyasında ağırlıklarını hissettireceklerdir. Gerçekten de Atatürk Üniversitesi Coğrafya Bölümü'nden bahsedilirken, önceki ve hatta

17 Osman Gümüşçü, "Katip Çelebi'den Günümüze Türkiye'de Coğrafyanın Tarihi Serüveni", *TÜCAUM Coğrafya Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Ankara: 2012, s. 355-389.

18 Özgür ve Yavan, "Türk Coğrafyacılarının İç Hesaplaşması: Neden Başaramadık, Nasıl Başarabiliriz?", s. 23.

sonraki coğrafya bölümlerinde yapılamayan "çok sayıda eleman yetiştirme" işinin mimarı H. Doğanay'ı anmamak bir eksiklik olacaktır. Nitekim Doğanay, doçentlik kadrosunu almasının en önemli getirisinin, coğrafya bölümünde doktora programı açarak önemli bilim adamlarının yetişmesine olanak sağlamak ve asla taklit ürünü olmayan bir "Atatürk Üniversitesi Coğrafya Ekolü" oluşturmak olduğunu açıkça ifade edecektir. Yine Doğanay, akademik felsefesinin esasının "çok sayıda yetişmiş eleman ve çok sayıda araştırma ürünü eser" olduğunu ve dolayısıyla "2006 yılına kadar 17 yüksek lisans ve 24 doktora tezi hazırlattığını" belirtmiştir. Bugünden geriye dönüp bakıldığında, bilimsel bir ekolün inşası tartışılır olmakla birlikte H. Doğanay, gururla belirttiği, "çok sayıda eleman yetiştirme" işinde son derece başarılı olmuş ve hedefine ulaşmıştır.[19]

Zikredilen olumsuzluklara paralel olarak 1940'lı ve 1950'li yılların altın devri yaşanmış ve geride kalmış, hem Türk Coğrafya Kurumu hem de coğrafya bilimi adına sıkıntılı bir döneme girilmiştir. Özellikle darbeler döneminin başladığı 1960'lı yıllarla birlikte devlet tarafından kurum adına tahsis edilen sınırlı ölçüdeki maddi destek kesilmiş, bu yüzden büyük bir çöküş yaşanmıştır. Kurum, 1975 yılından sonra da faaliyetlerini sürdüremez hale gelmiştir. O yıllarda Türk Coğrafya Kurumu'nun yönetim kurulu üyeleri Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Ülkeler Coğrafyası Kürsüsü'nün öğretim üyelerinden oluşmaktadır. Ekonomik sıkıntıya ek olarak Coğrafya Enstitüsü içindeki diğer kürsülerin öğretim üyeleriyle sürekli çekişme ve anlaşmazlıklar yaşanmaktadır. Bu sıkıntılar devam ederken, mekân sıkıntısını bahane eden DTCF dekanlığı aldığı bir kararla Türk Coğrafya Kurumu'nu, fakülte dışında başka bir mekâna taşınmak zorunda bırakmıştır. Kurumun kitapları ve birtakım eşyası, önce o zamanki kurum başkanı Prof. Dr. Cemal Arif Alagöz'ün sahibi olduğu bir daireye yerleştirilmiş, daha sonra Cebeci Semti'nde (Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne yakın bir konumda) iki dükkan kiralanarak bu mekâna taşınmıştır. Türk Coğrafya Kurumu, 1982 yılına gelindiğinde yeni dernekler kanununun getirdiği yükümlülükleri artık yerine getirmez olmuştur. Çünkü üyeler aidatlarını ödemiyorlar, olağan genel kurul toplantıları çoğunluk sağlanamadığı için sürekli ikinci toplantıya erteleniyor ve ikinci toplantıya katılan az sayıda kişinin imzaları ile yapılabiliyordu. Hatta kurumun Uluslararası Coğrafya Birliği'ne (IGU) olan birikmiş 300 dolarlık aidat borcunun ödenebilmesi için Başbakanlık Müsteşarlığı'ndan yardım talebinde bulunulmuştu. Diğer yandan kuruma ait kitapların bulunduğu Cebeci semtindeki mekânın kirası ödenemediği için ayrıca büyük bir sıkıntı yaşanmıştı. Çaresizlik içinde kalan Kurum Başkanı Prof. Dr. Cemal Arif Alagöz, Genel Sekreter Prof. Dr. Cevat Rüştü Gürsoy, Muhasip Üye Prof. Dr. Talip Yücel, İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsü Müdürü Prof. Dr. Sırrı Erinç ile görüşerek kurumun kitaplarının Vefa Müşküle Sokak'taki İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsü binasına

19 Gümüşçü, "Katip Çelebi'den Günümüze Türkiye'de Coğrafyanın Tarihi Serüveni", s. 355-389.

nakledilmesine karar vermişlerdir. Kırk yıl gibi uzun bir süre başkent Ankara'da faaliyetlerini sürdüren Türk Coğrafya Kurumu'nun kurulduğu yerden İstanbul'a nakledilmesi üzücü ve üzerinde düşünülmesi gereken önemli vaka olarak tarihe geçmiştir. Bu durumun gerçekleşmesine sebep olanlar o zamanda Türk Coğrafya Kurumu'na gereken desteği ve önemi vermeyen, sürekli çekişen, uzlaşmayan, kurumsallaşmaktan çok kişiselleşmeyi önde tutan öğretim üyeleri idi.[20]

1980 askeri darbesinin ardından 1981 yılında Yüksek Öğretim Kurulu (YÖK) kurulmuş ve ülkemizin eğitim, bilim ve teknoloji politikalarında önemli değişikliklere gidilmiştir. Bölümlerin iç yapısı, öğrenci alımı ve sayısı, öğretmen yetiştirme, lisansüstü eğitim gibi alanlarda uygulanan düzenleme ve değişiklikler, diğer bilim dallarına olduğu gibi coğrafyaya da olumsuz biçimde yansımıştır. Bu yansımaların ilki, ülkemizde nicel anlamda coğrafya bölümü, coğrafyacı, coğrafya dergisi ve coğrafya yayınlarının hızla çoğalmasıyken ikincisi ise yine bu hızlı artışın bir sonucu olarak kalitenin düşmesi biçiminde olmuştur. 1981'den sonra YÖK yasası ile yeni bir yapıya kavuşan üniversitelerde, zamanla artan ve değişen ihtiyaçlara bağlı olarak 1992 yılında farklı bir aşamaya geçilmiştir. Bir taraftan devlet üniversiteleri diğer kentlerde yaygınlaşma eğilimine girerken bölüm sayısı da oldukça hızlı bir şeklide artmıştır (Tablo 2). Diğer yandan ise vakıflara üniversite açma izni verilmesiyle özel üniversiteler kurulmuştur. 1998 yılında YÖK, devlet üniversiteleri bünyesindeki eğitim fakültelerinde yeni düzenleme ve değişikliklerde bulunmuştur. Buna göre coğrafya bölümleri dışında sosyal bilgiler, sınıf öğretmenliği ve Türkçe öğretmenliği bölümlerinde de coğrafya dersleri okutulmaya başlanmış, bu da yeni coğrafya bölümlerinin kuruluşunu gerekli kılmıştır. Artışla birlikte coğrafyacılar, hem yüksek lisans ve doktora hem de kitap ve makale hazırlama çalışmalarında dönemi sembolize edercesine yeni konu ve metot arayışlarına girmiştir. [21]

Tablo 2: Türkiye üniversitelerinde yer alan coğrafya bölümleri ve kuruluşları (1915-2000)

No	Üniversite	Kuruluş	Şehir
	İstanbul Üniv.	1915	İstanbul
	Ankara Üniv.	1935	Ankara
	Atatürk Üniv.	1974	Erzurum
	Fırat Üniv.	1978	Elazığ
	Ege Üniv.	1979	İzmir
	Yüzüncü Yıl Üniv.	1993	Van
	Sütçü İmam Üniv.	1993	Kahramanmaraş

20 Ali Özçağlar, "Türkiye'de Coğrafya Literatürünün Gelişmesinde DTCF Coğrafya Bölümü'nün Rolü", *TALİD*, 2020, c. 18, sy. 35, s. 245.

21 Gümüşçü, "Katip Çelebi'den Günümüze Türkiye'de Coğrafyanın Tarihi Serüveni", s. 355-389.

No	Üniversite	Kuruluş	Şehir
	Harran Üniv.	1993	Şanlıurfa
	Süleyman Demirel Üniv.	1994	Isparta
	Çanakkale Onsekiz Mart Üniv	1994	Çanakkale
	Afyon Kocatepe Üniv.	1996	Afyonkarahisar
	BalıkesirÜniv	2000	Balıkesir
	Ondokuz Mayıs Üniv.	2000	Samsun

Ülkemizde YÖK'ün kurulmasıyla birlikte gerçekleştirilen yapısal değişiklikler arasında eğitim enstitülerinin, üniversiteler bünyesinde eğitim fakültelerine dönüştürülmesi de yer alır. Bu fakültelerde de diğer sosyal bilimlerin eğitimine paralel olarak coğrafya eğitimi ana bilim dalları kurulmuştur. Böylece coğrafya bilimi için, daha önce dile getirilen sorunlara, yeni bir sorun eklenmiştir (Tablo 3). Zira bu ikili yapı zaman içerisinde hem disiplin hem akademisyenler hem de öğrenciler için sıkıntılı bir ikilem meydana getirmiştir.

Tablo 3: Türkiye üniversitelerinde yer alan coğrafya eğitimi anabilim dalı ve kuruluşları.

No	Üniversite	Kuruluş	Şehir
	Gazi Üniv.	1982	Ankara
	Atatürk Üniv	1982	Erzurum
	Dokuz Eylül Üniv.	1982	İzmir
	Selçuk Üniv.	1982	Konya
	Karadeniz Teknik Üniv.	1982	Trabzon
	Dicle Üniv.	1985	Diyarbakır
	Çanakkale Onsekiz Mart Üniv.	1994	Çanakkale
	Marmara Üniv.	1994	İstanbul
	Ondokuz Mayıs Üniv.	*	Samsun
	Balıkesir Üniv.	*	Balıkesir

*Henüz öğrencisi bulunmayan bölümler

Batı'dan uzaklaşmaya yol açan ve burada zikredilen durum biraz açıldığında durumun bir olaylar zinciri biçiminde geliştiği görülür. Ülkemizde 1980 Askeri Darbesi, sosyal ve ekonomik yaşamda sorunlara yol açtığı gibi Türk yüksek öğretiminde etkileri günümüzde de devam eden sorunlara yol açmıştır. Sorunun ana kaynağı Türk yüksek öğretimine yapılan müdahaleler, yeni kurumların kurulması, mevcut ve iyi işleyen kurumların kapatılması, devri ya da birleştirilmesi

biçiminde gerçekleşmiştir. Öğretmen yetiştiren kurumlar, bu müdahalelerden en ağır şekilde etkilenen kurumlar olmuştur. Türkiye, özünde öğretmen yetiştirme sistemi bakımından köklü bir geleneğe sahip ülkeler arasındadır. Öğretmen yetiştirme çabaları, Sultan Abdülmecit döneminde 16 Mart 1848'de Rüştiyelere öğretmen yetiştirmek üzere üç yıl süreli "Darül Muallimin-i Rüşdi" adını taşıyan ilk öğretmen okullarının kurulmasıyla başlamış, daha sonraki yıllarda şekillenen yapısıyla, Cumhuriyet yönetimine devredilmiştir. Bu deneyim, bilimsel yaklaşımlarla daha da zenginleşmiş, özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Atatürk'ün önderliğinde başka ülkelere örnek olabilecek birbirinden özgün modeller ortaya konmuş, eğitim enstitüleri kurulmuş, köy enstitüleri açılmış ve yaygınlaştırılmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki bu atak daha sonraları sürdürülememiş, mevcutları geliştirmek yerine, kapatılmalarına veya yozlaştırılmalarına yol açan uygulamalara gidilmiştir. Bu anlamda, 1954'te Köy Enstitülerinin kapatılmasıyla başlayan süreç, öğretmen yetiştirmede ilk olumsuz işaret olarak hatırlanmaktadır. 1970'li yıllar ise, öğretmen eğitiminde en sorunlu dönem olarak görülmektedir. Henüz gerekli planlama yapılmadan öğretmen okullarının kapatılması, eğitim enstitülerinin 3 yıl olan eğitim süresinin siyasi müdahalelerle 3 aya kadar indirilerek yozlaştırılması, "mektupla eğitimle öğretmen yetiştirme" gibi uygulamalar, genelde tüm branşlara özelde ise coğrafya öğretimine ve yetiştirilen öğretmenlerin niteliğine olumsuz olarak yansımıştır.[22]

1970'li yıllarda yaşanan bu olumsuzluklar üzerine, 1981 yılında çıkarılan Yükseköğretim Kanunu (2547 Sayı ve 6 Kasım 1981) ve bunu tamamlayan Yükseköğretim Kurumları Teşkilatı Hakkında Kanun Hükmünde Kararname (41 Sayı ve 20 Temmuz 1982 tarih) ile Türk yükseköğretim sisteminde kapsamlı düzenlemelere gidilmiştir. Bu düzenlemelerin en önemlisi daha önce zikredildiği üzere hiç kuşkusuz, Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte zaman içinde ülkenin öğretmen ihtiyacını karşılamak için kurulan ve yaygınlaşan eğitim enstitülerinin, Milli Eğitim Bakanlığı'ndan alınarak, eğitim fakültelerine dönüştürülmesi ve üniversitelere bağlanması olmuştur. 1982 yılından itibaren Türkiye üniversitelerinde öğretmen yetiştirme; eğitim fakültelerinde ve fen-edebiyat fakültesi öğrencilerine pedagojik formasyon dersleri verilerek iki ayrı kaynakta gerçekleştirilmiştir. Ancak yaklaşık on beş yıl süren bu uygulamayı YÖK, ortaöğretim alan öğretmenliği için öğretmenlik sertifika programlarının uygulamadan uzak, içerik ve süre açısından yetersiz olduğunu ileri sürerek, öğretmenlik sertifika programlarını 04.11.1997 Tarih ve 97, 39, 2761 sayılı kararlarıyla yeniden yapılandırmıştır. Bu doğrultuda eğitim fakültesi öğrencileri için 3,5+1,5 yıl, fen-edebiyat fakültesi mezunları için 4+1,5 yıl olmak üzere iki şekilde yürütülecek olan tezsiz yüksek lisans programları

22 Murat Tanrıkulu, "Türkiye'de Fen-Edebiyat ve Eğitim Fakültesi İkileminde Öğretmen Yetiştirme ve Pedagojik Formasyon Uygulamaları", *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi,* 2017, sy. 59, s. 264-267.

uygulamaya konmuştur. Ancak yapboz yaklaşımıyla tüm öğretmenlik sertifika programları 1998-1999 öğretim yılından itibaren kapatılmış ve ilerleyen süreçte ise tekrar açılmıştır.[23]

> Türkiye'de coğrafya, 1982 yılı düzenlemelerine uygun olarak üniversitelerin fen-edebiyat fakültelerinin coğrafya ve eğitim fakültelerinin coğrafya eğitimi anabilim dalı olmak üzere iki farklı bölümde öğretilen bir bilim olmuştur. Bazı üniversitelerin bünyelerinde coğrafya bölümü ve coğrafya eğitimi anabilim dalından yalnızca biri varken bazılarında ise her ikisi de bulunmaktadır. Genel olarak coğrafya bölümlerinden mezun olanların coğrafyacı, coğrafya eğitimi anabilim dalından mezun olanların ise coğrafya eğitimcisi ya da coğrafya öğretmeni olduğu/olacağı kabul görmüştür. Ancak pedagojik formasyon alınması kaydıyla fen-edebiyat fakültesi coğrafya bölümleri mezunları da öğretmen olabilmiştir. Her iki fakültede formasyon dersleri dışında alana yönelik öğretilen dersler ve ders içerikleri büyük oranda aynıdır. Dersleri veren öğretim elemanları da yine büyük oranda her iki fakülteden mezun olmuş ve gerekli şartları yerine getirmiş akademisyenlerden oluşmaktadır. Özetle biri diğerini ikame edebilir durumdadır. Ancak, pratikte durum böyle iken teoride coğrafyacı ve coğrafya eğitimcilerinin birbirlerini farklı bilimlerin öğretim üyesi olarak kabul ettikleri görülmüştür. Örneğin; lisans, yüksek lisans ve doktoralarını coğrafya bölümlerinde tamamlayanlar kendilerini pür/saf coğrafyacı olarak kabul ederken, coğrafya eğitimcisini ya da eğitim kademeleri farklı olan coğrafyacıları ise pür/saf coğrafyacı olarak görmemiştir. Bu farklı bakış özellikle akademik çalışma ve üretim söz konusu olduğunda çok açık bir şekilde ortaya çıkmıştır. Örneğin coğrafyanın öğretimi söz konusu olduğunda coğrafyacılar bu işin yalnızca coğrafya eğitimcisinin işi olduğu ileri sürebilmekteyken coğrafya eğitimcileri de kendilerini alan araştırmalarından uzak tutmuş ve o işi yapan birileri var yaklaşımı sergileyebilmiştir. Bu durum hem farklı üniversitelerde hem aynı üniversitenin aynı bölümlerinde ve hem de aynı üniversitenin coğrafyayla ilgili farklı bölümlerinde çalışan coğrafyacılar ve coğrafya eğitimcileri için de büyük oranda geçerli olmuştur. Zikredilen yaklaşım, her iki kesimce yapılan akademik çalışmaları sınırlandırmış ve belki de bir diğer alan olarak değerlendirilen alanlar için çok yenilikçi ve uygulanabilir fikirlerin ortaya çıkmasına engel olmuştur.[24]

23 Tanrıkulu, "Türkiye'de Fen-Edebiyat ve Eğitim Fakültesi İkileminde Öğretmen Yetiştirme ve Pedagojik Formasyon Uygulamaları", s. 264-375.

24 Tanrıkulu, "Türkiye'de Fen-Edebiyat ve Eğitim Fakültesi İkileminde Öğretmen Yetiştirme ve Pedagojik Formasyon Uygulamaları", s. 846-854.

Sorunun bu şekilde ortaya çıkmasında çok partili döneme geçişle birlikte cumhuriyet hükümetlerinin köklü bir eğitim-öğretim anlayış ve yapılanmasının olmayışı elbette ki en önemli faktör olmuştur. Özellikle iktidar değişiklikleri, soruna farklı yaklaşımları da birlikte getirmiştir. Kimi iktidarlar fen-edebiyat fakültelerinde de pedagojik formasyon derslerinin açılması ve böylece bu formasyona sahip olan her iki fakülte mezunlarının öğretmen olabilirliği yönünde karar alırmış ve uygulamıştır. Kimi iktidarlar ise fen-edebiyat fakültelerine tamamen öğretmenliği yasaklamış ve öğretmenliği yalnızca eğitim fakültesi mezunlarına bırakmıştır. Bu uygulama hem eğitim fakültelerine talebi artırmış hem de bu fakültelerin yerleştirme puanlarını dolayısıyla öğrenci kalitesini yükseltmiştir. Fen-edebiyat fakültelerinde ise bunun tam tersi yaşanmıştır.[25] Yaşanan olumsuzluklar yalnızca adı geçen kurumlar bünyesinde kalmamıştır. Uzak yakın ilişkili olduğu diğer kurum ve uygulama alanına da ya doğrudan ya da dolaylı biçimde sirayet etmiştir. Doğrudan etki ettiği kurum ve uygulama alanlarından biri de daha sonra ele alınacak olan okul coğrafyası ve müfredat programları olmuştur.

Dile getirilen tüm bu sıkıntılar, elbette coğrafyacılar ve coğrafya bilimi üzerinde nitelik kayıplarına yol açmıştır. Özellikle yüksek öğretimdeki öğrenci sayılarının sürekli artmasına karşın, araştırma ve laboratuar imkanlarının aynı hızda artmaması, ortaya çıkarılan eser sayısı ve kalitesinin düşmesine neden olmuştur. Coğrafyacılar tarafından yapılan yayınların yalnızca rakamlarına bakıldığında nicel düşüşü görmek zordur. Ancak uluslararası dergilerde yayın yapma, kongrelere katılım, ve nitelikli kitapların ya yokluğu ya da sayıca azlığı, özellikle 1960-2000 yılları arasında akademik coğrafyanın önemli sorunlarının olduğunu göstermektedir.

Darbeler dönemi ve YÖK sonrası süreçten, coğrafya dergileri de ağır biçimde etkilenmiştir. Önceki dergilerin hepsi kapanır veya isim değiştirirken yeni dergiler de yayım hayatına başlamıştır. Bu dergiler; İstanbul Coğrafya Dergisi (1985) ve Ankara Coğrafya Araştırmaları Dergisi, Ege Coğrafya Dergisi (1983), Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Coğrafya Bilim ve Uygulama Kolu tarafından sadece 4 sayı çıkarılan *Coğrafya Araştırmaları Dergisi* (1989), 1943'te yayım hayatına başlayan, yayımlanmadığı yıllar olmakla birlikte 1974 yılına kadar 26. sayıyla kapanan ve 1992 yılında 27. sayıyla tekrar yayımlanmaya başlayan *Türk Coğrafya Dergisi*, *Doğu Coğrafya Dergisi* (1995) ve *Marmara Coğrafya Dergisi* (1996)'dir. Dergilerin bazıları çok kısa ömürlü olmuştur.

Türkiye'de zamanla coğrafya bölümü ve burada görev yapan coğrafyacı sayısındaki artışa paralel olarak yayınlanan makale sayısı da bu dönemde hızla artmıştır (Tablo 4). 1990'lı yılların sonlarına doğru sadece *e-dergi* formatına dönüşmeye başlayan bu dergilerin tamamı ulusal niteliktedir ve uluslararası indekslerde taranan bir coğrafya dergisi henüz yoktur. Dergiler başlangıçta sadece ait olduğu

25 Tanrıkulu, "Türkiye'de Fen-Edebiyat ve Eğitim Fakültesi İkileminde Öğretmen Yetiştirme ve Pedagojik Formasyon Uygulamaları", s. 267.

bölüm mensupları tarafından gönderilen makaleleri yayınlıyorken, son yıllarda bölüm dışından gelen yazıları da yayınlanmaya başlamıştır. Bazılarının hakemlik süreci kurallara uygun işletilmeyen bu dergilerin hiçbiri uluslararası olmadığından etki değerleri düşük, makalelere yapılan atıflar az ve ulusal nitelikte olmuştur.

Tablo 4: Dönemlere göre, yayınlanan coğrafya eser sayısı

Dönemler	Kitap	Makale	Toplam
1915'e kadar	23	39	62
1915-1940	158	387	545
1941-2000	779	5217	5996
Toplam	**960**	**5643**	**6603**

12 Eylül 1980 sonrasında yeni uygulamalar paralelinde daha önce özerk yapılar halinde ve kendi bütçeleri olan enstitü bölümlerinin bu özellikleri lağvedilmiş, ödenekleri kısılmış, akademisyenlerin araştırma ve yayın yapmaları, üniversite destekli yurtdışı çıkışları durma noktasına getirilmiştir. Böylece akademisyenlerin uluslararası gelişme periyodiklerini takip etme ve yayınlara ulaşmaları güçleşmiştir. Arazi araştırmaları ve laboratuvar ihtiyacı nedeniyle, oldukça pahalı bir alan niteliğindeki modern coğrafyanın, mali kaynakların azalmasıyla yapılabilmesi daha da zorlaşmıştır. Henüz bilgisayarların yaygınlaşmadığı ve internetin olmadığı bu dönemdeki gelişmeler, asıl etkisini coğrafyacıların uluslararası toplulukla zaten zayıf olan bağlantısının kesilmesi şeklinde göstermiştir. Akademik özerkliğin iyice zayıflamasıyla üniversiteyi devlet dairesi/okulu, akademisyenleri memur/öğretmen, hatta araştırma görevlilerini neredeyse gereksiz gören bir idari/akademik yapılanma dönemsel olarak derin izler bırakmıştır. Öyle ki bu yıllar, üniversite eğitim-öğretim programlarının standartlaştırıldığı, verilecek derslerin belirlendiği, performans ölçütlerine dayanmayan sözleşmeli akademisyenliğin başladığı bir döneme karşılık gelmektedir.[26]

Özgür ve Yavan tarafından yayınlanan araştırmada, mevcut literatürün incelenmesi ve yeniden değerlendirilmesi sonucu, coğrafyanın dünü, bugünü ve geleceği hakkında yapılan tespitlerden biri, "Türk coğrafyasının kuruluşundan günümüze Fransız ve Alman coğrafya yaklaşımlarının etkisinde kalması ve bu Kıta Avrupa'sı modelini eski haliyle sürdürmesidir. Bu durum Türk coğrafyasının 1950 sonrası coğrafya bilimini çağdaş anlamda yapan ve sürükleyen Anglo-Amerikan coğrafyasındaki gelişmeleri (felsefi, teorik ve yöntembilimsel) izleyememesine yol açmıştır." biçimindedir. Özgür ve Yavan tarafından yapılan bir diğer tespit de şudur:

26 Özgür ve Yavan, "Türk Coğrafyacılarının İç Hesaplaşması: Neden Başaramadık, Nasıl Başarabiliriz?", s. 14-18.

> Türkiye'deki coğrafyacıların uzmanlaşamaması (bölgesel yaklaşım ve okul coğrafyası) nedeniyle değişen toplumsal taleplere cevap verememesi, diğer disiplinlerin coğrafyanın akademik ve pratik çalışma alanlarını doldurmasına ve piyasada baskın hale gelmesine yol açmıştır. Sonuç olarak, tüm bu sorun ve başarısızlıklara rağmen, son yıllarda bütün bu problemlerin farkında olan bir grup yeni nesil coğrafyacının yeni bir dernek ve eleştirel bir yaklaşımla disiplini yeniden canlandırmaya başladığı görülmektedir."

Özgür ve Yavan tarafından yapılan her iki tespit de, daha önce zikredilen ülkemiz gerçekleriyle örtüşmemektedir. Zira onlara göre Alman ve Fransız coğrafyası geçmişte ve bugün geriymiş gibi ifade edilmiştir ki, coğrafya için böyle bir realite bulunmamaktadır. Sorun, Türk coğrafyacıların Alman ve Fransız coğrafyacıların etkisinde kalmaları değildir; Alman ve Fransızların Anglo-Amerikan coğrafyasını takip etmemeleri de değildir. Sorun, ülkemiz coğrafyacılarının kolaya kaçarak hiçbirini takip etmemeleridir. Üçüncü olarak belirtilen uzmanlaşamama ve toplumsal taleplere cevap verememe de hiçbirini takip etmemenin doğal bir sonucudur. Burada belirtilen tüm hususlar neticesinde, Özgür ve Yavan'ın da belirttiği üzere Türk coğrafyası, epistemolojik bir topluluğun parçası haline gelememiş, uluslararasılaşma yetersizlikleri nedeniyle saygınlık aşınması yaşamıştır. Her iki unsurun toplumsal anlamlılık bileşeni bağlamında bir araya gelmesiyle de disiplin, diğer disiplinler nezdinde büyük ölçüde kabul görmekten uzaklaşmıştır. Bu olumsuzluklar, uzun yıllar boyunca toplumda okul coğrafyası eksenindeki bir coğrafya algısıyla kısır döngüye dönüşmüş ve disiplinin sürekli zarar görmesine yol açmıştır. Örneğin Türkiye Bilimler Akademisi'nin (TÜBA) 200 üyesi içinde coğrafyacılar kendilerine yer bulamamış, disiplinlere göre 36 bilim dalı/çalışma alanı içinde coğrafya bilimi yer almamıştır.[27]

Buraya kadar kısaca özetlenirse, ülkemizde modern coğrafyanın kurulduğu ve kurumsallaşmaya başladığı ilk dönemde gerçekleştirilen gelişmeleri takiben, coğrafyanın bu dönemde örgütlenme ve kurumsallaşmaya devam ettiği görülür. Dönem başlarında I. Coğrafya Kongresi'nin yapılması ve Türk Coğrafya Kurumu'nun kurulması gibi gelişmelerin de verdiği heyecan ile coğrafyanın "saman alevi gibi parladığı" dikkati çeker. Yurt dışı tahsilli yeni coğrafyacıların mevcut kadroya katılması, coğrafya dergilerinin yayına başlaması, pek çok sahada önemli ve temel çalışmaların yapılması nedeniyle kısmi bir gelişmenin yaşandığı bu yıllar, ne yazık ki sürdürülebilir hale getirilememiştir. 1960'ların başından itibaren başlayıp devam eden darbeler nedeniyle ülkenin siyasi, sosyo-ekonomik ve kültürel açılardan sürekli sarsıntılar yaşaması, coğrafya bilimi için telafisi zor hasarlara yol açmıştır.

Türk coğrafyası, bu şartlar içerisinde dünyadan koparak içine kapanan, sayısal artış ve kişisel çabalarla bazı olumlu gelişmeler kaydetse de genel olarak

27 Özgür ve Yavan, "Türk Coğrafyacılarının İç Hesaplaşması: Neden Başaramadık, Nasıl Başarabiliriz?", s. 14-38.

sadece öğretmen yetiştiren bir disiplin haline gelmiştir. Bu dönemdeki nitelik kayıpları, yükseköğretimdeki değişiklik ve sorunlar, coğrafya çalışmalarında ciddi bir kaosa sebebiyet vermiş ve Türk coğrafyacıları uzun süre uluslararası alanda görünmemişlerdir. Yavan'ın da vurgulandığı gibi, 1970'lerden 2000'e kadar SSCI indeksli beşerî coğrafya dergilerinde hiç bir yayın yapılamamıştır. Nüfus artışının da zorlamasıyla yeni bölümlerin açıldığı bu dönemde ve özellikle 1980'den sonra YÖK'ün kurulmasıyla köklü değişiklikler yaşanmış, üniversitelerin bilimsel ve ekonomik özerkliği erozyona uğratılmıştır. Öğretmen yetiştirme programının değiştirilmesiyle, coğrafya bölümleri de "coğrafyacı-coğrafya eğitimcisi" şeklinde bir ikilemle yüzleşmiştir.

Ülkemiz ve akademinin 1980 darbesiyle yüz yüze geldiği uygulama ve yenilikler arasında Türk Coğrafya Kurumu'nun kamu çatısı altına alınmasını sağlayabilecek bir kurum birleşmesi de yer almaktadır. Ancak bu birleşme, Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu'na Atatürk Araştırma Merkezi ve Atatürk Kültür Merkezi ilave edilerek, Anayasamızın 134. Maddesi gereğince ve 2876 Sayılı Kanunla; Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu adında ve 17.8.1983 tarihinde yeni bir kurumun kuruluşuyla yapılmış ve coğrafya her nasılsa dışarıda bırakılmıştır. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu'nun ilk başkanlığına atanan Emekli General Suat İlhan, Türk Coğrafya Kurumu'nun 2876 Sayılı Kanun ile Yüksek Kurum bünyesinde yer almamasından büyük üzüntü duymuş ve kişisel çabasıyla Türk Coğrafya Kurumu'na alternatif olarak 02 Şubat 1988 tarihinde Yüksek Kurum içinde "Coğrafya Bilim ve Uygulama Kolu" adında bir şubenin kurulmasını sağlamıştır. Suat İlhan, konuyla ilgili düşüncelerini Coğrafya Bilim ve Uygulama Kolu'nun yayın organı olan *Coğrafya Araştırmaları Dergisi*'nin ilk sayısındaki takdiminde şöyle açıklamıştır:

> Atatürk Yüksek Kurumu'na coğrafya çalışmaları içinde doğrudan görev verilmemektedir. Fakat coğrafyaya ilgisiz kültür düşünmek mümkün değildir. Tarihin, dilin ve diğer bütün kültür unsurlarının güç aldıkları ve güç verdikleri bir coğrafyaları olması gerekir. Bu zorunlulukla ve coğrafya bilim çevremizin ihtiyacı da dikkate alınarak, kanunumuzun verdiği kolaylıktan yararlanılmış, Yüksek Kurum Başkanlığı'na bağlı bir Coğrafya Bilim ve Uygulama Kolu kurulmuştur... …Büyük bir ihtiyaç olarak gördüğümüz coğrafya ile ilgili bir birim oluşturulması, kuruluşumuzun ilk günlerinden itibaren düşünülmeye başlanmış, 2 Şubat 1988 tarihli Atatürk Yüksek Kurumu Yönetim Kurulu toplantısında Coğrafya Bilim ve Uygulama Kolu kurulaması kararı alınmıştır.

Coğrafya Bilim ve Uygulama Kolu, Suat İlhan döneminde (1989-1992) *Coğrafya Araştırmaları* adında 4 sayı dergi çıkarmış, Suat İlhan'ın başkanlık görevinin sona ermesiyle Coğrafya Bilim ve Uygulama Kolu'nun faaliyetine süratle son verilmiştir. Kısa ömürlü olan bu girişimle neredeyse aynı tarihlerde gerçekleştirilen ikinci

girişim, Milli Güvenlik Kurulu'nun tavsiyesi ve Yüksek Öğretim Kurulu'nun 31 Ağustos 1988 tarihli toplantısında alınan karar ile Ankara Üniversitesi bünyesinde Türkiye Coğrafyası Uygulama ve Araştırma Merkezi (TÜCAUM) adı altında bir merkezin kurulması izlemiştir. Zira, O günlerde yurtiçi ve yurtdışında basılan kitap, dergi, atlas, harita ve benzeri yayımlarda Türk bütünlüğünü ve menfaatlerini zedeleyici ifadelere engel olacak bir bilimsel kuruluşun eksikliği görülmüş, Türk Coğrafya Kurumu, içinde bulunduğu durum ve bahsettiğimiz nedenlerle bu olumsuzluklara karşı koyacak durumda olmadığı değerlendirilmiştir. TÜCAUM yönetmeliği, aynı yıl 25 Aralık 1988 tarihli *Resmi Gazete*'de yayınlanmış, böylece faaliyet şekli ve alanı belirlenmiştir. Merkezin kuruluş amacı, "Türk Coğrafya Kurumu'nun yerine getiremediği görevleri yerine getirmektir."[28]

II. 1970'ten Sonra Türk Coğrafyasının Kaçırdığı Gelişmeler

Türk coğrafyasının, 1970'li yıllara kadar gösterdiği gelişme ve özgün yapısını sonraki yıllarda neden kaybettiğine, Batı coğrafyasından neden uzaklaştığına iç dinamikler bağlamında ve önceki sayfalarda etraflı bir biçimde değinilmiştir. Burada ise dönem itibarıyla ve dış dinamikler bağlamında Türk coğrafyasının kaçırdığı, Batı coğrafyasındaki yönelim, yaklaşım, paradigma, gelişme ve devrimlerin bazıları ele alınacaktır.

Kaçırılan, daha doğru bir ifadeyle göz ardı edilen ya da öncesinde bazı müelliflerce zikredildiği üzere ıskalanan gelişmelerden ilki ve belki de en önemlisi, temelleri 1920'lerde Carl Ortwin Sauer tarafından atılan kültürel coğrafya olmuştur. Sauer tarafından geliştirilen kültürel coğrafya doğal ve kültürel coğrafi görünümün karışımını/sentezini araştırır. Geçen yirmi yılda kültürel coğrafya, önemli ölçüde teorik, ismen ve metodolojik olarak değişmeye maruz kaldı. Kültürel coğrafya, disiplinin uzun ve önemli entelektüel ve kurumsal tarihine rağmen, son zamanlarda sosyal ve beşerî bilimlerde görülen uzamsal ve kültürel dönüşüm Anglo-Amerikan beşeri coğrafyasında ithal, çağdaş tartışmaları göz önünde bulunduran bir alan olarak yeniden konumlandı. XX. yüzyılın ikinci yarısında Carl Ortwin Sauer ve onun Berkeley Okulu'ndaki öğrencilerinin ilgisi, insan ve çevre ilişkileri, maddi kültür, landscape/peyzajın yorumlanmasında arazideki bazı işaretler üzerinde yoğunlaşmaya devam ediyordu. Bu periyot boyunca, bugün de devam eden bir trend olarak peyzaj tarihi ve kültürel antropolojinin teorik görüşlerinin açılımı üzerinde duruldu. Kültürel coğrafya, 1920'lerden 1970'lere kadar bu klasik yapı içinde varlığını ve gelişmesini sürdürdü. Bazı ülkelerde bugün de devam eden bir uygulamayla ya doğrudan beşerî coğrafyanın bir alt disiplini olarak yer aldı ya da bütünüyle beşerî coğrafyanın yerine kullanıldı. Ancak asıl değişim ve gelişimi 1960'lı yılların sonu ve 1970'li yıllarda geçirdi. Klasik döneminin sona erdiği bu

28 Özçağlar, "Türkiye'de Coğrafya Literatürünün Gelişmesinde DTCF Coğrafya Bölümü'nün Rolü", s. 246.

yıllarda, farklı konu ve paradigmaların bakış açıları ve yaklaşımlarıyla kültürel coğrafyada yeni bir dönem başladı.[29]

Kültürel coğrafyanın kuruluş aşaması olarak adlandırabileceğimiz 1920'lerden 1940'lara kadar olan dönemde yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde ve bütünüyle Atatürk'ün önderliğinde, her alanda olduğu gibi aslında kültürel alanda da hızlı bir toparlanma yaşanmış, teoriler ileri sürülmüş, araştırmalar başlamış ve projeler uygulamaya konulmuştur. Araştırmalar daha çok, tarih, etnoloji, filoloji, antropoloji, prehistorya kapsamında yürütülmüş ve coğrafya ne yazık ki bu çalışmaların dışında bırakılmıştır/kalmıştır. Bu durum iki nedenden dolayı makul görülebilir durumdadır. Bunlardan ilki kültürel coğrafya henüz yeni bir coğrafi araştırma alanıdır ve Batı'da bile kabul edilebilirliği sınırlıdır. İkincisi ise coğrafya, ülkemizde yeni kurumsallaşan/kurumsallaşmaya çalışan bir bilimdir ve sıra henüz kültürel coğrafya çalışmalarına gelmemiştir. Ancak özellikle kültürel coğrafyanın Batı'da kabul gördüğü, bütünüyle Sauer dönemini kapsayan ve kültürel coğrafyanın klasik dönemi olarak adlandırabileceğimiz, Türkiye'de de coğrafyanın geliştiği ve özgün bir yapı kazandığı 1940 sonrası ve 1970'lere kadar olan dönemde hala Türk coğrafyasının ve coğrafyacılarının kültürel coğrafyadan bihaber olmalarını destekleyecek makul bir açıklama bulmak oldukça güçtür. Sonraki dönem ise Türk coğrafyası adına daha dramatiktir ve konunun iler tutar yanı bulunmamaktadır. 1970'lerden sonra ve 2000'lere kadar olan bu süreçte Batı'da yeni açılımlarla ve yeni konularla kültürel coğrafyanın klasik döneminin üzerine "yeni kültürel coğrafya" inşa edilirken ve popülaritesi artarken Türkiye'de coğrafya, daha önce açıklandığı üzere, bir içe kapanma, dünyadan kopuş ve gerileme sürecine girmiştir. Bu süreçte Türkiye'de coğrafya özgünlüğünü kaybetmiş, sıradanlaşmış, yalnızca adı olan bir bilime indirgenmiştir. Özünde hiç zikredilmeyen kültürel coğrafya adına mevcut durum coğrafyanın genel durumundan farklı olmamıştır. Dönem itibariyle kültürel coğrafyanın konu edildiği yalnızca iki eser bulunmaktadır. Bunlardan ilki, Tümertekin'in editörlüğünde kaleme alınan *Beşeri Coğrafya* eseri içerisinde Özgüç'ün kültürel coğrafyanın uzun bir sunumunu yaptığı bölümüdür.[30] İkincisi ise yine Tümertekin ve Özgüç'ün birlikte neşrettikleri, doğrudan kültürel coğrafyayı konu edinen ve alandaki büyük bir boşluğu dolduran *Beşeri Coğrafya: İnsan, Kültür, Mekân*[31] adlı eserdir. Eser içinde kültürel coğrafya ve kültürel coğrafyadaki gelişmeler geniş bir biçimde ele alınmıştır. Zikredilen çalışmalar bir kenara bırakılırsa, Türk coğrafyası, bu süreçte kültürel coğrafyadan bihaber olmaya devam etmiştir.

---

29 Tanrıkulu, "Türkiye'de Fen-Edebiyat ve Eğitim Fakültesi İkileminde Öğretmen Yetiştirme ve Pedagojik Formasyon Uygulamaları", s. 218-252.

30 Erol Tümertekin, N. Özgüç, *Beşeri Coğrafya: İnsan, Kültür, Mekân*, İstanbul: Çantay Kitabevi, 1997.

31 Nazmiye Özgüç, *Beşerî Coğrafya: Kültür Coğrafyası*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayını, 1994, s. 66-109.

Türk coğrafyasının takip edemediği gelişmelerden bir diğeri, "kantitatif devrim" olarak adlandırılan gelişmedir. Coğrafyada pozitivist, kantitatif (niceliksel) dönem 1950'li yıllarda başlamış ve eğilim 1960'lı yıllara kadar sürmüştür. Kantitatif devrim, genel manada pozitif bir bilim olan coğrafyada sayısal (kantitatif-istatistiksel) tekniklerin uygulanmasının önem kazandığı aşamayı ifade eder. Bu devrim Batı'da, daha çok araştırmalarda test edilebilen, tekrarlanabilen bilimsel yöntemler kullanarak teorilere ulaşmanın mümkün kılındığı bir epistemoloji olarak uygulanmıştır. Felsefesi, insanların yeryüzünü nasıl organize ettikleri ve kullandıklarını tanımlamak için kurallar bulunmaya çalışıldığı ya da bu yolda kurallar ve düzenlemeler bulunabileceği temeline dayanır. Bu dönemde coğrafyacılar teorilerini formüle ettiler ve genellikle istatistiksel yöntemleri ve deneysel testleri teorilerini kanıtlamak için kullandılar. Coğrafi incelemelerde bir araç olarak istatistiksel yöntemlere ağırlık verdiler.[32]

1950'li yıllarda pozitivist kantitatif coğrafyanın benimsenmesiyle bölgesel coğrafya anlayışına karşı ciddi eleştiriler getirilmiştir.[33] Kantitatif coğrafyanın bölgesel coğrafyayı eleştirdiği noktalar, bilimin belli bir mekâna ait olmaması -biricik olanın eleştirisi- gerektiği yönündeydi. Kantitatif coğrafyanın bölgesel coğrafyadan ayrıldığı başka bir nokta da, teoriler üretmek suretiyle bilimsel reçetelerin (teorilerin) hazırlanması ve bunların farklı alanlarda uygulanmasının gerekliliğiydi. Böylece bilimsel reçetelerin uygulanmasının her durum ve şartta aynı sonuçları vermesi gerektiği şeklinde yapılan vurgulamaların olduğu pozitivist coğrafya ile yeni bir anlayışın kapıları da aralanmış oluyordu. Her ne kadar teorilere bağlı olarak yapılan bilimsel aktivitelerin her yerde aynı sonucu vermeyeceğine yönelik ciddi eleştiriler sosyal teori içerisinde yer bulmuş olsa da, coğrafyada kantitatif devrimin yirminci yüzyılın ortalarında yoğunlaşması disiplinin akademik değerinin de artmasına neden olmuştur. Ancak 1970'lerin başından itibaren pozitivist coğrafyaya karşı eleştiriler giderek yükselmeye başlamıştır. Bu eleştirilerin bir sonucu olarak, 1970'lerden itibaren beşerî coğrafya içinde ciddi bir paradigma çeşitlenmesi olmuştur. Bir yanda pozitivist coğrafya varlığını sürdürürken, öbür yandan hem hümanist yaklaşımlar (idealizm, pragmatizm, fenomenoloji, varoluşçuluk) hem de radikal/postmodern yaklaşımlar (Marksizm, yapısalcılık, realizm, sosyal teori, politik ekonomi, postyapısalcılık, postmodernizm, feminizm) beşerî coğrafya içerisinde ciddi bir gelişme yaratmıştır.[34]

Kültürel coğrafya ve kantitatif devrimin Türk coğrafyası tarafından atlanılmasının günümüze yansıyan iki önemli sonucu ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki; yeni

32 Mehmet Ünlü, *Coğrafya Öğretimi*, Ankara: PEGEM Akademi, 2014, s. 14.

33 Nuri Yavan, "SCI ve SSCI Bağlamında Türkiye'de Coğrafya Biliminin Uluslararası Yayın Performansının Karşılaştırmalı Analizi: 1945-2005", *AÜ. TCAUM, Coğrafi Bilimler Dergisi*, Ankara, 2005, c. 3, sy. 1, s. 27-58.

34 Yavan, "SCI ve SSCI Bağlamında Türkiye'de Coğrafya Biliminin Uluslararası Yayın Performansının Karşılaştırmalı Analizi: 1945-2005", s. 27-58.

milenyumla birlikte Batı coğrafya seviyesini yakalama çabasındaki Türk coğrafyacılarının ileriye hamlelerinde, atlanılan kültür ve kantitatif devrimin oluşturduğu boşluğu hissetmeleri, bu nedenle yavaşlamaları ve bunun çalışmalarına yansımasıdır. İkincisi de sözü edilen boşluğu kapatmak için geriye dönüşler yapmak zorunda olan ve enerjisini tüketen Türk coğrafyası ile Batı coğrafyası arasındaki mesafenin dramatik şekilde açılmasıdır.

Türk coğrafyasının takip edemediği ya da daha doğru bir ifadeyle elinde olmayan nedenlerle yaklaşık otuz beş yıllık bir gecikmeyle yakalayabildiği Batı kaynaklı gelişmelerden bir diğeri de Geographic Information Systems'tir (GIS). Türkçe adıyla Coğrafi Bilgi Sistemleri (CBS), çok güçlü ve faydalı bilgisayar tabanına sahip veri işlemcili, her tür uzamsal veriyi işleyebilen (uydular ve uçaklardan uzaktan algılanan veriler), uzamsal biçimlerle ilgili alansal ya da topolojik veriler ve uzamsal gönderileri olan farklı veri setleri (nüfus sayımı verileri, kasaba, ülke ve eyalet seviyesindeki veriler ya da belli bir bölge ya da özelliğe özgü veriler- nokta kaynak, çevre kirleticileri, fabrikalar, nehirler ya da hava akımları), veri işleme, analiz ve haritalandırma sistemleridir.[35]

Sovyetler Birliği (SSCB) 1957 yılında Sputnik ve ABD'nin 1959 yılında Explorer–6 adlı uydularını uzaya göndermesi ile dünyada yeni bir çağ açılmıştır. Yer kaynaklarının araştırılması ve yeryüzünün incelenmesi amacıyla uzaya gönderilen ilk uydu ise ERTS olmuştur. Bu uyduyla ziraat, orman, jeoloji, su kaynakları, haritacılık gibi alanlarda kullanılması, veri toplanması ve yer kaynaklarının araştırılması amaçlanmıştır. Noktaların konumlarının belirlenmesi, jeodezik temel araştırmalar ve sivil kullanımlar için önemli olan TRANSIT navigasyon-uydu sistemi 1960 yılında geliştirilmiş ve uzaya atılan ilk jeodezik uydu olmuştur. ABD, 1960'larda denizaltılardan fırlatılan kıtalararası Polaris füzelerinin güdülmesi için Transit, Timotion ve 621b gibi yapay uydular yardımıyla konum belirleme sistemleri (GPS) geliştirilme çalışmaları başlatmıştır. Bütün bu çalışmalardan alınan olumlu sonuçlarla daha iyi bir sistemin geliştirilmesine karar verilmiş ve böylece CBS uygulamalarının ilk adımları atılmıştır.[36]

1963 yılında Kanada hükümeti, Kanada Coğrafî Bilgi Sistemi (CGIS) adlı bir proje başlatmış ve 1971 yılında sonuçlandırmıştır. Bu çalışmanın günümüzdeki anlamda ilk operasyonel GIS/CBS olduğu kabul edilmektedir. CBS'deki en önemli gelişmeler, hiç kuşkusuz, veri modelleri ve veri tabanı yazılımları alanındaki gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkmıştır. İlk otomatik harita üretim yazılımı olan SYMAP da 1966 yılında Howard Fisher tarafından Harward Üniversitesi'nde geliştirilmiştir. Boston civarında yapılan bir seri çalışma, 1970'li yılların başlarında Birleşik Devletler Ulusal Bilim Vakfı tarafından desteklenen büyük bir araştırma

35 John Pickles, *Uzamların Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

36 Erol Köktürk, "Haritacılığın 5000 Yıllık Yürüyüşü (II. Bölüm: Antik Çağdan Günümüze)", *HKMO Dergisi*, 2004, sy. 91, s. 63.

programına ilham kaynağı olmuştur. Bu program, kentleşmeye yönelik sektörel modellere uzaktan algılama ve CBS yöntemlerinin bütünleştirilmesi açısından önem taşır. ABD üniversitelerinde bu gelişmeler paralelinde CBS, uzaktan algılama, mekansal analiz yöntemlerinin öğretildiği ve uygulandığı yaygın bir taban oluşmuş ve hızlı bir gelişme yaşanmıştır. Bu hızlı gelişme, CBS alanında bugün dünya piyasasında söz sahibi olan Intergraph, ESRI, Arc/Info, ERDAS gibi yazılımlar ve bunları yöneten şirketlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1990'lı yıllardan sonra artık mekânsal verileri işleme, bilgisayarlı yöntemlerle (Jeoinformatik) yapılmaya, elde edilen veriler bilgi teknolojilerinin sunduğu olanaklarla analiz edilmeye ve çeşitli biçimlerde sunulmaya başlamış, CBS hızla hem ticari alanda bir pazarlama unsuru olarak hem de tabanda yaygınlaşmıştır.[37]

Türkiye'de ilk CBS uygulamaları, 1990'lı yılların ortalarından itibaren, o zamanki adı Harita Genel Komutanlığı olan Harita Genel Müdürlüğü bünyesinde başlamıştır. Bu yıllar aynı zamanda gelişmiş bilgisayar sistemlerinin ülkemize girdiği yıllar olmuştur. CBS'nin özellikle sosyo-mekansal uygulamalarda öneminin anlaşılması, öğretilmeye başlanması ve yaygın olarak kullanılması, bilgisayarın erişilebilir bir materyal olması ve yaygınlaşmasına paralellik göstermiştir. 1990'lı yılların sonu ve 2000'li yılların başından itibaren üniversitelerin coğrafya, harita mühendisliği, orman mühendisliği gibi bölümlerinde CBS laboratuarları kurulmuş, yayınlar yapılmaya başlamış,[38] böylece bu alanda eğitim ve öğretim yaygınlaşmış ve tıpkı Batı'da olduğu gibi tabana yayılmıştır.

III. 1941-2000 Döneminde Türkiye'de Okul Coğrafyası

Coğrafya biliminin öğretimi, diğer bilimlerde olduğu gibi rastlantısal değil, okul ve laboratuvar ortamlarında planlı ve müfredat programlarına göre yapılır. Müfredat yani öğretim programı (corriculum, courses of study), herhangi bir alan ya da bilime ait öğretilecek konuların basamaklı zamanlamasını gösteren rehber çizelgedir. Bu çizelge, öğretilecek konunun yalnızca basamaklarını gösteriyorsa çerçeve ya da kısaltılmış öğretim programları; basamaklarıyla birlikte amaç, ilke, öğretim metodu, yardımcı materyaller ve kazanımlarını da gösteriyorsa

37 Köktürk, "Haritacılığın 5000 Yıllık Yürüyüşü (II. Bbölüm: Antik Çağdan Günümüze)", s. 63.

38 Oğuz Erol, "Remootly Sensed Late Pleistocene and Holocene Coastline Traces in and Around the Tarim Basin in Central Asia, NW China" (A. M. C. Şengör ve T. Genç ile), *Inter. Symp. on Remote Sensing and Integrated Technologies*, İstanbul, 1999, s. 15-20. Bu alanda yapılan ilk yayınlar yine ikinci nesil coğrafyacılar arasında ayrı bir yeri olan Oğuz Erol tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu yayın bir sempozyumda sunulmuş olmakla birlikte yayımlanma yılı bakımından önem arz etmektedir. Yayım, coğrafyacıların bu teknolojiye ülkeye girmesinden önce de ilgi gösterdiklerini ve adı geçen teknolojiden haberdar olduklarını göstermesi bakımından önemlidir. Zira 2000'li yılların hemen başından itibaren bazı disiplinler, anlaşılmaz bir biçimde, CBS ve uzaktan algılama uygulama alanından coğrafya bilimini dışlamaya ve uzak tutmaya çalışacaklardır. 2000'li yıllardan sonra coğrafyacılar tarafından yapılan yayınların sayısı da periyodik olarak artacaktır.

ayrıntılı öğretim programları adını alır. Ülkemizde Cumhuriyet'in ilk yıllarından 2000'li yıllara kadar hazırlanmış olan programlar, ayrıntıya yer vermeyen çerçeve programlar niteliğinde olmuş ve bu yönüyle eksik hazırlanmıştır. Bu eksiklikler; coğrafya eğitiminin genel ve özel amaçlarını, öğretim ilke ve metotlarını, araç ve gereçlerini de gösteren ayrıntılı programlar niteliğinde değildir. Ortaöğretim coğrafya öğretim programları sık sık değiştirilmiştir. Yapılan değişiklikler çoğu kez geliştirici yönde olmadığı gibi bir öncekini aratacak yönde ve tahrip edici olmuştur. Bu değişiklikleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Haftalık ders saatleri bazı öğretim basamaklarında azaltılmış, bazılarında kaldırılmış, bazılarında da çoğaltılmıştır.
- Bazı meslek liselerinde coğrafya dersleri kaldırılmıştır.
- Program konuları azaltılarak zayıf ve etkisiz programlar ortaya çıkmıştır.
- Öğretim programlarının adlarında değişiklikler yapılmış, genel olarak içerik aynı kalmıştır. Yeni olduğu iddia edilen ve yaklaşım temelli olarak hazırlanan programlar ise daha sonra değinilecek olan aksaklıklara yol açmıştır.

A. 1941 Programı

Türkiye'de coğrafya öğretimi için hazırlanacak olan öğretim programlarının bilimsel pratiği I. Türk Coğrafya Kongresi'nde yapılmıştır. Dönemin Millî Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel tarafından diğer ilimler gibi coğrafyanın da bir takım maharetli zekâ oyunları olmaktan çıkarılıp, hayata yönelmesi istenmiş ve Türk vatanının canlı ve cansız varlıklarıyla incelenmesinin hareket noktası olması gerektiği vurgulanmıştır. Kongrede kurulan ilgili çalışma komisyonları; program ve ders kitabı, coğrafî terimler, adlandırmalar ile Türkiye coğrafyası mevzuları, belirlenmiş ve sonuçlar genel kurul toplantısında karara bağlanmıştır. Alınan bu kararlardan bazıları uzun süreli ve çok etkili olmuştur. Örneğin bu sayede orta öğretimde tek kitap uygulamasının sakıncalarına rağmen modern coğrafi görüşü yansıtan ders kitaplarının yayınlanması sağlanmış, büyük kısmı bugün de kullanılan başarılı bir coğrafya terimleri listesi hazırlanmış, okul coğrafya müfredatında modern coğrafyaya göre gerekli değişiklikler yapılmış, Türkiye coğrafyasına önem verilmesi sağlanmış ve bu arada öğretimdeki karışıklığa ve tutarsızlığa bir son verilmek üzere "Türkiye'nin Coğrafî Bölgeleri" tespit edilmiştir. Ancak bölge sınırlarıyla ilgili bu kayıtlardaki elâstikiyet zamanla göz ardı edilmiş ve coğrafî bölgelere göre eğitimin geçerliliğini yitirmesine rağmen bu hususun ne yazık ki dikkate alınmadığı ve hâlâ sınırların dokunulmaz gibi düşünüldüğü görülmüştür.[39]

1941 yılında kongre tarafından belirlenen program komisyonu, çalışmalarını bir yıl sonra tamamlamış ve orta öğretim coğrafya müfredatı Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı (TTKB) tarafından kabul edilerek yürürlüğe girmiştir. Programa

39 Erinç, "Coğrafya, Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Bilim", s. 27.

göre; ortaokulların birinci sınıfında haftada iki saat genel coğrafya, ikinci sınıfında iki saat ülkeler coğrafyası, üçüncü sınıfında iki saat Türkiye coğrafyası okutulması; düz liselerin birinci sınıfında haftada iki saat genel coğrafya, ikinci sınıfında iki saat ülkeler coğrafyası, üçüncü sınıf edebiyat kolunda iki, fen kolunda ise bir saat Türkiye coğrafyası okutulması kararlaştırılmıştır. Meslek liselerinde ise birinci sınıfta iki saat genel coğrafya ve kıtalar coğrafyası, ikinci sınıfta iki saat ülkeler coğrafyası, üçüncü sınıfta da iki saat Türkiye coğrafyası yer almıştır. Derslerin programları yalnızca konu başlıklarının sıralandığı, kısaltılmış yani basit programlardır.[40]

Program, lise birinci sınıfta genel coğrafya konuları Yer'in keşfinin tarihçesi ve coğrafya nedir? ile başlamış ve Yer hakkındaki bilgilerle devam etmiştir. Bunları atmosfer, denizler, karalar, biyocoğrafya, yeryüzünde insan, yeryüzünde coğrafî bölgeler ve ekonomik çalışmalar konu başlıkları izlemiştir. Lise ikinci sınıf ülkeler coğrafyası dersi; komşu ülkeler coğrafyasıyla birlikte dünya siyasetine ve ekonomisine yön veren büyük devletler oluşturmuştur. Lise üçüncü sınıf Türkiye coğrafyası programında, Türkiye'nin yedi coğrafî bölgesi ve Türkiye'nin beşerî ve iktisadî coğrafyalarının işlenmesi öngörülmüştür. 1942 coğrafya öğretim programı ana hatlarıyla 1970 yılına kadar yürürlükte kalmakla birlikte 1957 ve 1971 yıllarında yeniden düzenlenmiştir. 1957'deki düzenlemede lise birinci sınıf coğrafya programına plân ve harita ile toprak başlıklarıyla iki yeni bölüm eklenmiş, lise ikinci sınıf ülkeler coğrafyası içerik olarak aynı kalmış ancak uygulamada bir farklılığa gidilmiştir. 1942 programında ülkeler doğrudan tanıtılırken 1957 düzenlemesinde ülkelerden önce bulundukları kıta hakkında bilgiler verilmiştir. Lise üçüncü sınıf Türkiye coğrafyası programında değişiklik yapılmamıştır. 1971'de 1971/110 sayılı TTKB kararı ile lise birinci sınıf coğrafya programı değiştirilmiştir. Buna göre genel coğrafya konuları dört bölümden oluşmuştur. Bunlar; insanın vatanı olarak dünya, fizikî coğrafya etmenlerinin insan yaşamı ve faaliyetleri üzerindeki etkileri, beşerî coğrafya etmenleri ile nüfus ve yerleşme konularıdır. 1971/173 sayılı TTKB kararı ile de lise ikinci sınıf ülkeler coğrafyası ikiye bölünmüş, konuların yarısı üçüncü sınıfa aktarılmıştır. Haftalık ders saatleri ise her iki sınıfta ikiden bire düşürülmüştür.[41]

B. 1973 Yılı Coğrafya Öğretim Programı

Coğrafya öğretim programları 1973'te yeniden düzenlenmiş ve TTKB'ce kabul edilmiştir. Program, 1974-75 yılından itibaren de uygulanmaya başlanmıştır. Bu eğitim yılından başlanarak Türkiye'de lise öğretimi, klasik öğretim programlarını uygulayan liseler ve modern öğretim programlarını uygulayan liseler olmak üzere adeta ikiye bölünmüştür. Lise öğretimini yalnızca fizik, kimya, biyoloji ve

40 Murat Tanrıkulu, "Orta Öğretim Coğrafya Müfredat Programlarına Eleştirel Bir Yaklaşım", *Coğrafyacılar Derneği Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 2014, s. 513-520.

41 Tanrıkulu, "Orta Öğretim Coğrafya Müfredat Programlarına Eleştirel Bir Yaklaşım", s. 515.

matematik öğretimi olarak ele alan bu yanlış uygulamadan zarar gören derslerden biri coğrafya olmuştur. Çünkü modern programları uygulama gerekçesiyle coğrafya derslerinin bütünü lise birinci sınıfta toplammış ve bu denli hacimli bir programa haftada dört saatlik süre tanınmıştır. Ayrıca çağdışı olduğu düşünülen Türkiye'nin fizikî coğrafyasıyla ilgili bazı önemli konular programdan çıkarılmıştır.[42]

C. 1983 Yılı Coğrafya Öğretim Programları

1973 coğrafya öğretim programının olumsuzlukları, önce 1982'de hazırlanan geçici bir programla ardından da 1983'te hazırlanan, 1983/107 numaralı TTKB kararı ile kabul edilen ve 1984-85 öğretim yılında uygulamaya konan programlarla giderilmeye çalışılmıştır.

1983 programıyla liselerde coğrafya dersleri, 1974-75 öğretim yılı öncesinde olduğu gibi yeniden bütün sınıflara konulmuştur. Ancak bu uygulamada eskiye oranla bir ad değişikliği yapılmıştır. Dokuzuncu sınıf genel coğrafya, coğrafya 1, onuncu sınıf ülkeler coğrafyası, coğrafya 2 ve on birinci sınıf Türkiye coğrafyası da coğrafya 3 olmuştur. Bu değişiklik, her programda Türkiye coğrafyası konularının tekrarlanıyor olmasından kaynaklanmıştır. Şöyle ki, Türkiye ile ilgili konular genel coğrafya konuları içinde ayrı üniteler şeklinde değil, ünitenin içinde konu başlığı olarak verilmiş ve işlenmiştir. Bakış açısı olarak söz konusu programlar reform niteliğindedir. Ancak meslek liseleri ve lise fen şubelerinden Türkiye coğrafyasının kaldırılmış olması, 1739 sayılı Millî Eğitim Temel Kanunu'nun ikinci maddesinde geçen "Türk millî eğitiminin genel amacı, Türk milletinin bütün fertlerini... vatanını, milletini seven ve daima yüceltmeye çalışan... yurttaşlar olarak yetiştirmektir." ifadelerine aykırıdır. Çünkü hiçbir fert vatanını tanımadan sevemez.[43]

Lise öğretim programları, liselerde okutulan ders sayısının fazla olduğu gerekçesiyle 1986-87 yıllarında yeniden değiştirilmiştir. Gerekçeler arasında; lise programlarının ağır olduğu, programlarda çağ dışı bilgilerin bulunduğu, programların teknolojinin gerisinde kaldığı iddiaları da vardır. Getirilen yeni uygulamayla lise öğretim programları zorunlu ve seçmeli dersler olarak ikiye ayrılmıştır. Bu ayrım öğrenci nazarında zorunlu derslerin önemli, seçmeli derslerin ise önemsiz olduğu izleniminin doğmasına neden olmuştur. Radikal esaslardan yoksun olarak hazırlanan bu program, 1987-88 öğretim döneminde uygulamaya konmuştur. Program, bütün sınıflarda beden eğitimi dersini 2 saate çıkarırken coğrafya derslerini fen ve matematik şubelerinde seçmeli yani önemsiz ders sınıfına koymuştur. Endüstri meslek, ticaret, sağlık, otelcilik, turizm meslek liseleri ve teknik liselerde ise tamamen kaldırmıştır. Bu uygulamayla yukarıda adı geçen meslek liselerini seçen, düz liselerin fen ve matematik şubelerindeki öğrenciler, Türkiye coğrafyasından

42 Tanrıkulu, "Orta Öğretim Coğrafya Müfredat Programlarına Eleştirel Bir Yaklaşım", s. 515-516.

43 Tanrıkulu, "Orta Öğretim Coğrafya Müfredat Programlarına Eleştirel Bir Yaklaşım", s. 516.

bihaber bırakılmışlardır. Burada da 1739 Sayılı Millî Eğitim Temel Kanunu'nun ikinci maddesi göz ardı edilmiştir.[44]

D. 1992 ve 1993 Yılları Coğrafya Öğretim Programları

Kredili sistem dışında kalan lise coğrafya programlarının sonuncusu 1992/79 numaralı TTKB kararı ile hazırlanan programdır. Program 1983 programının aynısı olmakla birlikte içerik yönünden bazı değişikliklere uğramıştır. Bu değişiklikler: Lise birinci sınıf programında "yer yuvarlağı ve evren" ünitesindeki Türkiye'nin coğrafî konumu program dışı bırakılmıştır. Yine harita bilgisi ünitesindeki Türkiye'nin yüz ölçümü ve boyutları, Türkiye'nin kara sınırları ve kıyıları; yeryüzünün biçimlenmesi ünitesinden Türkiye'nin başlıca akarsuları ve havzaları, Türkiye'de akarsu rejimleri, Türkiye'de baraj gölleri; İnsan ve tabii çevre ünitesinden de yeryüzünde nüfus hareketleri ve sonuçları çıkarılmıştır. Lise ikinci sınıf programının ülkeler coğrafyası bölümünde bazı ülkeler program dışı bırakılmıştır. Bunlar; Mısır, Güney Afrika Cumhuriyeti, Bangladeş ve Malezya'dır. Ayrıca 1982 programında yer alan Akdeniz ülkeleri başlığı da 1992 programında yer almamıştır. 1992 programında SSCB olarak anlatılan ülke 1991 yılında dağılmış, birçok bağımsız ülke ortaya çıkmış ve SSCB adı da Rusya Federasyonu olarak değişmiştir. Bunlar da programa yansıtılmamıştır. Lise üçüncü sınıf programının ilk bölümü aynen korunmuş, ikinci bölümü oluşturan ülkeler coğrafyası ise değiştirilmiştir. Avrupa ülkeleri toplu olarak verilirken Almanya ayrı olarak ele alınmış, Norveç ise program dışı bırakılmıştır. Yeni dünya karaları ünitesinde Kanada programdan çıkarılmıştır. Ayrıca milletler arası kuruluşlar ve Türkiye ünitesinden SSCB'nin dağılmasıyla feshedilen Varşova Patkı ve COMECON ile adını AB olarak değiştiren AET'de programdan atılmıştır. 1992'de ilk defa Atatürkçülük konuları lise programına alınmıştır. Bunlardan Türkiye'ye yönelik tehditler lise birinci sınıf, yurt sevgisi lise ikinci sınıf ve Atatürkçü düşüncede önemli yaklaşımlar da lise üçüncü sınıfta programında yerini almıştır.[45]

E. Ders Geçme ve Kredili Sistem İçinde Coğrafya Öğretim Programı

Milli Eğitim Bakanlığı, öğrencilerin ilgi, istek ve yeteneklerine, bireysel farklılıklarına göre yönelecekleri alanları kapsayan bir öğretim ortamı oluşturmak için çalışmalar başlatmıştır. Bu çalışmalar sonucu, en gelişmiş şekliyle ABD'de uygulanan ders geçme ve kredili sistemin uygulanmasına karar verilmiştir. Hazırlanan "Orta Öğretim Kurumlarında Ders Geçme ve Kredi Yönetmeliği" 1991 yılında TTKB'ce onaylanıp 20979 sayılı *Tebliğler Dergisi*'nde yayımlanarak kabul edilmiştir. Buna göre; bütün öğrencilerin alması gereken ortak dersler ve birinci

44 Tanrıkulu, "Orta Öğretim Coğrafya Müfredat Programlarına Eleştirel Bir Yaklaşım", s. 517.

45 Reşat İzbırak, "Türkiye'de Son Yarım Yüzyıl İçinde Coğrafyada Gelişmeler", *50. Yıl Konferansları*, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, 1976, s. 18.

sınıftan itibaren öğrencinin seçeceği alana ilişkin alacağı seçmeli dersler tespit edilmiştir. Coğrafya dersleri hem ortak zorunlu hem de seçmeli dersler içinde yer almıştır. Ortak dersler, bir öğrencinin okulunu bitirinceye kadar almakla yükümlü olduğu derslerdir. Bu derslerle varılmak istenen amaç özetle; öğrenciye asgari düzeyde bir genel kültür kazandırmak, onun kendisini tanımasını sağlamak, ilgi, istek ve yetenekleri doğrultusunda yöneleceği alanları daha doğru biçimde seçmesini kolaylaştırmaktır. Ortak derslerin bir kısmı öğretim yılının birinci döneminde alınması zorunlu derslerden oluşmuştur. Coğrafya, diğer bazı derslerle birlikte dört kredi (2+2) saati olmak üzere altı dönemlik sürede istenildiği zaman alınabilecek ortak ders niteliğine getirilmiştir. Ortak zorunlu dersler içinde yer alan coğrafyayı, Coğrafya I ve Coğrafya II adlarıyla anılan dersler oluşturmaktadır. Coğrafya I, genel coğrafya konularını kapsamaktayken coğrafya II ise yalnızca Türkiye coğrafi bölgelerini içermiştir. Ders geçme ve kredi sisteminde seçmeli dersler de bulunmaktadır. Bu derslerle öğrencinin ilgi, istek ve yetenekleri doğrultusunda yönelecekleri alanlarla ilgili programlarda ilerlemesini sağlamak amaçlanmıştır. Seçmeli dersler kapsamında kalan coğrafya derslerinin sayısı üç olup bunlar: altı kredi saatlik Türkiye coğrafyası (fizikî), sekiz kredi saatlik Türkiye'nin beşerî ve ekonomik coğrafyası ve altı kredi saatlik ülkeler coğrafyasıdır.[46] Aynı dönemde, liselerden bağımsız müdürlüklere dönüştürülen ortaokul birinci sınıflarında Milli Coğrafya I ve ikinci sınıflarında da Milli Coğrafya II dersleri konmuştur. Bu derslerin içerikleri Lise Coğrafya I ve Lise Coğrafya II'nin kısaltılmış versiyonlarıdır. Ortaokul üçüncü sınıflara coğrafya dersi konmamıştır.

Türk millî eğitimine orta ve uzun vadede büyük yararları olacağı kesin olan ders geçme ve kredi sistemi, altyapı yetersizliği ve yöneticilerin beceriksizliği nedenleriyle gereği gibi uygulanamamıştır. Nihayet 1997 yılında bu sistemden vazgeçilmiş ve eski sisteme dönülmüştür. Sonraki uygulamalarda bu sistemde hazırlanan coğrafya programında değişikliğe gidilmemiştir. Ancak genel coğrafya konularını içeren Coğrafya I ve Türkiye coğrafi bölgelerini içeren Coğrafya II, tek kitap halinde ve "Lise Coğrafya" adı altında birleştirilerek lise birinci sınıfta okutulmaya başlanmıştır. Yüklü bir program içeriğine sahip olan "Lise Coğrafya" dersi için haftada iki saatlik süre verilmiştir. Çok kısa olan bu süre nedeniyle konular yüzeysel geçilmiş ve eğitim-öğretim yılı sonunda kitabın ancak genel coğrafya bölümü bitirilebilmiştir. Türkiye coğrafî bölgeleri işlenememiş, öğretmenler bu durumdan şikayetçi olmuşlardır. Fakat "Lise Coğrafya" dersinin haftalık ders saatinin üç ya da dört saate çıkarılması gerektiği teklifleri dikkate alınmamıştır.[47]

Ders geçme ve kredi sisteminde seçmeli dersler arasında yer alan Türkiye coğrafyası (fizikî), Türkiye'nin beşerî ve ekonomik coğrafyası ile ülkeler coğrafyası

46 Tanrıkulu, "Orta Öğretim Coğrafya Müfredat Programlarına Eleştirel Bir Yaklaşım", s. 517-518.

47 Tanrıkulu, "Orta Öğretim Coğrafya Müfredat Programlarına Eleştirel Bir Yaklaşım", s. 517-518.

adıyla yine seçmeli olarak liselerin on ve on birinci sınıflarında üçer saat olarak okutulması önerisi de aynı şekilde değerlendirilmemiş, uygulama 2005 yılına kadar kör topal devam ettirilmiştir. Örgün eğitimde ders geçme ve kredili sistemden vazgeçen MEB, açık lisede değişikliğe gitmemiştir. Açık lise ders kitapları, lise ders kitaplarının kısaltılmış, modül uygulamasıyla karşılanmıştır.[48]

Sonuç

Sonuç olarak 1941-2000 döneminde Türkiye'de coğrafya bilimi, 1940'lı yılların başından 1960'lı yılların sonuna kadar bir gelişme, Batı'yı yakalama, Batı'yla bütünleşme ve kendi içinde bir özgünleşme gerçekleştirmiştir. Bu durumu, 1923-1940 döneminde Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde her alanda girdiği kalkınma çalışmalarının bilime kazandırdığı ivmeyle açıklamak olasıdır. Bu ivmeyle ülkemizde coğrafya bilimi çağdaşlarıyla aynı seviyeye ulaşmış, hatta özgünleşme yolunda kayda değer adımlar atılmıştır. Coğrafyanın pek çok dalında günümüzde de geçerliliğini koruyan, atıf alan çalışmalar gerçekleştirilmiş, hem temel hem de kaynak eserler kaleme alınmış ve basılmıştır. Bu dönemin tek olumsuzluğu ya da göz ardı edilen tek konusu Türk Coğrafya Kurumu'nun gerçek pozisyonuna getirilememesi olmuştur. İlerleyen süreçte çeşitli nedenler bahane edilerek 1960 Askeri Darbesi ile başlayan, her on yılda bir gerçekleşen darbeler ve darbe niteliğinde olmasa da demokrasiye yapılan müdahale girişimleri adeta gelenekselleşmiş, 2000'e kadar nerdeyse 40 yıl devam etmiştir. Her darbe ve müdahale Türkiye'yi bilimsel, sosyal ve içtimai yönden geriye sürüklemiştir. Böylece yüzyılları bulan ve çok büyük uğraşlarla kazanılan çağdaş bilimsel seviye tekrar kaybedilmiştir. Bunda 1980 Askeri Darbesi sonrasında eğitim enstitülerinin üniversite bünyesine alınması ve birçok bilimin öğretiminde olduğu gibi coğrafyanın da artık dual (ikili) bir yapılanmayla, fen-edebiyat fakülteleri ve eğitim fakülteleri çatısı altında, coğrafya ve coğrafya eğitimi biçiminde öğretilmesi de etkili olmuştur. Bu dual öğretim, adı geçen fakültelerdeki coğrafya ve coğrafya eğitimi bölümleri arasında bir ikileme, bir rekabete ve kalite düşüklüğüne yol açmıştır. Bütün bu olumsuzluklar coğrafya biliminde nitelik kayıplarının yaşanmasına, üniversite ve bölüm sayılarının artmasıyla bir kaos ve ikileme, bir içe kapanışa ve Batı'nın gerisinde kalmaya neden olmuştur. Zincirleme olarak birbirine bağlı gelişen olumsuz olaylar örgüsünün öğretmen yetiştirme, okul coğrafyası ve coğrafya öğretimi için uygulanan müfredata yansıması da doğal bir sonuçtur. Böylece, üniversitelere kaynak teşkil eden ilk ve ortaöğretim coğrafya öğretimi ve müfredatı, üniversitelerin coğrafya ve coğrafya eğitimi bölümleri, YÖK ve MEB kararları, öğretmen yetiştirme, kalite, istihdam sınırlılıkları, kontenjan aşırılıkları ve plansızlık birbirini besleyen, büyüyen ve çözülemeyen bir kısır döngüye, bir

48 Tanrıkulu, "Orta Öğretim Coğrafya Müfredat Programlarına Eleştirel Bir Yaklaşım", s. 513-520.

soruna dönüşmüştür. Bütün bu zikredilenler ışığında 1941-2000 süreci, geçmişten etkilenmiş ve geleceği etkileyen yapısıyla geride kalmıştır. Konu hakkında daha geniş bilgi için dipnotlarda ve aşağıda verilen bilimsel çalışmalarına bakılabilir. Literatürde dönemin yükselişine eserleriyle katkıda bulunan ikinci nesil coğrafyacıların kitap, kitap bölümleri, makaleler ve bildirileri yer almaktadır.

Kaynakça ve 1940-2000 Dönemiyle İlgili Bilimsel Çalışmalar

Alagöz, C. Arif, "Coğrafya Terimleri Komisyonu Reisliğine", *Birinci Coğrafya Kongresi, Raporlar, Müzakereler, Kararlar*, Ankara: T.C. Maarif Vekilliği Yay., 1941, s. 150-157.

Alagöz, C. Arif, "Türkiye'de Karst Olayları Hakkında Bir Araştırma", *Türk Coğrafya Dergisi*, İstanbul, 1943, sy. 1, s. 86-92.

Alagöz, C. Arif, "Coğrafya Gözüyle Hatay", *AÜ. DTCF Dergisi*, Ankara, 1944, c. 2, sy. 2, s. 203-216.

Alagöz, C. Arif, "Türk Coğrafya Kurumu Amaçları ve Çalışmaları", *Türk Coğrafya Dergisi*, Ankara, 1943, sy. 3-4, s. 397-403.

Alagöz, C. Arif, "Ankara Çevresi Coğrafya Köy Monografyaları için", *AÜ. DTCF Dergisi*, Ankara, 1946, c. 4, sy. 4, s. 409-427.

Alagöz, C. Arif, "Deprem, Seylâplar ve Meteoroloji İşleri", *AÜ. DTCF Dergisi*, Ankara, 1947, c. 5, sy. 1, s. 45-59.

Alagöz, C. Arif, "Üstad Saffet Ceylangil", *Türk Coğrafya Dergisi*, Ankara, 1949, c. 6, sy. 11-12.

Alagöz, C. Arif, "Coğrafya Gözü ile Kıbrıs", *Türk Coğrafya Dergisi*, Ankara, 1959, sy. 18-19.

Alagöz, C. Arif, *Sivas Çevresi ve Doğusunda Jips Karstı Olayları* (*Les Phénomènes Karstiques du Gypse Aux Environs et aL-est de Sivas*), Ankara: D.T.C.F. Yay., 1967.

Alagöz, C. Arif, "Ülkeler Coğrafyası Yakın Çevre Etütleri Hakkında Açıklama", *Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, Ankara, 1972, sy. 5-6.

Alagöz, C. Arif, "Karst Olayları Üzerine Yeni Bir Müşahede: Antalya Liman Koyağı (Tebliğ Özeti)", *Türkiye Jeomorfoloji Dergisi*, Ankara, 1973, sy. 5.

Bilgin, Turgut, "Türkiye'de Drenaj Tipleri" (S. Erinç ile), *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1956, sy. 7, s. 124-156.

Bilgin, Turgut, "Türkiye'nin Arzettiği Kütlevi Durumun Morfometrik Tetkiki", *Türk Coğrafya Dergisi*, İstanbul, 1956, sy. 17, s. 146-151.

Bilgin, Turgut, "İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsünde Kabul Edilen Lisans Tezleri", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1958, sy. 9, s. 122-136.

Bilgin, Turgut, "Türkiye'de Plüviyal Devre Tesirleri ile İlgili Çalışmalara Toplu Bir Bakış", *Türk Coğrafya Dergisi*, İstanbul, 1959, sy. 18-19, s. 177-176.

Bilgin, Turgut, "A Characteristic Example of Maar: Acıgöl in Interior Anatolia", *İÜ. Geography Institution Review*, İstanbul, 1959, sy. 6, s. 65-69.

Bilgin, Turgut, "Beitrag zu den morphometrischen Untersuchungen der Türkei", *İÜ. Geography Institution Review*, İstanbul, 1960, sy. 6, s. 74-77.

Bilgin, Turgut, "Kaz Dağı ve Üzerindeki Periglasiyal Şekiller Hakkında", *Türk Coğrafya Dergisi,* İstanbul, 1960, sy. 20, s. 114-123.

Bilgin, Turgut, "On the Geomorphology of Kazdağı and its Periglacial Features", *İÜ. Geography Institution Review,* İstanbul, 1960, sy. 6, s. 50-60.

Bilgin, Turgut, "Acı Göl", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi,* İstanbul, 1960, sy. 11, s. 106-110.

Bilgin, Turgut, "Polatlı-Akşehir Arasındaki Bölgeye Ait Bazı Notlar", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi,* İstanbul, 1961, sy. 11, s. 115-117.

Bilgin, Turgut, "The Publication of the Geographical Institute of the University of İstanbul", *İÜ. Geography Institution Review,* İstanbul, 1961, sy. 7, s. 98-127.

Bilgin, Turgut, "On the Geographic Evolution of The İznik Lake Depression and the Origin of The Garsak George", *İÜ. Geography Institution Review,* İstanbul, 1961, sy. 7, s. 75-86.

Bilgin, Turgut, "Gerede Civarında Akarsu Şebekesi" (S. Erinç ve M. Bener ile), *İÜ. Geography Institution Review,* İstanbul, 1961, sy. 12, s. 90-99.

Bilgin, Turgut, "Karagöl Kütlesi Üzerinde Pleistosen ve Aktüel Glasyasyon ile Periglasyal Şekiller", *İÜ. Geography Institution Review,* İstanbul, 1962, sy. 12, s. 127-146.

Bilgin, Turgut, "Melen Boğazı", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1962, s. 161-165.

Bilgin, Turgut, "Çağa Depresyonu ve Boğazı" (S. Erinç ve M. Bener ile), *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1962, sy. 12, s. 170-173

Bilgin, Turgut, "Abant Gölünün Menşei Hakkında" (S. Erinç ve M. Bener ile), *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1962, sy. 2, s. 184-187.

Bilgin, Turgut, "On the Relationships Between the Formation of Characteristics Karst Features and the Developments of Valley Slope West of Gaziantep", *İÜ. Geography Institution Review,* İstanbul, sy. 8, s. 103-112.

Bilgin, Turgut, "Ünye Batısında Akçay Pleistosen Taraçaları", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1963, sy. 13, s. 159-163.

Bilgin, Turgut, "Araplar Boğazı", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1964, c. 7, sy. 14, s. 149-163.

Bilgin, Turgut, *Genel Kartoğrafya-II, Harita ve Diyagramların Hazırlanışı ve Çizimi,* İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü Yayını, 1965.

Bilgin, Turgut, *Samanlı Dağları, Coğrafi Etütler*, İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü Yayını, 1967.

Bilgin, Turgut, "Biga Yarımadasının Güneybatı Kısmının Jeomorfolojisi", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi,* İstanbul, 1969, sy. 12, s. 90-99.

Bilgin, Turgut, *Biga Yarımadasının Güneybatı Kısmının Jeomorfolojisi*, İstanbul: İÜ. Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü Yayını, 1969.

Bilgin, Turgut, *Ceyhan Doğusunda Volkanik Şekiller ile Hassa Leçesi*, İstanbul: İÜ. Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü Yayını, 1969.

Bilgin, Turgut, *Gâvur Dağı Kütlesinde Glasiyal ve Periglasiyal Topoğrafya Şekilleri,* İstanbul: İÜ. Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü Yayını, 1969.

Bilgin, Turgut, *28 Mart 1970 Gediz Depremi Tatbiki Jeomorfolojik Etütleri*, İstanbul: İÜ. Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü Yayını, 1970.
Bilgin, Turgut, "Tatbiki Jeomorfolojik Haritalar", *Jeomorfoloji Dergisi*, Ankara, 1970, sy. 2, s. 50-59.
Bilgin, Turgut, "Formes Volcaniques a l'est de Ceyhan et "Leçe" de Hassa", *İÜ. Geography Institution Review,* İstanbul, 1971, sy. 13, s. 97-111.
Bilgin, Turgut, *22 Mayıs 1971 Bingöl Depremi, Tatbiki Jeomorfoloji Etüdü,* İÜ. Coğrafya Enstitüsü Yayını, İstanbul: 1972, sy. 67.
Bilgin, Turgut, *Genel Kartoğrafya I*, İstanbul: İÜ. Edb. Fak. Yay., 1974.
Bilgin, Turgut, *Adapazarı Ovası ve Sapanca Oluğunun Alüviyal Morfolojisi ve Kuaternerdeki Jeomorfolojik Tekâmülü,* İstanbul: İÜ. Edebiyat. Fakültesi Yayını, 1984.
Bilgin, Turgut, "Göynük Güneydoğusunda Karakteristik Kıvrımlı Yapı Sahası ve Appalaş Reliefi Hakkında", *İÜ. Coğrafya Dergisi,* İstanbul, 1985, sy. 1, s. 33-46.
Bilgin, Turgut, "Türkiye Şeker Pancarı Tarımının Vejetasyon Seyri", *Şeker Dergisi,* Ankara, 1989, sy. 124, s. 28-36.
Bilgin, Turgut, "Orta Sakarya Vadisinin Jeomorfolojisi", *Coğrafya Araştırmaları Dergisi,* Ankara, 1990, sy. 2, s. 161-192.
Bilgin, Turgut, *Genel Kartografya, Harita ve Diyagramların Hazırlanışı ve Çizimi (Temel Bilgiler ve Metodlar)*, İstanbul: Filiz Kitabevi, 1996.
Erinç, Sırrı, *Doğu Karadeniz Dağları'nda Glasyal Morfoloji Araştırmaları*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsü Yayınları, 1944.
Erinç, Sırrı, "Climatic Types and The Variations of Moisture Regions in Turkey", *The Geographical Review,* İstanbul, 1950, c. 40, s. 224-235.
Erinç, Sırrı, *Doğu Anadolu Coğrafyası,* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1953.
Erinç, Sırrı, "Türkiye'de Toprak Çalışmaları ve Türkiye Toprak Coğrafyasının Ana Çizgileri", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1965, sy. 15, s. 1-39.
Erinç, Sırrı, "Kula ve Adalar Arasında Genç Volkan Reliefi", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1970, sy. 17, s. 7-32.
Erinç, Sırrı, "Uludağ Üzerinde Glasyal Morfoloji Araştırmaları", *Türk Coğrafya Dergisi,* Ankara, 1949, sy. 11-12, s. 79-94.
Erinç, Sırrı, *Doğu Anadolu Coğrafyası*, İstanbul: İÜ. Edebiyat Fakültesi Yayını, 1953.
Erinç, Sırrı, "The Present Glaciation in Turkey", *Proc. 17. Cong. Int. Geog. Union.*, Washington, 1956, s. 326-330.
Erinç, Sırrı, *Morfoloji I,* İstanbul: İÜ. Coğrafya Enstitüsü Yayını, 1958.
Erinç, Sırrı, *Morfoloji II,* İstanbul: İÜ. Edebiyat Fakültesi Yayını, 1960.
Erinç, Sırrı, *Klimatoloji ve Metotları*, İstanbul: İÜ. Edebiyat Fakültesi Yayını, 1962.
Erinç, Sırrı, *Coğrafya* (S. Öngör ile), İstanbul: Güven Yayınevi, 1971.
Erinç, Sırrı, "Turkey", *Encyclopedia Britannica*, 1974, c. 18, s. 782-788.
Erinç, Sırrı, "Kıyılardan Yararlanmada Hukuki Düzenlemelere Jeomorfolojinin Katkısı", *Jeomorfoloji Dergisi,* Ankara, 1986, sy. 14, s. 1-6.
Erinç, Sırrı, *Ortam Ekolojisi ve Degradasyonal Ekosistem Değişiklikleri*, İstanbul: İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Yayınları, 1984.

Erinç, Sırrı, "Güneydoğu Avrupa'da Türkçe Ekzonimler", *İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni*, İstanbul, 1989, sy. 6, s. 9-14.

Erinç, Sırrı, "Türkiye Fizikî Coğrafyasının Ana Çizgileri", *İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni*, İstanbul, 1993, sy. 10, s. 1-10.

Erinç, Sırrı, *Klimatoloji ve Metotları*, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım, 1996.

Erol, Oğuz, "Elmadağ'ın Küçükyozgat, Karacahasan Memeli Hayvan Fosil Yatakları", *Türk Coğrafya Dergisi*, Ankara, 1954, c. 12, sy. 1-2, s. 311-324.

Erol, Oğuz, *Elmadağı ve Çevresinin Jeoloji ve Jeomorfolojisi*, Ankara: MTA Yay., 1956.

Erol, Oğuz, "The Mammalian Fosil Beds of Küçükyozgat Karacahasan of Elmadağı, SW of Ankara, Turkey", *Türk Coğrafya Dergisi*, Ankara, 1957, c. 15, sy. 1-3, s. 315-324.

Erol, Oğuz, "Kirmir Çayı Boyunda Çeltik Tarlalarının Yeri ve Vadi Morfolojisi Arasındaki Münasebet", *Türk Coğrafya Dergisi*, İstanbul, 1959, c. 11-15, sy. 18-19, s. 55-69.

Erol, Oğuz, "Mihallıççık Dağlarının Jeomorfolojisi ve Araziden Faydalanma", *Türk Coğrafya Dergisi*, Ankara, 1961, c. 3-4, s. 519-531.

Erol, Oğuz, "Ankara Bölgesinin Tektonik Gelişmesi", *Türkiye Jeoloji Kurumu Bülteni*, Ankara, 1962, c. 7, sy. 2, s. 57-85.

Erol, Oğuz, "Beypazarı Güneyinde Bir Fosil Vadi ve Jeomorfolojik Önemi", *Türk Coğrafya Dergisi*, Ankara, 1961, c. 19, sy. 1-2, s. 105-197.

Erol, Oğuz, "Haymana Güneyi ve Kurakçöl Havzası Çevresinde Coğrafya Araştırmaları", *DTCF Dergisi*, Ankara, 1964, c. 21, sy. 1-2, s. 83-92.

Erol, Oğuz, "Tuzgölü Doğusunda Coğrafya Araştırmaları", *Türk Coğrafya Dergisi*, Ankara, 1964, c. 18-19, sy. 22-23, s. 5-78.

Erol, Oğuz, *Genel Klimatoloji*, Ankara: Ankara Üniversitesi, DTCF Yayınları, 1964.

Erol, Oğuz, "İç Anadolu'da Haymana, Tuzgölü Çevrelerinin İklimi Hakkında", *Türk Coğrafya Dergisi*, Ankara, 1964, c. 31, sy. 3-4, s. 1-9.

Erol, Oğuz, "Jeomorfolojinin Yeni Kavramlarındaki Yeni Gelişmeler Hakkında" (H. Louis- Çeviri), *AÜ DTCF Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, Ankara, 1965, sy. 1, s. 321-342.

Erol, Oğuz, "Cihanbeyli Güneyinde, Boluk Gölü Çevresindeki Traverten Konileri", *Türk Coğrafya Dergisi*, Ankara, 1968, c. 20-21, sy. 24-25, s. 64-98.

Erol, Oğuz, "The Growth of Ankara City and the Geomorphology of its Site", *Colloque Intern. de Geogr. Applique. Liege. 1967*, Liege, 1968, s. 231-245.

Erol, Oğuz, "Ankara Çevresinde Paleozoik Arazisinin Bölümleri ve Paleozoik Mezozoik Sınırı Hakkında", *Türkiye Jeoloji Kurumu Bülteni*, Ankara, 1968, c. 11, sy. 1-2, s. 1-16.

Erol, Oğuz, "Çanakkale Boğazı Çevresinin Jeomorfolojisi Hakkında Ön Not", *Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, Ankara, 1969, sy. 2, s. 53-71.

Erol, Oğuz, "Anadolu Kıyılarının Holosendeki Değişmeleri Hakkında Gözlemler", *Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, Ankara, 1969, sy. 2, s. 89-102.

Erol, Oğuz, "Les Hauts Niveaux Pleistocenes du Tuzgölü (Lac Sale) en Anatolie Centrale, Turquie", *Annales de Geogr.*, Paris, 1970, sy. 79, s. 39-50.

Erol, Oğuz, "Alanya Damlataş Mağarasının Gelişme Safhaları Hakkında Gözlemler", *Jeomorfoloji Dergisi*, Ankara, 1971, sy. 3, s. 14-31.

Erol, Oğuz, "Gelibolu Yarımadasının Batı Kıyılarında Yalıtaşı Teşekkülleri", *Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, Ankara, 1972, sy. 3-4, s. 1-12.

Erol, Oğuz, "Konya, Tuzgölü, Burdur Havzalarındaki Pluvial Göllerin Çekilme Safhalarının Jeomorfolojik Delilleri", *Coğrafya Araştırmaları Dergisi,* Ankara, 1972, sy. 3-4, s. 13-52.

Erol, Oğuz, *Modern Yerbilimi,* Ankara: MEB Kurslar Genel. Müdürlüğü Yayınları, 1972.

Erol, Oğuz, "Çanakkale Yöresinin Bazı Denizel Kuaterner Depoları" (C. P. Nuttal ile), *Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, Ankara, 1973, sy. 5-6, s. 27-91.

Erol, Oğuz, "Ankara Civarında Asimetrik Vadi ve Sırtlar", *Jeomorfoloji Derg*isi, Ankara, 1973, sy. 5, s. 43-59.

Erol, Oğuz, "Ayvalık Güneyi-Altınova Çevresinde Madra Çayı Deltası'nın Holosen Birikintileri ve Deltanın Gelişim Safhaları", *Coğrafya Araştırmaları Dergisi,* Ankara, 1975, sy. 7, s. 1-43.

Erol, Oğuz, "Quaternary Deposits of Burdur Lake Basin", *Congres of Earth Sciences, 50th Anniversary of Turkish Republic, Papers*, Ankara, 1975, s. 386-391.

Erol, Oğuz, "Quaternary Shoreline Changes on the Anatolian Coasts of the Aegean Sea And Related Problems", *Bull. Soc. Geol. France*, Paris, 1975, c. 18, sy. 2, s. 459-468.

Erol, Oğuz, "Ankara Şehrinin Gelişmesinde Doğal Koşulların Etkisi", *50. Yıl Konferansları*, Ankara: AÜ. DTCF Yayınları, 1976, s. 45-55.

Erol, Oğuz, "Akdeniz'in Denizel Kuaterner Depolarının Sınıflandırılması" (R. W. Hey'den çeviri), *Coğrafya Araştırmaları Dergisi,* Ankara, 1976, sy. 8, s. 221-228.

Erol, Oğuz, *Dördüncü Çağ (Kuaterner) Jeoloji ve Jeomorfolojisinin Ana Çizgileri*, Ankara: AÜ. Coğrafya Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 1979.

Erol, Oğuz, "Çanakkale Yöresi Karacaviran Köyü Çevresindeki Kuaterner Depoları ve Denizel Fosilleri" (A. İnal ile), *Jeomorfoloji Dergisi,* Ankara, 1980, sy. 9, s. 1-35.

Erol, Oğuz, "Geographic Reconstructions in the Environs of Ancient Troy" (J. C. Kraft ve İ. Kayan ile), *Science,* c. 209, sy. 4458, 1980, s. 776-782.

Erol, Oğuz, "Coğrafyada Bugünkü Gelişmeler" (W. B. Fisher'den çeviri), *Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, Ankara, 1980, sy. 10, s. 207-218.

Erol, Oğuz, "Neotectonic and Geomorphologic Evoluation of Turkey", *Neotectonics* içinde, R. W. Fairbridge (ed.), Zeitschr. für Geom. Suppl. Bd. 40, Ankara, 1980, s. 193-211.

Erol, Oğuz, "Morphotectonic Results of the Geomorphological Study of the Biga Peninsula, Nortwest Turkey" (Diğerleri ile), *The Inqua Neotectonics Commission Bulletin*, Stockholm, 1981, sy. 4, s. 31-42.

Erol, Oğuz, *Die Naturraumliche Gliederung der Türkei*, Tübingen: Tübinger Atlas des Vorderen Orients, Universitat Tübingen, Blatt A, VII 2, 1982.

Erol, Oğuz, "Geology and Paleogeographic Reconstructions in the Vicinity of Troy" (J. C. Kraft ve İ. Kayan ile), *Troy* içinde, G. Jr. Rapp ve J. Gifford (eds.), Supplementary Monograph 42, Princeton Univ. Press, 1982, s. 11-20.

Erol, Oğuz, "Türkiye'nin Genç Tektonik ve Jeomorfolojik Gelişimi", *Jeomorfoloji Dergisi*, Ankara, 1983, sy. 11, s. 1-22.

Erol, Oğuz, "Paleoekolojik Araştırmalarda Jeomorfolojinin Önemi", *TÜBİTAK Arkeometri Ünitesi Bilimsel Toplantı Bildirileri III*, Ankara, 1983, s. 13-30.

Erol, Oğuz, *Fotojeoloji, Fotojeomorfoloji,* Ders Kitabı, Ankara, 1983.

Erol, Oğuz, "Pleyistosen Burdur Gölün'ün Pluviyal Kıyı İzleri ve C14 Tarihlendirmelerinin Önemi", *Arkeometri Ünitesi Bilimsel Toplantı Bildirileri IV.*, Ankara, 1984, s. 3-13.

Erol, Oğuz, "Turkey and Cyprus", *The Worlds Coastline*, New York, 1985, s. 491-500.

Erol, Oğuz, "Burdur Havzası Pleyistosen Deltayik Kuvars Kumlarının Yüzey Özellikleri: Elektron Mikroskobu Uygulaması", *Doğa*, Ankara, 1986, s. 255-266.

Erol, Oğuz, "Çanakkale Yöresinde Kuvaterner Kıyı Oynamaları", *AÜ. DTCF Dergisi*, Ankara, 1987, c. 31, sy. 1-2, s. 179-187.

Erol, Oğuz, "Sedimentary Characteristics of a Pleistocene Fan Delta Complex From Burdur Basin, Turkey", *Zeit. für Geomorphologien*, Berlin, 1987, s. 261-275.

Erol, Oğuz, "Turkey. IGCP Project 200 Late Quaternary Sea Level Changes: Measurment, Correlation and Future Applications", *Summary Final Report*, P. A. Pirazzoli (ed.), Paris: Nevmer Information, 1987, s. 38-40.

Erol, Oğuz, "Aşağı Fırat Bölgesinde Bugünkü ve Kuvaternerdeki Doğal Çevre Koşulları" (E. Akkan, M. Elibüyük ve A. F. Doğu ile), *Aşağı Fırat Projesi 1978-1979 Çalışmaları*, ODTÜ Aşağı Fırat Projesi Yayınları, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1987, s. 1-27.

Erol, Oğuz, "Turkey", *Artificial Structures and Shorelines* içinde, H. J. Walker (ed.), Kluwer Academic Publication, 1987, s. 241-252.

Erol, Oğuz, "Çukurova'da Kaliş Tipleri", *AÜ. DTCF, Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, Ankara, 1988, sy. 2, s. 9-13.

Erol, Oğuz, "Zonality of the Actual Coastal Processes in Turkey", *Essener Geographische Arbeiten*, Bd. 18, Pederborn, 1989, s. 283-295.

Erol, Oğuz, "Türkiye'de Kıyıların Doğal Niteliği, Kıyının ve Kıyı Varlıklarının Korunmasına İlişkin Kıyı Kanunu Uygulamaları Konusunda Jeomorfolojik Yaklaşım", *İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni*, İstanbul, 1989, sy. 6, s. 15-46.

Erol, Oğuz, "Binkılıç Karacaköy Dolayının Jeomorfolojisi, Istranca Dağları, Trakya" (Bekir Necati Altın ile), *Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Coğrafya Araştırmaları*, Ankara, 1991, sy. 3, s. 173-188.

Erol, Oğuz, "Türkiye Kıyılarında Deniz Düzeyi Değişmeleri ve Bir Çevre Sorunu Olarak İstanbul İçin Önemi", *Uluslararası Çevre Sorunları Sempozyumu*, K. Curi (ed.), İstanbul, 1991, s. 73-81.

Erol, Oğuz, "Konya Karapınar Kuzeybatısındaki Obrukların Jeomorfolojik Gelişimi ile Konya ve Tuzgölü Pleyistosen Pluviyal Gölleri Arasındaki İlişkiler", *İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni*, İstanbul, 1991, sy. 7, s. 5-49.

Erol, Oğuz, *Klimajeomorfoloji I: Genel Koşullar*, İstanbul: İÜ. Yay., 1991.

Erol, Oğuz, "Türkiye'de Arkeometrik ve Jeomorfolojik Araştırmalar", *Türk Coğrafya Dergisi*, İstanbul, 1992, sy. 27, s. 27-40.
Erol, Oğuz, "Ilgın Gölü Dolayının Jeomorfolojisi" (K. Tüfekçi ile), *Jeomorfoloji Dergisi*, Ankara, 1991, sy. 20, s. 1-12.
Erol, Oğuz, "Geomorphology in Turkey", *International Association of Geomorphologists*, Publication No 1, Wiley & Sons, 1993, s. 447-455.
Erol, Oğuz, "Türkiye Kıyılarındaki Terk Edilmiş Tarihi Limanlar ve Bir Çevre Sorunu Olarak Kıyı Çizgisi Değişmelerinin Önemi", *İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni*, İstanbul, 1993, sy. 8, s. 1-44.
Erol, Oğuz, "Türkiye'de Jeomorfoloji", *Cumhuriyetin 70. Yılında Türkiye'de Bilim II*, Ankara: TÜBİTAK Yay., 1993, s. 12-18.
Erol, Oğuz, "Ayrıntılı Jeomorfoloji Haritaları Çizim Yöntemi", *İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni*, İstanbul, 1993, sy. 10, s. 19-38.
Erol, Oğuz, "Saros Körfezi Kuzey Kıyısında, İbrice Dolayının Jeomorfolojisi" (F. Sezer ile), *Türk Coğrafya Dergisi*, İstanbul, 1993, sy. 28, s. 29-43.
Erol, Oğuz, "Türkiye'de Deniz Yüzeyi Yükselmesinin Geçmişte ve Gelecekteki Etkileri, Bu Yönden Alınması Gereken Önlemler", *İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni*, İstanbul, 1993, sy. 9, s. 21-43.
Erol, Oğuz, "Konya Su Volkanları", *Focus Dergisi*, İstanbul, 1995, sy. 1, s. 92-96.
Erol, Oğuz, "Minyatür Atoller", *Focus Dergisi*, İstanbul, 1995, sy. 9, s. 92-97.
Erol, Oğuz, "Marmara Denizinin Geç Miyosen-Holosendeki Evrimi" (O. Çetin ile), *İzmit Körfezinin Kuaterner İstifi* içinde, E. Meriç (ed.), İstanbul, 1995, s. 313-343.
Erol, Oğuz, "Büyük Menderes Deltasının Foto-Jeomorfolojik İncelenmesi", *Ege Coğrafya Dergisi*, İzmir, 1997, sy. 9, s. 1-42.
Erol, Oğuz, "Istranca Dağlarının Jeomorfolojisi ile İğneada Mert Gölü Kıyılarındaki Plaser Altın Oluşumları Arasındaki İlişki" (Necati Hamzaçebi, Bekir Necati Altın, Cengiz Kayacılar ile), *MÜ. Coğrafya Dergisi*, İstanbul, 1996, sy. 1, s. 31-56.
Erol, Oğuz, "Çukurova'nın Neotektonik Jeomorfolojik Evrimi", *Geosound Yerbilimleri Dergisi*, Özel Sayı, Adana, 1997, c. 1, sy. 30, s. 127-134.
Gürsoy, C. Rüştü, *Kartografya*, Ankara, 1961.
Gürsoy, C. Rüştü, "Arzın Şekli ve İrtisamı Hakkında", *AÜ. DTCF Dergisi*, Ankara, 1956, c. 14, sy. 1-2, s. 205-223.
Gürsoy, C. Rüştü, "Samsun Gerisinde Karadeniz İntikal İklimi", *AÜ. DTCF Dergisi*, Ankara, 1956, c. 13, sy. 2, s. 113-129.
Gürsoy, C. Rüştü, "Türkiye'nin Coğrafi Taksimatında Yapılması İcabeden Bazı Tashihler", *AÜ. DTCF Dergisi*, Ankara, 1956, c. 15, sy. 1-3, s. 219-243.
Gürsoy, C. Rüştü, "Ankara Şehri", *Coğrafya Haberleri*, Ankara, 1959, sy. 2, s. 6-14.
Gürsoy, C. Rüştü, *Kıbrıs ve Türkler* (H. İnalcık, E. Kuran, H. F. Alasya ile), Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1964.
Gürsoy, C. Rüştü, "The Geographical Position of Cyprus", *Cultura Turcica*, Ankara, 1964, c. 5, s. 192-198.
Gürsoy, C. Rüştü, "Coğrafya Bakımından Kıbrıs ve Türkiye", *Türk Kültürü Dergisi*, Ankara, 1974, sy. 139-141, s. 317-325.

Gürsoy, C. Rüştü, "Cumhuriyetimizin 50. Yılında Coğrafya ve Türk Coğrafya Kurumu", *Türk Coğrafya Dergisi*, İstanbul, 1975, sy. 26, s. 1-3.
Gürsoy, C. Rüştü, "Türkiye'nin Tabii Yolları", *Türk Coğrafya Dergisi*, İstanbul, 1975, sy. 26, s. 24-33.
İnandık, Hamit, "Diyarbakır Civarının Kuraklı İndisleri ve İklim Diyagramları", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1951, c. 1, sy. 2, s. 105-112.
İnandık, Hamit, "Adapazarı Ovası ve Çevresinin Jeomorfolojik Etüdü", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul: 1953, sy. 3-4, s. 107-138.
İnandık, Hamit, "Morfolojide Taraçalar Meselesi", *Türk Coğrafya Dergisi*, İstanbul, 1955, sy. 13-14, s. 167-172.
İnandık, Hamit, "Adapazarı Ovası ve Çevresinde Nüfus", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1956, sy. 7, s. 66-91.
İnandık, Hamit, *Coğrafya I* (E. Tümertekin ile), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1956.
İnandık, Hamit, *Coğrafya, II* (E. Tümertekin ile), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1956.
İnandık, Hamit, *Coğrafya III* (E. Tümertekin ile), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1956.
İnandık, Hamit, "La Population et L'Habitat dans la Region d'Adapazarı-NW de l'Anatolie", *The Geographical Review*, İstanbul, 1956, sy. 3, s. 31-46.
İnandık, Hamit, "Sinop-Terme Arasındaki Kıyıların Morfolojik Etüdü", *Türk Coğrafya Dergisi*, İstanbul, 1956, sy. 15-16, s. 21-46.
İnandık, Hamit, *Kıyı Morfolojisi ve Denizaltı Reliefi*, İstanbul: İÜ. Yayınları, 1957.
İnandık, Hamit, "Marmara Denizinin Teşekkül ve Tekâmülü", *Türk Coğrafya Dergisi*, İstanbul, 1957, sy. 17, s. 1-19.
İnandık, Hamit, "Türkiye Kıyılarının Başlıca Morfolojik Meseleleri", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1957, sy. 8, s. 67-77.
İnandık, Hamit, "Türkiye Kıyılarına Genel Bakış", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1958, sy. 9, s. 50-72.
İnandık, Hamit, "Etude sur la vie de montagne dans le Sud - Ouest de l'Anatolie le Yeşilgöl Dağı et Bozdağ", *Revue Géogr. Alpine*, İstanbul, 1959, sy. 3, s. 375-389.
İnandık, Hamit, "Ege Bölgesi Akarsularının Rejimleri", *Türk Coğrafya Dergisi*, İstanbul, 1959, sy. 18-19, s. 78-100.
İnandık, Hamit, "Ereğli-Akçakoca Kıyı Bölgesinin Morfolojisi", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1959, sy. 10, s. 92-115.
İnandık, Hamit, "Etude Morphologique de la Region Cotiere d'Ereğli-Akçakoca", *The Geographical Review*, İstanbul, 1959, sy. 5, s. 107-122.
İnandık, Hamit, *Akarsular ve Göller*, İstanbul: İÜ. Coğrafya Enstitüsü Yay., 1960.
İnandık, Hamit, "Türkiye Akarsularının Bazı Hidrolojik Özellikleri" (H. Contürk ile), *Türk Coğrafya Derg*isi, İstanbul, 1960, sy. 20, s. 65-71.
İnandık, Hamit, "Formation ef E'volution de la Mer de Marmara Pendant le Quaternaire" (A. Ardel ile), *The Geographical Review*, İstanbul, 1961, sy. 7, s. 1-18.
İnandık, Hamit, "Les variations de niveau des quelques lacs de la Turquie", *The Geographical Review*, İstanbul, 1962, sy. 8, s. 94-102.
İnandık, Hamit, *Karst Morfolojisi*, İstanbul: Baha Matbaası, 1962.

İnandık, Hamit, "Sakarya Deltası", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1963, sy. 13, s. 83-98.
İnandık, Hamit, "Türkiye Çevresindeki Denizlerin Başlıca Özellikleri", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1964, sy. 14, s. 23-36.
İnandık, Hamit, *Türkiye Bitki Coğrafyasına Giriş*, İstanbul: İÜ. Coğrafya Enst. Yay., 1965.
İnandık, Hamit, *Türkiye Gölleri*, İstanbul: İÜ. Coğrafya Enstitüsü Yayınları, 1966.
İnandık, Hamit, *Deniz ve Kıyı Coğrafyası*, İstanbul: İÜ. Coğrafya Enstitüsü Yayınları, 1967.
Kurter, Ajun, "Bostancı-Maltepe Arası Morfolojisi", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1957, sy. 8, s. 48-61.
Kurter, Ajun, "Marmara'nın Denizaltı Reliefi" (A. Ardel ile), *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1957, sy. 8, s. 83-90.
Kurter, Ajun, "Narlıdere Piedmont Ovası", *Coğrafi Araştırmalar*, İstanbul: Coğrafya Enstitüsü Yayınları, 1958, c. 2, s. 109-120.
Kurter, Ajun, "Introductory Notes on the Geomorphology of İstanbul and its Immediate Surroundings", *İÜ. Geooraphy Institution Review*, İstanbul, 1962, sy. 8, s. 131-143.
Kurter, Ajun, "İstanbul ve Yakın Çevresinin Jeomorfolojisine Ait İlk Not" (M. Bener ile), *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1963, sy. 13, s. 144-158.
Kurter, Ajun, "Limanköy Platosu ve İğneada Neojen Havzasının Morfolojisi", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1964, sy. 14, s. 132-148.
Kurter, Ajun, "Morfolojide İstatistik ve Laboratuar Metotları", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1965, sy. 15, s. 89-106.
Kurter, Ajun, *Klimatoloji Tatbikatı* (A. Ardel ve Y. Dönmez ile), İstanbul: İÜ. Coğrafya Enstitüsü Yayınları, 1965.
Kurter, Ajun, "Çayırdere Kuestası", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1967, sy. 16, s. 144-149.
Kurter, Ajun, "La Topographie Sous-Marine de la Mer de Marmara" (A. Ardel ile), *İÜ. Geography Institution Review*, İstanbul, 1971, sy. 13, s. 41-54.
Kurter, Ajun, "Marmara Denizi-Fiziki Etüd" (A. Ardel ile), *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1973, sy. 18-19, s. 57-70.
Kunter, Ajun, "Türkiye'de Coğrafya Araştırmalarında Fizikî Coğrafyanın Yeri", *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, İstanbul, 1974, sy. 2-3, s. 267-282.
Kurter, Ajun, "Meriç Nehri'nin Akım Özellikleri", *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, İstanbul, 1976, sy. 4-5, s. 285-294.
Kurter, Ajun, *Oseanografya: Kimyasal, Fiziksel, Dinamik*, İstanbul: İÜ. Yayınları, 1977.
Kurter, Ajun, "Istranca (Yıldız) Dağlarının Temel Yapısal ve Jeomorfolojik Özellikleri-I", *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, İstanbul, 1978, sy. 6-7, s. 1-26.
Kurter, Ajun, *Türkiye'nin Morfoklimatik Bölgeleri*, İstanbul: İÜ. Coğrafya Enstitüsü Yayınları, 1979.
Kurter, Ajun, "Dünya Buzul Envanteri Uluslararası Çalışması ve Türkiye'nin Katkısı", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1977, sy. 23, s. 291-300.

Kurter, Ajun, *Kastamonu ve Çevresinin Doğal Görünümü*, İstanbul: İÜ. Yayınları, 1983.
Kurter, Ajun, "Istranca (Yıldız) Dağlarının Temel Yapısal ve Jeomorfolojik Özellikleri II", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1983, sy. 10-11, s. 1-19.
Kurter, Ajun, "Kuzey Ege'de Deniz Bilimleri Çalışmaları" (A. Coşkun ve A. Uysal ile), *İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni,* İstanbul, 1984, c. 1, sy. 1, s. 105-117.
Kurter, Ajun, "Atatürk ve Türk Denizciliği", *İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni,* İstanbul, 1984, c. 1, sy. 1, s. 1-14.
Kurter, Ajun, "Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Çalışmaları", *İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni,* İstanbul, 1985, c. 2, sy. 2, s. 155-157.
Kurter, Ajun, "Kuvaterner Jeokronolojisinde Yeni Yöntemler ve Bulgular", *İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni,* İstanbul, 1987, c. 2, sy. 4, s. 9-17.
Kurter, Ajun, "Gökçeada Jeomorfolojisi", *İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni,* İstanbul, 1989, sy. 6, s. 47-60.
Kurter, Ajun, "Glaciers of Turkey, Glaciers of the Middle East and Africa", *United States Geologi Survey*, Washington, 1991, s. 6-30.
Kurter, Ajun, *Türk Hava Kuvvetleri Tarihi* (c. 1: 1910-1914; c. 2: 1914-1916; c. 3: 1917; c. 4: 1918; c. 5: 1919–1920), İstanbul: Türk Hava Kuvvetleri Komutanlığı Yayını, 2002.
Sanır, Ferruh Ali, "Ankara ve Çevresinin İklimi Hakkında", *A.Ü. DTCF Dergi*si, Ankara, 1948, c. 6, sy. 4, s. 291-318.
Sanır, Ferruh Ali, *Sultan Dağlarından Sakarya'ya ve Akşehir*, Ankara: Ulus Basımevi, 1948.
Sanır, Ferruh Ali, *İlkokullar İçin Yıllık Gözlemler Defteri*, Ankara: İdeal Basımevi, 1949.
Sanır, Ferruh Ali, "Türkiye'de 1947 Yılında Sıcaklığın Günler Arası Kararsızlığı", *A.Ü. DTCF Dergi*si, Ankara, 1950, c. 8, sy. 3, s. 311-317.
Sanır, Ferruh Ali, *Coğrafya Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Ekol Yayınevi, 1999.
Tunçdilek, Necdet, "Burdur Depresyonunda Ziraatın Özellikleri", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1951, sy. 1, s. 125-138.
Tunçdilek, Necdet, "Türkiye'de Toprak Erozyonuna Ait Gözlemler ve Düşünceler", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1951, sy. 2, s. 91-104.
Tunçdilek, Necdet, "The Agricultural Regions of Turkey" (S. Erinç ile), *The Geographical Review*, İstanbul, 1952, c. 42, sy. 2, s. 82-90.
Tunçdilek, Necdet, "Eskişehir Ovasında Akarsuların Rejimi ve Yeraltı Su Durumu", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1954, sy. 5-6, s. 156-168.
Tunçdilek, Necdet, "Lüle Taşı", *Türk Coğrafya Dergisi,* İstanbul, 1955, sy. 13-14, s. 91-106.
Tunçdilek, Necdet, "On the Fuel Problem of the Rural Population in Turkey", *The Geographical Review*, İstanbul, 1955, sy. 2, s. 159-165.
Tunçdilek, Necdet, "Eskişehir ve Şehrin Tekâmülü", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1957, sy. 8, s. 35-47.

Tunçdilek, Necdet, "Eskişehir Bölgesinde Yerleşme Şekilleri", *Coğrafî Araştırmaları II,* İÜ. Coğrafya Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1958, sy. 21, s. 48-55.
Tunçdilek, Necdet, "Eine Übersicht über die Geschichte der Siedlungsgeographie im Gebiet von Eskişehir", *The Geographical Review*, İstanbul, 1959, sy. 5, s. 123-137.
Tunçdilek, Necdet, "Orta Sakarya Vadisinde Ziraat Hayatı", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1959, sy. 10, s. 66-85.
Tunçdilek, Necdet, "Türkiye'de Çay Ziraati Gelişme ve Problemleri", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1961, sy. 11, s. 12-42.
Tunçdilek, Necdet, "Orta Sakarya Vadisinde Toprak Mülkiyeti", *İÜ. Sosyoloji Dergisi,* İstanbul, 1961, sy. 16, s. 126-136.
Tunçdilek, Necdet, "Observation on Rural Settlement in Two Different Region of Turkey", *The Geographical Review*, İstanbul, 1962, sy. 8, s. 47-56.
Tunçdilek, Necdet, *Güneybatı Asya*, İstanbul: İÜ. Yayınları, 1962.
Tunçdilek, Necdet, "Yayla' Settlements and Related Activites in Turkey", *The Geographical Review*, İstanbul, 1964, sy. 9-10, s. 58-71.
Tunçdilek, Necdet, *Tropikal Bölgeler Bölüm I*, İstanbul: Ark Matbaacılık, 1967.
Tunçdilek, Necdet, *Türkiye İskân Coğrafyası Kır İskânı (Köy-Altı İskân Şekilleri)*, İstanbul: İÜ. Coğrafya Enstitüsü Yayınları, 1967.
Tunçdilek, Necdet, *Güneybatı Asya (Fizikî Ortam)*, İstanbul: İÜ. Yayınları, 1971
Tunçdilek, Necdet, *Tabiî Bölgeler*, İstanbul: İÜ. Coğrafya Enstitüsü Yayınları, 1973.
Tunçdilek, Necdet, *Sıcak Kuşak,* İstanbul: İÜ. Coğrafya Enstitüsü Yayınları, 1975.
Tunçdilek, Necdet, *Türkiye'nin Kır Potansiyeli ve Sorunları,* İstanbul: İÜ. Yayınları, 1978.
Tunçdilek, Necdet, "Kıbrıs Adasının Türk Federe Devleti Bölümünde Fizikî Ortam ve Potansiyeli", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1980, sy. 23, s. 181-197.
Tunçdilek, Necdet, "Ekoloji Karşısında Geoekoloji", *İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni*, İstanbul: 1984, c. 1, sy. 1, s. 59-67.
Tunçdilek, Necdet, "Türkiye Köylerinin Yapısal Özelliklerine Toplu Bir Bakış", *İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni*, İstanbul: 1984, c. 1, sy. 1, s. 23-40.
Tunçdilek, Necdet, "Ekosistemlerin Evrimi", *İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni*, İstanbul, 1985, c. 2, sy. 2, s. 17-40.
Tunçdilek, Necdet, *Türkiye'de Relief Şekilleri ve Arazi Kullanımı*, İstanbul: İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Yayınları, 1985.
Tunçdilek, Necdet, "Araziden Yararlanmada Yeni Bir Yöntem Denemesi İçin Coğrafi Gerekçe", *İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni*, İstanbul, 1986, c. 2, sy. 3, s. 1-20.
Tunçdilek, Necdet, *Dünya Nüfus Dinamiği*, İstanbul: İÜ. Yay., 1988.
Tunçdilek, Necdet, "Deniz Ekosisteminin Oluşumu ve Evrimi", *İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni Bülteni*, İstanbul, 1992, sy. 9, s. 11-20.
Tunçdilek, Necdet, "Denizler", *İÜ. Deniz Bilimleri ve Coğrafya Enstitüsü Bülteni Bülteni*, İstanbul, 1992, sy. 9, s. 227-243.
Tümertekin, Erol, "Türkiye'de Filoksera", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi,* İstanbul, 1951, sy. 1, s. 67-86.

Tümertekin Erol, "Tuz Gölü Bölgesinde Coğrafî Müşahadeler" (A. Ardel ile), *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1954, sy. 5-6, s. 169-178.

Tümertekin, Erol, *Kurak Bölgelerde Ziraat*, İstanbul: İÜ. İktisat Fakültesi Yayını, 1957.

Tümertekin, Erol, *Türkiye Nüfusu - Population of Turkey* (N.Tunçdilek ile), İstanbul: İÜ. Coğrafya Enstitüsü Yayınları, 1959.

Tümertekin, Erol, "Bölge Planlamasında Coğrafyacının Rolü," *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1960, c. 6, sy. 11, s. 51-55.

Tümertekin, Erol, "Pazarlama Coğrafyası, Mevzuu, Esas Meseleleri", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1961, c. 6, sy. 12, s. 117-124.

Tümertekin, Erol, "1960'ta Türkiye Nüfusu", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1961, c. 6, sy. 12, s. 78-89.

Tümertekin, Erol, *Amerika Birleşik Devletleri Coğrafyası*, İstanbul: İÜ. Yay., 1967.

Tümertekin, Erol, "Türkiye'de Beşeri Coğrafyanın Gelişmesi", İstanbul: İÜ. Ed. Fak. Yay., 1971, sy. 2, s. 1-17.

Tümertekin, Erol, "Bölge Düzenleme ve Gelişme Problemlerinin İncelenmesinde Coğrafyacının Yeri" (J. Tricart'tan çeviri), *İÜ. Sosyal Antropoloji ve Etnoloji Dergisi*, İstanbul, 1975, sy. 2, s. 79-94.

Tümertekin, Erol, "Türkiye'de İç Göçlerde Yeni Eğilimler", *İTÜ Mimarlık Fakültesi Şehircilik Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1977, sy. 14, s. 18-33.

Tümertekin, Erol, "Beşeri Coğrafya", *Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Bilim "Sosyal Bilimler-II"*, Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi, 1997, s. 187-215.

Yalçınlar, İsmail, *Manyas Havzasının Morfolojik Etüdü*, İstanbul: İÜ. Coğrafya Enstitüsü Yay., 1946.

Yalçınlar, İsmail, "Türkiye Bünyesinin Ana Hatları", *İÜ. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, 1953, sy. 3-4, s. 48-62.

Yalçınlar, İsmail, *Güney Türkiye'de Alt Paleozoik Tabakaları*, İstanbul: İÜ. Yay., 1954.

Yalçınlar, İsmail, *Orta Anadolu'da Bulunan Kambrien ve Silür Arazilerine Dair*, İstanbul: İ.Ü. Edb. Fak. Yay., 1958.

Yalçınlar, İsmail, *Strüktüal Morfoloji I*, İstanbul: İÜ. Edebiyat. Fakültesi Yay., 1958.

Yalçınlar, İsmail, *Strüktüal Morfoloji II*, İstanbul: İÜ. Coğrafya Enstitüsü Yay., 1960.

Yalçınlar, İsmail, *Türkiye'nin Akdeniz Bölgesinde Bulunan Silürine Ait Graptolitli Seri*, İstanbul: İ.Ü. Coğr. Enst. Yay, 1963.

Yalçınlar, İsmail, "Amanos Dağlarında Bir Ordovisyen-Silüriyen Faunası", *Türk Coğrafya Dergisi*, Ankara, 1968, sy. 24-25, s. 38-47.

Yalçınlar, İsmail, *Türkiye Jeolojisine Giriş*, İstanbul: İÜ. Coğrafya Enstitüsü Yay., 1976.

Yalçınlar, İsmail, "Kızılırmak ve Toroslar Arasında Jeolojik ve Jeomorfolojik bir Havza", *Türk Coğrafya Dergisi*, İstanbul, 1983, sy. 33, s. 585-587.

Yücel, Talip, "Kasaba ve Elmalı Ovalarındaki Detritik Depoların Yaşına Dair", *Türkiye Jeoloji Kurumu Bülteni*, Ankara, 1948, c. 1, sy. 2, s. 14-24.

Yücel, Talip, "Teke Yarımadası Arızalarının Seyrinde Gondwana'nın Muhtemel Etkisi", *AÜ. DTCF Dergisi*, Ankara, 1950, c. 8, sy. 3, s. 381-385.

Yücel, Talip, "İzmir'de Eski Bir Kıyı Çizgisi", *AÜ. DTCF Dergisi*, Ankara, 1953, c. 11, sy. 2-3-4, s. 279-286.
Yücel, Talip, "Kızılırmağın Rejimi ve Hirfanlı Barajı", *AÜ. DTCF Dergisi*, Ankara, 1958, c. 16, sy. 1-2, s. 109-141.
Yücel, Talip, "Teke Yöresinin Orta Bölümünün Mevzii Coğrafyası", *AÜ. DTCF Dergisi*, Ankara, 1958, c. 16, s. 1-2, s. 143-204.
Yücel, Talip, *Asya Coğrafyası*, Ankara: Balkanoğlu Matbaası, 1960.
Yücel, Talip, "Türkiye Şehirleşme Hareketleri," *Türk Coğrafya Dergisi*, İstanbul, 1961, sy. 21, s. 31- 44.
Yücel, Talip, *Avrupa'nın Ekonomik Yapısı*, Ankara: Ajans Türk Matbaası, 1964.
Yücel, Talip, *Asya'nın Beşeri ve İktisadi Coğrafyası*, Ankara: Eroğlu Matbaası, 1965.
Yücel, Talip, "İmroz'da Coğrafya Gözlemleri", *AÜ. DTCF Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, Ankara, 1966, sy. 1, s. 65-108.
Yücel, Talip, "Şeker Pancarının Yetiştirilmesi", *Pancar*, Ankara, 1968, sy. 194, s. 15, 32.
Yücel, Talip, "Toprak Reformu Hakkında Coğrafi Düşünceler", *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, Erzurum, 1972, sy. 5, s. 119-132.
Yücel, Talip, "Suriye-Irak'ta Türk Bölgeleri ve Kıbrıs Coğrafyası", *Türk Dünyası El Kitabı*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1976, s. 105-112.
Yücel, Talip, "Türkiye'nin İktisadi Coğrafyası", *Türk Dünyası El Kitabı*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1976, s. 1335-1360.
Yücel, Talip, *Ege Denizi Türkiye ile Komşu Ege Adaları*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1979.
Yücel, Talip, "Coğrafi Yeri ve Mevkii İtibariyle Türkiye", *Türk Kültürü Araştırmaları*, Ankara, 1984, sy. 1-2, s. 11-19.
Yücel, Talip, "Batı Türkistan Coğrafyasına Toplu Bakış", *Türk Kültürü Araştırmaları*, Ankara, 1987, sy. 294, s. 615-624.
Yücel, Talip, *Türkiye Coğrafyası*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay., 1987.
Yücel, Talip, "Güney Azerbaycan", *Belgelerle Türk Tarihi*, Ankara, 1987, sy. 35, s. 45-51.
Yücel, Talip, "Türkiye'de Kır Yerleşmeleri ve Tipleri Üzerine Yeni Görüşler", *Türk Dünyası Araştırmaları*, Ankara, 1995, sy. 1-2, s. 447-469.

Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 19, Sayı 37, 2021/1, 513-548

Türkiye'de Tek Parti Döneminde (1930-1939) Basılmış Adab-ı Muaşeret Literatürü

Tülin URAL*

Öz

Bu makalede 1930-1939 yılları arasında Türkiye'de basılmış olan "Adab-ı Muaşeret" kitapları değerlendirilmiştir. Öncelikle adab-ı muaşeret kitapları etrafında gündeme getirilebilecek belli başlı sorunsal alanları sıralanmış ve bu çerçevede sorulabilecek sorular örneklenmiştir. Bu bölümde yer yer bu literatürü değerlendirirken kullanılabilecek olası teorik çerçevelere de değinilmiştir. Bu bölüm vasıtasıyla adab-ı muaşeret literatürünün ne kadar geniş bir araştırma olanağı açtığı gösterilmeye çalışılmıştır. Ardından adab-ı muaşeret kitapları genel özellikleri açısından tanıtılmış ve gruplanmıştır. Bu gruplama çerçevesinde kamusal yaşamda disiplini vurgulayan, kurallarda belirsiz noktalara değinmeyen, hayatın getirdiği gerçek olasılıklara yer bırakmayan ve öğretici ya da emredici bir üslûp kullanan, tartışmaya kapalı "ideal" kitapları ile yine orta sınıf bir okuru hedefleyen ve yine günlük yaşamın olağan etkinliklerine ağırlık veren, ancak kurallardaki tartışmalı noktalara ve günlük hayatta karşılaşılabilecek hakiki aksaklık ve pürüzlere değinen ve okurla dostane bir üslûpta konuşan "tecrübe" peşindeki kitaplar ayrıştırılmıştır. Sonuçta da erken Cumhuriyet döneminde adab-ı muaşeret anlayışını ayıran temel çizginin resmiyet, eksiksiz bir denetim ve mükemmel bir özdenetim olduğu vurgulanmıştır. Bunun nüfusun geniş kesimlerini değilse de belli bir uyarlamadan geçerek, kentli orta sınıfları etkileyebileceği tespit edilmiştir. Böylece kitaplar aristokratik ayrıcalıklara dayalı veya züppelikle birleştirilen 'aşırı' ince bir adaptan çok, orta sınıfa özgü sade bir yaşam biçimini öne çıkarmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Adab-ı Muaşeret, Erken Cumhuriyet Dönemi, Türkiye, Bedenin Denetimi, Orta Sınıfın Oluşumu.

* Dr. Öğretim Görevlisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Rektörlük & Sosyoloji, ORCID: 0000-0002-2587-9416

Geliş/Received: 02.12.2020 • Kabul/Accepted: 03.05.2021 • Derleme Makalesi

Literature of Manners during the Single Party Period in Turkey (1930-1939)

Tülin URAL

Abstract

In this article, the books of good manners printed in Turkey between 1930-1939 are reviewed. First of all, the main problematics that can be brought to the agenda around the etiquette books are listed and the main questions that can be asked within this framework are exemplified. In this section, it's also mentioned the possible theoretical frameworks that can be used in evaluating this literature. Through this section, it has been tried to demonstrate that the etiquette literature opens up a wide range of research opportunities. Then the main characteristics of the books of good manners were introduced and the books are grouped in terms of their general characteristics. Within the framework there are two main groups: 'The books of ideals' emphasizing discipline in public life, not mentioning ambiguous points in the rules, leaving no room for the real possibilities brought by life and using an instructive or imperative style and 'the books of experience', still targeting a middle class audience, focusing on the usual activities of daily life, but touching on the controversial points in the rules and the real problems and inconveniences that can be encountered in daily life and speaking in a friendly manner with the reader. As a result, it was emphasized that the basic line that separates the understanding of manners in the early republic period was formality and a complete control, as well as the perfect self-discipline. It has been found that these books may affect not large segments of the population, but they influenced the urban middle classes. Thus, the books emphasize a simple lifestyle specific to the middle class rather than a fine living style based on aristocratic privileges or combined with snobbery.

Keywords: Good manners, Early Republican Period, Turkey, Body Control, Formation of Middle Class.

Bu makalede 1930-1939 yılları arasında Türkiye'de basılmış olan adab-ı muaşeret kitapları tanıtılacaktır.[1] Öncelikle kitapların sayısal dökümü yapılacak, literatürdeki genişleme ya da daralmanın nasıl yorumlanabileceği tartışılacaktır. Ardından bu literatürün sosyal bilimler alanında nasıl kullanılabileceği, hangi temel sorunsal alanlarıyla eklemlenebileceği geniş planda ele alınacaktır. Bu bölümü takiben bu literatürün daha ayrıntılı tanıtılabilmesi için hangi esaslar etrafında gruplanabileceği, belli başlı hangi okur gruplarına hitap ettiği gibi konulara değinilecektir.

Nevin Meriç'in çalışmasına göre 1894-1927 arasında biri tercüme olmak üzere, eski harflerle dokuz kitap basılmıştır.[2] Yeni harflere geçilen 1928 yılı ile 1930 arasında geçen iki yılda da herhangi bir kitaba rastlanmaz. Bu yazıda ele alınan üçü 40 sayfadan kısa on iki metnin 1 tanesi 1930'da, 3 tanesi 1932'de, 2 tanesi 1938'de, 6 tanesi ise 1939'da basılmıştır.[3] Öyleyse Cumhuriyet döneminin, adab-ı muaşeret yayıncılığı açısından Osmanlı'ya nazaran ciddi bir canlanma arz ettiğini söyleyebiliriz.[4] Böylelikle görüyoruz ki 1933-1937 arasında hiç adab-ı muaşeret kitabı basılmamış ve adab-ı muaşeret alanında asıl canlanma 1939'da gerçekleşmiştir.[5] Tam da Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'una da sahne olan yıldır bu. II. Dünya Savaşı'nın hemen öncesindeki İstanbul'un gündelik hayatına, mekânlarına, kişilerine ve ilişkilerine dair incelikli gözlemlerle ve çarpıcı ayrıntılarla dolu bu roman da gündelik hayata duyulan ilgideki yükselişin bir diğer kanıtıdır diyebiliriz. Öyle ise II. Dünya Savaşı'nın hemen öncesindeki yılda, Türkiye'de gündelik hayat üzerine düşünme faaliyeti canlanmıştır. İki savaş arası Avrupa'da yazan Walter Benjamin, Sigmund Freud, Simmel benzeri aydınları aklımıza

1 Bu yazının bir versiyonu 2008'de yayınlanmıştır. Bu kök yazı academia üzerinden bir hayli ilgi çektiği içindir ki daha çok yaygınlaşabilmesi, fayda sağlaması ve tartışılabilmesi açısından daha güncel ve daha çok okunan bir dergide basılması düşünülmüş, bu nedenle de *Türkiye Literatür Araştımaları Dergisi* için gözden geçirilerek yeniden kaleme alınmıştır. Her iki yazının da kökeninde Prof. Dr. Meral Özbek danışmanlığında tamamlanarak 2008 yılında savunduğum doktora tezim için yapılan literatür taraması vardır. Tülin Ural, "Tek Parti Döneminde basılmış Adab-ı Muaşeret Kitapları", *Müteferrika*, Yaz 2008, sy. 33, s. 243-274; a.mlf., "1930-1939 Arasında Türkiye'de Adab-ı Muaşeret, Toplumsal Değişme ve Gündelik Hayatın Dönüşümü", Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

2 Nevin Meriç, *Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi: Adab-ı Muaşeret (1894-1927)*, İstanbul: Kaknüs Yayınları, Mart 2000

3 Bkz. Ek 1.

4 Burada zikredilen on iki kitap dışında Türkiye Bibliyografyasında adı geçtiği halde hiçbir kütüphanede ya da sahafta izine rastlamadığım için temin edemediğim bir kitap daha bulunmaktadır: Muzaffer, *Adat ve Adab-ı Muaşeret*, Eskişehir Hava Mp.,1931.

5 1939'la birlikte II. Dünya Savaşı'nın başlaması sosyal, siyasal ve ekonomik tarihçilik açısından bir dönüm noktası olarak görülür. Bunun adab-ı muaşeret yayıncılığı açısından karşılığı burada incelenmemiştir. Zirâ bu yazıda da genel olarak kabul edilen bu kronoloji etrafında ele alınan dönem 1939'da bitirilmiştir.

getirdiğimizde ya da Harootunian'ın Japonya üzerine örneklerini hatırladığımızda[6] benzeri bir eğilimin tüm dünyada geçerli olduğunu söyleyebiliriz: Modernitenin kriz anında, modern yaşam sorunsallaştırılmaktadır.

I. Adab-ı Muaşeret Literatürü Bağlamında Gündeme Getirilebilecek Sorunsallar

Gündelik hayat incelemesinin bir parçası olarak adab-ı muaşeret literatürü tarihten sosyolojiye sosyal bilimlerin çok çeşitli disiplinleri tarafından incelenmeye açıktır.[7] Ele aldığımız kitapların içindekiler bölümlerini kabaca listelediğimizde dahi görebileceğimiz üzere[8] adab-ı muaşeret kitapları çok geniş sorunsal alanlarına doğru açılmaktadır.[9] Dolayısıyla bu kitaplarla çalışan bir araştırmacının karşılaşacağı temel sorun, veriye ulaşamamak değil, büyük bir veri yığını altında kaybolmaktır. Buradan devamla kitapların çağrıştırdığı alanların ilki elbette, '30'lar Türkiye'sinde gündelik yaşamın, en azından kentlerde nasıl değiştiğidir. Ancak ilerlemeden önce hemen şunu belirtmeliyiz ki aynen romanlar gibi adab-ı muaşeret kitaplarına da olgusal bir okuma çerçevesinde büyük bir temkinlilikle yaklaşmak gerekir. Elbette gündelik yaşam ya da duyguların dönüşümü gibi geçmişin ele geçirilmesi daha zor alanlarında bu tür kaynaklara başvurmak hem karşı konulamayacak kadar cezbedici hem de kaçınılmazdır. Ancak şurası muhakkak ki bilhassa adab-ı muaşeret kitapları realiteden çok fantezileri yansıtan metinlerdir ve okurlarının, burada yazanları hayatlarına birebir uyguladığını ya da uygulayabildiğini varsaymamız için hiçbir geçerli nedenimiz yoktur.[10] Buradan devamla, gene bu olgusallık çerçevesinde gündeme getirilebilecek bir diğer sorunsal genel sosyo-ekonomik değişimle ya da maddî koşullarda yaşanan dönüşümle yazılı kaynaklar arasındaki ilişkinin niteliği ve boyutlarıdır. Elbette başka çalışmalarla desteklemek ve (adı adab-ı muaşeret olsun ya da olmasın, gündelik davranışı düzenlemeye aday) geçmiş kaynaklarla

6 Harry Harootunian, "Diyalektik Bakışlar: *Gündeliklikteki Tarih*", *Tarihin Huzursuzluğu: Modernlik, Kültürel Pratik ve Gündelik Hayat Sorunu* içinde, çev. Mehmet Evren Dinçer, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2006, s. 138-196.

7 Ali Şükrü Çoruk, "Tanzimattan Cumhuriyete Gündelik Hayatın Tarihi Açısından İstanbul Hatıratları", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Eylül 2010, sy. 16, s. 491-492.

8 Bkz. Ek 2.

9 Gerçekte söz konusu sorunsalları aydınlatmak için yararlanılabilecek birincil kaynaklar çok daha fazladır ve çok farklı türleri içerir. Öte yandan bu farklı türde kaynakları incelemek de (sözlü tarih vb.) farklı metodolojik araçları gerektirmektedir. Burada ele alınan adap kitaplarının dışında kalan kaynaklar şöyle sıralanabilir: çocuk büyütme kılavuzları, gazete ve dergiler (özellikle Magazin dergileri/Kadın dergileri), romanlar, günceler ve biyografiler, ilgili yasalar ve bunların çıkarılması sırasındaki tartışmaları içeren meclis zabıtları, ilgili ders kitapları (özellikle dönemin hayat bilgisi ders kitapları); anılar; objeler; reklamlar; fotoğraflar; konuyla ilgili dava ya da sözlü tarih kayıtları.

10 Ural, "1930-1939 arasında Türkiye'de Adab-ı Muaşeret, Toplumsal Değişme ve Gündelik Hayatın Dönüşümü", s. 36; Fatma Tunç Yaşar, *Alafranga Halleri: Geç Osmanlı'da Adab-ı Muaşeret*, İstanbul: Küre Yay., Ekim 2016, s. 21-23.

karşılaştırmak şartıyla, adab-ı muaşeret kitapları üzerinden şu soruyu sorabilmemiz pekâlâ mümkündür: Maddî nesne ve olanaklardaki dönüşümle adap kuralları arasında bir bağ mevcut mudur? Örneğin çatal-bıçak kullanmaya ilişkin öğütlerin bu tür literatüre girişinin, maddî kültür açısından anlamı nedir? Bu dönüşümle bu literatür arasındaki bağın biçimi ve yönü nasıldır?

Bu kitaplarda önerilen adap kurallarının uygulanması ya da uygulanamaması veya kitapların kimlere hitaben yazıldığı gibi sorular bizi sınıfsal soruların alanına çekecektir: Bu kurallar hayata geçmişse, kimler, hangi sınıflar tarafından ve ne ölçüde uygulanmıştır? Böyle bir perspektif, sınıfların sadece maddi değil, kültürel sermaye açısından da farklılaştığını elbette göz önünde bulundurmalıdır. Buradan devamla adab-ı muaşeret kitapları üzerinden yürütülecek bir sınıf incelemesi iki temel sorunsal etrafında şekillenebilir. İlk sorunsal, bu kitapların, orta sınıf değerlerinin oluşması ve elbette yeni tüketim kalıplarının ortaya çıkması üzerindeki etkisidir. İkincisi ise sınıflar arasındaki asimetrik toplumsal güç ilişkilerini aydınlatmayı hedefler; dolayısıyla dikkatimizi sınıflar arası eşitsizlik veya iktidarın sınıflar arasında eşitsiz dağılımı olgusuna doğru çeker. Bu düzlemde şu soruları gündeme getirebiliriz: Davranış kurallarıyla ilgili bu literatürün hedef kitlesini kimler oluşturur? Bu kitapların hitap ettiği, dönüştürmeye çalıştığı ve belki de başardığı asıl toplumsal kesim hangisidir? Geniş halk yığınları mı, eski bir aristokratik seçkin zümre mi, yoksa yeni seçkinler mi? Bu anlamda söz konusu kitaplardaki adap anlayışıyla amaçlanan, geniş kesimleri modern yaşamın değerleriyle ve konforuyla tanıştırmak ya da modern yaşama göre şekillendirmek midir, belli bir toplumsal kesimi diğerlerine nazaran ayrıcalıklı kılacak zemini oluşturmak mıdır? Kısacası bu kaynaklar aracılığıyla, o toplumsal formasyonda ve o andaki sınıflar arası ilişkiler, nasıl inşa ve temsil edilmiştir? Buna ek olarak, elbette burada zikredilen sınıfsal hiyerarşi meselesini toplumsal eşitsizliklerin başka boyutlarına doğru genişletmek, daha doğrusu toplumsal olanın çeşitli katmanlarını hiyerarşik, eşitsiz, iktidarla bağlantılı oluşlarını vurgulayarak incelemek de mümkündür. Buradan devamla gündeme getirilebilecek temel sorulardan biri de şudur: Acaba yeni adap kodları ile birlikte ortaya çıkan gerginlikler ve gerilimler neler olabilir? Bu gerilim alanları çeşitli toplumsal gruplar, kuşaklar, cinsiyetler açısından nasıl dağılım gösterir? Peki ya bu farklı kategoriler arasındaki çakışmalar, kesişimsellikler nelerdir? Bunlar nasıl yorumlanabilir? Kısacası, adab-ı muaşeret hangi eşitsizlikleri, asimetrileri, hiyerarşileri (yeniden) inşa eder, nasıl inşa eder?

Tüm bu sorular ister istemez bizi, bu kitapların kimlere, ne ölçüde ulaştığı; bunu tespit edebilmek için de nasıl bir pratik içinde okundukları; başka bir deyişle içlerindeki mesajın toplumun farklı kesimlerine ne ölçüde ulaştığı ve nasıl alımlandığı sorularına götürecektir (Bu sorular elbette, bunların hayata geçirilip geçirilemediğine veya ne ölçüde geçirildiğine ilişkin bir dizi başka soruya da götürecektir). Okuduklarımızdan ne kadar etkilendiğimize dair bu çok temel soruların da çağrıştırdığı üzere sırf ele aldığımız kitaplarda böyle yazılmış diye,

bunlardaki önerilerin olduğu gibi hayata geçirildiğini varsaymamız için hiçbir neden yoktur. Tıpkı bugün dekorasyon dergisi karıştırırken yaptığımız gibi bu kitapları pekâlâ birer fantezi metni, (yeni bir ev ya da yeni bir hayat için) hayaller kurmamıza yardım eden birer aracı olarak da düşünebiliriz. Tıpkı dekorasyon dergileri gibi yeni ve modern hayatın reçetesini araştıran bu kitaplar da evvelâ hayaller vasıtasıyla zihinleri şekillendirecektir (Ancak elbette, olanaklar doğrultusunda uyarlanarak hayata geçirilmeleri de mümkündür; fakat bu hiçbir zaman birebir bir uygulama olmayacaktır).

Dolayısıyla adab-ı muaşeret kitapları aracılığıyla inceleyebileceğimiz sorular olgusal olanın dışında, söylemsel alanın anlaşılmasına da katkıda bulunabilir. Bu noktada karşımıza çıkabilecek temel soru, kitaplardaki önerilerin -mesafe, resmiyet, bireyselleşme, toplumsal ilişkiler, modernleşme veya kamusal-özel alan ayrımı vb. açısından- anlamıdır. Bu anlam dünyasına örneğin kitapların konu edindikleri yemek etkinliklerinin gerçekleştirilme zamanı, mekânı ve içeriği gibi bulgulardan yola çıkarak ulaşabiliriz: Acaba bu kitaplarda olağan ve rutin yemekler mi, balo, şölen gibi olağanüstü ziyafetler mi ağırlıktadır örneğin.[11] Esasen ayrı kaplardan yemek önerilirken çok farklı gerekçeler öne sürülebilir: bedensel sınırların ihlali, salt kabalık, hijyenik açıdan sakıncalı olma, hatta ulusal kültürle çelişme gibi. Acaba şu ya da bu metin bu gerekçelerden hangisini ya da hangilerini öne çıkarır ve bunun, metnin içinden üretildiği toplum ve zaman açısından anlamı nedir? Öte yandan kitapların genel üslûbuna yönelik bir hassasiyet de araştırmacıyı önemli bulgulara götürecektir: Her şeyden önce öğütler vermeyi ve böylece yaşamları şekillendirmeyi hedefleyen bu kitaplarda dil emredici midir, yoksa yumuşak mıdır? Kurallar farklı insanlık durumlarına karşı ne ölçüde hoşgörülüdür? Yoksa sınırları tamamen net çizgilerle mi çizilmiştir? Ve elbette bu sorular listesi daha bir hayli uzatılabilir.

Buradan devamla adab-ı muaşeret alanında çalışmak Foucault'nun çalışmalarını, Elias'ın öncü nitelikteki kitabını[12] ve elbette bunlara yönelik eleştirileri içeren bir teorik zemini kullanmayı mümkün kılar. Tam da bu teorik arka plan içinde, beden sosyolojisi çerçevesinde, arzu ve haz, hazzın çeşitli bilgi üretiminden modern kurumlara uzanan çeşitli mekanizmalarla bastırılması, kendi kendini kontrol

11 Takdim ve selamlaşma usulleri üzerinden benzeri bir inceleme için bkz. Tülin Ural, "Tek Parti Dönemi Adab-ı Muaşeretinde Takdim ve Selamlaşma Usulleri Etrafında Toplumsal Hiyerarşilerin İnşası", *Toplumsal Tarih,* Mart 2011, sy. 207, s. 52-56.

12 Elias'ın, Batı'da XV. yüzyıldan itibaren gelişen modern adab-ı muaşeret literatüründeki dönüşümleri takip ederek toplumsal değişme üzerine bir kurama dek giden eseri, çeşitli eleştirilerle karşılaşsa da adap üzerine çalışanların başucu kitabı sayılabilir: Norbert Elias, *Uygarlık Süreci: Sosyo-Oluşumsal ve Psiko-Oluşumsal İncelemeler,* 2 c., çev. Ender Ateşman ve Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yay., 2007. Elias'ın kuramı ve eleştirileri için bkz. Heike Hammer, "Norbert Elias'ın İnsan Bilimleri Kavramı ve Bilgi Sosyolojisi", çev. Ender Ateşman, *Toplum ve Bilim,* Bahar 2000, sy. 84 (Uygarlık Süreci Özel Sayısı), s. 112-128.

fikrinin yaygınlaştırılması, bireyin bedeni etrafında diğerlerinin dokunamayacağı görünmez bir alanın ortaya çıkması (yani bir tür sınır idaresinin işletilmesi) ya da farklı bedensel potansiyeller içinden bazılarının seçilip standartlaşması, doğallaştırılması, normalleştirilmesi ve bazılarının dışlanması ya da konuşulmaz kılınması gibi temalar da adab-ı muaşeret literatürü üzerinden izlenebilir. Elbette böyle bir inceleme modernleşmenin inşa ettiği iktidar yapıları açısından ve modernite açısından sorunsallaştırılması anlamına da gelir. Bu bağlamda diğer bir temel inceleme alanı, bizim örneğimizde Batı-dışı bir düzlemde üretilmiş bu kitaplarda modern yaşamın ve onu ürettiği varsayılan Batı'nın nasıl kavrandığıdır. İnsanların gündelik yaşamlarını düzenlemeye ve doğru bir yaşam biçimi önermeye talip olan bu kaynaklarda, toplumsal yaşamın hangi alanının, bu alandaki hangi unsurun ya da unsurların, ne kadar ve hangi gerekçelere dayanarak modernleşmesi/Batılılaşması tavsiye edilmiştir? Buradan devamla, Batılılaşma karşısında, toplumsal yaşamın hangi alanının, bu alandaki hangi unsur ya da unsurların, ne kadar ve hangi gerekçelerle korunması ya da geleneksel kalması önerilmiştir?

Elias öncü çalışmasının ikinci cildinde merkezî devletin oluşumu ile modern adab-ı muaşeretin yayılması arasında bağlantı kurar. Bu çerçeveden yola çıkarak erken Cumhuriyet döneminde devlet müdahalesinin, gündelik yaşamı dönüştürmeyi hedefleyerek çıkarılan yasaların vs. yeni bir yaşam biçiminin ve yeni adap kurallarının oluşumu üzerindeki etkisinin ne düzeyde olduğu da bu literatür aracılığıyla incelenebilir. Ancak elbette bu araştırma olgusal bilgilerle de desteklenirse netlik kazanacaktır. Sadece adab-ı muaşeret literatürünün sunduğu verilere dayanarak gündelik hayattaki dönüşümün (ya da başka bir deyişle modernleşmenin) tepeden inme ve devlet tarafından manipüle edilen bir süreç olarak mı, yoksa insanların yaşamlarını dönüştürebilecekleri bir imkânlar bütünü olarak mı (ya da bunların etkileşimi çerçevesinde mi) ele alınabileceğini elbette tespit edemeyiz; ancak yine de bu literatür Türkiye tarih yazımından güncel siyasal tartışmalara uzanan bu kışkırtıcı sorunsala önemli ölçüde katkıda bulunabilecek bir kaynak bütünüdür.

Elbette şu asla akıldan çıkarılmamalıdır: Adab-ı muaşeret kitapları devlet tarafından kaleme aldırılmış metinlerden oluşmaz. Öte yandan adab-ı muaşeret yazarları içinde devletin resmî görüşüne bağlı ya da ona karşıt veya ondan farklı düşünebilecek olanlar vardır.[13] Bu nedenle bu metinleri monolitik bir söylemin yansıtıcısı olarak okumak doğru olmayacaktır.[14] Kesinlikle tek merkezden planlanmış bir iradenin yansıması olarak ele alınamazlar. Bu metinler toplumun içindeki belli kesimler için, belli bir habitusu paylaşan, ancak onun içine kendi meşrebince yerleşmiş yazarlar tarafından üretilmişlerdir. Her koşulda bu kitaplarda, toplumun

13 Kemalizme yönelik lehte ve aleyhte birçok mülahazada, bu basit ve açık metodolojik hataya düşülmektedir.

14 Benzeri bir yaklaşım için bkz. Meltem Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, İstanbul: Metis Yay., 2005, s. 35-45.

belki kurallara tabî, ancak iradî olmayan değişme tarzının ve -belli bir tarihsel dönemde daha az, bir diğerinde daha çok bastırılmış olan; ancak kaçınılmaz- çeşitliliğinin, bu çeşitlilik içinde tek tek bireylerin iradeleriyle bu iradî olmayan değişime eklemlenmelerinin izini sürmemiz mümkündür. Buradan devamla, bu metinler aracılığıyla şu soruya uzanmak da mümkündür: Bu metinler içinde, iktidara yönelik gizli ya da açık eleştiriler var mıdır? Bu kitapların yazılması, artık bu konularda konuşmak, daha doğrusu yazmak gerektiğine, dolayısıyla -bu inanç her zaman olgularla örtüşmese de- eski adabın ya da geleneğin çözülmekte oluşuna ilişkin bir inancın göstergesidir. Öyle ise bunların kaleme alınması, yeni kavram ve davranışların ortaya konması, insanların hayatı algılayışlarında ve yaşayışlarında bir şeylerin değişmekte olduğunu, en azından belli kesimlerin bunun değişmesi gerektiğini düşündüklerini gösterir.[15]

Öte yandan adab-ı muaşeret kitaplarından yola çıkarak incelenebilecek olası bir diğer önemli sorunsal alanı da kamusal alan ve özel alan arasındaki ayırımın nasıl inşa edildiği ve her birinin hangi sınırlar içinde tanımlandığıdır. Kamusal ve özel arasındaki ayrım hangi temel esaslar üzerinde kurulmuştur? Hangisi diğerine üstün kabul edilmiş; hangi davranış ya da etkinlik hangi alanda sayılmıştır? Kuşkusuz bu çerçevede kamusal alanın ve gündelik yaşamın dünyevileşmesi ya da "laiklik" teması da ele alınabilir. Ayrıca bu kitapların milli kimliğin inşa sürecine katkısı ve bu kimliği nasıl tanımladığı, toplumun hangi kesimlerini içerip hangilerini dışarıda bıraktığı da önemli bir araştırma alanıdır. Kamusal/özel bağlamında gündeme getirilebilecek bir diğer inceleme ekseni de bu kitapları toplumsal cins kimliğinin, kadın ve erkek ilişkilerinin ve bununla bağlantılı flört, evlilik, boşanma, cinsellik, aile, çocuk ve eğitimi gibi konuların etrafında okumaktır.

Kuşkusuz ki bu sorunsal alanlar daha da derinleştirilebilir ve inceltilebilir. Elimizdeki kaynaklar, bunlara yenilerinin eklenmesine de olanak sağlamaktadır. Ancak burada yine de kaynaklardan yola çıkarak peşine düşebileceğimiz belli başlı sorunsal alanların ana hatlarıyla aydınlatılması amaçlandığından bu kadarı yeterli gözükmektedir. Kaldı ki bu kadarı dahi ele aldığımız kaynakların ne kadar zengin ve verimli olduğunu serimlemeye yetecektir. Yazının bundan sonraki bölümünde ise kitapların genel bir tanıtımı yapılacaktır.

II. 1930-1939 Arası Adab-ı Muaşeret Kitapları Üzerine bir Değerlendirme

1930-1939 yılları arasında Türkiye Cumhuriyeti'nde basılmış adab-ı muaşeret kitapları esasında monolitik bir söyleme sahip değildir ve kendi içinde çeşitlilik

15 Elbette ki erken Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde, farklı bölgelerde, farklı sınıflarda, farklı hakikaten hakim olan yaşam pratiklerinin neler olduğu, geleneğin mi modernin mi daha baskın çıktığı (ya da daha doğru bir deyişle gelenek ve modernlikten ne anlaşıldığı), bu ikisinin nasıl etkileştikleri henüz pek az çalışılmıştır ve cesur araştırmacılarını beklemektedir.

arz eder.[16] Kitaplar arasında (Batı'nın bir ve homojen bir kategori olamayacağını bize hatırlatacak şekilde) hangi Batı ülkesinin model alındığı açısından ayırımlar olduğu gibi içerik açısından da temel bir ayırımdan söz edebiliriz. Kitaplardan bazıları, kamusal yaşamda disiplini vurgulayan, kurallarda belirsiz noktalara değinmeyen, hayatın getirdiği gerçek olasılıklara yer bırakmayan ve öğretici ya da emredici bir üslûp kullanan, tartışmaya kapalı "ideal"lerin peşindedir; bazıları ise yine orta sınıf bir okuru hedefler ve yine günlük yaşamın olağan etkinliklerine ağırlık verir, ancak (örneğin peçetenin nasıl kullanılması gerektiği gibi alışıldık olmayan) kurallardaki tartışmalı noktalara ve günlük hayatta karşılaşılabilecek hakiki aksaklık ve pürüzlere değinir ve okurla dostane bir üslûpta konuşur, yani gündelik deneyim üstüne daha fazla düşünerek onun kendiliğin doğasını teslim eder ve onu buradan başlayarak şekillendirmeye çalışır. Dolayısıyla bu ikinciler "tecrübe" peşindeki kitaplar olarak adlandırılabilir. Bazı kitaplar ise adab-ı muaşerete tamamen teknik biçimde yaklaşır. *Zabitan İçin Adab-ı Muaşeret* adlı tek bir istisnaî örnekte ise tamamen hayalî, uygulanması neredeyse imkânsız bir Avrupa adabını ayrıntılarıyla aktaran katı bir anlayış mevcuttur. Kitaplar arasındaki bu ikili ayırım dahi, kemalizmin en güçlü olduğu bu dönemde dahi, genel kanının aksine gündelik yaşamın yukarıdan dikte edilmiş prensipler etrafında düzenlenmesi konusunda monolitik bir söylemin hakim olmadığını göstermeye yetecektir.

Ancak elbette tüm kitaplarda karşımıza çıkabilecek ciddi ortaklıklar da mevcuttur. Hemen hemen tümünde balo vs. gibi olağanüstü etkinliklere de yer vardır; ancak asıl olarak günlük ve olağan etkinliklerin, örneğin sıradan bir aile yemeğinin düzenlenmesi de diğeri kadar önemsenmiştir. Hem ideal hem de tecrübe eksenli kitaplarda ortalamada kalan ve sade bir yaşama yönelik özel bir ilgi göze çarpar. Bunlara ek olarak kitaplar, kadının asıl vazifesinin ideal bir anne ve ev kadını olmak konusunda hemfikirdir. Ayrıca Batılı yaşam biçimine yönelirken kadının namusuna yönelik hassasiyetlerinde de ortaklaşırlar. Tamamı züppece görünen 'aşırı' modern yaşam tarzını eleştirir; bazılarındaysa Osmanlı dönemi adabına karşı ciddi eleştirilere rastlanır. Son olarak her türde aynı derecede ve biçimde vurgulanmasa da milli kimliğin sorgulanmaz ve tartışma götürmez bir veri oluşunda birleşirler. Ayrıca tüm kitaplardaki önemli kurucu karşıtlıklar eski-yeni, kaos-düzen ve gösteriş-sadeliktir.[17] Bunların yanı sıra hem ideale bağlı hem tecrübeyi şekillendirmeye aday kitapların yazarları, daha çok modern öncesi nasihatnamelerde rastlayabileceğimiz, sadece mevcut kuralları derleyen ve düzenleyen yazar rolünden çok, kuralları koyan veya başka bir coğrafyada üretilmiş kuralları Türkiye coğrafyasına tercüme eden, ancak tercüme ederken de uyarlayan yazar

16 Fatma Tunç Yaşar, Cumhuriyet dönemiyle ilgili olarak bunun tersini iddia eder. Ancak asıl birincil kaynakları Cumhuriyet dönemi adab-ı muaşeret yayınları değildir ve bu konuyla ilgili çalışmalara referans vermemiştir; Yaşar, *Alafranga Halleri: Geç Osmanlı'da Adab-ı Muaşeret,* s. 232-236.

17 Kitaplarda övülen ve yerilen değerler için, Ek 3.

rolüne yatkındır. Ancak bu temel ortaklıklardan sonra, ideal ve tecrübe kitapları ayrışır: İlkinde yazar kuralları okura öğretmektedir, ikincilerde ise öğretici dil ile okuru ikna etmeye çalışan dil iç içe geçer. Aslında bu farkı şöyle ifade etmek de mümkündür: İdeal ve tecrübe kitaplarının yazarları öğretim metotları konusunda ayrışmıştır ve birinciler daha katı; ikinciler daha yumuşak, okur öğrenciyi ikna etmek gerektiğini düşünen öğretmenlerdir.

Yine de farklı üslûplarla ifade edilse dahi tüm kitaplarda cümle yapısına, 'meli & 'malı ile sonlanan bir gereklilik ve öğüt dili hakimdir. Bu dil içinde olmakta olanların yeri daha azdır ve olması gerekenler ağırlıktadır.[18] Tabii bu her şeyden önce kitapların parçası olduğu türün kaçınılmaz bir sonucudur; zirâ bu tür kitaplar -bugün dahi-[19] doğru yaşamın ne olduğunu bilme iddiası taşırlar ve insanlara buna ilişkin öğütler vermek üzere yazılmış metinlerdir.[20] Yine de türün iç gereklilikleri kitaplardaki üslubu açıklamak için tek başına yeterli bir gerekçe olamaz, zirâ öğüt vermenin de önermek ve ikna etmekten dayatma ya da doğallaştırmaya (böylece tartışmasız kılmaya; üzerine konuşulabilir ve konuşulamaz olanın sınırını çizmeye) dek giden farklı biçimleri olabilir.[21]

Kitapların bazılarında özensizlikten ya da sınıflama prensibinin günümüzdeki yaygın mantığına uymamasından dolayı bölümlerin sıralanışı dikkat çekici derecede dağınıktır. Örneğin bir kitap pekâlâ balo adabından, esnafın müşterilerine karşı nasıl tavır takınması gerektiği meselesine, oradan da aile içindeki ilişkilerin nasıl olması gerektiğine geçebilmektedir.[22] Öte yandan bazı kitaplarda da takıntılı

18 Ancak yine de bazen dil sürçmelerine düşülür ve sokakta olup bitenler, örneğin taciz ağızdan kaçırılabilir; Tülin Ural, "Kentsel Mekâna İntizam Vermek: 1930'larda Türkiye'de Basılmış Adab-ı Muaşeret Kitaplarında Şehir", *Kebikeç: İnsan Bilimleri için Kaynak Araştırmaları Dergisi,* Aralık 2019, sy. 48, s. 316.

19 Gerçi artık günümüzde eskisi kadar çok adab-ı muaşeret kitabı basılmamaktadır. Ancak gene de bu türün kapsadığı alan life-style dergilerinden, kendine yardım kitaplarına, ahlâka ya da aile yaşamına ilişkin öğütler içeren İslamî yayınlara dek geniş bir alanda sürmektedir.

20 Chartier de bu duruma dikkati çeker. Fakat şu uyarıyla birlikte: Tüm bu öğütler en nihayetinde hayata geçirilmek hedefiyle kaleme alınmıştır. Chartier'ye göre, bu tür metinlerin en özgün ve analiz etmek açısından en zorlayıcı yanı budur. Dolayısıyla bu metinler sadece belli kuralları sıralamakla yetinmezler, bu kuralların nasıl hayata geçirileceğine dair metotları da gündeme getirirler; Roger Chartier, "From Text to Manners. A Concept and Its Books: Civilité between Aristocratic Distinction and Popular Appropriation", *The Cultural Uses of Print in Early Modern France* içinde, Princeton: Princeton University Press, 1987, s. 74.

21 Parla da, Tanzimat romanında yazarın nasıl müdahaleci bir rol üstlendiği üzerinde dururken benzer bir noktaya dikkat çeker: "Her yazar, yarattığı metnin bir anlamda babasıdır, ama bu metne nasıl bir babalık yapacağı onun kişisel karar ve seçimine bağlıdır. Her şeyi bilecek ve öğretecek midir? Yargılayacak mıdır? Eğer yargılayacaksa yargılarında sorgulayıcı mı yoksa uyumlu mu olacaktır?"; Jale Parla, *Babalar Ve Oğulları: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri,* İstanbul: İletişim Yay., 1996, s. 51.

22 Hüsnü Savaşçın, *Kültür Direktörümüzün Konferansı*, Kayseri: Kayseri Halkevi Matbaası, 1938, s. 22. Elbette burada verilen örnek, bir konferansın, yani sözel dilin yazılı dile uyarlanmasıyla ortaya çıkan bir metne dayanmaktadır. Bu fark da söz konusu durumu doğurabilir.

denebilecek düzeyde ayrıntıcı bir bölümleme karşımıza çıkabilir. Ancak dağınık ya da derli toplu olmasından bağımsız olarak tüm kitapların bölümlemesi şu sırayı izler: Öncelikle adabın önemi, tarihi ya da *inkılâbımızın* getirdiği yeni bir yaşam biçimi içindeki yeri ve gerekliliği üzerine genel açıklamalar içeren giriş bölümleri karşımıza çıkar; ardından gelen bölümler kaba hatlarıyla mekânsal bir çizgi içinde, önce kamusal, sonra özel mekânlarda takip edilmesi gereken yordamlara ayrılır. Örneğin hemen hemen her kitap selamlaşma ve prezantasyon konusuyla başlar; ardından sokak, konser, balo gibi kamusal mekânlarda nasıl davranılması gerektiğine geçer; evde ya da aile arasındaki davranışlara ilişkin tavsiyelerle noktalanır.

Potansiyel okur kitleleri açısından da kitaplar, belli bir kitleyi hedefleyenler ve genel okura hitap edenler olarak ayrışır. Müstakil kitaplarla özel olarak seslenilen gruplar öğrenciler, zabitler ve genç kızlardır. Örneğin çocuk ve ihtiyarlar için ayrı yayınlara ya da özellikle bunları hedefleyen bölümlere rastlamayız.[23] Modern hayatta bilginin esas olarak insanı daha üretken kılmak üzere işlevselleştirilmesini apaçık gösterecek şekilde, kitapların hitap ettiği grupların tamamı, biyolojik, kültürel ve ekonomik açıdan üretici olan ya da olmaya aday kesimleri içinde yer almaktadır. Geleneksel yapı ile tam tezat içinde, artık yaşlılara, yani artık üretici olmayan kesime herhangi bir kültürel yatırım yapılmamaktadır; artık onlar, tecrübenin taşıyıcısı olarak değil, aksine, modern yaşam önünde bir engel olarak görülmektedir.[24] Yine de gençlere onlara karşı saygılı olmaları, açık bir tartışmadan kaçınmaları ve "suyuna gitmeleri" öğütlenir. Böylece onlara istediklerini yaptırmak mümkün olacaktır. Demek ki yaşlılar halen fiilen gençleri sınırlayabilecek kadar güçlüdür; ancak bu artık meşru kabul edilmemektedir. Örneğin Feriha Sedat eski terbiyeyi eleştirmesine rağmen, genç kızlara anne babalarının nasihatlerine uymalarını tavsiye eder; fakat "makul ve tabii olan nasihatler" demeyi de ihmal etmez.[25]

---

23 Ancak kitaplarda tek tük de olsa çocukların davranışlarını düzenlemeye yönelik öğütler vardır. Yine de bunlar doğrudan çocuklara değil, ana babalara hitap eder. Yine bu çerçevede çocuğun yumuşak bir tutumla, dayak gibi fiziksel cezalara başvurmadan, modern yöntemlerle eğitilmesi sıkça karşımıza çıkan bir öğüttür.

24 Birçok kitapta gençlere modern "ideal"ler için, gerekirse ana babalarından farklılaşmaları tavsiye edilir. Bu ideal "mesleğini milli duygularla göre seçmekten", "modern bir evliliğe" kadar varabilir. Geleneksel kabul edilen eski kuşaklara karşı açıkça çatışmaktan, (çoğu kez önerildiği gibi) suyuna giderek istediğini yaptırma yöntemine dek uzanan şekillerde direnmek önerilir. Ancak asıl vurgulanan ana babaların gelenekselliğinden uzaklaşmak ve (elbette modern idealler etrafında) kendi yaşamını kurma iradesi göstermektir. Ancak bu denklemde gerilimli bir nokta göze çarpar: Çok sıkı bir disiplinle bir ideale itaat etmek için irade göstermek üzere başka bir itaati reddetmek gerekmektedir. Bu aslında kadim bir gerilimin erken Cumhuriyet dönemindeki izdüşümünden başka bir şey değildir. Örneğin Zeldin de Hristiyanlıkta benzer bir ikilemden bahseder; Theodore Zeldin, *İnsanlığın Mahrem Tarihi,* 3. baskı, çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yay., 2003, s. 357. Burada söz konusu olan, gerçek babanın ve onun otoritesinin yerine "ideal"i ve idealin otoritesini koymaktır.

25 Feliha Sedat, *Genç Kızlara Adab-ı Muaşeret Usulleri,* İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1932, s. 18.

Ona göre yeni ve modern yaşam biçimi ve bunun bilgisi, gençliğe, dinamizme ve üretkenliğe dayanacaktır.[26]

Hem genç kızların üzerine yazılacak ayrı bir kategori olarak ele alınması hem de genel okuyucu kitlesine seslenen kitapların bazılarında da genç kızlara yönelik özel bölümlerin ayrılması özellikle ele almaya değecek bir göstergedir, zirâ bu mesele üzerine düşünmek bizi, kitapların belli başlı diğer sorunsal alanlarında nasıl bir tutum takındığıyla ilgili önemli ipuçlarına götürecektir. Kitapların genç kızlar konusundaki göze çarpar hassasiyetinin birkaç nedeni olabilir. Birincisi genç kızların böyle konulara daha çok ilgi duyacakları, dolayısıyla bu tür için potansiyel okur oldukları varsayılmıştır. İkincisi genç kızlardan yeni rejimin getirdiği inkılâpları gösteren canlı birer sembol olmaları beklenmektedir. Bu elbette ağır ve iddialı bir yüktür. Ancak bu arada tüm yapması gereken pek göze batmamak, ciddi tartışmalara pek katılmamak, tevazu içinde hayatı şenlendirmek ve güzelleştirmektir.[27] Sonuncu ve herhalde asıl önemli olan neden ise kadın konusunda, daha doğrusu Osmanlı batılılaşmasından bu yana süregiden kadın ve modernleşme arasındaki bağın nasıl kurulması gerektiği meselesinde yeni rejimin yaklaşımı açısından genç kızların kritik bir kesim olarak görülmesidir. Bu yazarlara göre genç kızlar toplumun hassas bir kesimi olarak hem bakire ve masumdurlar hem de modern yaşamı sergileyecek bir sahne işlevi üstlenmişlerdir. Üstelik bu modern yaşama katılarak kendileri için iyi bir eş bulmaları da beklenmektedir. Tam da bakire oldukları için, kadın ve erkeğin bir arada bulunduğu uygar hayat içinde saldırıya ya da ayartılmaya daha açıktırlar. Tüm bu zor denklemde genç kızlar öncelikle modernleşme sürecinde kadınların namuslarını yitirmeyeceğini ispatlamalı, buna uygun, dozunda davranış kurallarını öğrenmeli ve sergilemelidir. Üstelik uygun bir evliliği tesis etmek gibi pratik bir sorun çözülürken genç kızın adı da çıkmamalı, yani kaş yapmaya çalışırken göz çıkarmamalıdır. Ancak genç kızlar hem amaçlarını başarıp bir eş bulabilmek hem de bu arada namuslarını olası saldırılardan ve ayartmalardan koruyabilmek için gereken modern yaşam bilgisinden yoksundurlar. Nasıl olup da namusunu korurken monden yaşayabileceği, yani nasıl olup da aynı anda hem aktif hem de pasif bir modern benlik kurabileceği, böylelikle cumhuriyetin hedeflediği dozunda modernliği nasıl sergileyebileceği kendi için halen bir muammadır. İşte bu çok ince ayarı tutturabilmesi ve bu zor dengeyi koruyabilmesi için bu kitaplara gereksinimi vardır.[28]

Öte yandan genç kızlar sadece başkalarının arzusunun olası hedefi olarak görülmezler, genç kızın kendi olası arzuları da bir tehdit oluşturabilir. Bu nedenle de

---

26 Kitaplarda sıkça karşımıza çıkan "neşeli ol" çağrısında da vurgulanır bu. Bu dönemde neşeli olma temasının ağırlığına Ahıska da değinir; Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, s. 237-239.

27 Burada, esasen birer güdü ya da salt bir duygu olarak anlatılabilecek 'neşeli olma' fikrinin bir görev olarak tanımlanmasına bilhassa dikkat çekmeliyiz.

28 Savaşçın, *Kültür Direktörü*, s. 21.

tavır ve davranışları, toplumsal düzene karşı bir tehlike teşkil edebilir. Dolayısıyla genç kızlara yönelik kitapların ana teması, temelde başkalarının arzu nesneleri olmaya açık bu kesimi, kendilerini kontrol etmeleri, arzularına ve bilhassa modern yaşamın çağrısına kapılmamaları, onları sıkı bir denetim altında tutmaları ve modernlik konusunda asla aşırıya kaçmamaları konusunda uyarmaktır. Aslında bu genel ton tüm kitapların, okurlarının tamamına vermek istedikleri asıl öğüdü yansıtır. Genç kızlar gibi tüm okurlardan da beklenen, modern olmaları, batılılaşmalarıdır; ama aynı zamanda, yozlaştırıcı da olabilecek bu sürecin risk ve tehlikelerine karşı son derece denetimli olmaları, bu sürece asla kapılmamaları talep edilir. Öyle ise bu kitaplar 'nasıl modern olunacağı' kadar, hatta ondan daha çok, 'nasıl modern olmamak gerektiği' üzerinedir.

Dolayısıyla mevcut ahlâka karşı, onu toptan reddeden bir tutum söz konusu değildir; esasen onu korumak için yeni bir eğitim yöntemi, bir tür açıklık savunulmaktadır. Bu bağlamda Feriha Sedat da kitabını yazmasının gerekçesini hayatın değişmesi nedeniyle geçmiş nesilleri artık model alamayacağını tahmin ettiği kızlara yardımcı olmak şeklinde açıklar.[29] Yani "Namus o kadar da önemli değil" denmez, "Genç kız namusunu yitirmesin diye ondan bir şeyleri saklayacağınıza, bilakis anlatın, bilinçlendirin" denir. Ama yine de şunu hatırlamalıyız ki "değişimler", özellikle "namus" benzeri çok derinde kök salmış kodlara ilişkin değişimler çoğu zaman böyle küçük açılımlara çok şey borçludur. Dolayısıyla bu metinler aynı anda hem modern yaşama yönelik bir çağrı hem de ona sınırlar çizme yönünde bir çabayı içerir.

Bu kitaplara göre subaylar da toplumun ayrıca yazmak gereken özel bir kesimini oluşturur. Nasıl ki Orta Çağ'da rahipler gibi belli meslek grupları için öğütler kaleme alınmışsa, erken Cumhuriyet döneminde de subaylar için adap kitapları yazılmıştır; başka şekilde ifade edersek, özel olarak kitap yazılan tek meslek grubu subaylardır (Elbette talebeleri saymazsak; ancak talebeliğin de bir meslek olup olmadığı tartışmalıdır). Kuşkusuz ki genç kızlar gibi subayların da bu kitaplar için iyi bir hedef kitlesi olduğu ve adab-ı muaşeret konusunda topluma örnek olabilecekleri düşünülmüştür.[30] Kitapların tamamında öne çıkan sade, gösterişten uzak adap ve bilhassa kadınsı züppelikten ayrışan davranışlar, bu defa genç kızın değil, subayın "erkek" bedeninde sergilenecektir. Bu bağlamda kitaplarda subaylara sürekli olarak sivillerden daha ciddi, ağırbaşlı, denetimli olmaları; asla kendilerini bırakmamaları öğütlenir.[31] Bu ağır yükün karşılığında da ayrıcalıklı bir

29 Savaşçın, *Kültür Direktörü,* s. 4

30 Zaten bazı kitaplar bizzat subaylar tarafından yazılmıştır: Lütfullah, *Zabitan İçin Muaşeret Usulleri ve Beynelmilel Teşrifat Kaideleri*; Seyfi Kurtbek, *Modern Yaşayış Bilgileri* ve Binbaşı Ömer Lütfü, *Adab-ı Muaşeret Konferansı: Hayat-ı İçtimaiyye,* İstanbul: Harbiye Mektebi Matbaası, 1930.

31 Ömer Lütfü, *Adab-ı Muaşeret Konferansı: Hayat-ı İçtimaiyye*, s. 42-43; Süheyla Muzaffer (Dalkılıç), *Herkes İçin Modern Adab-ı Muaşeret*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1939, s. 28-29, 122.

konum tanınır: Selamlaşma vb. sıralamalarda subaylar sivillere üstündür; zirâ şahıslarında tüm bir orduyu temsil etmektedirler. Ancak bazı yorumculara göre, askerlerin cumhuriyet adabının şekillenmesindeki rolü, bu temsilî niteliği aşan bir niteliktedir; onlar yeni adabın yaratıcısı da olmuştur. Subayların adab-ı muaşeret öğrenimi ve buna karşı gösterilen hassasiyet, aslında yeni yaşam biçiminin kurucusu olmasından kaynaklanır.[32] Işın'a ve Mahir'e[33] göre, erken Cumhuriyet dönemine geçildiğinde adap kurallarının asıl uygulayıcıları askerler, çoğu yine asker kökenli olan siyasal seçkinler ve mühendisler olmuştur; bunların hemen ardından, genç cumhuriyetin üniversitelerinde yetişen ve devrime yürekten bağlı öğretmenler, doktorlar, hâkimler, yani belli profesyonel mesleklerin kentli üyeleri gelir. Bu nedenledir ki adap kurallarında da bu mesleklere özgü disiplin, teknoloji hayranlığı yansır.[34] Dolayısıyla dönemin kentli gündelik hayatında, bürokratik algıya özgü resmiyetin izleri açıkça görülür.[35] Cumhuriyet adab-ı muaşereti bu *resmî* kalıplar içinde şekillenmiş; öte yandan açıkça eleştirdiği aristokratik kuralcılık yerine daha basit, fakat daha disiplinli yönergeler geliştirmiştir. Işın ayrıca, bu kesimler içindeki askerlerin yıllarını cephelerde geçirmiş bir kuşağa mensup olmalarının onlara bir tür gerçekçilik kattığını; bunun da adab-ı muaşerete psikolojik derinlikten ve inceliklerden çok, pratiğe dayanan kurallarla yansıdığını belirtir: "Kabalık sayılan davranışlarında millî gururun izleri, kozmopolit ahlâka karşı doğal ahlâkın savunusu şeklinde kendini belli eder."[36]

Sonuç

Dolayısıyla temelde, erken Cumhuriyet döneminde adab-ı muaşeret anlayışını ayıran temel çizgi gündelik yaşamın *resmî* bir boyut kazanmasıdır.[37] Bu resmî boyut içinde, halen belli tartışma alanları açık kalsa da bedenin eksiksiz denetimine dayalı bir adap anlayışı norm olarak öne çıkar ve kuşkusuz belli bir uyarlamadan geçerek, kentli orta sınıflar üzerinde etkili olmuştur. Böylece amaçlanan aristokratik ayrıcalıklara dayalı veya züppelikle birleştirilen 'aşırı' ince bir adaptan çok, orta sınıfa özgü sade bir yaşam biçiminin teşvik edilmesidir. Ancak bu yıllarda toplumun asıl geniş kesimini oluşturan köylülerin karşılarındaki hanıma nasıl

32 Osmanlı döneminde de özel olarak subaylar için basılmış bir kitap mevcuttur; *Usul ve Adab-ı Muaşeret*, İstanbul: Matbaa-i Askeriye, 1910.

33 Elif Mahir, "Etiquette Rules in The Early Republican Period", *Journal of Historical Studies*, sy. 3, 2005, s. 15-32.

34 Ekrem Işın, "Abdullah Cevdet'in Cumhuriyet Adab-ı Muaşereti", *İstanbul'da Gündelik Hayat* içinde, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 154-155, 166.

35 Ural, "Kentsel Mekâna İntizam Vermek", s. ?

36 Işın, "Abdullah Cevdet'in Cumhuriyet Adab-ı Muaşereti", s. 159.

37 Işın, "Abdullah Cevdet'in Cumhuriyet Adab-ı Muaşereti", s. 155. Bu dönemde adab-ı muaşeretin içerdiği resmiyet ve mesafelilik vurgusu için bkz. Seçil Deren, "Kültürel Batılılaşma", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce III: Modernleşme ve Batıcılık* içinde, Uygur Kocabaşoğlu (der.), İstanbul: İletişim Yay., 2001, s. 387.

reverans yapacakları gibi sorunlarla ilgilenmedikleri kesindir. Dolayısıyla adab-ı muşaerete ilişkin bu çerçeve elbette davranışlar kadar, zihinleri de etkilemiştir; ancak etkisi kentlerle sınırlı kalmıştır. Yine de onu önemsiz ya da kıyıda kalmış, köhne bir anlayış sayamayız; çünkü orada üretilen kök model, sonraki yıllarda, kente göç eden her kuşak üzerinde (yeniden ve yeniden uyarlanarak) etkisini sürdürmüştür.

Ek 1: Basım Yılına, Türe, Uzunluğa ve Yazarların Cinsiyetine Göre Adab-ı Muaşeret Kitapları

(Altı çizili eserler, 40 sayfadan kısadır)

- ♂ Lütfü, Ömer, *Adab-ı Muaşeret Konferansı,* 1930.
- ♂ Lütfullah, *Zabitan için Adab-ı Muaşeret,* 1932.
- ♂ Dalkılıç, Muhittin, *Yeni Hayat Adamına Yeni Adab-ı Muaşeret*, 1932.
- ♀ Sedat, Feliha, *Genç Kızlara Adab-ı Muaşeret Usulleri*, 1932.
- ♂ Ongan, Hidayet, *Talebeye Muaşeret Bilgisi*, 1938.
- ♂ Savaşçın, Hüsnü, *Kültür Direktörümüzün Konferansı*, 1938.
- ♀ Dalkılıç, Süheyla Muzaffer, *Öğretmenlere Yardımcı Eser: Talebeye Muaşeret Dersleri,* 1939.
- ♀ Muzaffer, Süheyla, *Modern Adab-ı Muaşeret,* 1939.
- ♂ Tansu, Samih Nafiz, *Talebeye Muaşeret Usulleri*, 1939.
- ♂ Arel, Sadun, *Halk ve Talebeye Adab-ı Muaşeret Bilgileri*, 1939.
- ♂ Arel, Sadun, *Yemekte Muaşeret: Muhtelif Masaların Tertibi,* 1939.
- ♂ Kurtbek, Seyfi, *Modern Yaşayış Bilgileri*, 1939.

Ek 2: "İçindekiler" Bölümleri

Burada "İçindekiler" bölümleri, kitaplardaki orijinal hali her nasılsa öyle sıralanmıştır. Bu nedenle bir standardizasyon yoktur. Ele alınan kitapta müstakil bir "İçindekiler" bölümü yoksa -yani bu bölüm bizim tarafımızdan, tek tek başlıkları sıralayarak oluşturulmuşsa- parantezle başlanmıştır. Ayrıca kitapların sıralanmasında ilk basım yılı esas alınmış ve bu parantez içinde belirtilmiştir.

- Hr. Mp. S. A. Ömer Lütfü, *Adab-ı Muaşeret Konferansı: Hayat-ı İçtimaiyye*, 1930.

İçtimai Hayat Hakkında Başlangıç, s. 3-8

Adab-ı Muaşeret, s. 8-9

Kadın, s. 9-11

Bir Kadına Muamelede Riayet Edilecek Hususat, s. 11-15

Kadınlarca Riayet Edilmesi Lazım Gelen Hususat, s. 15-21

Tuvalet, s. 21-23

Etvar, Vaziyet, Selam, s. 23-26

Mukamele, s. 26-28

Umumi Mahallerde Adab-ı Muaşeret, s. 28-31

Tevakki Edilecek Ahval, s. 32-33

Takdim, s. 34-36

Ziyaretler, s. 36-40

Nasıl Dans Edilir, s. 41-42

Zabitan, s. 42-43

Akşam Yemeği, Ziyafetler, s. 43-51

Av Etleri, s. 52-53

Yemekten Sonra, s. 53

Esnai Taamda Riayet Edilecek Hususat, s. 54-57

Nişanlanmak-Evlenmek, s. 57-60

Nişan Yüzüğü, s. 61-62

Nişanlandıktan Sonra, s. 62-64

Düğün Hediyeleri, s. 64-65

Seyahatte Adab-ı Muaşeret, s. 65-67

Terbiyeli Bir Adam Trende Şöyle Hareket Eder, s. 67-70 (=Son Sayfa)

- A. Lütfullah, Londra Büyükelçiliği Müsteşarı ve İhtiyat İkinci Mülazımı, *Zabitan İçin Muaşeret Usülleri ve Beynelmilel Muaşeret Kaideleri*, 1932.

Fihrist

Zabitin Tuvaleti (5)

Bir Sabah Kahvaltısı ve Envaı (13)

Zabitin Sokakta Tesadüf Ettiği Ahbab ile Nasıl Selamlaşır ve Görüşür? Hanımlara Sokakta Selam ve Onlarla Görüşme Usulleri? Refakatinde Bir Hanım Bulunan Zabitin Selam Tarzları (19)

Bir Zabit Alay Kumandanının Evine Öğle Yemeğine Davetlidir. Tarzı Telebbüsü, Davete İcabet Tarzı. Yemek Adabı; Yemek Nasıl Yenilir? (24)

Bir Sofrada Ne İçkiler İçilebilir? (45)

Yemeği Müteakip Salonda Nasıl Oturulur? Salon Adabı Nedir? Veda Nasıl Yapılır? (57)

Öğleden Sonra Bir Zabitin Bir Aileyi Ziyareti Ne Şekilde Vaki Olur? Kart Dö Vizit Nasıl Tevdi Edilir. Muhtelif Eşkali Nasıldır? (79)

Bir Çay Ziyafeti, Çay Ziyafeti ve Nasıl İcabet Edilir? Çay Ziyafetlerinde Ne Tarzda Hareket Edilir? (103)

Sinemaya, Tiyatroya Hanım Refakatinde Nasıl Gidilir? Takip Edilmesi Lazım Gelen Usuller Neden İbarettir? (150)

Bir Zabitin Sivil Tarzı, Telebbüsü. Fırak, Simokin, Jaketatay, Redengot, Siyah Ceket ve Çizgili Pantolon Nerelerde Giyilir? Sivil Şapkaların Envaı Hakkında Malumat, Veston (154)

Sivil Kıyafetle Nasıl Selam Verilir? (165)

Bar Hayatı (168) (Son Sayfa: 175)

- Muhittin Dalkılıç, *Yeni Hayat Adamına Yeni Adabı Muaşeret*, 1932.

En Modern Takdim Usulleri, Dünkü ve Bugünkü El Sıkma, Selamlama, El Öpme, Dostluk, Aşk ve Flört Muhaberatı, Kartdövizit Muaşereti, Telefon Muaşereti, Kadın ve Erkek, Gece ve Gündüz, Ziyaret Kıyafeti Muaşereti, Nişanlılık Muaşereti, Yemek ve Ziyafetler Muaşereti, Genç Kızlara Muaşeret, Hediye Muaşereti, Ev ve Salon Tanzimi Muaşereti, Balo, Suare ve Telsiz Telefon Muaşereti, Dans Muaşereti, Ev Sahibi ve Misafirlik Muaşereti, Tren ve Otomobil Muaşereti.

FİHRİST

3- Adet ve Muaşeret;

4- Adetler.

10- TAKDİM MUAŞERETİ:

10- Takdim Usulü;

10- Elkaplı Zevat;

11- Aziz Üstatlar;

11- İncelikler;

12- Küçük Bir Kurnazlık;

12- Unutma Halleri;

12- Yapışkanlar.

13- SALONDA KÖPEK VE ÇOCUK:

15- SELAMLAMAK MUAŞERETİ:

15- Selamın Menşei;

15- Selamlama Tarzı;

16-Kadınları Selamlamak.

18- EL SIKMA MUAŞERETİ:
18- Eskiden;
19- Bugün.
20- EL ÖPME MUAŞERETİ:
20- Nasıl El Öpmeli?
21- Hangi Eller Öpülür?
22- En İyi Usul.
23- MUHABERAT MUAŞERETİ:
23- Mektup Üslubu;
23- Yazı;
24- Mektup Kadı;
24- Posta ile Gönderiniz!;
25- Cevap Müddetleri;
26- Cevap Mektubunun Pulu;
26- Elkap ve Mektup Sonları;
27- Avrupa da;
28- Elkap ve Mektup Sonlarının Esası;
28- Bizde;
28- Resmi ve Gayri Resmi Elkap;
29- Gayri Şahsi Elkap;
30- Mektup Sonları;
30- Müptezel Tabirler;
30- Samimiyet Mektupları;
32- Çirkin Alafrangalıklar;
32- Yeni Muaşeret Tabirleri;
33- Samimi Hitaplarda Yeni Muaşeret.
35- KADINLARA MEKTUP MUAŞERETİ.
36- AŞK VE FLÖRT MEKTUPLARI MUAŞERETİ:
37- Aşk Mektupları;
39- İzdivaç Kurları.
40- TİCARETHANE VE MESLEKDAŞ MEKTUPLARI.
41- ADRES.
42- DAKTİLO MEKTUPLARI MUAŞERETİ:
42- Hususi Mektuplarda;

44- Muhaberat Eşkaline Göre Nümuneler;
45- Telgraflar;
45- İstida;
47- Tebrik;
49- Ticari;
50- İstifsar;
51- Bir Şeyi Haber Vermek;
52- Resmi;
53- Mektup;
54- Açık Tebrik Mektupları;
55- Davet Mektupları;
56- Seyahat Sırasında;
56- Ticari;
57- Kapalı Hususi Mektuplar;
60- Resmi Mektuplar;
62- Mumlu;
64- Telsiz Telgraf.
65- KART DÖ VİZİT MUAŞERETİ:
65- İsim ve Unvan Meselesi;
65- Avrupa da ve Bizde;
67- Fena Nümuneler;
68- İyi Nümuneler;
68- Kadın Kart Dö Vizitleri;
69- Kart Dö Vizit Ayıpları;
70- Büyük Zevat Kartları;
71- Kart Dö Vizit Göndermek;
72- Kartdövizitle Tebrikle;
72- Kart Ne Vakıt Postaya Verilebilir;
73- Bayram Kartları, Yılbaşı Kartları.
77- TELEFON MUAŞERETİ:
80- Telefonda Riayet Edilecek Hususlar
80- Nelere Dikkat Etmeli?
82- Telefonda Hususi Haller.
84- TUVALET VE GİYİNME MUAŞERETİ:

85- Kadın Süvareleri;
86- Kadın Tuvalet ve Giyinişinde Şahsiyet;
88- Hanımların Giyinişte Dikkat Edeceği Noktalar;
88- Sinema Artistlerini Taklit;
91- Renk ve İktisat, Harikulade Mahirane Bir Usul;
93- Elmas ve Mücevherat Takınmak;
96- Erkeklerde Tuvalet ve Giyinişin Yeni Adabı;
99- Kıravat Erkek Tuvaletinin Barometresidir;
100- Kolalı Yakaların İflası;
100- Yaz Kıyafetleri; Baston ve Şemsiye Kullanmak,
103- Eldiven Kullanmak;
104- Tek Gözlük;
105- Silindir Şapkalar;
108- Frak ve Smokin;
111- Çay Elbisesi;
113- Yarışlara Gitme Kıyafeti;
113- Kır Kıyafeti;
114- Ata Binme Kıyafeti;
115- Otomobil Kıyafeti.
116- SOKAK MUAŞERETİ:
118- Yürümek;
120- Sokakta Bir Şey Taşımak;
122- Sokakta Konuşma;
124- Çorapsız Gezilebilir mi?
125- Sokakta Selamlamak.
126- KADINLA YÜRÜME MUAŞERETİ:
127- Sokakta Bir Hanıma Yol Vermek.
129- TIRAMVAY MUAŞERETİ:
130- Tramvaylarda Kadınlara Yer Verilmeli mi?
132- OTOMOBİL MUAŞERETİ:
132- Kadın Otomobile Nasıl Bindirilir?
133- Taksi Otomobillerinin Parasını Vermek;
133- Kadınlarla Otomobilde Konuşmak.
134- BALO VE SÜVARE MUAŞERETİ:

135- Avrupa da;
135- İktisadi Buhran Süvareleri;
137- Balolarda Muaşeret;
139- Hanımlara Balo Muaşereti;
140- Genç Kızlara Balo Muaşereti;
140- Erkeklere Balo Muaşereti;
142- Zabitlere Balo Muaşereti;
142- Süvareler;
144- Kolektif Süvareler;
145- Sürpriz Parti;
146- Kokteyl Parti;
146- Telsiz Telefonlu Süvareler.
148- RADYO MUAŞERETİ.
149- KABUL GÜNLERİ.
150- SAAT BEŞ ÇAYI.
152- DANS MUAŞERETİ:
152- Eski Danslar;
154- Yeni Danslar;
155- Tango;
156- Çarliston;
157- Danslarda Muaşeret.
159- HEDİYE MUAŞERETİ:
160- Kitap, Antikalar, Biblolar, Hediye
161- Bugünün Hediyesi Faideli Şeyler;
162- Hediye Takdimi ve Mukabil Merasim.
163- ÇAY, YEMEK VE ZİYAFETLER MUAŞERETİ:
163- Yemek Davetlerine Çiçek Götürmek Modası;
165- Yemek Yeme ve Yemek Verme Adabı.
169- APARTMAN VE SALON TANZİMİ MUAŞERETİ:
169- Antre ve Antişambr;
170- Salon;
171- Yemek Salonu;
172- Yatak Odası;
172- Kabine dö Tuvalet.

173- SİGARA MUAŞERETİ.
176- EV SAHİBİLİĞİ VE MİSAFİRLİK MUAŞERETİ:
176- Sayfiye Davetleri;
177- Ev Sahibinin Vazifeleri;
178- Misafirin Vazifeleri;
180- Bahşişler;
181- Teşekkür Mecburiyeti.
182- KONUŞMA MUAŞERETİ:
183- Birinci Devre;
183- Çocukluk;
184- İlk Gençlik;
185- Gençlik;
188- Elle Konuşmak;
190- Münakaşa Muaşereti;
192- Evde ve Salonda;
193- İkinci Devre.
194- AF MUAŞERETİ.
196- NİŞANLILIK MUAŞERETİ.
198- GENÇ KIZLARIN MUAŞERETİ.
199- PİLAJ MUAŞERETİ.
200- SON SÖZ.
203- FİHRİST

- Feliha Sedat, Erenköy Kız Lisesi Felsefe ve İçtimaiyat Muallimi, *Genç Kızlara Adab-ı Muaşeret Usulleri*, 1932.

I- TERBİYE VE NEZAKET
TERBİYEDE ARANILAN İNCELİKLER
Selam = (13)
Kucaklaşma = (20)
Reverans = (22)
Tam Genç Kız = (24)
Konuşma:
Genç Kız Nasıl Konuşur = (25)
Şive ve Ahenk = (28)
Tebessüm = (30)

Sokak:
Sokakta = (32)
Alagarson Kızlar = (34)
Bir Genç Kız Yalnız Çıkabilir mi = (36)
Bazı Tavsiyeler = (39)
II- GENÇ KIZIN BİLGİLERİ: İHMAL EDİLEMEYECEK ŞEYLER
Genç Kızların Okuyabileceği Eserler = (45)
Musiki = (48)
Dans = (50)
Fikri Terbiye = (50)
Diploma = (52)
Elişleri = (54)
III- GENÇ KIZIN KIYAFETİ
Tuvalet = (58)
Moda = (63)
Genç Kız Güzel Kokular Kullanmalı mı = (66)
Genç Kız Elmas Kullanabilir mi = (67)
Genç Kızların Cep Harçlığı = (68)
IV- GENÇ KIZ YUVASINDA
Evin Meleği = (70)
Genç Kız ve Hizmetçiler = (73)
Salonda = (76)
Genç Kız ve Misafirler = (78)
Kabul Gününde = (82)
Çay Saati = (87)
Merasim Günlerinin Kıyafeti = (92)
Sofrada = (94)
Genç Kız Şehirde = (96)
Arabada = (98)
Mağazada = (98)
Pastanelerde = (100)
Terzide = (101)
Sergilerde = (102)
Hayır İşleri ve Genç Kız = (104)

V- SPOR VE SAİR EĞLENCELER

Deniz Banyosunda = (107)

Teniste = (111)

Konser ve Tiyatroda = (113)

VI- CEMİYET VE GENÇ KIZ

Balo = (116)

Tuvalet Hazırlıkları = (118)

Baloya Giderken = (120)

Tanışma = (122)

Dansa Davet = (125)

Baloya Yalnız Gidilebilir mi = (128)

Faydalı Bir Tavsiye = (130)

Balo Münasebetleri = (131)

İçindekiler = (135)

Hidayet Ongan, *Talebeye Muaşeret Bilgisi*, 1938.

(Üst başlığı olmayan bir Ön Söz kısmı. Sayfa 3-4.)

I. Okulda Yaşama Kaideleri

Okul Disiplinine Riayet - Selam - Kıyafet ve Giyiniş - Konuşma ve Münakaşa - Tavırlar, Hareketler ve Bunları İdare Eden Ruh Amilleri - Sınıf ve Ders - Yoklamalar, Notlar - Mütalaa ve Ders Çalışma Zamanları - Kütüphane, Laboratuvar, Atölye Çalışmaları - Teneffüs - Yemek - Yatma - Tatil Günleri - İzinler - Devamsızlıklar - Okulda Toplantılar - Müsamereler - Genel Gezintiler - Okula Gelen Misafirlere Karşı Alınacak Tavır - Okul Eşya ve Binasını Benimseme, Koruma - Okulda Temizlik, İntizam, Sağlık Kaideleri - Sokak ve Alışveriş Muaşereti. (Sayfa 5-63)

II. Okulda Ahlâk

Okulda Kazanılması Lâzım Gelen Ahlâki Meziyetler ve İyi İtiyatlar - Okulda Çekinilmesi İcab Eden Ruhî Zaaflar ve Fena İtiyatlar (Sayfa 64-66)

III. Okulda Sosyal Bağlılık

Arkadaşlık ve Dostluk - Öğretmenlere Saygı ve Sevgi - Okul İşyar ve İşçilerine Kıymet ve Önem (Sayfa 67-74)

IV. Uzakta Olan Aile, Akraba, Öğretmen ve Arkadaşlara Karşı Bağlılık

Ziyaretler ve Mektuplar (Sayfa 75-77)

V. Bilgi ve Önemi

Bilgi Kazanmanın ve Muvaffakiyetin Şartları - Zihnî Yaşayışın İnkişafını Temin Eden Faaliyetler - Muvaffakiyetsizliğin Amilleri - Tembellik ve Fena Neticeleri - Zevkin Tekamülü, Güzellik ve Sanat Hazzı. (Sayfa 78-94)

Hüsnü Savaşçın, *(Adab-ı Muaşeret) Kültür Direktörümüzün Konferansları*, 1938

Kültür Direktörü Bay Hüsnü Savaşçın adab-ı muaşeret hakkında halkevinde vermekte olduğu konferanslar serisi dinleyenleri alâkalandırdığı cihetle, bu seriyi forma ile yazmaya başlıyoruz. Asrımıza göre bilinmesi zarurî olan şeyleri öğrenmek için bu yazıların önemle okunmasını okuyucularımıza tavsiye ederiz. Kayseri, Halkevi. (1938)

(Adab-ı Muaşeret, s. 2

Selamlaşma, s. 3

Kadına Selam Vermeğe Kelince, s. 4

Sancağa Selam, s. 5

Sancak Nasıl Selamlanır, s. 5

İstiklal Marşını Selamlamak, s. 6

Yabancı Memleketlerde Selamlaşma Tuhaflığı, s. 6

Cenazeyi Selamlamak, s. 7

Takdim, s. 7

El Sıkma, s. 10

El Öpme, s. 10

Sokak Adabı, s. 11

Otomobil ve Arabada, s. 13

Trenlerde, s. 13

Misafir Kabulü, s. 13

Ziyaretler, s. 14

Salon Adabı, s. 16

Yemek Adabı, s. 17

Sinemalarda, s. 20

Balo Adabı, s. 20

Dansa Gelince, s. 20

Konser ve Konferanslarda, s. 21

Esnaf Nezaketi, s. 22

Aile Arasında, s. 22

Genç Kızlar Adabı, s. 22

Memurlar ve Halk Tabakası, s. 23: Son Sayfa)

Süheyla Muzaffer Dalkılıç, *Maarif Vekilliğinin Tamimi Üzerine Hazırlanmış Öğretmenlere Yardımcı Eser: Talebeye Muaşeret Dersleri*, 1939

İlk, Orta ve Lise Öğrencilerinin Seviyelerine Göre Öğretici Şekilde Yazılmış Okul İçi Ve Dışı Muaşeret Bilgisi (1939)

(Esere Başlamadan Önce, Sayfa 3-5

Muaşeretin Doğuşu ve Gelişmesi: Muaşeretin Bölümleri, Fert Muaşereti, Temizlik Muaşereti, Tuvalet Muaşereti, İlkokul Çocuğunun Tuvaleti, Ortaokul Çocuğunun Tuvaleti, Lise Talebesinin Tuvaleti, Tuvalet Muaşeretinde Genel Prensipler, Mektepliler İçin Genel Prensipler, Sayfa 6-21

Giyim Muaşereti, Sayfa 22-24

Konuşma Muaşereti: Mekteplinin Konuşma Muaşereti, Umumiyetle Konuşma Muaşeretinde Esas Prensipler, Münakaşa, Sayfa 25-33

Ev ve Okul Muaşereti, Sayfa 34-35

Cemiyet Muaşereti: Sayfa 35-38

Cemiyet Muaşeretinden: Selam Muaşereti, Mekteplilerin Selam Muaşereti, Şapka ile Bulunulduğuna Göre Selam Muaşereti, Sayfa 39-43

El Sıkma ve El Öpme Muaşereti: Kimlerin Eli Sıkılır? El Nasıl Sıkılır?, Sayfa 44-46

El Öpme Muaşereti: Kimlerin Eli Öpülür? El Nasıl Öpülür?, Sayfa 47-48

Hürmet Muaşereti, Sayfa 49

Tanışma ve Tanıştırma Muaşereti, Sayfa 50

Cemiyet Bakımından Konuşma Muaşereti, Sayfa 51-52

Cemiyet Bakımından Giyim Muaşereti: Umumi Giyim, Farklı Giyim, Sayfa 53-57

Üniforma: Sivil Resmi Kıyafetler, Bu Kıyafetlerin İcap Ettirdiği Umumi Muaşeret Prensipleri, Sayfa 58-60

Sokak Muaşereti Ve Umumi Yerlerde Hareket Muaşereti: Sokakta Nasıl Yürünür? Tramvay İçinde Muaşeret Borçları, Otomobilde Muaşeret Vazifeleri, Trende ve Vapurda Muaşeret Borçları, Sayfa 61-66.

Salon Muaşereti: Balo Muaşereti, Sayfa 67-71.

Çay Ziyafetleri: Aileler Arasındaki Çaylar, Kabul Günleri, Salonlarda Muaşeret Prensipleri, Sayfa 72-74

Yemek, İçmek Muaşereti: Sofra Nasıl Hazırlanır? Yemek Nasıl Yenir?, Nasıl İçilir?, Sayfa 75-81.

Yazı Muaşereti, Sayfa 82-85).

Süheyla Muzaffer; *Subay-Asker-Memur-Mektepli ve Umumiyetle Herkes İçin Modern Adab-ı Muaşeret*,1939

Beş kısım: Ferdi muaşeret - Cem'i Muaşeret - Milli Muaşeret - Resmi Muaşeret - Beynelmilel Muaşeret. En son dünya neşriyatı tetkik olunarak tasnifli ve sistematik şekilde hazırlanmış en son, en şümullü mükemmel eser. (1939)

Sahife 1- Kitaba Başlamadan Önce

Sahife 5- Muaşeret Nedir? Diğer Milletlerde Muaşeretin Adı - Muaşeretin Psikolojisi ve Tarihi - Hürmet - Muaşeretin Tekamülü - Muaşeretin İzahı - Muaşeretin Kıyas ve Şümulü - Muaşeretin Muhtelif Cemiyetlerde Tezahürü - Muaşeretin Taammüm ve İntişarı - Netice

Sahife 9- Muaşeretin Tasnifi: Muaşeretin Umumi Tasnifi - Tali Bölümler - Ferdi Muaşeret - Cem'i Muaşeret - Milli Muaşeret - Resmi Muaşeret - Beynelmilel Muaşeret - Muaşerette Ölçü - Muaşerette Vakarın Manası - Laubalilik

BİRİNCİ KISIM: FERDİ MUAŞERET

Sahife 10- Ferdi Muaşeretin Faydası - Ferdi Muaşeretin Mukayesesi - Ferdi Muaşeretin Kıymeti - Çok Mühim Tavsiyeler - Küçük İhmallerin Seyyiesi - Ferdi Muaşeretin Taksimi

Sahife 17- Temizlik Muaşereti: Temizlik Muaşeretinin Manası - Altı Şart - Tuvalet Muaşereti Tasnifi

Sahife 20- Kadının Sabah Tuvaleti: Aile Geçimsizliğinin Sebepleri Arasında Tuvalet Muaşeretinin Mevkii - Bir Kadının Sabah Hal ve Vazifeleri - Ev İşleri - Süs - Neşe - Mektepli Kızın Tuvalet Muaşereti - Mektepli Kızın, Kadın veya Bir Genç Kızdan Farkı Sebepleri - Halkın Mektepli Kıza Karşı Vaziyeti ve Vazifesi - Üniversiteli Kızın Tuvalet Muaşereti

Sahife 26- Erkeğin Sabah Tuvaleti: Sabah Tuvaletinde Esas - Sabah Traşı - (Subay)ın Tuvalet Hususiyeti - Bir Erkeğe Memnu Tuvalet Nelerdir? - Kendine Temiz Bakmanın Manası - Askerin İstisnai Halleri - Bir Subaya Memnu Tuvalet - Mektepli Gencin Tuvalet Muaşereti - Diş Nasıl Fırçalanır? - Mektepli Gençlere Temizlik Muaşereti Tavsiyeleri

Sahife 32- Bebek ya da Küçük Yaştaki Çocukların Sabah Tuvaleti: Anne Yanındaki Çocuk ve Bunun Temizlik ve Bakım Muaşereti - Çocuklar İçin Temizlik Tavsiyelerimiz - Çocuk Bakımında Züppeliğe Kaçmak - Çocuklukta Temizlik İtiyadı.

Sahife 34- Ferdi Kıyafet Muaşereti: Giyinmenin Umumi İki Şekli - Modanın Meydana Getirdiği Muaşeret - Alelade Giyiniş - Esas İtibarıyla Kıyafette Prensipler - Erkek Kıyafeti - Kadın Kıyafeti - Kadın Kıyafetinde Tasnif - Evli Kadın Kıyafeti - Genç Kız Kıyafeti - Mektepli Kız Kıyafeti - Çocuk Kıyafeti - Bir Mühim Nokta

Sahife 40- Konuşma Muaşereti: Konuşma Muaşeretinin Büyük Faydası - İnsanlar Nasıl Konuştu? - Dillerin Teması - Kelimelerde Aksan - Konuşma

Muaşeretinin Tasnifi - Erkek Konuşma Muaşereti - Kadın Konuşma Muaşereti - Çocuk Konuşma Muaşereti - Tutuk Konuşuş - (R)leri Telaffuz Edememek - Dil ve Dudaklara Çarparak Konuşuş

Sahife 46- Erkek Konuşma Muaşereti: Mektepli Konuşma Muaşereti ve Prensipler - Genç Erkek Konuşma Muaşereti ve Prensipler - Yaşlıların Konuşma Muaşereti ve Prensipler

Sahife 51- Kadın Konuşma Muaşereti: Mektepli Kız Konuşma Muaşereti - Tahsille Hayat - Prensipler - Sakız Çiğnemeden Konuşmanın Yeri - Genç Kadın Konuşma Muaşereti - Yaşlı Kadın Konuşma Muaşereti ve Prensipler - Kaynana Tipi

Sahife 56- Çocuk Konuşma Muaşereti: Çocuğun Konuşmada Mevkii - Çocuğa Konuşma Terbiyesi Telkini - İki Prensip

İKİNCİ KISIM: CEM'İ MUAŞERET

Sahife 59- Cem'i Muaşeret: Muaşeretin Hükmü - İngiliz Muaşeretinin Klasik Görünmesi Sebepleri - Muaşeret Münekkitleri ve Mütefekkirleri - Muaşeretin İtiyatlaşması Hali - Muaşeret Hürriyeti Ne Dereceye Kadar Kayıt Altına Alır? - Muaşeretin Muhtelif Tezahürleri - Muaşerette Kendi Takdirimiz

Sahife 63- Muaşeretin Tasnifi

Sahife 64- Selam Muaşereti: Selamın Tarihi - Selamın Manası ve İfadesi - Şapka Nasıl Çıkar? - Muhtelif Şapkalar ve Kasket Nasıl Kullanılır? - Üniformaların Serpuşları - Şapka ile Nasıl Selam Verilir? - Gelip Geçici Selam ve Prensipler - Kadını Selamlamak - Cenazeyi Selamlamak - Durup Konuşmağı İstilzam Eden Selam

Sahife 70- Selam İcapları: El Sıkma Muaşereti - El Öpme Muaşereti - Sarmaşma Muaşereti

I

Sahife 70- El Sıkma Muaşereti: El Sıkmanın Menşei - Kimlerin Eli Sıkılır? - El Nasıl Sıkılır? - Kadın Eli Ne Zaman ve Nasıl Sıkılır? - El Sıkma Halleri - El Sıkmada Muaşeret Prensipleri - Eldivenle El Nasıl Sıkılır?

II

Sahife 75- El Öpme Muaşereti: El Öpmenin Manası - El Nasıl Öpülür? - Kimlerin Eli Öpülebilir? - El Ne Zaman ve Nerede Öpülür? - Bir Kadına Düşen Muaşeret Vazifesi - El Öpmede Umumi Prensipler.

III.

Sahife 79- Sarmaşma Muaşereti: Ne Gibi Hallerde Kucaklaşılabilir? - Kimlerle Kucaklaşılmaz? - Nasıl Kucaklaşılır? - Kucaklaşmanın En Fazla Tatbik Olunduğu Yerler - Kucaklaşma Doğru mu? Değil mi?

Sahife 81- Tanışma ve Tanıştırma Muaşereti: Takdim Muaşeretinin Başlandığı Zaman - Eski Takdim Usulleri - Yeni Takdim Usulleri - Kim Kime Takdim Olunur? - Takdim Nasıl Yapılır? - Takdimde Çok İnce Bir Nokta - Askerleri Takdim

Usulleri - Tanıştırmada Bazı İncelikler - Kendi Kendini Takdim - Birinci Hal - İkinci Hal - Üçüncü Hal - Dördüncü Hal - Takdim Sırasında Meziyetlerin Zikri.

Sahife 88- Konuşma Muaşereti: Konuşmada Farklar - Konuşmada Umumi Prensipler - Elle Konuşmak - Söz Kesmek - Telefonla Konuşma Muaşereti.

Sahife 92- Sokak Muaşereti: Sokağın Hususiyeti Nedir? - Sokakta Nasıl Yürünür? - Dokuz Prensip - Sokakta Kadınla Nasıl Yürünür? - Sokaklarda Yapılamayacak Hareketler - Kadınların Sokakta Hareketleri - Sokakta Bir Şey Danışma Hali - Sokakta Çorapsızlık ve Şapkasızlık - Sokakta Selam - Bir Subay ve Üniformalının Sokak Muaşereti - Sokakta Bir Şey Yemek.

I

Sahife 103- Tramvayda

II

Sahife 104- Otomobilde

III-IV

Sahife 105- Trende, Vapurda

V

Sahife 106- Arabada

VI-VII

Sahife 106- Motosiklet, Bisiklet

Sahife 108- Cem'i Kıyafet Muaşereti: Kıyafetin İzahı - Kıyafetin Tasnifi - Umumiyetle Giyimin Esası - Moda Nedir ve Ne Dereceye Kadar Tabi Olunacak Bir İştir? - Renk Meselesi

Sahife 114- Umumi Giyim: Giyimin Sebebi ve Manası - Umumi Giyim Adabı - Erkek İçin Giyim Prensipleri - Kolalı Yaka - Kadın İçin Giyim Prensipleri

Sahife 118- Farklı Giyim: Farklı Giyim Tasnifi - Otomobil Kıyafeti Muaşereti - Ata Binme Kıyafeti Muaşereti - Spor Kıyafeti Muaşereti - Seyyah Kıyafeti Muaşereti - Sayfiye Kıyafeti Muaşereti - Plaj Kıyafeti Muaşereti - Mayo

Sahife 122- Üniforma: Üniformalıların Giyimde Hususiyetleri - Üniformalıların En Çok Dikkat Edecekleri Muaşeret Esasları.

Sahife 123- Sivil Resmî Kıyafet: Sivil Resmî Kıyafet Nev'ileri - Frak - Smokin - Jaket - Atay - Redingot - Fayf Oklok Elbisesi - Sivil Resmi Kıyafetlerde Umumi Prensipler - Subayların Resmî Davetlerde Giyim Muaşeretleri - Mücevherler

Sahife 130- Salon Muaşereti: Salon Muaşeretinin Manası - Sosyete Hayatı - Balo Muaşereti - Erkeğin Balo Muaşereti - Kadının Balo Muaşereti - Subayların ve Üniformalıların Balo Muaşereti ve Dikkate Değer Bir Münakaşa - Çay Ziyafetleri Muaşereti - Tedansan, Hususi Çaylar - Muhtelif Davetler - Kabul Günleri - Salonların Umumi Adabı - Sigara İçin Birkaç Söz

Sahife 147- Ev Sahibine ve Misafire Düşen Muaşeret Vazifeleri: Ev Sahibi Muaşereti - Misafir Muaşereti

Sahife 151- Yemek-İçmek Muaşereti - Yemek Yemenin Bütün Milletlerdeki Tahavvülât - Nasıl Sofra Hazırlanır? - Ev Sahibinin Vazifeleri - Davetlinin Vazifeleri - Yemek Nasıl Yenilir? - Nasıl İçilir?

Sahife 157- Dans ve Oyun Muaşereti: Dansın Umumi Manzarası - Eski ve Yeni Danslar - Dansın Manası - Dansta Erkek Nelere Dikkat Etmelidir? - Dansta Kadın Nelere Dikkat Etmelidir? - Dansta Umumi Prensipler

Sahife 162- Kart Dö Vizit Muaşereti: Kart Dö Vizit Nedir? - Kartlar Kaç Türlü Olur? - Kartların Nevileri - Kartların Yazıları - Kartlar Nasıl Yazılır? - Kart Muaşereti - Kartların Eşkalindeki Muaşeret - Kartları Kullanmakta Muaşeret.

ÜÇÜNCÜ KISIM

Sahife 171- Milli Muaşeret: Milli Muaşeret Nedir? - Türk Neden Milli Muaşerette Daha Hassas Olmalıdır? - Milli Muaşeretin Şümulü - Milli Muaşerette Umumi Bilgiler - Halkın ve Milli Vazifeleri Üzerine Almışların Mütekabil Muaşereti.

DÖRDÜNCÜ KISIM

Sahife 179- İdari Muaşeret - Resmi Muhaberat Muaşereti - Resmi Dairelerde Münasebet Muaşereti

BEŞİNCİ KISIM

Sahife 185- Beynelmilel Muaşeret

Sahife 187- Kitabın İçindekiler (Son Sayfa: 191)

- Samih Nafiz Tansu, *Talebeye Muaşeret Usulleri*, 1939

Kız ve Erkek her Türk Talebesinin Bilmesi Lazım Gelen Muaşeret Usulleri Gösterilmiştir (1939).

(Üst başlığı olmayan bir Giriş kısmı. Sahife 3-4.)

BİRİNCİ KISIM: Mektep

Sınıfta Muaşeret - Teneffüste ve İstirahat Zamanlarında Muaşeret - Yemekhanede Muaşeret - Yatakhanede Muaşeret - Koridorda - Büyüklere, Muallimlere Hürmet ve Selam - Küçüklerine ve Arkadaşlarına Karşı Şefkat ve Sevgi Göstermek - Konuşmak ve Yürümek - Yürümek de Mühim Bir Hususiyettir - Giyinmekde Muaşeret - Mektep Dahilinde Terbiyevi Hareketler - Mektepte İçtimai Yardım. Sahife 5-39

İKİNCİ KISIM: Aile

Aile Ocağında Muaşeret - Anaya ve Babaya Karşı Hürmet ve Sevgi - Kardeş ve Akrabaya Karşı Muaşeret Kaideleri - Ev Dahilinde Çalışma - Ev Dahilinde Yemek, Yatmak - Temizlenmek, Yıkanmak, İyi İhtiyatlar - Giyinmek, Sokağa Çıkmak

- Misafirlere, Komşulara Karşı Hareketler - Babasının, Annesinin Tanıdıklarına Karşı Muamele - Ev Eşyasına İtina. Sahife 22-40

ÜÇÜNCÜ KISIM: Cemiyette

Sokakta Yürümek - Selam vermek ve Konuşmak - Nakil Vasıtalarına Binmek ve İnmek - Umumi Yerlerde Hareket - Tiyatro, Sinema, Konser, Konferans - Fena İtiyatlar: Sigara, Oyun, İçki, Küfür - Arkadaşlar ile, Tanıdıklar ile Buluşmak, Gezmek - Spor Sahalarında, Atyarışlarında Dikkat Edeceği Hususlar - Giyinmek, Dikkat Etmek - Lokantada, Gazino ve Otellerde Muaşeret - Sancağı Selamlamak - Büyüklere Gösterilmesi Lazım Gelen Hürmet - Askere, Polise ve Hükümet Mümessillerine Karşı Hürmet - Yangın, Felaket, Kaza veya Bir Cürüm Vukuunda Vazife - İçtimai Yardım - Ecnebilere Karşı Hareket - Seyahat, Gezinti ve Memleket Haricinde Dikkat Edilecek Meseleler - Ölülere Hürmet - Mabedde ve Dinî Müesseselerde Muaşeret Usulleri. Sahife 41-68.

SONSÖZ. Sahife 69-70.

- S. Arel, *Halk ve Talebeye Adab-ı Muaşeret Bilgileri*, 1939.

(Başlangıç: Nezaket, Nezaketin Tarifi - Rolü, S. 3

1'inci Kısım: UMUMİ AHVALDE MUAŞERET: Takdim, Selam, El Sıkma, El Öpme ve Konuşma, S. 4

2'inci Kısım: MUHAREBE MUAŞERETİ: Okunaklı Yazı, Tarih-İmza-Adres, Bazı Hitap Formülleri, Mektup Sonları, Kadınlara Yazılacak Mektup Muaşereti, Dış Adreslerde Dikkat Edilecek Noktalar, Davetiyeler, Cevaplar, Davet Zamanları, Telgraflar, Açık ve Kapalı Mektuplar, "Carte De Visite" Şekilleri, Telefon Muaşereti, Hiddet ve Afvlar, s. 10

3'üncü Kısım: VİZİT VE DAVETLER: Aile Kabul Gününde Ev Sahibi ve Misafirlik Muaşereti, Ziyaretçinin Dikkat Edeceği Noktalar, Tebrik Vizitleri, s. 22

4'üncü Kısım: EV HARİCİ MUAŞERETİ: Sokakta, Paket Taşımak, Alışveriş Muaşereti, Otobüs-Tramvay Muaşereti, Otomobilde, Sinemada, s. 29

6'ıncı Kısım -5. Kısım Tapaj Hatası Nedeniyle Atlanmış, Arada Sayfa Boşluğu Yok-: GİYİM MUAŞERETİ: Silindir Şapka, Frak-Smokin, Çay-Yarış ve Maç Kıyafetleri, Baloda, Kadınların Baloda Dikkat Edeceği Hususat, s. 40

7'inci Kısım: HEDİYE MUAŞERETİ: Bizzat Götürülen Hediyeler, Gönderilen Hediyeler, s. 48

TALEBEYE MUAŞERET BİLGİLERİ, s. 51 (Son Sayfa: 58)

- S. Arel, *Yemekte Muaşeret: Muhtelif Masaların Tertibi*, 1939.

(YEMEKTE MUAŞERET: SEREMONİ ET YEMEKLERİ-SEREMONİ TATLILARI

SEREMONİ ŞARAPLARI, s. 3

ÇAY ZİYAFETLERİ, s. 5
ZİYAFET MASASINDA MUAŞERET, s. 7 (Son sf. 13)

Seyfi Kurtbek, *Modern Yaşayış Bilgisi*, 1939.

GİRİŞ, Sosyete, sf. 5
Terbiye ve Nezaket, sf. 7
BİRİNCİ KISIM
FERD
I. Giyinme-Elbiseler ve Teferruatı, sf.11
II. Tuvalet, sf. 25
III. Süs, sf. 28
İKİNCİ KISIM
AİLE
I. Nişanlanma, sf. 33
II. Evlenme, sf. 34
III. Karı-Koca, sf.36
IV.Çocuklar, sf. 40
ÜÇÜNCÜ KISIM
SOSYETE
I. Genel Bilgiler, sf. 47
II. Tanışma, sf. 55
III. El Sıkma, sf. 58
IV.El Öpme, sf. 60
V. Selam, sf. 61
VI.Sokakta, sf. 64
VII. Nakil Vasıtaları, sf. 65
VIII. Ziyaret, sf. 67
IX.Konuşma, sf. 74
X. Telefon, sf. 86
XI.Mektuplaşma, sf. 88
XII. Kartvizit, sf. 98
XIII. Kabuller, sf. 107
XIV. Yemek, sf. 117
XV.Sigara, sf. 144

XVI. Balo ve Suvareler, sf. 145
XVII. Umumi Yerler, sf. 148
(İÇİNDEKİLER, sf. 151)

Ek 3: Övülen ve Yerilen Değerler

Kitaplarda öne çıkarılan ve yinelenen değerler büyük harfle belirtilmiştir. Bu değerlerin her zaman kitaplarda yer aldıkları haliyle değil; makale yazarının zihin süzgecinden geçtikleri halleriyle listelendiklerini özellikle belirtmek isteriz.

A. Övülen Değerler: İTİDAL, ÖLÇÜLÜLÜK, AŞIRILIKLARDAN SAKINMA, DENGELİLİK - NEFSİNE VE ARZULARINA HAKİMİYET - İRADE, DENETİMLİLİK - Maddi Olanlar, Şehvet, Süs, Lüks, Para Karşısında Ayartılmamak - Tasarruflu Olmak - Uhrevi, Kültürel, Millî ve Ahlaki Değerlere Bağlılık - Acılar Karşısında Kuvvetli Olmak - Mantık ve Duygular Arasında Denge Kurabilmek - SADELİK, GÖSTERİŞTEN UZAK DURMA - İncelik, Nezaket, Terbiye - (Gurur Şeklini Almamak Kaydıyla) Vakar - Kendine Saygılı Olmak - Kendine Güvenli Olmak - Temkinlilik, Tedbirlilik, Dikkatli Olma - Görev Aşkı, Çalışkanlık - Uysallık, Kurallara Uyma ve Disiplin - Sabırlılık, Tahammül, Azim - Tevazu - Açıklık, Doğruluk, Dürüstlük, Güvene Lâyık Olma, Yalan Söylememe - İyi Yüreklilik - Kendine ve Başkalarına Karşı FAYDALI Olmak - Hayırseverlik - NEŞELİ Olmak, Güler Yüzlülük - HAREKETLİ VE DİNAMİK OLMA - Cemiyet Adamı Olmak, Kendini Girdiği Ortama Sevdirmek, Utangaç ya da İçine Kapalı Olmamak - Şikayet Etmemek, Hayatından Hep Memnun Olmak, İyimserlik - Adil Olmak - Kendini Sorgulamak, Kusurlarının Farkında Olmak ve Onlarla Sürekli Mücadele Etmek (burada arzu ve heveslerin de kusur sayılması ilginçtir) - Hoşgörülülük - Fedakârlık - CİDDİYET - Masumiyet - TEMİZ OLMAK - Sakin ve Huzurlu Olmak - Mutluluğu Huzurda Aramak - AİLEYE DÜŞKÜN OLMAK - Kendini Beğenmemek

B. Yerilen Değerler: Kin Gütmek, Nefret - DUYGU VE DAVRANIŞLARDA AŞIRILIK, DENETİMSİZLİK - KİBİR - Bencillik - HEVES VE ARZULARININ ESİRİ OLMAK, ŞEHVET, SÜS, LÜKS YA DA PARA İLE EŞİTLENEN MADDİ YAŞAMA DÜŞKÜNLÜK - Maddi ve Dünyevi Değerlere Düşkünlük - Savurganlık - Maymun İştahlı, Kararsız ve Tereddütlü Olmak - Üzüntülü, Asık Suratlı, Bedbin ve Sıkıntılı Olmak - Riyakâr Olmak - İnatçı Olmak - SAHTE, YÜZEYSEL VE İĞRETİ BİR NEZAKET - Laubalilik - Kabalık - Kıskançlık, Öfke, Kavgacılık ve Tartışmaya Yatkınlık - Alaycılık ve Küçümseyicilik - Alınganlık - Takdir Beklemek - Merhametsizlik - Ayrıcalık Beklemek - BENCİLLİK - Tatminsizlik.

Kaynakça

I. Birincil Kaynaklar

Arel, S., *Halk ve Talebeye Adab-ı Muaşeret Bilgileri,* Ankara: İdeal Matbaa, 1939.

Arel, S., *Yemekte Muaşeret: Muhtelif Masaların Tertibi*, Ankara: İdeal Matbaa, 1939.

Dalkılıç, Muhittin, *Yeni Hayat Adamına Yeni Adab-ı Muaşeret*, İstanbul: Suhület Kütüphanesi, 1932.

Dalkılıç, Süheyla Muzaffer, *Öğretmenlere Yardımcı Eser: Talebeye Muaşeret Dersleri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1939

(Dalkılıç), Süheyla Muzaffer, *Herkes İçin Modern Adab-ı Muaşeret,* İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1939.

Kurtbek, Seyfi, *Modern Yaşayış Bilgileri,* İstanbul: Maarif Kitaphanesi, 1939.

Lütfü, Ömer, *Adab-ı Muaşeret Konferansı: Hayat-ı İçtimaiyye,* İstanbul: Harbiye Mektebi Matbaası, 1930.

Lütfullah, *Zabitan için Muaşeret Usulleri ve Beynelmilel Teşrifat Kaideleri*, İstanbul: Kader Matbaası, 1932.

Ongan, Hidayet, *Talebeye Muaşeret Bilgisi,* İstanbul: Ahmet Sait Basımevi, 1938.

Savaşçın, Hüsnü, *Kültür Direktörümüzün Konferansı*, Kayseri: Kayseri Vilayet Matbaası, 1938.

Sedat, Feliha, *Genç Kızlara Adab-ı Muaşeret Usulleri,* İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1932.

Tansu, Samih Nafiz (1939), *Talebeye Muaşeret Usulleri*, İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1939.

II. İkincil Kaynaklar

Ahıska, Meltem, *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, İstanbul: Metis Yay., 2005.

Chartier, Roger, "From Text to Manners. A Concept and Its Books: Civilité between Aristocratic Distinction and Popular Appropriation", *The Cultural Uses of Print in Early Modern France* içinde, Princeton: Princeton University Press, 1987.

Çoruk, Ali Şükrü, "Tanzimattan Cumhuriyete Gündelik Hayatın Tarihi Açısından İstanbul Hatıratları", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Eylül 2010, sy. 16.

Deren, Seçil, "Kültürel Batılılaşma", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce III: Modernleşme ve Batıcılık* içinde, Uygur Kocabaşoğlu (der.), İstanbul: İletişim Yay., 2001.

Elias, Norbert, *Uygarlık Süreci: Sosyo-Oluşumsal ve Psiko-Oluşumsal İncelemeler,* 2 c., çev. Ender Ateşman ve Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yay., 2007.

Hammer, Heike, "Norbert Elias'ın İnsan Bilimleri Kavramı ve Bilgi Sosyolojisi", çev. Ender Ateşman, *Toplum ve Bilim,* Bahar 2000, sy. 84 (Uygarlık Süreci Özel Sayısı).

Harootunian, Harry, "Diyalektik Bakışlar: *Gündeliklikteki Tarih*", *Tarihin Huzursuzluğu: Modernlik, Kültürel Pratik ve Gündelik Hayat Sorunu* içinde, çev. Mehmet Evren Dinçer, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2006.

Işın, Ekrem, "Abdullah Cevdet'in Cumhuriyet Adab-ı Muaşereti", *İstanbul'da Gündelik Hayat* içinde, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Mahir, Elif, "Etiquette Rules in The Early Republican Period", *Journal of Historical Studies*, sy. 3, 2005.

Meriç, Nevin, *Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi: Adab-ı Muaşeret (1894-1927)*, İstanbul: Kaknüs Yayınları, Mart 2000.

Parla, Jale, *Babalar ve Oğulları: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim Yay., 1996.

Tunç Yaşar, Fatma, *Alafranga Halleri: Geç Osmanlı'da Adab-ı Muaşeret*, İstanbul: Küre Yay., Ekim 2016.

Ural, Tülin, "1930-1939 arasında Türkiye'de Adab-ı Muaşeret, Toplumsal Değişme ve Gündelik Hayatın Dönüşümü", Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

Ural, Tülin, "Kentsel Mekâna İntizam Vermek: 1930'larda Türkiye'de Basılmış Adab-ı Muaşeret Kitaplarında Şehir", *Kebikeç: İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, Aralık 2019, sy. 48.

Ural, Tülin, "Tek Parti Dönemi Adab-ı Muaşeretinde Takdim ve Selamlaşma Usulleri Etrafında Toplumsal Hiyerarşilerin İnşası", *Toplumsal Tarih*, Mart 2011, sy. 207.

Ural, Tülin, "Tek Parti Döneminde Basılmış Adab-ı Muaşeret Kitapları", *Müteferrika*, Yaz 2008, sy. 33.

Zeldin, Theodore, *İnsanlığın Mahrem Tarihi*, 3. baskı, çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yay., 2003.

Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 19, Sayı 37, 2021/1, 549-590

Mehmet İzzet'in Kayıp Eseri: 'Ahlak'

İrfan GÖRKAŞ*

Öz

Mehmet İzzet çağdaş Türk düşüncesinin önde gelen isimlerinden birisidir. Darulfünun'da ahlak ve sosyoloji dersleri vermiş, sosyoloji eserleriyle tanınmıştır. Fakat onun ahlak çalışmaları bilinmemektedir. Çalışmamız iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde kısaca Mehmet İzzet tanıtılmakta, ikinci bölümde şimdiye kadar sadece ismen bilinen *Ahlak* adlı eserin metni yer almaktadır. Bugün için makaleleri bir kenara bırakılırsa, Mehmet İzzet'in (1891-1930) üç ahlak eserinden söz etmemiz gerkemektedir. Bunlar, Dârulhilafetilaliyye Medresesi'nde verdiği *Psikoloji (ilm-i ruh),* Dârulfünûnda verdiği *Ahlak Mebahisi* ve *Ahlak* adlı eserleridir. Birincisi Abel Rey'den çevrilmiş, Kant'ın felsefesini temel alan bir eserdir. Her üçünün ele aldığı felsefe insan temelli modern ahlak felsefesidir. *İlm-i Ruh*'ta felsefe ilimlerini tanımlamakta, insanı bir şuur varlığı olarak iyi yaşamak isteyen canlı olarak ortaya koymakta, şuurun varoluş tarz ve niteliklerini ele almaktadır. *Ahlak Mebahisi*'nde ahlakın tanımını, konularını ve gayelerini; *Ahlak* adlı eserinde ise Kant'ın ahlak metafiziğini (örf mâbadettabiiyâtı) ele almakta ve terimleri Türkçeleştirmektedir. İnsan şuur yani irade varlığıdır (mevcûd-ı âkil), irade amelî akıldır. İnsan iyi yaşamak isteğiyle kendini kendinde iyi kabul eder. Vazifeyi, yasaya uygun olarak yapar. Yasaya hürmet eder. Ancak kişinin davranış yasası bireysel olmayıp tümel/bütünsel olmalıdır. Zira onu diğer erdemlerden ayıran en temel özellik budur. Bu düşünceyle akıllı varlık, kendisinin yasakoyucu irade olduğunu kabul eder, toplumsal sözleşme fikriyle hem yasakoyucu, hem yasaya itaat edici olur. İsteme özgürlüğü de yasakoyucu olduğu fikriyle hareket etmekten ibarettir. Mehmet İzzet'in ahlakı, ahlak olarak bir metafiziktir ve Türk düşüncesinde Kantçı yeni bir etiktir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı-İslam Felsefesi, Mehmet İzzet, Örf yani Ahlak, Dârulfünûn, Kantçı etik.

* Doç. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü, gorkas08@gmail.com, Orcid: 0000-0001-7134-225X.

Geliş/Received: 24.10.2020 • Kabul/Accepted: 24.12.2020 • Araştırma Makalesi

Mehmet İzzet's Lost Work, Entitled 'Ahlak' (*Ethics*)

İrfan GÖRKAŞ

Abstract

Mehmet İzzet is one of the leading names of modern Turkish thought. He lectured on ethics and sociology at Dar al-funun. He is known for his sociology works, but his moral studies are not known. The paper consists of two parts. In the first part, Mehmet Izzet Bey is introduced briefly, and the second part contains the work *Ahlak* which is only known by name. For today, when his articles are not taken into account, we should mention Mehmet İzzet's (1891-1930) three works on morality. These are Psychology (Ilm al-ruh) he taught in Dâr al-khılafah al-aliyye Madrasah, and *The studies of Ethics (Ahlak Mabahisi)* and *Ethics* (Ahlak) he taught in Dâr al-funun. The second one is a work based on Kant's philosophy, translated from Abel Rey. The philosophy that all three deal with is the human-based modern philosophy of morality. In the *Ilm al-ruh*, he defines the sciences of philosophy, reveals the human being as a living who wants to live well as a being of consciousness, and analyzes the existence style and characteristics of consciousness. He represents a definition of morality, its subjects, and aims in the *Ahlak Mabahisi*, and in his work Ethic, he deals with the metaphysics of Kant's morality (örf mâbadettabiiyâtı) and makes the terms Turkish. Human is consciousness, that is the will (mawjud-i âkil) and the will is the practical mind. Human accepts himself well at himself with the desire to live well. He realizes his duty by the law. He respects the law. However, the law of behavior of the person should not be individual but should be universal. Because the key feature that distinguishes most from other virtues is this. With this idea, the intelligent being accepts that he is the lawmaking will, and becomes both lawmaker and obedient to the law with the idea of the social contract. Freedom of will consists in acting with the idea that it is a lawmaker. Mehmet Izzet's morality is a metaphysic as morality and Kantian new ethics in Turkish thought.

Keywords: Ottoman Islamic Philosophy, Mehmet İzzet, Morality, Dârulfünûn, Kantian ethics.

I. Mehmet İzzet'in Hayatı ve Ahlak Felsefesi

A. Hayatı

Osmanlı son dönem ve erken Cumhuriyet devri sosyoloji ve ahlak felsefecisi olan Mehmet İzzet, görece erken tarihlerden beri araştırmaların konusu olmuştur.

> Ziya Somar, "Mehmet İzzet ve Türk Felsefe Düşüncesinde İdealist Akım" adıyla bir doktora tezi hazırlamıştır (1948, İÜ Edebiyat Fakültesi). Mahmut Coşkun Değirmencioğlu, Sorbonne Üniversitesi Felsefe Bölümünde 1977'de doktora çalışması yapmış, daha sonra bundan faydalanarak Mehmet İzzet'le ilgili eserler yayımlamıştır. Mehmed İzzet'in yazılarını kısmen sadeleştirerek Makaleler başlığı altında toplamış (Ankara 1989), son olarak da Mehmet İzzet (1891-1930) ve Ulusalcı Sosyal Felsefesi başlıklı çalışmasında müellifin hayatı, eserleri ve belli başlı felsefî ve sosyolojik görüşleriyle ilgili bilgi vermiş, hakkında yazılanları derlemiş, kitap ve makalelerinin tamamını bu eser içinde yeniden yayımlamıştır.[1]

Yine Mehmet İzzet'in ünlü eseri *Milliyet Nazariyeleri ve Milli Hayat*'ın 2018 yılı yayınında Mehmet İzzet'in hayatı, eserleri, fikirleri hakkında çağdaşları tarafından yazılar yazılar bir araya getirilmiştir.[2] O nedenle bu çalışmada Mehmet İzzet'in biyografisine kısaca yer verilecek ve buna mukabil onun Darulfünûn Ahlak Müderrisliğinin tarihleri ve ahlak dersleri konuları belirginleştirilmeye çalışılacaktır.

Mehmet İzzet, 1891'de İstanbul'da doğar, 8 Aralık 1930'da Berlin'de ölür. Öldüğünde henüz 39 yaşında[3] ve genç bir kimsedir. Tahsilini muhtelif mekteplerde, sırasıyla ilk tahsilini Fransız Mektebinde, orta tahsilini Galatasaray Lisesi'nde yapar. 1907'de İstanbul Hukuk Fakültesi'ne kaydolur. Hukuk'tan mezun olmadan yurt dışı eğitimi almak üzere devlet tarafından 1919 yılında yirmi sekiz arkadaşıyla birlikte Sorbon'a burslu öğrenci olarak gönderilir.[4] Burada 1899-1927 yıllarında Sorbon'da felsefe profesörlüğü yapan, August Comte'nin pozitivizmini yansıttığı *La Morale et La Science des Moeurs* 1903'un yazarı Fransız felsefecisi ve toplum bilimcisi Lucien Lewi Bruhl'ün (ö. 1939)[5] öğrenciliğini yapar. Savaşlar (İtalyan, Balkan ve I. Dünya Savaşı) nedeniyle eğitimini bitirmeden yurda döner. Açıkgöz'e

---

1 Aydın Topaloğlu, "Mehmed İzzet", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, 2003, c. 28, s. 492-493.

2 Mehmet İzzet, *Milliyet Nazariyeleri ve Milli Hayat*, E. Kılınç-Yahya Kemal Taşdan (haz.), İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2018, s. 232-502.

3 Mahmut Coşkun Değirmencioğlu, *Mehmet İzzet (1891-1930) ve Ulusalcı Sosyal Felsefesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı; Topaloğlu, "Mehmed İzzet", s. 492-493.

4 Halil Karagöz, *Mehmet İzzet, Milliyet Nazariyeleri ve Millî Hayat*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1981, s. 11-33.

5 The Editors of Encyclopaedia Britannica, "Lucien Lévy-Bruhl", *Encyclopædia Britannica*, Nisan 15, 2020, https://www.britannica.com/biography/Lucien-Levy-Bruhl [Erişim Tarihi: 22.12.2020].

göre dönüş yılı 1913 yılıdır ve Mehmet İzzet yirmi bir yaşındadır. Sınavla girdiği Hilâliahmer Cemiyeti'nde, müfettiş Adnan Adıvar ile bir kâtip olarak birlikte çalışır. Aynı yıl, *Bilgi Mecmuası*'ndaki "Zenon ve Muakkibleri" adlı ilk yazısını yayınlar.[6] Hilâliahmer kâtiplik görevinin ardından ordu askerlik görevine kabul edilir. Daha sonra Adnan Adıvar'ın referansıyla, Evkâf Nazırı Hayri Bey döneminde yeniden düzenlenen ve modernize edilen medresede felsefe hocalığına başlar. Başlama tarihi olarak 3 Nisan 1919 tarihi verilmektedir,[7] ama bu tarihten önce yani 1333/1917'de yayınlanan *İlm-i Ruh* adlı eserinin kapağında "Dârulhilafetilaliyye Medresesi kısm-ı âli felsefe müderrislerinden" olduğu kayıtlıdır.[8] 21 Ekim 1918'de İstanbul Dârulfünunu Edebiyat Fakültesi müdürlüğüne tayin edilirse de yetmiş gün sonra, aynı yılın Aralık sonunda bu görevden ayrılır.[9] Araştırmacılar tarafından ayrılma sebebi belirtilmez. 1927'de lösemi hastalığına yakalanır, 1928'de Paris'e kültür ateşesi olarak gönderilir, aynı yıl Berlin'e tayin edilir. 1929'da kısa bir süre için İstanbul'a dönerek Dârülfünûnda içtimâiyat dersi verir. 1929'da Paris'ten döndüğünde ilgilendiği son konu Husserl'in fenomolojisidir.[10] Tedavi amacıyla tekrar gittiği Berlin'de 8 Aralık 1930'da ölür. Hasenheid'deki Türk Mezarlığı'na defnedilir.[11]

B. Dârulfünûn Hocalığı

Mehmet İzzet'in Darulfünûn hocalığı/müderrisliği, yukarıda belirtildiği gibi ilk olarak 21 Ekim 1918'de Mahmut Zarif Bey'in yerine Edebiyat Fakültesine 'müdür' atanmasıyla başlar. Bu tarih, onun Dareulhilafetilaliyye Medresesi felsefe hocalığı sonrasına ait bir tarihtir. Mehmet İzzet atandığı Edebiyat Fakültesi müdürlüğünden yetmiş gün sonra 30 Aralık 1918'de istifa eder. Akabinde Tıp Fakültesinde ve Mülkiye Mektebinde 'Fransızca muallimliği' yapar. Ayrıca İlahiyat Fakültesinin ve Harbiye Mektebinin de Fransızca derslerini okutur. Bu demektir ki medresede verdiği felsefe dersleri dikkate alınmazsa Dârulfünûn hocalığı 'Fransızca muallimliği'yle başlamaktadır.

Mehmet İzzet'in Dârulfünûn müderrisliği ise, 3 Nisan 1919'da Edebiyat Fakültesi felsefe bölümüne atanmasıyla başlar, ama yukarıda belirtildiği gibi kısa bir süre sonra istifa eder. Mehmet İzzet'in ikinci Dârulfünûn hocalığı, ahlak

6 Mehmet İzzet, "Zenon ve Muakkibleri", *Bilgi Mecmuası*, c. 1, sy. 2, İstanbul, 1329/1913, s. 134-144.

7 Topaloğlu, "Mehmed İzzet", s. 492-493; Karagöz, *Mehmet İzzet*, s. 11-33.

8 Mehmed İzzet, *Felsefe Dersleri Birinci Kitap İlm-i Ruh*, Dârulhilâfetilaliyye: Matbaa-i Âmire, 1333.

9 Mahmut Coşkun Değirmencioğlu, *Mehmet İzzet (1891-1930) ve Ulusalcı Sosyal Felsefesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 2002, s. 32; Ufuk Bircan, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Türk Düşünürü: Mehmet İzzet", *Dicle İlahiyat Dergisi (DİD)*, 2018), c. 20, sy. 2, s. 43; Karagöz, *Mehmet İzzet*, s. 11-33.

10 Değirmencioğlu, *Mehmet İzzet (1891-1930) ve Ulusalcı Sosyal Felsefesi*, s. 33.

11 Topaloğlu, "Mehmed İzzet", s. 492-493.

dersi hocalığıdır. Bu görevi araştırmacılar 'ahlak müderrisi' olarak isimlendirirler. Müderrislik payesini aldığı yıl 1924'tür.[12] 1318 tarihli Dârulfünûn Nizamnamesinin sonunda verilen, bölümlerde okutulacak taslak ders programında ahlak dersi sadece Edebiyat Şubesinde yer almakta, bölümde yer alan felsefe dersleri Hikmet-i Nazariye adı altında belirtilmektedir ki hikmet-i nazariye dört disiplini içermektedir: İlm-i Ahvâl-i Nefs, Mantık, Ahlak ve Hikmet-i Bedâyi'dir.[13]

On bir yıl sonrasına ait olan 1329/1913 tarihli İstanbul Dârulfünûn Talimatı'nda ise Ulûm-i Şeriyye Şubesinde felsefe dersleri ile ahlak dersi, ayrı birer sertifikaya bölünmüş, felsefe sertifikası (takımı) İlmü'n-Nefs, İlm-i Mantık ve'l-Ahlak, Felsefe-i Ûla ve Tarih-i Felsefe, Felsefe-i Arab olmak üzere felsefe dersleri hem yenilenmiş, hem çeşitlenmiş, yani altı dersten oluşturulmuş, bu sertifikada ahlakın mantıkla birlikte verilmesi planlanmıştır. İlm-i Ahlak-ı Şer'iyye ve Siyer Takımı adını taşıyan ahlak sertifika programı ise üç dersten oluşturulmuştur. Bunlar Siyer-i Nebevî, Tarih-i Din-i İslam ve Tarih-i Edyan ile İlm-i Ahlâk-ı Şer'iyye dersleridir. Tefsir, Fıkıh, Hadis ve Kelam sertifikalarında ahlak yer almamıştır.[14] Başka bir ifadeyle Siyer takımı içerisinde ahlak, tarih bağlamında düşünülmüştür.

Mehmet İzzet, üçüncü olarak 1926 yılında Mehmet Emin Erişirgil'den boşalan 'felsefe tarihi' kürsüsüne atanır. Kürsüdeki görevi 'felsefe tarihi' profesörlüğüdür. Bir çalışmaya göre bu atamada etken olan husus, Mehmet İzzet'in sosyal meselelere, felsefeye ve ahlaka dair yaptığı çalışmalarıdır.[15] 1924 yılında ahlak müderrisi payesi aldığı dikkate alınırsa 1924-1926 yıllarında iki yıl ahlak müderrisliği yapmış gibi bir tablo ortaya çıkar. Ancak bu biyografik bilgiye mukabil, Darulfünûn Talebe Defterlerindeki ders görevlendirmelerine bakılırsa Mehmet İzzet, 1918-1919 eğitim öğretim yılından 1926 yılına kadar sekiz yıl ahlak müderrisliği yapar.

Darulfünun Programları ve *Talebe Rehberi*'ne göre *Ahlak* dersini Mehmet İzzet, 1918-1919 ders yılında talebeye cumartesi saat 9-10, çarşamba 10-11 saatlerinde verir. İsteyene cumartesi 14:10-15:10, çarşamba 14:10-15:10 saatlerinde verir. Yine kış sömestirinde "İctimâî Ahlak", yaz sömestirinde "Yunân-ı Kadîm'inde Ahlak ve Felsefe" dersleri, 1. Devre Yaz sömestirinde ise "Felsefe ve Ahlaka Dair Malûmât" derslerini verir. 1920-1921 ders yılında, ders programına göre Ahlak muallimi İzzet, cumartesi 11-12, çarşamba 10-11 saatlerinde, kış sömestirinde "Milliyet Nazariyeleri ve Milli Hayat", yaz sömestirinde "İctimâî Hayâtta Cürüm ve ceza, Mes'uliyet, Sıdk, Dürüstlük" dersleri verir.[16] 1922-1923 ders yılında 1926-1927

12 Değirmencioğlu, *Mehmet İzzet*, s. 32.

13 *Darulfünûn-ı Şâhane Nizamnamesi,* (neşr.) Seyyid Mehmet Tahir, Dâru'l-Hilafeti'l-Aliyye: Matbaa-i Tahiriyye, 1318, s. 12.

14 Emre Dölen, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Darulfünûnda İlahiyat Öğretimi", *Darulfünûn İlahiyat Sempozyumu 18-19 Kasım 2009 Tebliğleri*, İstanbul 2010, s. 114.

15 Bircan, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Türk Düşünürü: Mehmet İzzet", s. 43.

16 *1339-1340/1923-1924 İstanbul Darülfünun'u Talebe Rehberi,* s. 97. Bkz. Melek Yıldız Güneş, "Dârulfünûn'da Ahlak Dersleri ve Temayülleri", *IV. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi*

yılında Ahlak dersi iki zümreye ayrılır. Felsefe zümresi 2. Devre ders programına göre "Ahlak ve İctimâiyât" dersini çarşamba 10-11 saatlerinde müderris İzzet vermektedir. Yine yaz sömestiri "Ahlak ve İctimâiyât" dersi aynı gün ve saattedir. Necmettin Sadak Bey'in üniversiteden ayrılması üzerine Mehmet İzzet "Ahlak ve İctimâiyât" kürsü başkanlığına getirilir.[17] 1927-1928 öğretim yılında ise Felsefe Zümresi 2. Devre programına göre Ahlak ve İctimâiyât müderrisi Mehmet İzzet, "İctimâiyât" dersleri okutur, 1927 senesinde Alman filozofu Karl Vorlander'den yaptığı çeviri eseri yayınlanır. 1928 yılında rahatsızlanması üzerine Mehmet İzzet dersleri bırakır.[18] *Felsefe Tarihi*'nin ikinci cildi de 1928'de yayınlanır. Bu bilgilere göre Mehmet İzzet, Dârulfünûnda, ahlak müderrisliği, ictimâiyât hocalığı ve felsefe tarihi çalışmaları yapmaktadır.

Mehmet İzzet'in verdiği ahlak dersleri ve konuları şunlardır: Ahlak, Yunan-ı Kadim'inde ahlak ve felsefe, felsefe ve ahlaka dair malûmât, ictimâî ahlak, ictimâî hayâtta cürüm ve ceza, mes'uliyet, sıdk, dürüstlük. Bu dersler ve içerikleri, ya müstakil ahlak dersidir ya sosyolojiyle birlikte okutulmuş ahlak dersleridir.

Müstakil ahlak dersi, ya ilkçağdan seçilen filozofların ahlak felsefelerini, ya genel ahlak ilmi ve felsefesi bilgilerini içerir veya Kant örneğinde olduğu gibi modern dönem ahlak felsefesini. Ders programlarındaki ahlak-sosyoloji birlikteliği, bize dönemin ictimâiyât eserlerinin ahlakla birleşerek, ahlak bağlamında okunduğunu ima etmektedir. Çünkü ictimaiyât bugün olduğu gibi ayrı da okutulabilirdi. Dönemin iyi anlaşılabilmesi için Mehmet İzzet'in ictimâiyât eserleri, ahlak eserleriyle birlikte, onlar temelinde yani "ahlakla birlikte okunma"yı beklemektedir. Yapılacak bu tür okuma, kanaatimizce o günkü ahlak çalışmalarının anlaşılmasına katkı olacaktır. Aksi takdirde Rüştiyelerle başlayan, İdadilerle devam eden ve Darulfününla gelişen ve değişen modern vicdan-vazife ahlakının sosyolojiyle birleşip bütünleşmesini, dönemin ahlak felsefesi açısından bir kriz olarak değerlendirmek gerekecektir.

Yazarın eserlerine gelince, araştırmacılar Mehmet İzzet'in eserlerini yayınlanmış (matbu) ve yayınlanmamış (gayrı matbu) eserleri olmak üzere ikiye ayırmaktadırlar. Biz burada Mehmet İzzet'in müstakil yayınlanmış makalelerini listeye ayrı ayrı dâhil etmeden, ahlak eserlerinin anlaşılması bakımından yayınlanmış eserlerini, yine içeriklerine girmeden, adlarını belirtmekle yetineceğiz.

Mehmet İzzet'in yayınlanmış eserleri:

1. *Milliyet Nazariyeleri ve Milli Hayat,* İstanbul: Kanaat Kütüphanesi ve Matbaası, 1339. Eser, Ötüken Neşriyat tarafından muhtelif tarihlerde (1969, 1981, 2018) yayınlanmıştır.

Bildiriler Kitabı V, İstanbul: 2016, s. 71.

17 Değirmencioğlu, *Mehmet İzzet*, s. 33.

18 Değirmencioğlu, *Mehmet İzzet*, s. 33, 34.

2. *Terbiye ve Ahlaka Müteallık Tatbikatıyla İctimaiyat Dersleri,* İstanbul: Matbaa-i Amira, 1924.

3. *Yeni İctimaiyat Dersleri,* İstanbul: Maarif Vekâleti, 1927; İstanbul: Devlet Matbaası, 1928; İstanbul: Milli Matbaa, 1926-1927.

4. *Felsefe Tarihi,* İstanbul: İstanbul Darülfununu Edebiyat Fakültesi, 1927; İstanbul: İz Yayıncılık, 2004.

5. *Makaleler,* Coşkun Değirmencioğlu önce *Mehmet İzzet (1891-1930) ve Ulusalcı Sosyal Felsefesi* adlı çalışması içerisinde, daha sonra müstakil bir eser olarak yayınlamıştır (Mehmet İzzet, Makaleler, haz. Coşkun Değirmencioğlu Ankara: Kültür Bakanlığı, 1989). Ahlakla ilgili makalelere Sokrat, Eski Yunan'da Ahlâki Felsefe: Zenon ve Muakkipleri, Kelbîler, Spinoza, Mefkûre ve Vakıa, Ahlâkî Hükümlerin Âfâki Kıymeti, gibi makaleler örnek olarak verilebilir.

6. *Felsefe Dersleri Birinci Kitab İlm-i Ruh,* Darulhilâfetilaliyye: Matbaa-i Âmire, 1333/1917. Atatürk Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Seyfettin Özege Kolleyksiyonu, Demirbaş no: 0128753.

7. *Ahlâk*, İstanbul: Dârulfünun Felsefe Şubesi, Darulfünûn Matbaası, 1335/1916-1917. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, OE_TK_01655 demirbaş numarada bulunmaktadır.

8. *Edebiyat Medresesi Talebesi için Abel Rey'in Felsefe ve Ruhiyat Dersleri Ünvanlı Eserinden Mehuz Ahlak Mebahisi,*(İstanbul: Darulfünûn Matbaası, 1336) adını taşımaktadır. Atatürk Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Seyfettin Özege Koleksiyonu, Demirbaş no: 0101142'dedir (İstanbul: Darulfünûn Matbaası, 1336, 79 sayfa). [Bundan sonra *Nazarî Ahlak Mebahisi*]

9. *Darülfünun Edebiyat Medresesi Talebesi İçin Abel Rey'in Felsefe ve Ruhiyat Dersleri Ünvanlı Eserinden Mehuz Ahlak Mebahisi* adını taşımaktadır. Atatürk Üniversitesi Seyfettin Özege Koleksiyonunda 0106251 (İstanbul: Darulfünûn Matbaası, 1336, 270 sayfa) no ile 0151252 nolu demirbaşlarda (İstanbul: Darulfünûn Matbaası, 1336) yer alan iki nüshası ile İslam Araştırmaları Merkezinde (İstanbul: Darülfünun Matbaası, 1336/1920) 159854 noda bir nüshası bulunmaktadır. [Bundan sonra *Amelî Ahlak Mebahisi*]

10. *Felsefe Dersleri İlm-i Ruh.* Eser, Mehmet İzzet'in Dârulhilafetilaliyye Medresesinde verdiği felsefe derslerinden ilk felsefe disiplini olan Psikoloji hakkındadır. Eser, İstanbul'da Âmire Matbaasında 1333/1917 yılında yayınlanmıştır. 32 sayfadır. Bilinen tek nüshasıdır. İlm-i Ruh dâhil edildiğinde toplamda Mehmet İzzet'in yayınlanan dört ahlak eserinin olduğu görülmektedir. Bunlar *İlm-i Ruh, Ahlak, Nazarî Ahlak Mebahisi* ve *Amelî Ahlak Mebahisi*dir.

C. Dârulfünûn Ahlak Müderrisliği

Edebiyat Fakültesi Talebe Rehberlerine göre sözgelimi 1335-1336 (1918-1919) öğretim yılında fakültedeki sekiz serbest dersten dördü, Terbiye dersi dâhil felsefeyle alakalıdır. Felsefe şubesinde ise ahlak dersi, sekiz dersten, bir diğer kayıtta on dersten birisidir. Dersin müderrisi Mehmet İzzet'tir. Cumartesi ve çarşamba erkek öğrencilere (efendilere) 2.5-3.5'ta, yine cumartesi ve çarşamba kız öğrencilere (hanımlara) aynı saatlerde 'Kant'ın amelî felsefesi'ni okutmaktadır.[19] Okuttuğu bu felsefe, bu çalışmada ikinci bölümde metin olarak verilmiştir. Kant'ın ameli felsefesini okuttuğu bu yılda Mehmet İzzet ayrıca *Felsefe Tarihi*'nin birinci cildini yayınlar. *Talebe Rehberine* göre 1335-1336 (1918-1919) öğretim yılı ikinci devresinde ahlak müderrisi Muallim Nimet Bey'dir. Çarşamba günü 11.10-12.10 arasında görülen ahlak dersinin konusu, 'vicdan, insan fiillerinin gayeleri, ahlak hakkında felsefî öğretiler (mesâlik-i felsefiyye), vazife, hak, mesûliyet, ahlak müeyyideleri'dir.[20]

1337 tarihli Talebe Defterinde ahlak müderrisi Muallim Mehmet İzzet'tir. Ders, erkek öğrencilere cumartesi 9-10, çarşamba 10.15-11.15 olmak üzere iki saat, kız öğrencilere cumartesi 2.15-3.15, çarşamba 2.15-3.15 arası olmak üzere iki saattir. Kış sömestirinde dersin konusu 'ictimâî ahlak', yaz sömestirinde 'Yunan-ı Kadim'de ahlak ve felsefe', birinci devre yaz sömestirindeki ahlak dersinin konusu 'felsefe-i ahlaka dair ma'lûmât'tır.[21]

1338-1339 öğretim yılında Ahlak müderrisi Mehmet İzzet'tir. Ders günleri önceki yılla aynı günler ve saatlerdir, ama erkek ve kız öğrenciler için ayrı ayrı düzenlenmemiştir. Ahlak dersinin konusu 'ahlakî hayatın ictimâî vâkıa olarak mütalaası ve ahlak felsefesi tarihi'dir.[22] Bu derste artık ahlakın, sosyal bir olgu (vâkıa) olarak programlandığı görülür, ama yine de ahlak felsefesi tarihiyle bağlantılıdır.

1339-1340 öğretim yılında da ahlak müderrisi Mehmet İzzet'tir. Ders cumartesi 11.30-12.30, çarşamba 10.15-11.15 saatlerindedir. Dersin konusu, kış sömestirinde 'milliyet nazariyeleri ve milli hayat', yaz sömestirinde 'ictimaî hayatta cürüm ve ceza, mesûliyet, sıdk'tır.[23]

---

19 Darulfünûn Edebiyat Fakültesi, *1335-1336 Sene-i Tedrisiyesi İlk Devre Dersiyesi Talebe Rehberi*, İstanbul: Matbaa-i Amire, 1335, s. 23.

20 Darulfünûn Edebiyat Fakültesi, *1335-1336 Sene-i Tedrisiyesi İkinci Şuhuru Dersiyesi Talebe Rehberi*, Şehzadebaşı: Evkaf Matbaası, 1335, s. 18.

21 Darulfünûn Edebiyat Fakültesi, *1337-1338 Sene-i Dersiyesine Aid Talebe Rehberi*, İstanbul: Matbaa-i Amira, 1337, s. 62.

22 İstanbul Dârulfünûnu, *1338-1339 Sene-i Dersiyesine Aid Talebe Rehberi*, Şehzadebaşı: Evkaf-ı İslamiye Matbaası, 1338, s. 89.

23 İstanbul Dârulfünûnu, *1339-1340 Sene-i Dersiyesine Aid Talebe Rehberi*, İstanbul: Matbaa-i Amira, 1339, s. 97.

1340-1341 öğretim yılında dersin adı 'İlm-i Ahlak' olarak kaydedilmiştir. Dersin müderrisi Mehmet İzzet'tir. Dersleri yine cumartesi ve çarşambadır. Ders saaatleri 10.15-11.15'tir. Kış ve yaz sömestirilerinde üç konu müzakere edilecektir. Bunlar, 'aile ahlakı, ictimâî hayat ve ahlak, ahlak felsefesi ve tarihi'dir.[24]

1926 öğretim yılında Edebiyat Fakültesi ve İlahiyat Fakültesiyle müşterek okutulmak üzere Ahlak dersi Mehmet İzzet'e, İctimaiyât dersi Necmeddin Sadık Bey'e, Felsefe Tarihi Mehmet Emin Bey'e verilmiştir. Edebiyat Fakültesi felsefe zümresi dersleri Ahlak ve İctimâiyât adıyla Necmeddin Sadık Bey'e verilmiş görünmektedir. Ders konuları da belirtilmemektedir. Bir diğer kayıtta aynı ders Mehmet İzzet'in üzerindedir. Kış sömestirinde 'ırkların tekâmülü', yaz sömestirinde 'ahlak ve ictimâiyât' konularını okutmaktadır.[25]

1927-1928 öğretim yılında birinci devre ahlak ve içtimâiyât dersini Mösyö Bonafus vermektedir. Herhangi bir konu belirtilmemiştir. İkinci devre Ahlak ve İctimâiyât dersini Mehmet İzzet vermektedir. Dersin konusu hem kış hem yaz sömestrisi için 'hukukta tekâmül'dür. Ders saatleri cumartesi 10.15-11.15, salı 11.30-12.30'dur. Yine İlahiyat Fakültesinin üçlü dersiyle ortaktır.[26]

Son olarak 1928-1929 öğretim yılı kaydını verebiliriz. Bu yıl, Ahlak ve İçtimâiyât dersi Mösyö Bonafus üzerindedir. Saati 9-9.55 arasıdır ve dersin konusu 'Rönesanstan itibaren ahlak felsefesi'dir. İlahiyat Fakültesinde İctimâiyât ve Ahlak birbirinden ayrılmış, müstakil birer ders olmuşlardır.[27]

Özetle Mehmet İzzet, 1335-1336 (1918-1919) öğretim yılından 1928-1929 öğretim yılına kadar on yıl Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünde önce ahlak dersleri, sonra ictimâiyâtla bütünleşik Ahlak ve İctimâiyât dersleri vermiştir. *Talebe Rehberi*'nde ahlak dersi, ya İlm-i Ahlak, ya Ahlak ve İctimâiyât adlarıyla belirtilmiştir. Haftalık iki saatlik bir derstir. Yeni ahlak derslerinde Kant'ın amelî felsefesi, ictimâî ahlak, Yunan-ı kadim'de ahlak ve felsefe, felsefe-i ahlaka dair ma'lûmât, ahlakî hayatın ictimâî vâkıa olarak mütâlaası ve ahlak felsefesi tarihi, milliyet nazariyeleri ve milli hayat, ictimâî hayatta cürüm ve ceza, mesûliyet, sıdk; aile ahlakı, ictimâî hayat ve ahlak, ahlak felsefesi ve tarihi; ırkların tekâmülü, ahlak ve ictimâiyât; hukukta tekâmül ve Rönesanstan itibaren ahlak felsefesi konuları okutulmuştur.

Ahlak derslerinin konularına bakılırsa, klasik ahlakın üçüncü bölümü olan toplum ve devlet felsefesi, yeni problemlerle genişleyip gelişerek Dârulfünûn

24 Türkiye Cumhuriyeti İstanbul Dârulfünûnu, *1341-1342 Sene-i Dersiyesine Aid Talebe Rehberi*, İstanbul: Yeni Matbaa, ts., s. 60.

25 Türkiye Cumhuriyeti İstanbul Dârulfünûnu, *Talebe Rehberi 1926-1927*, İstanbul: Yeni Matbaa, ts., s. 133, 148, 150.

26 Türkiye Cumhuriyeti İstanbul Dârulfünûnu, *Talebe Rehberi 1926-1927 Sene-i Devriyesi*, İstanbul: Yeni Matbaa, ts., s. 110, 112, 149.

27 Türkiye Cumhuriyeti İstanbul Dârulfünûnu, *Talebe Rehberi 1926-1927*, İstanbul: Yeni Matbaa, Trsz., s.164, 222.

ahlak felsefesine hâkim hale gelmiş, konulara ahlak felsefesi tarihi ile modern ahlak ahlak felsefesi ilave edilmiş görünmektedir. Başka bir ifadeyle Dârulfünûn ahlak derslerinde ahlak, bir 'ictimâî vâkıa' olarak programlanmış, bu ahlakın hocalığına getirilen Mehmet İzzet, ahlakı, Kant'ın amelî felsefesiyle başlayan on yıllık süreçte modern sosyo-politik (aile ve milli hayat) felsefeye dönüştürerek ele almış görünmektedir. Belirlenen şekliyle Darulfünunda okutulan ahlak, İslam ahlak tarihinde önemli bir değişimi ve yenilenmeyi ifade etmektedir.

D. Ahlak Eserleri

Mehmet İzzet'in eserlerinden söz eden Değirmencioğlu Ülken'den[28] ve *İş Mecmuası*'ndan[29] hareketle Mehmet İzzet'in yayınlanmamış bir ahlak felsefesi metninden bahsetmektedir. Değirmencioğlu'nun alıntılarına bakılırsa Ülken, İzzet'in bir ahlak felsefesi kitabından değil bir ahlak kitabı yazma tasavvuru olduğundan söz etmektedir. *İş Mecmuası*'nda ise Mehmet İzzet'in neşredilememiş bir ahlak kitabından bahsedilmektedir. Verilen bilgiye göre Edebiyat Fakültesi neşriyatı arasında neşri tasavvur edilmekte, kitabın konuları bazı ahlak meseleleri etrafında vücuda getirilmiş durumdadır.[30] Değermencioğlu eserle ilgili kendisinde oluşan kanaati, "Yukarıdaki ifadeler Mehmet İzzet'in ahlak felsefesi alanında bazı çalışmalar yaptığını doğruluyorsa da, şimdi nerede olduğunu bilemediğimiz bu eserin yazık ki bugüne kadar yayınlanmadığını anlıyoruz. Eğer mevcutsa, belki bir gün o da ortaya çıkar" şeklinde bulunma ümidini belirtmektedir. Kanaatimizce bu çalışmanın ikinci bölümünde verilen metin, söz konusu edilen eser olmalıdır. Bir atıfta eserin altı bölümden oluştuğu, altıncı bölümün bulunmadığı belirtilmiş, eserin adının ve 1919-1920 tedris yılına ait konu başlığının aynılığından hareketle öğrenciye okutulan ders notu olabileceği belirtilmiştir.[31]

İkinci olarak Değirmencioğlu, tercümeleri başlığı altında üç ahlak çevirisine yer vermektedir. Bunlar *Kant'ın Amelî Felsefesi*, *Amelî Ahlak* ve *Nazarî Ahlak*'tır. Birincisi 1335 yani 1919'da Darulfünûn yayınları arasında taş basma, formalar halinde yayınlanan ilk tercümeleridir. Ancak ilk tercümeler demiş olsa da Değirmencioğlu, *Kant'ın Amelî Felsefesi*'nin kimden tercüme edildiğinden emin değildir.[32] Buna mukabil bir başka yerde yine Ülken'e dayanarak eserin, F.Rauh'dan istifadeyle yazıldığına dair bir his oluştuğu notunu düşmektedir. Ancak Ahlak metninde Mehmet İzzet her hangi bir tercümeden bahsetmemektedir. *Nazarî*

28 Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, c. 2, s. 720. Atıf: Değirmencioğlu, *Mehmet İzzet*, s. 42, 56.

29 *İş Mecmuası*, İstanbul 1940, Sayı 23-24; Atıf: Değirmencioğlu, *Mehmet İzzet*, s. 42, 56.

30 Değirmencioğlu, *Mehmet İzzet*, s. 56; Melek Yıldız Güneş, "Darulfünun'da Ahlak Dersleri Programlar-Ders Notları-Hocalar", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2015, s. 109.

31 Güneş, *Darulfünun'da Ahlak Dersleri Programlar-Ders Notları-Hocalar*, s. 110.

32 Değirmencioğlu, *Mehmet İzzet*, s. 43.

ve *Amelî Ahlak Mebahisi* adlı iki eserin yayın yılı, 1336 yani 1919 ve 1920 yılıdır.[33] Fransız filozofu Abel Rey'den yapılan iki tercümedir. Dârulfünûn taş basma formaları arasında basılmışlardır. Bu eserin nüshaları, biri İslam Araştırmaları Merkezi'nde, diğeri Atatürk Kitaplığı'ndadır.[34] Ancak ikinci nüshanın kütüphane kaydında "amelî ahlak mebahisi ifadesi yer alıyorsa da eserin kapağında nazarî veya amelî terimlerinden herhangi birisi yer almamaktadır. O nedenle Atatürk Kitaplığındaki nüsha *Nazarî Ahlak Mebahisi*'dir. Atatürk Üniversitesi Seyfettin Özege Koleksiyonunda bulunan üç nüshası, 1336 tarihli olup taşbaskı kaydı düşülmüştür. 0101142 demirbaş nolu birincisi 79 sayfa olup, *Darülfünun Edebiyat Medresesi talebesi için Abel Rey'in Felsefe ve Ruhiyat Dersleri Ünvanlı Eserinden Mehuz Ahlak Mebahisi* adını taşımaktadır. 0106251 no ile 0151252 nolu demirbaşta yer alan ikinci ve üçüncüsü, *Darülfünun Edebiyat Medresesi Felsefe Neşriyatından* üst başlığıyla *Abel Rey'in Felsefe ve Ruhiyat Eserinden Amelî Ahlak Mebahisi* adını taşımaktadır. Eser 270 sayfadır.

Eserler listesinde verdiğimiz bir elyazma nüshasının kapağında, "Edebiyat Medresesi Talebesi için Abel Rey'in Felsefe ve Ruhiyat Dersleri Ünvanlı Eserinden Mehuz *Ahlak Mebahisi*" ifadesi yer almaktadır.[35] Eserin ilk sayfası istinsah edilmeyip boş bırakılmıştır. Eser, ahlakın konusu ve mahiyetiyle başlamaktadır. Üçüncü başlığı amelî bir ahlak tasavvuruna itirazları ve cevapları içermektedir. Eserde yer alan kırk dördüncü bahis ise, nazarî ahlaka dair tarihi malumat içerisinde beşerin başlıca saikleri olan haz, hissiyat ve akla yer vermektedir.[36]

E. Ahlak Felsefesi

Mehmet İzzet'in eserlerine bir bütün olarak bakıldığında, ahlak felsefesinin iki önemli kaynağı olduğunu söylememiz gerekmektedir. Birincisi Fransız filozof Abel Rey, ikincisi Alman filozof İmmanuel Kant'tır.

Mehmet İzzet'in öğrencilik yılları II. Abdülhamit dönemi yıllarıdır. Bu yıllar, aydınlanma düşüncesi yanında, Alman felsefesinin Türk düşüncesine girdiği ve etkilediği yıllardır. Yine bu etki, birçok Alman teknisyen, uzman ve müşavirin Türkiye'ye gelerek hizmet vermeleriyle kamunun diğer alanlarında da sürmüştür. Alman bilim ve felsefesinin bu etkisi sebebiyle Darulfünûn, "ahlak bilimine bağlı,

33 Değirmencioğlu, *Mehmet İzzet*, s. 43.

34 İslam Araştırmaları Merkezi nüshası: *Mehmed İzzet, Abel Rey'in Felsefe Ve Ruhiyat Dersleri Ünvanlı Eserinden Mehuz Ameli Ahlak Mebahisi*, İstanbul: Darülfünun Matbaası, 1336/1920, Demirbaş no: 159854. Atatürk Kitaplığı nüshası: Mehmed İzzet, *Abel Bey'in felsefe ve ruhiyat dersleri ünvanlı eserinden mehuz amelî ahlak mebahisi*, İstanbul: 1336 H/1917-1918, Demirbaş no: OE_TK_01652.

35 Muallim İzzet, *Edebiyat Medresesi Talebesi için Abel Rey'in Felsefe ve Ruhiyat Dersleri ünvanlı Eserinden Mehuz Ahlak Mebahisi,* [İstanbul]: Darulfünûn Matbaası, 1336.

36 Değirmencioğlu, *Mehmet İzzet*, s. 43.

ahlak ilminden doğan tarih ilimleri" ağırlıklı, yani pratik felsefeye dönük kurulan bir üniversite olmuştur.

Pratik felsefe temelli bir eğitim anlayışıyla yetişen Mehmet İzzet'in, üniversiteye geçtiğinde bu anlayışa bağlı olarak önce Abel Rey'den 1919'da *Pratik Ahlak*'ı, sonra 1920'de aynı yazardan *Teorik Ahlak*'ı çevirmiş, *Kant'ın Amelî Felsefesi*'ni hem ders olarak anlatmış, hem kitap olarak yayınlamıştır. Yani onun ahlak felsefesinin temellerini bu iki filozof ve onlarla ilgili çalışmaları oluşturmaktadır. Bu anlamda Hilmi Ziya Ülken'in, "Mehmet İzzet, Kant'ta kemâlini bulan ve tamamlanan felsefe ananesine prensip olarak sadık kalmak ister"[37] sözüyle ifade ettiği Kantçılığını, yazdığı bu eserlerde tezahür ettirmiştir ki bu onun birinci özelliğidir. Ancak hakkında yazılan biyografilerde felsefe tarihçiliğinden ahlak müderrisliğine geçtiği söyleniyorsa da verdiği dersler bakımından onun, önce dil dersleri verdiğini, sonra ahlak ve felsefe tarihi dersleri, akabinde birleşik ahlak ve sosyoloji (ahlak ve ictimâiyât) dersleri verdiğini[38] söylemeliyiz. Yani ahlak ve sosyoloji birlikteliği, Meşrutiyet'in getirdiği bir düşüncedir. Onun felsefe anlayışında ve felsefe tarihçiliğinde, yaptığı çevirilerden hareketle Alman felsefe geleneğine yaslandığını görebiliyoruz. Yayınları sebebiyle onun felsefe tarihçiliği ve sosyoloji yönü bilinmektedir, fakat tekrar edelim ki onun Dârulfünûndaki asıl müderrisliği, kendi yazılarında da tercih ettiği Dârulfünûn ahlak müderrisliğidir. Ancak onun bu yönü yeteri kadar bilinmemekte, bu yönüne ağırlık verilmesi gerekmektedir. Öyleyse Mehmet İzzet'in ahlak felsefesindeki yeri, Dârulfünûn'da okuttuğu ve yazdığı ahlak eserlerinden tespit edilmelidir. Öncelikle felsefeye bakışını tespit edelim.

Mehmet İzzet felsefeye giriş kitabı olan *İlm-i Ruh*'ta felsefeyi ahlak açısından tanımlamaktadır. "…ulûm bize ne suretle hareket etmek, nasıl yaşamak lazım geldiğini, hayrın ne olduğunu öğretemiyor. Hâlbuki eğer *yaşamak ister isek* hareket ve amel bizim için mecburîdir. O halde ilmin netâyic-i mevzûasını ikmâl eylemek ve bunlardan düstûr-ı hareket çıkarmak vazifesi felsefeye âid oluyor."[39]

Bu anlamda felsefenin şu tanımını da verebiliriz: "Beşer bildiği ve biliyorum zan eylediği şeyler üzerine bina edilmiş bir düstûr-ı hareket tayinine mecburdur. O halde *ahlakî ve ictimâî* nokta-i nazardan felsefe mecburî ve elzemdir. Binâenaleyh manâ-yı umûmîsiyle *felsefe* bildiğimiz şeyler üzerine bir teemmül-i tenkîdîdir ki mümkün olduğu kadar hayra muvafık hareket edelim ve yaşayalım."[40]

37 Değirmencioğlu, *Mehmet İzzet*, s. 32.

38 Mehmet Ali Ayni Mehmet İzzet'in sosyolojiyle ilgili çeviri eseri üzerine yazdığı 1340 tarihli bir yazıda, ictimaiyyatın okul programlarına on beş yıl önce (1340-15=1325/1908 yılı eder) girdiğini belirtmektedir. Bkz. Mehmet Ali Aynî, "İçtimaiyat Dersleri", *Mihrab*, 1924, sy. 21-22, s. 705.

39 Mehmed İzzet, *İlm-i Ruh*, s. 5.

40 Mehmed İzzet, *İlm-i Ruh*, s. 5.

Özetle Mehmet İzzet felsefeye, ahlak ve toplum noktasından bakmakta, yaşamak için hareket/fiil/amel etmek zorunda olan insana hareket yasası çıkarmak gayesiyle/vazifesiyle, felsefeyi ahlak ve toplum açısından zorunlu ve elzem olan eleştirel bir düşünce olarak kabul etmektedir. Ona göre yaşam/toplum temelli eleştirel felsefe, bulacağı hareket yasalarıyla insana mümkün olduğu kadar hayra uygun hareket etme imkanını getirecektir. Mehmet İzzet'e göre ilimlerin yöntem araştırmaları ve eleştirileri Mantık'ı, amelî kaidelerin araştırılması Ahlak ilmini, yarar fikriyle alakalı olmayan araştırmalar Bedayi ilmini, varlık (vücûd) ve bilgi (marifet) araştırmaları Metafizik dediğimiz Mabadettabiyyat ilmini ortaya koyar. Bu eleştiriler neticesinde, bizde evrene dair genel bir kanaat hâsıl olur. İnsana, tabiata, insanın kâinât içindeki mevkiine dâir beşeriyetin istiklâli hakkında yapılan münâkaşalar da İlm-i Felsefe olur. Özetle felsefe "istiklal" üzerine yapılan münakaşaları içermektedir. Münakaşaların özünde insan yer almaktadır.

Mehmet İzzet, insanı, şuur varlığı olarak ele alır ve şuuru, ruhî hadiseler olarak belirler. Onları da üçe ayırır. Bunların birincisi, dışımızdaki hadiselerle alakalı intibalar ile ruha tesir eden hadiselerdir. İkincisi, intibaların derunî hayatımıza tesirlerini ve şuurumuzun (nefsin) dış dünyaya yayılımı ile nüfuzunu ifade etmektedir. Üçüncüsü, ruhun fiilî hadiseleri adını almaktadır. Böylece insan yani şuur, dış dünyaya nüfuz eden, ruhsal olarak dış dünyada fiil olarak varolandır. Alışkanlık, hafızada tutmak, hatırlamak, bilmek, çağrışım, dikkat vb. de şuurun halleri ve vazifeleridir.

Kaynaklarından birincisi olan Abel Rey'den yaptığı çeviri, orijinal Fransızca eserin 42, 43, 44.bahislerinden oluşmaktadır. Kırk ikinci bahis ahlakın konusu (mevzuu) ve amacıyla (gayesi) başlamaktadır. İlk maksimi "Ahlak ilmi, münhasıran amelî ahlaka irca olunmalıdır" başlığını taşımaktadır. Dolayısıyla maksimi *İlm-i Ruh*'taki felsefe algısına uygundur. Mehmet İzzet, Rey'den yaptığı çeviride pozitivist gelişmelere dikkat çekerek müsbet bir ahlakın hiçbir derecede nazarî olmamasını, beşerî amellerin ilgili vâkıalar ile bağımsız ilimlerin belirledikleri kanunları nazarıdikkate almasını ve bu kanunların tatbikiyle örf ve amelde tadilat vücuda getirilmesi mümkün olup olmadığının tetkik edilmesi gerektiğini belirtmektedir. Bu tetkikle ahlak, bir fen (art) olacak, Psikoloji ve Sosyoloji ilimleri arasındaki yeri, tıbbın canlılık (hayatiyat) karşısındaki mevkine benzeyecektir. Mehmet İzzet sözüne *İlm-i Ruh*'taki yaşam ve hareketle temellendirmesini hatırlatan "Yaşamak istiyoruz ve mümkün mertebe iyi yaşamak istiyoruz" cümlesiyle devam eder. Bu ilkenin, beşerî gayretin esas (postulat) mevzuası olduğunu belirterek ahlakı tanımlar. Ahlak, ona göre "ruhî ve ictimâî kanunlardan onların tatbikatını istintaç edecek ve bu kanunlara muvafakatından dolayı amelî hayat sahnesinde, bu amelî gayeyi tahakkuk edebilecek olan kavaidi meydana koyacaktır."[41] Özetle

41 Mehmet İzzet, *Edebiyat Medresesi Talebesi için Abel Rey'in Felsefe ve Ruhiyat Dersleri ünvanlı Eserinden Mehuz Ahlak Mebahisi*, İstanbul: Darulfünûn Matbaası, 1336, s. 4.

Mehmet İzzet'e göre hakikî ve meşru ahlak nazariyesi amelî ahlak nazariyesidir. Yani örfleri tetkik eden ilmi, mümkün olduğu kadar iyi yaşamak için yapılan cehd ü gayrete tatbikten ibarettir. Bu tanım sosyal hayatı esas alan, bu hayatı iyi yaşamayı amaç edinen bir pratik (amelî) ahlak tanımıdır. Mehmet İzzet, felsefe analizlerinde ahlak kavramı yerine "örf" kavramını, eser isimlerinde "ahlak" kavramını tercih eder. Bu ayırım, kanaatimizce ahlak kavramının ilim ve hikmeti yani tümeli, örf kavramı iyiye veya kötüye değişmeyi, gelişmeyi yani tikeli ifade eden kavram olmasına ilaveten Türkçede sosyal içerikli bir kavram olarak kullanılıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Dönemin ahlak kitaplarında ahlakla ilgili eleştirilen, iki kavramdan birisi örf, diğeri adettir. *Diyanet İslam Ansiklopedisi* "Gelenek" maddesinde okuyucuyu eşanlamlısı olarak örf maddesine yönlendirir. Adetle birlikte örfü, tekrarlanarak ruhlara yerleşmiş bulunan şeyler, olaylar, hal ve davranışlar[42] şeklinde ahlakla eş anlamlı tanımlar.

Mehmet İzzet'in, ahlakın mahiyetini belirlemedeki ikinci maksimi "Niçin Nazari Ahlaklar Muvaffak Olamadılar" başlığını taşımaktadır. Üçüncü başlığı "Münhasıran Ameli Bir Ahlak Tasavvuruna Vukubulan İtirazlar Ve Bu Fikir Taraftarlarının Cevapları" şeklindedir. Dördüncü başlığı uzunca bir başlıktır. "Münhasıran Ameli Bir Ahlakın İstinad Eylediği Kaziyye Şudur: Yaşamak Ve Daha İyi Yaşamak Beşeri Gayedir. Binaenaleyh Böyle Bir Ahlak, Hayatın Gayeleri Meselesini Nazari Ahlaklar Gibi Münakaşaya Mecbur Değildir." Beşinci başlık, "Ahlakın Bu Suretle Tasavvuruna Taalluk" başlığını, altıncı başlık "Umumi Netice (ahlakın mevzua-i mahiyetine dair)" adıyla sonlanmaktadır.

Kırk üçüncü bahis,[43] "Nazari Ahlaka Dair Tarihi Malumat" başlığını taşımakta, içerik vicdanın mu'tayatı adını verdiği mükellefiyet ve müeyyideden oluşmakta, kırk ikinci bahiste olduğu gibi alt başlıkları numaralandırmaktadır. Mehmet İzzet'in "mükellefiyet"le kastı "vazife"dir. Müeyyide ise "yasa"dır. Yani insanın özü olan vicdan, vazife ve yasa olarak iki veriye sahiptir. Mehmet İzzet'e göre vicdanımızda mükellefiyet yani vazife buluruz. Mehmet İzzet'e göre vazifeler olarak ortaya çıkan hayatın gayesi, amelle erişmeye çalıştığımız "hedef-i mefkûre"dir. Bu mefkûre, yukarıda geçtiği gibi "iyi yaşam"dır.

Mehmet İzzet, mükellefiyet/vazife kavramının tarihsel bir analizini yapar. Stoacılara ve Kant'a yer verir. Kant'ın ahlakî mükellefiyeti/vazifeyi analiz ettiğini, onu meydana çıkardığını, mükellefiyet kavramının ahlakta yeni bir mahiyeti haiz olduğunu belirtir. Kant'a göre mükellefiyet (vazife) fikri umumîdir. Mükellefiyet fikri "kablî"dir (apriori). Bir emr-i mutlaktır, yani kesin buyruktur. Mehmet İzzet, müeyyideyi yani yasayı ele alır. Sonra yasasız (müeyyidesiz) ve vazifesiz (mükellefiyetsiz) ahlaka yer verir. Muhtemel sonuçlara yer vererek bahsi tamamlar.

42 Hayrettin Karaman, "Âdet", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 1998, c. 1, s. 369-373; İbrahim Kafi Dönmez, "Örf", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 2007, c. 33, s. 98-93.

43 İzzet, *Edebiyat Medresesi Talebesi için Abel Rey'in Felsefe ve Ruhiyat Dersleri ünvanlı Eserinden Mehuz Ahlak Mebahisi*, s. 23-49.

Kırk dördüncü[44] bahis "Nazari Ahlaka Dair Tarihi Malumat" başlığını taşımaktadır. İlk ele aldığı konu amelin saikleri ile beşer hayatının gayeleridir. Haz, hisler ve akıl, menfaat-ı şahsiyye ve menfaat-i umumiye amelin saikleri, vazife ve saadet, tekemmül-i ferdi ve beşerin terakkisi, vb. gayelerdir. Saikleri önceki bahiste yaptığı gibi afakî ve tabiî ahlak sistemleri ile hadsî ahlak nazariyelerine göre analiz ederek bahsin birinci kısmını tamamlar. Bahsin ikinci kısmı hayatın gayeleri üzerinedir ki gaye yukarıda "mefkûre-i ahlakiye" kavramıyla ifade edilmişti. Bu mefkûre hayatta ya menfaattir, ya vazifedir. Yine gaye ya bireyseldir, şahsîdir veya umumîdir, yani toplumsaldır. Özetle Mehmet İzzet'in Abel Rey'den yaptığı çeviri, hayat, saikleri ve gayesini, teknik terimle iyi hayata ve hayatın gayesine, yani amelî ahlaka odaklanmaktadır.

Mehmet İzzet'in Kant ahlakına yoğunlaştığı asıl eseri, *Ahlak* adlı eseridir. Bu eser, kaynağımız olan nüshada yedi kısımdan oluşuyor görünüyorsa da gerçekte eserin bu nüshasında altı bölüm yer almaktadır. Eserde altıncı kısım yoktur. Bu yokluğun sebebi müstensih midir yoksa Mehmet İzzet'in kendisi midir yahut bir numaralama/bölümleme hatası mıdır belli değildir. Kant'ın eserinin günümüz Türkçesindeki çevirisi ise bilindiği gibi bir önsözle üç bölümden oluşmaktadır. Eserin içeriklerini tanıtmadan önce, Kant'ın mukaddimede, akıl bilgisi olmaları bakımından Yunan felsefesini Fizik, Etik ve Mantık olmak üzere üçe ayırdığını, Fizik nesneleri ve onların yasalarını, Mantık'ın anlama yetisi ile aklın biçimi ve kurallarını, Etik'in ise özgürlük ve yasalarını ele aldığını belirttiğini ifade edelim.[45] Özgürlük ise insana ve insanın hayatındaki fiilleriyle ilgili bir meseledir.

Eserinin birinci kısmında Mehmet İzzet, Kant'ın kritik felsefesinden önceki düşüncelerini özetlemekte, bu dönemde Leibniz'den etkilendiğini belirtmekte, fikirleri için Alexis Bertrant'ın *Ahlak Felsefesi*'nin Türkçe tercümesine bakılmasını tavsiye etmektedir. Bu yönlendirme ahlakın ilkesinin yetkinleşme amacını (kemal gayesi) belirtmek içindir. Başka bir ifadeyle İzzet, vazife ahlakının temelini Leibniz'le ve şu özetle başlatmaktadır.

> Vazifemiz tekemmül etmek ve hemcinslerimizin tekemmülüne yardım etmektir; beşerin tekemmülü ise tabî'atının ahenkli ve muntazam bir sûrette inkişâfından ibarettir. Binâenaleyh tabî'atımıza iktidâ ederek, hayra doğru, binâenaleyh sa'âdet-i hakîkiyeye doğru teveccüh etmiş oluruz. Tabî'atımızın îcâbâtını bize îzâh eylemek, sarîh ve mübeyyin ma'lûmat ile hayrımızı taharri etmeğe olan dâimi meyelânımızı ta'yin etmek aklın vazifesidir."

44 İzzet, *Edebiyat Medresesi Talebesi için Abel Rey'in Felsefe ve Ruhiyat Dersleri ünvanlı Eserinden Mehuz Ahlak Mebahisi*, s.49-79.

45 İmmanuel Kant, *Ahlak Metafziğinin Temellendirilmesi*, çev. İoanna Kuçuradi, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 1995, s. 2.

Bu düşünce Wolf ile Almanya'ya geçer. Kant da ilk yayınladığı eserinde Wolf'un bu fikirlerini savunmaya, sonraki eserlerinde Ruso'dan etkilenmeye Wolf'u eleştirmeye başlar. Mehmet İzzet özellikle "mükellefiyet" ve "kemâl" kavramlarıyla Tanrı'nın ispat edilebileceği iddiasından kemâl kavramına karşı çıktığını, mükellefiyet kavramını analiz ettiğini, hayrı tanımak melekesi ile hakikatı tanımak melekesini birbirinden ayırdığını, dolayısıyla Ruso'nun etkisiyle amelî gayeyi bize bildirenin duyumlarımız (ihsas, ihtisas) olduğunu belirtir. Metafiziği ahlak alanının dışına atar. Ahlakî saikler önerir.

Mehmet İzzet *Ahlak*'ın ikinci kısmında, Kant'ın amelî felsefesini hazırlayıcı olarak eleştirel bilgi teorisini ele alır. Kant *Saf Aklın Eleştirisi*'nde (Tenkid-i Akl-ı Mahz), bilgi teorisini ve metafiziği tesis ettiğini, saf aklı, tecrübeden bağımsız akıl, nazarî akıl olarak ortaya koyduğunu belirtir. İzzet, Kant'ın dogmatizme, eleştirelliğe işaret ettiğini, önermeleri (hükümleri) analitik (tahlilî) ve sentetik (terkibî) hükümler diye ikiye ayırdığını, bazılarının doğuştan geldiğini (kablî-evvelî-apriori), bazılarının tecrübeden (ba'dî-tecrübî-aposteriori) elde ettiğini anlatır. Numen için "haddizatında eşya" ve "bizatihi eşya", fenomen için "zavahir", uzay için "hayyiz" kavramlarını kullanır. Kant'ın metafiziğin mantık hatalarıyla kurulduğunu düşündüğünü belirtir.

Üçüncü kısımda Kant'ın amelî ahlak teorisini ele alır. Temel sorun ahlâkın ne üzerine tesis edileceğidir. Kant'ın, ahlâkın ilkelerini iki kitabında ele aldığını, bunların *Örf Mâbadettabiiyyâtının Tesisi* (Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi) ile *Tenkid-i Akl-ı Amelî* (Pratik Aklın Eleştirisi) olduğunu belirterek "Biz tertîbi itibariyle daha basît olan birinci kitâbı esas ittihâz edeceğiz. Bu kitâb bir medhal ile üç fasıldan müteşekkildir" diyerek çalışmasında birincisine dayandığını belirtir. Ancak sadece onunla yetinmez, zaman zaman pratik aklın eleştirisine de müracaat eder. İzzet'in tercümesi olan Kant'ın *Örf Mâbadettabiiyyâtının Tesisi* adlı eser, bir giriş ve üç fasıldan meydana gelmektedir. Bu dörtlü yapı, özgün eserin yapısıyla örtüşmektedir. Mehmet İzzet'in eserinin dördüncü kısmı pratik aklın eleştirisi, beşinci ve yedinci kısımlar ise ahlak metafiziğine dairdir. Mehmet İzzet anlaşıldığı gibi ahlak metafiziği terimini "örf mabadettabiatı" terimiyle ifade ediyor. Onun da "Ahlak ilmi" anlamına geldiğini belirtiyor.

Kant eserinin girişinde iki tür metafiziğin kurulması gerektiğini düşünür. Birisi fizik metafiziği, diğeri ahlak metafiziğidir. Mehmet İzzet'in eserinin beşinci kısmı ahlak metafiziğine ayrılıyor. Attığı başlık Kant'ın başlığına da uygundur. Başlık, ahlak konusunda, sıradan insanın (amme) aklî bilgisinden felsefî bilgiye intikalidir.

Mehmet İzzet, önce iyiyi istemeyi (irade-i hayr) ahlakî iyi olarak belirler. Ahlakî iyi, ahlakın terimleri olan bağışlar, mizaç erdemleri, servet, itidal, kendisine hakimiyet vb. hiçbiri değildir. Çünkü onlar bazen bozuk amaçlara araç olabilmektedirler. İyiyi istemek (irade-i hayr) ahlakî kıymetin yeterli şartıdır ve zorunludur. Çünkü o, sonuçları bakımından değil, kendinde iyididir (bizatihi hayr). Sıradan insana göre

bu düşünce garip geleceği için Mehmet İzzet, Kant'ın sebep (hikmet) ve gayeyi araştırarak meşru gösterdiğini, nesneler hakkında değer hükümleri vermek için düzenleyici bir güç gerektiğini belirtir. Aklın varlığının sadece mutluluğu elde etmek sebep ve gayesiyle verilmediğini, daha yüce ve asil bir gayenin olduğunu, özetle aklın iradeyi yönetmesinin mutluluk için olmadığını, hayr iradesini varlığa getirmek için verilen doğal bir kuvve olduğunu belirterek aklın yerini belirler. İyiyi istemek yahut irade-i hayr, vazifeye göre amel etmek isteğidir (iradesidir). Vazifeye uygunluk tek başına yeterli değildir. O nedenle Mehmet İzzet amelin sâiklerine geçer. Onları vazifeden doğan saikler ve meyllerden doğan saikler olmak üzere ikiye ayırır. Ahlakî amel, vazife olduğu için yapılan ameldir. Onu değerli kılan iradenin saiki olan formel yasalardır (kaideler). Özetle vazife, bir ameli özellikle ahlakî yasaya hürmet/saygı dolayısıyla yapma zorunluluğudur. Hürmet, irade için ahlaken münasip yegâne saiktir. Ancak hürmetin korku (havf) ve meylle benzerliği de vardır, ama hürmeti ortaya koyan, onlardan farklı olarak sırf düşüncedir, fikrî kanundur. Yani kanun hem illet hem hedeftir. Böylece Kant'ın kanunu, önceki eserine bağlı olarak müeyyide tasavvuruna ulaşır. Ancak bu kanunun maddesi, bahis mevzu değildir. İradenin sâikidir. Aklî yasadır (enfüsî kaide). Mehmet İzzet, Kant'ın maksim kavramı yerine "düstûr"u kullanır. Maksim (düstûr) öyle olmalıdır ki "bir kanun-ı küllî" biçiminde ortaya çıkabilsin. Böylece Kant, bireysel ahlak yasasının bütünsel bir yasa olmasını ister. İzzet'in ifadesiyle maksim "mahmulün düstûrunun kanun-ı küllî olduğunu" isteyebilmektir. Böylece Kant, genel/sıradan insanın (amme) vicdanından "vazife" kavramını çıkarır. Bilindiği gibi kavramların kaynağı, deneycilerde olduğu gibi Kant'a göre de tecrübedir. Acaba bu vazife kavramı da tecrübeye mi dayanmaktadır? Kant ahlakın tecrübeye dayanabildiğini anlatsa da dayanmaması gerektiğini belirtir. Çünkü ona göre ahlakî kanunun kaynağı akıldır, akıl olmalıdır. Ahlak, sırf akla dayalı bir bilgiyle ve yöntemle olabilir. O nedenle ahlaka mebde belirleyebilecek olan metafiziktir. Bu metafizik de ahlak metafiziğidir (örfü mabadettabiyat).

Tabiatta her şey kanuna tabidir, ama sadece akıllı varlık kanunların tasavvuruyla, ilkelere bağlı kalarak hareket/amel etmek melekesine sahiptir. Yalnız onun iradesi vardır. İrade, akl-ı amelîden başka bir şey değildir. İradeyi amelî akıl olarak belirleyen Mehmet İzzet 'vazife (mükellefiyet)' kavramına geçer ve bütün emirlerin mükellef olmak fiiliyle ifade edildiğini belirterek emirleri iki sınıfa ayırır. Eğer bir emir, bir ameli, sırf (mahza) arzu olunan veya arzu edilmesi mümkün olan bir şey elde etmek için vesile olarak icrâ eyliyorsa, *Farazî-Şartî Emir*dir. Eğer bir emir, bir amelin kendinde (haddizatında) iyi, hayr olmak itibâriyle ve yalnız o amel için (başka bir maksad gözetilmeyerek) icrâsı zorunluluk ifâde ediyorsa *Kat'î-Mutlak Emir*dir. *Farazî - Şartî Emir*ler Kant'a ve Mehmet İzzet'e göre Mahâret Kavâ'idi veya İhtiyât Nasîhatlarıdır. Ahlâkîyetin kanûnu olan emir ancak *Mutlak-Kat'î Emir*dir.

Mutlak-Kat'î Emrin ilk şeklini Mehmet İzzet, "Ancak aynı zamanda küllî bir kanûn olmasını isteyebilecek düstûra göre amel et." şeklinde belirtiyor ve bu emir suretinden tatbike uygun üç suret daha çıkardığını belirtiyor, meselenin daha iyi anlaşılması için Aleks Bertran'dan tercüme *Ahlak Felsefesi*ne yönlendiriyor. Meyillerin emirleri Farazî-Şartî emirdir, onların Kat'i-Mutlak emirler olabilmeleri için kendinde iyi gayelere sahip olmaları gerekir. Kendinde iyi, varlığında "mutlak kıymet"e sahip olandır, o da akıllı varlıktır (mevcûd-ı âkil), özellikle insandır. Böylece insan, kendinde iyidir ve kesin emirlerin de gayesi olur. İhtiyaçlara ve arzulara sahip akılsız canlılar ise şartlı kıymete sahiplerdir. O halde akıllı varlık, şahıslara/insanlara "kendinde gaye (haddizatında gaye)" olarak bakmalıdır ki bunun emri de "Öyle amel et ki insaniyeti gerek kendi şahsında ve gerek diğer birinin şahsında daima bir gaye gibi istimâl etmiş, fakat hiçbir zaman sırf bir vesile gibi kullanmamış olasın." emridir. Mehmet İzzet, Kant'ın insanın sadece bir gaye olmadığını, Russo'dan hareketle aynı zamanda yasa koyucu olması gerektiğini belirterek ahlakın konusunu irade hürriyetine ulaştırır. İrade hürriyetinin ilkesi de insanın (mevcûd-ı âkil) kendi akleden iradesini, küllî yasakoyucu irade olduğu fikriyle hareket etmesidir.

> Mademki mevcûd-ı âkil bizâtihi gaye olarak tanınacaktır, bu itibarla şerîat-ı (kanûn) külliyeye sadece tâbi olması mümkün değildir. Çünkü o takdirde bir de şerîate nazaran sırf bir vesile, bir alet olmuş olur. Binaenaleyh mevcûd-ı âkil teb'ıyet ettiği gibi bu şerîatın aynı zamanda vâzıı olmalıdır. O mevcûd, kendi irâde-i âkilesinin irâde-i şâria-i külliye olduğu fikriyle amel etmelidir. Bu, muhtâriyet-i irâde mebdeidir.

Mehmet İzzet'in üçüncü fasılda ifade ettiği hürriyet meselesini de aktararak onun ahlak felsefeni tamamlayabiliriz. "Fakat hürriyetin kanûnu ancak hürriyet tarafından mevzu olabilir. Demek ki müsbet manasına hürriyet kendi kendine vâzı-ı şerîat olmak melekesidir: Muhtâriyettir." Ona göre olumlu anlamıyla hürriyet, kendi kendine yasakoyucu olmak melekesinin ortaya çıkarılmasıdır.

Kant'a göre irade hürriyeti (muhtariyeti), hayatın içinde ahlaklılığın en yüksek ilkesidir. Bu hürriyetle akıllı varlıklar yani insanlar, müşterek kanunlar altında birleşirler. Mehmet İzzet'e göre Kant bu fikri Augustin'in *Tanrı Devleti*'nden (Medinetullah) alır. Ruso'nun fikirlerini ahlaken tefsir eder. Ferdî irade ile kanun arasındaki ilişkiyi, yani Cumhuriyet'in tesisine herkesin iştirak edeceğini, özetle "sözleşme (mukavele)" teorisinin bireyin yasa yapma gücüne ait olan esaslarını, bu ideal-devlete tatbik ve dâhil eder. Böylece Kant'a göre akıllı varlık, sözleşme yaparak hem kanun koyucu hem kanuna itaat edici olur. Ama kanunları tatbik edici olmaz.

Kant'ın iki tür metafiziğin kurulması gerektiğinden bahsettiğini, birisinin fizik metafiziği, diğerinin ahlak metafiziği olduğunu belirtmiştik. Beşinci bölümü ahlak metafiziğine ayırır. Mehmet İzzet, Kant'ın *Ahlak Metafiziği* adlı eserini

"Nazariye-i Hak" ve "Nazariye-i Mârifet" olmak üzere ikiye ayırdığını, birincisiyle "amelin kanûn ile uygunluğunu yani kanuniyeti", ikincisiyle "sâikin kanûn ile uygunluğunu yani ahlâkiyeti" nazarıdikkate aldığını belirtir. Özel ve genel hukuk olmak üzere ikiye ayırır. Genel hukukta sözleşmeyi ve yönetim şekillerini değerlendirir. Kantı'ın tercih ettiği yönetim, Osmanlı aydınlarının ideal kabul ettiği II. Friedrich'in yönetimidir. Mehmet İzzet'e göre Kant, Monteskiyö [Montesquieu, ö. 1689] ile beraber kuvvetler ayrılığı (tefrik-i kuvâ) nazariyesini kabul etmekte, devlet-i hukûkiyeyi adâlete istinâd ettirmektedir ama hükûmetin nasıl teşekkül edeceği hakkındaki fikirleri mübhem kalmaktadır. Mehmet İzzet, beşinci bölümü Kant'ın "İnsanların esiri olmayınız. Hukûkunuzun bi-lâ cezâ ayaklar altına alınmasına tahammül etmeyiniz. Yalan, ister hâricî ister derûnî olsun, ahlâken intihârdır. Müstağni olabileceğiniz iyilikleri kabul etmeyiniz" gibi nasihatlarına yer vermektedir. Nihayet Mehmet İzzet, eserinin yedinci ve son bölümünde yargı gücünün eleştirisine yer vererek "gâiyet ve hüsn" kavramlarınının mahiyetini, doğa ile ahlak arasında orta kavramlar olarak ele alır.

Özetle Mehmet İzzet, ahlakla ilgili her üç eserinde, genel adıyla yaşam felsefesini, özel adıyla insan felsefesini ele almakta, insan yaşamı üzerine düşünmektedir. Her üç eserde ele aldığı felsefe Kant'ın partik felsefesi, Mehmet İzzet'in deyimiyle amelî ahlak felsefesidir. Kısaca insanın özü vicdan, vicdanın özü irade, yani amelî akıldır. İrade özgür olmalıdır çünkü akıl varlığı olarak insan, iyi yaşamak ister. Bu istekle (iradeyle) insan kendinde iyiyi (insanı) amaçlar, bu amaçla vazife ve yasa fikrine ulaşır. Yasada bireysellik değil, bütüncüllük, tümellik söz konusu olmalıdır. Bu bütünlüğü/tümelliği sağlayacak olan da insanın, yani akıllı varlığın, "kendisinin yasakoyucu irade olduğu" fikriyle amel etmesidir. Bu kabul, insanın yaşamında sözleşmeyi ortaya çıkaracaktır, ama her akıllı varlık yasanın uygulayıcısı olmayacaktır. Akıl temelli bu ahlak, bir ahlak metafiziğidir, akıldan elde edilmektedir. İslam düşüncesinde bir metafizik olarak ahlak, tamamen yeni bir bakıştır ve Türk düşüncesinde yeni/lenen bir ahlakı ifade etmektedir.

II. Ahlak Metni ve Yazım Yöntemi

A. Yazım Yöntemi

Eserin özgün metni, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Atatürk Kitaplığında, 01655 numarada kayıtlıdır (ilk sayfası için bkz. Görsel 1). Eserin nüshası, matbu ya da büyük ihtimalle henüz gayrımatbu bir kitabın istinsah suretiyle elde edilmiş bir nüshasıdır. Müstensih muhtemelen bir öğrencidir. Çünkü önsöz kopyalanmamıştır. Eser 'Ahlak' adını taşımaktadır. Bu yayın için metni hazırlarken, metnin özgün yazımına genel olarak müdahale edilmemiş, tarafımızdan yapılan metin içi ekler [] içinde verilmiş, [] işareti dipnotlarda kullanılmamıştır. Az da olsa dipnotlarda yer alan [] işareti Mehmet İzzet'e aittir. Ayrıca metnin yazımı sırasında, özgün metnin 7, 12-13, 16-17, 17-18,

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ATATÜRK KİTAPLIĞI
1655
1131

Görsel 1: *Ahlak* kitabının ilk sayfası, İBB Atatürk Kitaplığı No: 01655

20-21, 30-31 sayfalarında eksik satırların olduğu tespit edilmesi üzerine, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Atatürk Kitaplığı Nadir eserler okuyucu hizmetleri bölümü görevli-yetkilisi Mehmet Tekden Beyefendi'yle iletişime geçilerek ilgili sayfaların kopyaları yeniden temin edilmiştir. Bu vesileyle Mehmet Tekin Bey'e teşekkür ediyorum. Temin edilen sayfalarda, aynı şekilde eksik satırlar olduğu görülmüş, bu husus dipnotlarda yeri geldikçe … ile gösterilmiş, dipnot düşülerek eksiklik belirtilmiştir. Yine yüklemlerde yer alan -dır, -dur, gibi eklerin yazımında ince ve kalın ses uyumunda güncel ifadeye uyulmuştur. "Dürlü", "araştırıyor", "eyleyor" vb. Türkçe kelimelerin yazımında, bugünkü güncel yazım tercih edilmiştir. Eser isimleri hariç genel metin yazımında, İslam Araştırmaları Merkezi'nin (İSAM) metin yazım traskripsiyonu esas alınmıştır.

B. Özgün Metin

[1]

Sıra Numarası: 1

Dârulfünûn Felsefe Şubesi

Ahlâk

Muallimi: İzzet Bey

İstanbul Dârulfünûn Matbaası

1335

[2] boş.

[3] Birinci Kısım

Kant'ın Tenkidî Felsefeyi Tesis Eylemeden Evvel Ahlâkî Fikirleri

Kant ibtidâ feylesof Layibnic'in [Leibniz ö. 1716] ahlâk hakkındaki esas fikirlerini kabul eylemişti. (Bu fikirler hakkında mürâcaat: Aleks Bertran [Alexis Bertrand, ö. 1912], *Felsefe-i Ahlâkiye*. Türkçe tercümesi. Sahife 162[46] ve ilh…). Layibnic'e (Leibniz)- göre ahlâkta mebde kemâl gâyesidir. Mükellefiyet-i ahlâkiye mefhûmu buna tâbidir. Vazifemiz tekemmül etmek ve hemcinslerimizin tekemmülüne yardım etmektir; beşerin tekemmülü ise tabiatının ahenkli ve muntazam bir sûrette inkişâfından ibarettir. Binâenaleyh tabiatımıza iktidâ ederek, hayra doğru, binâenaleyh saâdet-i hakikiyeye doğru teveccüh etmiş oluruz. Tabiatımızın îcâbâtını bize îzâh eylemek, sarih ve mübeyyen malumat ile hayrımızı taharri etmeğe olan dâimî meyelânımızı **[4]** tayin etmek aklın vazifesidir. Layibnic'in fikirleri bu şekilde Alman feylesofu Volf (Wolf) [ö. 1754] tarafından neşr ve ta'lim ediliyordu.

Ahlâk mesâilinin bu sûretle hallini ve ahlâk mebâdîsinin bu sûretle tayinini kabul eden feylesof, *Muayyeniyet – Îcâbiyye* (*Déterminisme*) ve *Nikbinlik* (*Optimisme*) taraftarı olmalıdır. Filvâki Kant da ibtidâ bu fikirleri müdâfaa eylemeğe başladı. 1755 tarihinde neşrettiği bir eserde Kant, [.][47] "Mümkün olan en hayırlı fiilin sarih bir tasavvuruyla muayyen kudret-i amel" manasına anlaşılmak şartıyla hürriyetin mevcûd ve müemmen olduğunu kabûl ediyor, irâdeyi illet-i tâmme, sebeb-i musahhih (*ratio determinans*) mebdeinden müstakil addetmeyi **[5]** sûret-i katiyede red ediyor; hatta bu mebdein hâkimiyetini zâhiren daha az mutlak bir tarzda irâe için - zarûretlerin muhtelif envâı arasından bir tarîf yapılmasını bile kabul etmiyordu. "*Nikbinlik Hakkında Mütâlaât (Versuch einiger Betrachtungen über den optimismus)*" unvânıyla 1759'da neşr eylediği risâlede Kant Layibnic'in nikbinliğini tevdi eden efkârını kabul ve müdâfaa ediyor: Allah, kemâli hasebiyle, mümkün olan âlemlerin en mükemmelini yaratmıştır. Kant bu eserinde "Âlemlerin en mükemmeli, en hayırlısı" fikrini, ona vâki olan hücumlara karşı müdâfaa ediyor.

Maamâfih 1760 tarihinden sonra pek yeni temâyülât-ı fikrîye Kant'ta meşhûrdur. Wolf'un mebâdi-i felsefiyesini, tenkide tâbi tutmağla, İngiliz ahlâkiyyûnundan, meşhûr Fransız muharriri Jan Jak Ruso'ya [Jean-Jacques Rousseau, ö. 1778] git gide tezâyüd bir ehemmiyet vermekle bu yeni temâyüller kuvvet ve şekil kesb ediyor. Bu yeni tefekkür devresinin ibtidâsında neşr eylediği "*Vücûd-ı İlâhînin İsbâtının Yegâne Mümkün Olan* **[6]** *Delil-i Esâsi" [Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes, 1726]* unvânlı eserinde Kant Allah'a

46 İstanbul 1333 tarihli baskısının 150. sayfasında "Vazife Ahlakı" başlığı yer almakta, Mehmet İzzet atıfında belirttiği eserin 162. Sayfada "Hayru'l-A'la ve Kemal" başlığı altına yer alan Leibniz'in doğal iyi kavramının analizi yer almaktadır.

47 Yazar metinde [.] simgesini düşer ve şu dipnotu verir. [.] Eserin unvânı: *Principiorum primorum cognitionis metaphysicae nova dilucidatio* (Metafiziksel bilişin ilk ilkelerinin yeni açıklaması), (A New Elucidation of the First Principles of Metaphysical Cognition) (September 1755).

itikâdın Mâbadettabiî bir burhanın az veya çok kat'î muvaffakiyetine tâbi olamayacağını ilân ediyordu. Çünkü ahlâkî ve dinî itikâdların meşruiyetini, aklî bir mârifet şeklinde kendilerini kâbul edebilmelerine tâbi doğan felsefeyi esâsından baltalamak idi. Kant düşünüyordu ki ahlâk ve dînin meşruiyetini mizân-ı aklîye göre tayîn etmek iddiâsında bulunan Wolf mektebinin kâbul eylediği akıl esâsı ve tarzı münhasıran mantıkî olmak itibariyle – kendinden beklenilen hizmeti îfâ etmekten tamâmen âcizdir. Wolf taraftarlarına göre ahlâkın esası mefhûmları olan mükellefiyet ve kemâl mefhûmlarının tedkîkiyle bunu isbât eylemek mümkündür.

"*Tabîî İlâhiyât ve Ahlâk Mebâdisinin Sarâhatine ve Eser-i Taharriyât*, 1762", unvânlı eserinde Kant, bu mebâdinin hayâtın idâresi için hiç bir muayyen esâsı **[7]** tenkid edemiyeceğini isbâta çalışıyor. Ayniyet mefhûmu kendiliğinden bizi mârifete nasıl îsâl edemezse kemâl mefhûmunun da amel için bir lafz ve bir mevzu irâe eylemesi o kadar gayr-ı mümkündür.

Mükellefiyet mefhûmuna gelince: Onu tahsis eden zarûreti sûret-i kat'iyede tefrik ve tâyin eylemek lâzımdır. Bir zarûret vardır ki ancak bir gâyeyi elde eylemek için vesile olduğundan zarûrettir, bir diğer zarûret de vardır ki bir şeyi derhal bi-lâ kayd u şart, sûret-i mutlakada îcâb ediyor: Vazife olan, bu ikinci nev' zarûretle taayyün eden şeydir.

İşte Kant'ın bilâhere izafi emirler bahsinde yapacağı tarif bu eserinde bildiriyor.

Vezâifimizin ilhâm-ı müsbitini nerede bulacağız?

İngiliz müelliflerinin tedkîki Kant'ı şu fikre cezbediyor: Hayrı tanımak melekesi, hakîkati tanımak melekesi ile bir olamaz, binâenaleyh ahlâkî amelimizin gâyelerini bize tâyin eden ihtisâsdır, akıl değildir.

1765-1766 senesi kış sömestiri derslerinin neşrine yeni bir programından Kant İngiliz feylesoflarının **[8]** bu keşfini (hassâse-i ahlâkiye keşfini) medh ü senâ eyliyor ve amelî felsefenin teceddüdü için bundan istifâde edileceğine intizâr eyliyor. Filvâki 1764'de neşreylediği: "*Hüsn ve Ulviyet-i His Hakkında Müşâhedât*" nam eseri İngiliz ahlâkiyyûnun tarzında yazılmıştır. İnsaniyetin yaşa, cinse, millete göre secâyâsı hakkında şâyân-ı dikkat-i efkâr ve ince mülâhazâtı muhtevi olmakla beraber nazariye itibariyle kat'î değildir: Ahlâkiyet en saf şeklinde güzellik ve hubbiyet ve şeref-i beşeriyeti hüsne ircâ olunuyor. Bu hissin kıymeti Kant'a göre bir mevzû-ı hâssı hâiz olmasında ve amel için bir sâik-i küllî olmağa müstaid bulunmasındadır.

Jan Jak Ruso'da Kant'ı aynı vâdiye sevk ediyor: İhtisâs (his) ahlâkiyetin menbaıdır. Kant tabîî ve dinî terbiyesi hasebiyle Ruso'nun telkinâtına müsâid bir zemin idi, bundan dolayı o zamana kadar feylesofların yapdıkları ve kabûl eyledikleri mebâdînin ve zıddına olan diğer mebâdiyle ahlâkî kıymetlerin silsilesini yeniden tesis etmek lüzûmuna kâil oldu. **[9]** O zamana kadar feylesoflar muhtelif sûretlerle

fiilini ilme, vukûfa tâbi tutmuşlar, ahlâkıyeti bilenlerin de şunların bir imtiyâzı şeklinde telakki etmişlerdi.

Kant, Jan Jak Ruso'nun nüfûzu tahtında olarak bu fikri reddediyor. Tabiat-ı beşeriyenin derinliğini tenvîr eyleyen basit hakîkat ihsâsdadır.

Mârifet nazariyesinin amelî idâre eylemek iddiâsına karşı ve bu iddiâ aleyhinde Kant'ın verdiği hüküm, diğer cihetten Kant'ın Mâbadettabiiyyât aleyhine olan tenkîdine tevâfuk eyler. Mâbadettabia ilmimizi tecrübe sahâsı hâricine îsâl eylemek arzusunda hiçbir zaman muvaffak olamaz; onun vazifesi akl-ı beşerin hudûdu ilmî olmaktır. Bu itibârla Mâbadettabiiyyât bize gösteriyor ki mârifetimiz hâricinde kalan amelimizi tanzîm için lüzûmsuz olandır. Ahlâkiyat için elzem addolunan tasdîkler (Vücûd-ı Mutlak, Ahiret) ahlâkıyeti müdâfaa eylemekten ziyâde onun üzerine istinâd ederler. Yani bir mantıkî burhân neticesi değil belki ahlâkî bir iman eseridirler. Kant'ın bu fikri istihzâ ve tenkîd ile karışık niyetini irâe eyleyen **[10]** *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik*, unvânıyla 1766'da neşrettiği kitabında ifade edilmiştir. Âlem-i ervâh hakkında ortaya kat'î fikirler süren bir Mâbadettabiacı kendini keşfe mazhar zanneden bir adamdan pek farklı değildir. Mâmâfih Kant'a göre böyle bir âlemin zuhûru meşrûdur. Hatta eğer âkil mevcûdâtın arasında manevî bir iştirâk ve vahdet olduğunu gösterir vâkıalar mevcûd ise böyle bir âlemin müsbet bir kıymeti de olur. Ahlâk-ı ihtisâs ise teammün eylediği mükellefiyet ve vicdânlar arasındaki râbıta itibâriyle bu nev'den bir vâkıadır, binâenaleyh irâdât-ı müteferridenin yekdiğerine olan münâsebâtı itibâriyla fevâyid mefhûmune tâbi ve bir nev irâde-i külliyeye münkâd olduğu bir âlemi huzûr etmek ve ihtisâs-ı ahlâkîyi bu âlem tarafından mülhem addetmek meşrûdur. **[11]** Hülâsa; Kant tenkîdî felsefesine tekaddüm eden fikirlerini, ahlâkının mebdelerini anane hâline girmiş olan Mâbadettabianın istinâd eylediği mefhûmlar ve melekât hâricinde arıyor. Sevâik-ı ahlâkiyenin mâhiyet husûsunu nazar-ı dikkate vaz ediyor ve tecrübe hâricindeki tasdîkleri nazarî tefekkürâta değil, belki imân-ı ahlâkîye istinâd ettiriyor. Mâmâfih Mâbadettabiiyyâtı bir diğer usûl ile yeniden teşkil etmek ve onun bazı mefhûmlarıyla ahlâkî hayâtın evâmir ve îcâbâtını tesis etmek de henüz Kant'ın esaslı düşüncelerinden biridir. **[12]**

İkinci Kısım

Kant'ın Amelî Felsefesini İhzâr Eyleyen Tenkidî Mârifet Nazariyesi

"*Tenkîd-i Akl-ı Mahz*" unvânlı eserinde Kant, mârifet nazariyesini ve Mâbadettabiiyyâtını tesis ediyor, "Tenkîd-i Akıl" beşerî mârifetin menba' ve hudûdunun tedkîkidir. "Akl-ı Mahz" tecrübeden müstakil akıl demektir. "*Tenkîd-i Akl-ı Mahz*" sırf nazarî olan aklı tedkîke tâbi tutuyor. Kant'a göre bu tedkîk ve mu'âyene diğer her felsefî mârifetten mukaddem vukû bulmalıdır. Kant'a göre mârifet melekesinin tedkîkiyle meşrûiyet ve salâhiyet kesb etmeden tecrübe hudûdlarını aşan her felsefenin ismi *taayyün-i i'kâniye*dir (*Dogmatizm*). Yine

böyle bir tedkîke müstenid olmadan tecrübe dâiresinde **[13]** kezâ böyle bir tedkîke şürû etmeğimizin, ancak şimdiye kadar vâki olan teşebbüsâtın kifâyetsizliği esâs üzerine tecrübe hudûdlarını aşan mârifet-i felsefede şek ile telakki eden meslek ise *Hisbâniye*dir (*Skepticizmus*).[48] Her türlü muahhar felsefî mârifetin tenkîd ve tedkîke tâbi toğan kendi mesleğine Kant *Tenkîdiyye* (*Kriticismus*) nâmını veriyor.

Kant tenkid-i aklın başlangıcında hükümleri, mevzû ve mahmûl arasındaki izâfete nazaran tarif ediyor: Tahlîlî hükümler (bunların mahmûlî, mevzûunun mefhûmunda mündemiç değildir. Ona ilave olunur. Onu tevsi eder.), tahlîlî hükümlerin mebdei, ayniyet ve tenâkuz mebdeleridir. Terkîbî hükümler ise bu mebde'e müsteniden mevzûlarının mefhumundan teşkîl edilemez. Diğer cihetten Kant (mârifetin menşe'ine nazaran) hükümleri *Kablî-Evvelî-Apriori* ve *Ba'dî-Tecrübî-Aposteriori*'ye tefrîk ediyor. Bu nev tahlîlî hükümler kablîdir. Çünkü mevzûu mefhûmu tecrübe ile elde edilmiş olsa bile hükmün tesisi için...[49]

[14] Terkîbî hükümler ise iki sınıfdır. Eğer mevzû ile mahmûlün terkîbi tecrübeye müstenid ise hüküm Ba'dî (Tecrübî) ve Terkîbîdir. Eğer bu terkîbde tecrübeden müstakil olarak teessüs ediyorsa Kablî (Evvelî) ve Terkîbîdir. Meselâ: Riyâzî hükümlerin ekserisi böyledir. Meselâ: Â=Â gibi. 7+5=12 gibi.[50] Kezâ Kant'a göre ulûm-i tabîiyyenin en umûmî kazâyâsı da Kablî ve Terkîbîdir. Meselâ: Âlem-i ecsâmın her türlü tebeddülâtından maddenin kemiyeti değişmez gibi. Bu kazâyâ da tecrübesiz olarak bilmeyiz. Çünkü küllî ve mutlak-ı zarûrîdir. Nihayet mâbadettabîî kazâyâya terkîbî ve kablîdir. Meselâ: Rûh lâ-yemûtdur gibi. Vâkıâ bu mâbadettabîî kaziyelere hücûm edenler var ise de riyâziye hükümlerinde şüphe etme yoktur. O hâlde Kant'ın tenkîdiyle halline çalıştığı esâs mesele şudur: Terkîbî ve kablî hükümler nasıl mümkündür? Kant'ın cevabı şudur: Terkîbî ve kablî hükümleri mümkün kılan beşerin intibâ'âtından müşkil olan mârifet maddesine, tecrübeden müstakil olarak muayyen sûret-i mârifeti ilâve ve idhâl eylemesidir. Umûmen tecrübenin imkânı şerâiti olan bu sûretler, aynı zamanda **[15]** tecrübenin imkânı (mevzû'unun imkânı) şerâitidir. Çünkü her şey, benim için mevzû olabilmek için Ene'nin bütün mu'tayâne şekil verdiği sûretleri (kâlıbları) kabûl eylemelidir. Binâenaleyh bu sûretle kablî ve terkibî bir hükümde âfâkî bir kıymeti hâizdirler. Fakat bu hükümlerin mevzûları bizâtihi şeyi: *Ding an Sich* yani müte'âl değil, belki ihtiyarî mevzûlar, yani şuûrumuzda müstahzarâtdan ibâret olan zavahir (*Erscheinungen*).[51] *Bizâtihi eşyâ, haddi zâtında eşyâ* insana malûm

48 *Skepticizmus* terimi önceki terimlerin aksine Osmanlıca terimden önce yazılıdır, birlik sağlanması için parantez içinde sonraya alınmıştır.

49 Sonuncu satır pdf.de çıkmamış durumdadır. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Atatürk Kitaplığı Nadir eserlerden ilgili sayfa ikinci kez temin edilerek teyit edilmiştir.

50 Metinde yer alan ve doğru-yanlış cetvelinde değiştirilen ifade "Â=Â gibi" ifadesidir.

51 Zavahir, fenomenler karşılığı kullanılmaktadır.

olamaz. Onların mârifeti tefekkür eylemekle beraber onlara hakîkat bahşeden bir kuvve-i mübdia-i ilâhiyye için mümkündür.

Haddizâtında eşyâ, bizim mârifetimiz sûretlerine tâbi değildir. Çünkü şuûrumuz mübdi‘ değildir. Hadsimiz enfüsî anâsırdan maadâ değildir. Bu hads, hads-i aklî değildir. Mârifetimizin sûretleri haddizâtında eşyâya tâbi değildirler. Eğer öyle olmasaydı, bütün mârifetimiz ihtiyârî ve zarûret ve külliyetten âri olurdu: Tecrübenin bildirdiği eşyâ ise tasavvur etmemizden ibâret olmağla mârifetimizin sûretlerine tâbidirler. Binâenaleyh tecrübî ve ihtiyârî **[16]** eşyayı *objekte - die empirisis okon,*[52] yani zavâhiri bilmemiz, fakat yalnız bunları bilmemiz mümkündür, her mârifet-i kablîye (*Erkenntniss apriori)*[53] ancak zavâhire nazaran yani hakîki veya mümkün bir tecrübeye nazaran makbûldür. Kant burada akliyyeye (*Rationalismus*) ilhâk ediyor. Fakat bu aklî bir sûrette değil belki tenkîdîdir. Kant, akıl mebdelere müstenid bir Mâbadettabiiyyât tesis ediyor. Fakat bu fevka’l-mahsûsun değil -zavâhirin Mâbadettabiiyyâtıdır.

Mârifet sûretleri bâ-hads sûretleri (*Anschauungsformen*)[54] bâ-tengri sûretleri (*Tinkformen*)[55] olur. Bir bencilin tedkîkî müteâlî bedîiyâtı - mantığı tertib eder. Bu iki tedkîk ile riyâziyât ve ulûm-i tabîiyyedeki Terkibî ve Kablî hükümlerin nasıl mümkün ve câiz oldukları anlaşılır. Ve aynı tedkîk ile ne hads sûretleri olan zaman ve hayyizin ne tefekkür suretleri olan makûlâtın haddizâtında eşyaya tatbiki câiz değildir. *Haddizâtında eşya* ne zaman dâhilinde ne de hayyiz dâhilindedirler. Ne vahdete ne kesrete, ne illiyet mebdeine bağlıdırlar. Binâenaleyh tabiat kanûnlarını (zarûri bir sûrette) ...[56] **[17]** kanûnlara mâlik değildir. Böyle olmakla berâber bu kanûnlar bizim için kat‘î muteberdir.

Mâbadettabiiyyât taki terkibî ve kablî hükümlere ne diyelim? Aklı, mahdûddan gayr-ı mahdûda intikâle çalışıyor. Rûhu lâ-yemût bir cevher, âlemi lâ-yetenâhi bir illiyet silsilesi, Allâh’ı da bütün kemâllerin mefhûm-ı mutlak ve müştereki olarak tasavvur ediyor. Bu fikirler mümkün olan her tecrübenin mâverâsında eşyâya taalluk ediyor. Bundan dolayı nazarî olarak muteber olamazlar. Eğer *Nassiyye (Dogmatismus)* Mesleğinde olanlar bunların nazarî olarak müsbet mâhiyetini isbat eylemeye çalışırlarsa, bu ancak mantık hatâları sayesinde kâbildir.

Kant bu mantık hatâlarını irâe eyledikten sonra Ruh, Âlem ve Allah fikirlerinin iki nokta-i nazardan kıymeti olduğunu gösteriyor.

Evvelâ bu fikirler *haddizâtında eşyâ*nın hakîki bir mârifetini mütezammın addedilemezlerse de mebâdi-i nâzıma *(regulative prenciples)*[57] mâhiyetindedirler.

52 Nesneler – Empirik şey.

53 A priori bilgisi.

54 Algı biçimleri, duyusal suretler.

55 Zihin formları, aklî-tanrısal suretler.

56 Sonuncu satır kesiktir.

57 Düzenleme ilkeleri.

Yani mârifetin tevhidî gâyesini sûret-i umûmiyede bize irâe ederler. Fikirler tanzîm ve tensîk edici faâliyetinin müdürleridir.

Sâniyen amelî nokta-i nazardan, ahlâkî bir zarûretle akl-ı amelînin bizi îsâl eylediği efkârdır. Hulâsa Allah ve bekâsı ve ruh fikirleri ahlâka esas olamadıktan mâadâ bilakis onların kabulü için ahlâk mebâdisine istinâd **[18]** eylemek iktizâ eder. Ahlâk din üzerinde değil, belki din ahlâk üzerine teessüs edebilir.

Üçüncü Kısım

Kant'ın İlm-i Ahlâkı

Allah ve bekâ-yı rûh gibi Mâbadettabîî itikâdlara melce gösteren ahlâkı ne üzerine tesis edeceğiz? Kant'ın ahlâkın mebâdisine dair efkârı iki kitâbta şerh edilmiştir.

Birincisi *Örf Mâbadettabiiyyâtının Tesisi*'dir (*Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, 1785*).[58] İkincisi *Tenkid-i Akl-ı Amelî*'dir (*Kritik der Praktischen Vernunft, 1788)*. Biz tertibi itibariyle daha basît olan birinci kitabı esas ittihâz edeceğiz. Bu kitab bir medhal ile üç fasıldan müteşekkildir.

Medhal

Kant felsefede ahlâkın (kendi tasavvurunca) mevkiini irâe ediyor. Felsefenin Mantık, Hikmet-i Tabîiye ve Ahlâk ilimlerine eskiden inkısâm ettiğini hatırlatarak mantığın sûrî bir ilim olduğunu ve umûmen tezekkürün küllî kavâidiyle iştiğal eylediğini (yani eşyâyı nazar-ı dikkate almadığını), Hikmet-i Tabîiyye ve İlm-i Ahlâkın ise …[59] olduklarını yani eşyâya müteallık bulunduklarını **[19]** gösteriyor. Bu sonun[cu] iki ilim bir ihtiyârî (tecrübî) kısma da mâlik bulunmak itibâriyle mantıktan ayrılırlar. Binâenaleyh bu ilimlerin bir Kablî bir de Tecrübî kısımları vardır. Kablî yani mahz-ı mefhûm üzerine olan mârifetin ismi Mâbadettabiiyyât'tır. O halde iki Mâbadettabiiyyât tedkiki ihdâsına lüzûm vardır. Birincisi Hikmet-i Tabîiyye, ikincisi Ahlâk (yani Örf) içindir. Usûl nokta-i nazarından ve işbu lüzûm kâidesine riâyeten her ilmin Kablî kısmını İhtiyarî kısmından ayrı tedkîk eylemelidir. Tabiat metafiziği, ulûm-i tecrübe-i tabîiyeden müstakil olarak ve Örf Mâbadettabiiyyâtı da (ki Ahlâk İlmi tesmiye olunur) amelî antropolojiden beşeriyâtdan müstakil olarak teşkil edilmelidir. Çünkü amelî beşeriyât tabiat-ı beşeriyenin tecrübe-i mârifete müteallık olan kavâid-i ameliye ile iştigal eder. Örf Mâbadettabia iki itibârla lâzımdır.

Evvelâ zihnin nazarî ihtiyâcını tatmin eylemek, sâniyen ahlâkıyeti, mebdelerinin zarûret-i mutlakası irâe ederek bozulmaktan vikâye etmek için. Örf Mâbaddetabiiyyâtı ahlâkî mebdelerin, tecrübenin irâe edeceği her türlü sevâik

58 Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi.

59 Sayfa kesintisi vardır.

ve şerâitden müstakil olduklarını göstermeli, mümkün bir irâe-i mahz yani kablî kavâidde mebâdi îcâbını bulmak kâbiliyetinde olan bir irâde fikrini tayin etmelidir. …[60] diği malûmâta istinâden beşerî irâdenin **[20]** umdesini tayin ile uğraşmak Wolf'un tarafdarlarının hatâlarına düşmeden, Kant bir eserinin ilk faslında tahlîlî usûle mürâcaat ediyor. Vicdân-ı âmmenin verdiği ahlâkî hükümlerden onları tesis eden mebde'e yükseliyor. Son fasılda ise terkîbî usûl istimâl ediyor: Akl-ı mahzın amelî kudretini azîmet noktası itmâm ederek yani hürriyet mefhûmundan başlayarak vicdân ve vazife îcâbâtı olarak tanıdığına intikâl ediyor.

Birinci Fasıl

Ahlâk Hakkında Âmmenin Mârifet-i Akliyesinden Felsefî Mârifete İntikâli

Vicdân-ı âmmenin fiili ahlâken iyi addolunan şeyi bize gösteriyor. Binânın dâhilinde ve hâricinde kâbil-i tasavvur olan şeylerden bi-lâ-takyîd "iyi" olunacak yalınız bir şey vardır. O da irâde-i hayrdır. Ne bahşayiş bey'at, ne serâpâ-yı akliyye veya fezâilü mizaç, ne servet, ne tâli-i veya kudret-i hayâta saâdet veren bütün tuma'ninler haddizâtında bâ-hayrdırlar. Çünkü onların fenâ…[61] **[21]** hatta haddizâtında bir kıymeti hâiz gözüken itidâl ve nefsine hâkimiyet gibi evsâf bile kudemânın onlara verdikleri ehemmiyeti ahlâken hâiz değildirler. Çünkü onlar bazan makâsıd-ı fâsideye âlet olabilirler. "İrâde-i hayr" ise ahlâkî kıymetin şart-ı kâfî ve zarûrisidir. Çünkü netâyici itibariyle değil belki bizâtihi hayrdır. Hatta niyetini fiile iktirân ettiremese bile, elinde olan bütün gayrette bulunduğu takdirde yine hayırdır.

Fakat vicdân-ı âmmece mütezammin olmakla berâber fâide-i sarf-ı nazar bizâtihi hayr olan irâde mefhûmu bir garîbe gibi gözüküyor. Onun için Kant onu tabiatda hikmet ve gâiyyeti araştırarak meşrû göstermek teşebbüsünde bulunuyor. (Malûmdur ki Kant'ın nazarında hikmet ve gâiyet fikri âfâkî sûrette kâbil-i isbât bir mârifet vücûda getirmekle beraber eşyâ üzerine kıymet hükümleri vermek için bir kuvve-i nâzıma ve zarûri bir nokta-i nazardır.) İrâde-i hayr mefhûmunun tabiatın hikmet ve gâiyeti ile i'tilâf edüb etmediğini tedkîk edelim. Farz edelim ki akıl bir amelî meleke olarak bize verilmiştir. Fakat irâdemizin hayırlı olması için değil belki saâdete olan meyelânımızı tatmîn eylemek için **[22]** eğer böyle olsa idi tabiat gâyesine varmak için vesâit şartına tevessül etmiş olurdu. Çünkü garîze saâdeti elde eylemek için akıldan daha çok emin bir kılavuzdur; akıl. Kant burada Ruso'nun fikirlerini der-hâtır ediyorsa da hayât ile ihtisâs-ı basitden bizi uzaklaştırdığından, inkişâf ve tekemmül eyledikçe gitgide daha âmir ve daha kesîr

60 Cümlenin yarısı Pdf sayfasında yoktur. İlgili sayfa İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Atatürk Kitaplığı Nadir eserlerden ikinci kez temin edilerek durum teyit edilmiştir.

61 Pdf'de satır yarısı görünmemektedir.

ihtiyâcât ibdâ eylediğinden insanın bahtiyâr olmasına ve kendisini bahtiyâr hissetmesine sâikdir. Binâenaleyh eğer aklın mevcûdiyeti bir gâye ve hikmete mebni ise bu gâye ve hikmetin saâdeti elde etmek olamayacağı bundan başka olması lazım geldiği anlaşılır. Bu ancak daha asîl ve daha âli bir gâye olabilir ki akıl ona ancak meyelânları geçerek kendi vesâitiyle erişebilir. Hülâsa aklın irâdeyi idare eylemesini saâdeti elde eylemek için değil ancak irâde-i hayr vücûda getirmek içindir.

Bu irâde-i hayr nedir? Onu vicdân-ı âmmede olduğu gibi tahlîl etmek için vazife fikrine ircâ etmelidir. İrâde-i hayr, vazifeye göre amel etmek irâdesidir (arzusudur). Fakat bunun için **[23]** vazifeye muvâfık amel etmek kâfi değildir. Çünkü vazifeye muvâfık a'mâl vardır ki ya menfaat ya ahlâkî hiçbir mâhiyeti olmayan bir meyelân dolayısıyla yapılır. Bu iltibâsdan kurtulmak ve vazifenin saf mâhiyetini gösdermek için irâdeyi tabîî meyelânların hâli tenâzuda farz edelim: Böyle bir nizâ hâli vazifeden doğan sevâik ile meyelânlardan doğan sevâiki tamâmen yekdiğerinden ayırır. Bu tefrîk Kant'ın nazarında sâde ahlâkî ameli tanımak için bir mısdâk değil bazen de ahlâkî amelin seciye-i mahsûsasıdır. Onun ahlâkda pek şedîd ve müşkilpesend olduğu fikri de buradan gelir.

Ahlâkî amel vazife olduğu için yapılan ameldir. Onun kıymeti hedefinde mevzûunda değil, belki onu yaratan irâdenin sâiki olan "sûrî" kâidelerdedir. Hulâsa vazife bir ameli münhasıran ahlâkî kanûna hürmet dolayısıyla îfâ eylemek zarûretidir; irâdeye onu îcâb ettirecek bir sâik lâzımdır. Hürmet ise ahlâken münâsib olan yegâne sâikdir. Filvâki o bir ihtisâstır (Binâenaleyh bir meyelân ile iltibâsı hâsıl etmesi imkânı vardır), fakat bir ihtisâs-ı mahsûsdur. **[24]** Diğerlerine benzemez. Havf u temâyül ile müşâbeheti var ise de bunlardan ve diğer bütün ihtisâslardan şu sûretle tefrîk olunur. Onun vâlidi bir fikr-i mahzdır, kanûn-ı fikrîdir; onun esâs seciyesi illet olarak kanûn ve hedef olarak kanûna mâlik olmaktır.

Her türlü muntazır tesir ve me'mûl neticeden sarf-ı nazar yalınız kanûnun tasavvuru! İşte hayr-ı ahlâkîyi, irâde-yi îcâb ile vücûda getiren yegâne sâik! Fakat mâdemki kanûn bir şeye tevâfuk ile tarif edilemiyor, acaba ne olmalıdır? Mâdemki kanûnun maddesi mevzû-u bahs değildir, onun ahlâkî sıfatını teşkîl eden, sûrî yani kanûn-ı fikrîdir. Yani irâdenin sâiki olan enfüsî kâide-i düstûr (=macsime) öyle olmalıdır ki bir kanûn-ı küllî sûretinde ifrâğ edilebilsin. Meselâ incâz-ı va'd bir vazifedir. Bu düstûrun küllîsini inkâr eylemek mümkün değildir. Çünkü öyle olmazsa va'd-i fikrî derûnî bir tenâkuz ile kendi kendine tekzîb eder; küllî bir sûrete riâyet edileceği esâs olarak kabûl edilmezse va'd mümteni olur. Binâenaleyh ahlâkiyeti mısdâka ki tâbi tutmak için nefsin **[25]** kendine vaz edileceği suâl budur. Mahmûlün düstûrunun kanûn-ı küllî olduğunu isteyebilir misin? Bundan dolayıdır ki vazifesini tanımak için yüksek bir kudret-i zihniyeye ihtiyâcı yokdur: Mahmûlün kavâidini nefsinde bulabilir. Vicdân-ı âmme amelî mesâilde akl-ı nazarînin kendine âid olan mesâildeki emniyetten kat kat ziyâde emindir. O halde felsefe ile onu tenvîre ne lüzûm var? Şüphesiz mâsûmiyet güzeldir, fakat kolay

iğfal edilebilir. Hatta aklı bize vazifeyi irâe eylediği sırada, ihtiyâçlar, temâyüller bizi aldatmağa, saâdet taharrisine sürüklemeğe çalışıyor. Onun için amelî bir felsefenin tesîsi lazımdır.

İkinci Fasıl

Âmmenin Ahlâkî Felsefesinden Örf Mâbadettabiiyyâtına İntikâli

Kant bu noktaya kadar vazife mefhûmunu vicdân-ı âmmeden istinbât eylemiş olmakla beraber onu ihtiyârî "tecrübî" bir mefhûm addedemiyor. Vazife bir tecrübe mevzûu değildir. O derecede ki ahlâkiyyûna göre sırf vazife ile hareket etmiş olmak gibi sâf niyetle icrâ edildiği muhakkak bir amel misâl olarak gösterilemez. Ne kadar gayret edersek **[26]** edelim a'mâlimizin sevâik-i hafiyyesine kadar nüfûz etmemiz mümkün değildir. Eğer ekseriya en âli cenâbâne ve en ulvî gözüken ilhâmların menşei bayâğı bir izzet-i nefsdedir. Hayâtda ilerledikçe âlemde bir hakîkî fazîlete tesâdüf edilebileceğinden şübhe ederiz. Binâenaleyh eğer ahlâkiyet tecrübe üzerine teessüs etseydi, derhâl yıkılırdı. Hâlbuki vâki olan değil vâki olması muvazzaf ve mükellef olan şeye istinâd etmekle mevkii pek muhkemdir. Hatta ahlâkî kanûnun seciyesi itibariyle sâde beşer için değil belki umûmen her mevcûd-ı âkil için mükellefiyet ihdâs eylemese de her mevcûd-ı âkil için tesîs eylediği mükellefiyetin tatbîkinden başka bir şey değildir. Binâenaleyh ahlâkî kanûnun menbaı ancak "akıl" olabilir. Ahlâkiyeti işlenmiş olan ef'âlde aramak, onu misâllerden istintâç eylemeğe çalışmaktır. İfsâd edici bir şey tasavvur olunamaz misâller ancak bizi ahlâkî kanûnu (şerîati) îfâ eyleyebilmek imkânını gösterir, fakat onların kıymetini de ancak şerîat-ı ahlâkiyeye nazaran tayin edebiliriz. Hatta evliyâ bile mübârek olarak tanıtmak için bizim **[27]** …[62] ahlâkî irademizle mukayese edilmelidir.

Ahlâkiyetin mebdei bizâtihi tecrübeden müstakil ise bundan dolayı anlaşılır ki ahlâk ancak mahz-ı aklî bir ilim ve usûle mâlik olabilir. Ahlâkiyeti türlü türlü menâbiden me'hûz misâllere, teşyîd ve takviyeye çalışmak ve bunu güya tamîm maksadıyla yapmak, bu gibi bir tamîmin ancak ilmin teessüsünden sonra câiz olabileceğini ve ilmin usûl ve tariflerin kat'iyetini ve sıhhatini îcâb ettirdiğini unutmak demektir. Tâbire ne kadar itirâz edilse de; ahlâkî mebdei tayin edebilecek olan yine Mâbadettabiiyyâttır. Bir Örf Mâbadettabiiyyât ki diğer her türlü mârifet bunlardan ayrı veya bilhâssa beşeriyât antropolojiden müstakildir.

Demek ki aklın amelî kudretini tedkîkde devâm etmeliyiz. Tabiatta her şey kanûna tâbidir. Ancak bir mevcûd-ı âkil kanûnların tasavvuruyla, yani mebâdiye teb'an hareket eylemek, amel etmek melekesine sâhibdir. Yalnız onun bir irâdesi vardır. İrâde akl-ı amelîden başka bir şey değildir. Bir mevcûdun aklı ve irâdesini lâ-yuhtâ olarak îcâb ederse haddizâtında bir zarûret-i fâikaya mâlik olan bu mevcûdun ef'âli aynı zamanda bir zarûret-i enfüsiyeye de **[28]** mâlik demektir.

62 Silikliğinden bir kelime okunamamıştır.

Yani bu mevcûdun irâdesi ancak amelen zarûrî tanıtmış olanı intihâb edebilir. Fakat bir mevcûdun aklî irâdesini icâbe kifâyet etmiyorsa yani mevcûdun irâdesi (meselâ insanda olduğu gibi) hassâsiyetten gelen ve her zaman aklın evâmirine mutâbık olmayan husûsî sevâika dahi tâbi ise, bu takdîrde o mevcûdun âfâkî olarak zarûrî olan a'mâli enfüsî olarak sırf mümkün mâhiyettedir. Onların zarûreti fâile bir tatbîk şeklinde kendini hissettirir. İrâdeyi tatbîk eden âfâkî bir mananın tasavvuru bir emirdir. Bütün emirler mükellef olmak fiiliyle ifâde olunur. Emirler aklın âfâkî bir kanûnunda, enfüsî tabiî ihtiyârıyla bu kanûnla zarûrî bir sûrette mûcib olmayan bir irâdeye izâfetini gösterirler, binâenaleyh gayr-ı kâmil bir irâdeye göre mevcûddurlar, yoksa kudsî bir irâdeye göre değil.

Emirler iki sınıfa ayrılır. Eğer bir emir, bir amel-i mahza arzu olunan veya arzu edilmesi mümkün olan bir şey elde etmek için vesile olarak icrâını da eyliyorsa, *Farazî(dir), Şartîdir*. Eğer bir emir bir amelin haddizâtında iyi, hayr olmak itibariyle ve yalnız o amel için (başka **[29]** başka bir maksad gözetilmeyerek) icrâsı zarûretini ifâde eyliyorsa *Kat'îdir, Mutlaktır. Farazî, Şartî Emir*ler mahâret kavâidi veya ihtiyât nasihatlarıdır. Ahlâkîyetin kanûnu olan ancak *Mutlak, Kat'î Emir*dir.

Hallolunacak mesele şudur: Bütün bu emirler nasıl mümkündür? Farazî, şartî emirlerin îzâhı için müşkilât yoktur. Bu takdirde emrin irâdemizle üzerine tatbiki "gâyeyi arzu eden vesileyi de arzu eder" bir nisbinin tatbikinden ibarettir. Bilâkis bir emr-i mutlak, imkân-ı hakikatte bir meseledir. Çünkü böyle bir emre hâzır olan zarûret ne mâ-kablinde ne mâ-ba'dinde diğer bir gâyeye tâbi değildir. Bu zarûret irâdeyi bilâ-kayd u şart şerîat (kanûna) rabt ediyor, hatta bilvâsıta bile şerîatı irâde tarafından matlûb bir şeyin tasavvuruna tâbi kılmıyor.

Binâenaleyh bu zarûret "terkîbî ve kablî bir izâfet"tir. Bu sûretle görülüyor ki mesele-i ahlâkîyenin tedkîki (mesele-i mârifetin tedkîki için olduğu gibi) tenkîdin hükmüne ve taharriyâtına tâbidir. Çünkü mârifet bahsinde tenkîdin vazifesi terkîbî ve kablî hükümlerin imkânını tedkîk eylemek olduğunu görmüştük. **[30]** Bu meseleyi Kant üçüncü fasılda tedkîk edecektir. Ondan evvel "emr-i mutlak"ın manasını suret-i vâzıhada tayine ve cihet-i tatbikiyesini irâeye çalışıyor. Farazî, şartî emirler, emirlerin taalluk eylediği şerâitte malûm olmasıyla tasavvur edilebilirler. Emr-i kat'î ise, ancak umumen küllî bir kanûn fikrini ifade eylediğinden, emrini derhal tayin ederek ve irâdeyi, düstûrunu bu fikre tevâfuk ettirmek zarûretine vaz eder. Binâenaleyh emr-i kat'înin ilk şekli şudur. "Ancak aynı zamanda küllî bir kanûn olmasını isteyebilecek düstûra göre amel et." Bu emir suretinden Kant diğer üç suret daha çıkarıyor ki bunlar tatbikata daha müsâittirler.

Bir kanûn doğrudan doğruya tabiatla, yani emir irâde eylediği mevcûdâtın heyet-i mecmûasıyla karşı karşıya gelirse, onun tasavvuru daha müşahhas olur. Hâlbuki tabiatı surî olan unsuru itibariyle yani kanûnların mevcûdâtı mûcib olması nokta-i nazarından tarif edilebileceğinden vazife emri şu şekli alabilir.

"Amelin düstûru …[63] **[31]** gibi amel et." Bu fikirlerden layıkıyla istifade etmek için Aleks Bertran'dan [Alexis Bertrant] mütercem *Felsefe-i Ahlâkiye*'sinin 155-156'ncı sahifelerindeki tercümelerle mukayese edilmelidir.[64]

Kant bu suret-i emri muhtelif vezâifden alınmış misallerle teşrih ediyor, müşkil bir mevkide intihar etmek, para elde etmek için yalandan va'd etmek, ilh… gibi harekât-ı nâtık olan amel düstûrlarının küllî bir kanûn suretinde ifrâzı takdirinde mantıken mümteni olduklarını irâe eyliyor. Bu misaller henüz âfâkıyeti irâe eylememiş olan emr-i kat'înin -emr-i mutlakın- manasını ve kâbiliyet-i tatbikiyesini gösteriyor.

İrâde kanûnlarla kendini tayin ve icâb etmek melekesi suretinde gördük, onu gayeler içinde kendini tayin ve icâb etmek melekesi olarak tanımalıyız. Hâlbuki eğer gâyeler meyelânımızla münasebettâr iseler ancak izah olurlar. Emirler de o takdirde farazî-şartîdir. Kat'î, mutlak emir olmak için bu izafet ve münasebetten mâadâ gâyeler yani haddizâtında gâyeler lazımdır. İmdi bir şey var ki **[32]** onun vücûdu bir kıymet-i mutlakayı hâizdir ve binâenaleyh *haddizâtında gâye*dir. O da mevcûd-ı âkil ve husûsan insandır. İhtiyaçlarımızda ve arzularımızda mevzûları ve bunlar meyânında akıldan mahrum canlı mevcûdlar ancak şürût bir kıymeti hâizdirler; onlar eşyadır. Âkil mevcûdât-ı eşhâsa binâenaleyh eşhâsa sadece vesile değil belki *haddizâtında gâye* olarak tanımalıdırlar. Bundan şu emir sureti çıkar: "Öyle amel et ki insaniyeti gerek kendi şahsında ve gerek diğer birinin şahsında daima bir gâye gibi istimâl etmiş, fakat hiçbir zaman sırf bir vesile gibi kullanmamış olasın."

Bu son iki emir suretini birbirine yaklaştırarak bir üçüncü taayyün eder. Mademki mevcûd-ı âkil bizâtihi gâye olarak tanınacaktır, bu itibarla şerîat-ı (kanûn) küllîyeye sadece tâbi olması mümkün değildir. Çünkü o takdirde bir de şerîate nazaran sırf bir vesile, bir alet olmuş olur. Binâenaleyh mevcûd-ı âkil teb'ıyet ettiği gibi bu şerîatın aynı zamanda vâzıı olmalıdır. O mevcûd, kendi irâde-i âkilesinin irâde-i şâria-i küllîye olduğu fikriyle amel etmelidir. **[33]** Bu, muhtâriyet-i irâde mebdeidir.

Jan Jak Ruso ictimâî hayatda insanın itâat eylediği kanûnun şârîî olması lazım geleceği fikrini tervîc ediyordu. Kant da bu fikri ahlâk âlemine ithâl ediyor.

Kant'ın fikrince muhtâriyet irâde mebdei diğer mesâlik-i felsefenin halledemediği bir müşkili izâle ediyor. Kant'tan evvel mevcûd-ı âkilin ancak kendi şerîat

63 Sonuncu satır kesiktir, Pdf'de çıkmamış ve okunamamıştır.

64 İlgili eserin 155.ve 156. sayfalarında, iyi niyet (hüsn-i niyyet) üzerinde durulmakta ve oradan irade hürriyetine (muhtariyet-i irade) ulaşılmakta, devamında ahlak yasasına yer verilmektedir. Tercümenin muhtariyet-i irade kavramını Mehmet İzzet aşağıda kullanmaktadır. Bu yasa eserde, "ber vech ile icra-yı amel et ki iraden kendini, kavaid-i ameliyle kavânin-i umumiye telkin eder gibi telakki etsin." şeklinde verilmektedir. Bu yasadan, Mehmet İzzet'in *Ahlak*'ının otuzuncu sayfa sonunda çıkmayan vazife emrinin mahiyeti anlaşılabilmektedir.

hâssesine tâbi olmak hasebiyle, başka hiçbir sâik olmaksızın bu teb'iyeti tanıyacağını, yani bizâtihi bir şerîat-ı küllîye vaz eylemek fiilinden irâdeyi bu şerîata alakadar ve ona itâatini kâbil kılmak için kâfi olduğunu görmemişlerdi. Bundan dolayıdır ki vazifenin tatbikini izah için türlü türlü hâricî tesirâne mürâcaat olunuyordu. Fakat Kant'a göre zâhirdir ki ahlâk kanûn-ı külliye itibariyle mevcûd-ı âkilin irâdesinden doğmuş olmak hasebiyle hassâsînin göstereceği her türlü şerâitden müstakil ve binâenaleyh yek hakk olarak bir emr-i mutlak suretinde tanınmıştır.

Demek ki irâdenin muhtâriyeti ahlâkıyetin en yüksek mebdeidir. **[34]** Kant bu mebde'e Hıristiyanlıktan mülhem bir fikri bast ediyor. O da müşterek kanûnlar tahtında bir mevcûdât-ı âkilenin birleşmesini ifade eyleyen saltanat gâyât fikridir. Bu vahdet haddizâtında gâye olan mevcûdât-ı âkıleyi, onların kendi kendilerine irâe edecekleri gâyâtı ve her birinin münferiden takib etmek hakkını hâiz olduğu hususi gâyâtı ihtivâlıdır. Bu fikri Kant Hristiyan müelliflerden Ogüstün'ün [Augustine ö.430] *Medinetullah* [De Civitate Dei, The City of God] hakkındaki tasavvurlarından almıştır ki Layibniç [Leibniz] de buna müşâbih bir istiârede bulunmuştu. Kant'ın hususiyeti Ruso'nun fikirlerini ahlâken tefsir ederek ferdî irâde ile kanûn arasındaki münâsebeti "cumhûriyetin" teessüsüne herkesin iştirâk edeceği iddiasına, hülâsa mukâvele nazariyesinin ferdin kudret-i teşriiyyesini aid olan esâslarını bu mefkûrevî medineye tatbik ve idhâl eylemesidir. Bir mevcûd-ı âkil, akd olarak, saltanatı gâyâta iştirâk ederek hem şâ[r]i hem de şerîate mutîdir. Eğer o mevcûdda hassâsiyet-i aklî tahdid eylemiyorsa, şahs-ı âkil -vâzıı şeriattir-, fakat kanûnların tatbikine tâbi değildir. Çünkü bu takdirde irâdesi kâmil ve kutsîdir. Saltanat-ı gâyât da her şeyin (şahsî ve şey) bir fiyatı **[35]** veya şeref ve haysiyeti vardır. Zevkimize ihtiyaçlarımıza taalluk eden eşyanın da bir fiyatı vardır. Fakat yalınız bir fiyatı vardır, yani onlara müsâvi şeylerle mübâdele edilebilirler; bizâtihi kıymeti hâiz olan şeyler ki bizâtihi gâye veya bizâtihi gâye olan mevcûdâtın sıfatıdırlar, "meselâ insaniyet ve ahlâkiyet gibi" haddizâtında bir şeref ve haysiyete mâlik yani her türlü fiyatın fevkindedirler.

Hülâsa emr-i mutlakta ilk sureti diğer üç surete tenevvü etti. Bunların manası aynıdır, fakat birincisi düstûrların suretine "tabiat kanûn-ı küllîsi", ikincisi maddesine "bizâtihi gâye-i mevcûdât-ı âkile", üçüncüsü de taayyün-i kat'iyyesine "saltanat gâyâtında muhtar bir şeriat" mutlaktır. Mâmâfih ahlâkî bir hüküm vermek lazım geldiği vakit en emin olan ilk esas şekilde tatbik eylemektir: Ancak aynı zamanda küllî bir kanûn olabilen düstûra göre amel et.

Bu prensibi aklen tesis eylemeye çalışmak ne kadar lazım ise onu bir mevcûd-ı âlînin sultasına tâbi kılmak da o kadar yanlış ve berîdir. Çünkü ahlâkı âlem ile münasebeti itibariyle tabiatın da bir saltanat olduğuna **[36]** ve saltanat-ı tabiat ile saltanat-ı gâyâtda bir zât-ı müteâlın zîrinde birleşmeleri faraziyesi meşrû ise de şâri-i hâkim ü vâhidin mevcûdât-ı âkilenin kıymetini ancak îcâbât-ı ahlâkiyeye

göre hükmeylediğini ve bütün gayeler sa'yinenin vahdetini de ve icâbâta teb'an vücûda girdiğini mukadder eylemek lazımdır.

İrâdenin muhtâriyeti hakikî ahlâk mebdei olduğu gibi irâdenin ihtiyârının kuvvâsı dahi yanlış ahlâk nazariyelerinin menşeidir. Kant bu nazariyeleri tasnif ediyor. Bunların cümlesinin müşterek seciyesi irâdenin bazı mevzûda onu tanzim edecek kanûnun esasını aramaktır. Bu nazariyelerin kabul eyledikleri mebâdi ya ihtibarîdir, yani saâdet fikriyle teşekkül eder, yâhûd aklîdir kemâl fikriyle vücûd bulur. İhtiyarî mebâdi-yi ahlâkın dahi kanûnun külliyet-i mutlakasını ve gayri meşrût zarûretini izâh edemezler; bilhassa saâdet-i maddiye ve ferdiyeye istinâd ederlerse çünkü bu takdirde hayr bir hesabdan ibaret kalır. Fazîlet ve rezîlet sevâiki arasındaki keyfiyet farkı gayb olur, hatta bir hâsse-i ahlâkiyenin vücûdunu iddia etseler bile ahlâkını tuma'ninet için derhal müessir ve husûsi bir menba olarak kabul eyleseler bile yine bu ahlâkiyeti bir muayyen mi'yâra tâbi tutamazlar ve husûle **[37]** getirdiği teazzüzler derecesini ölçmeğe mecbûr olurlar.

Aklî mebâdiye gelince ya gayri muayyen veya keyfîdirler, ya şe'niyette amelî olarak ne de ekmel olduğunu tayin için diğer bir ahlâkî mebde'e hiç olmazsa kısmen istinada mecbûrdurlar. Yahut kemâl mefhûmunu ilâhiyât tarzında izah ederek irâde-i ilâhiyyeye istinâd ederler ve bu irâde-i ilâhiyyenin evvel bi-evvel ahlâkî sınıflarla tayini kabul edilmezse onun ahlâkiyet ile münasebeti olmayan ve hatta ahlâkiyete muhâlif olan ef'âli ve evâmirin illeti olarak tanınması mümkün olduğunu düşünmezler. Mâmâfih kemâl-i fikrî üzerine müstenid ahlâk için şunu diyebiliriz ki saâdet esasını kabul edenlere nazaran aklı ahlâk meselesinin hâkimi yapmak meziyetini hâizdirler.

Hülâsa irâde-i hayr, her şeye karşı gayr-ı muayyen olmakla beraber ancak sûret-i umûmiyede irtiyâın şekliyle muayyendir; muhtâriyet de bundan ibarettir. Diğer bir ifade ile hayırlı irâde, âmâlinin düstûrlarıyla bir şerîat-ı külliye teşkil eylemege muktadir olandır: Böylece terkîbî ve kablî bir hüküm vücûd buluyor ki onun imkânını tenkîd-i akl-ı amelî isbât edecektir. **[38]**

Üçüncü Fasıl

Örf Mâbadettabiiyyâtından tenkîd-i akl-ı amelîye intikal hürriyet mefhûmu "muhtâriyet-i irâde" bize emr-i mutlaktan meşrûiyetini izah edecek. Hürriyet mevcûdât-ı âkilenin hallinin kendilerine yabancı her türlü hulk-ı mûcibeden müstakil olarak amel edebilmek kabiliyetidir. Bu târif menfidir ve bize hürriyetin mâhiyeti hakkında bir şey öğretmiyor gibi gözüküyor. Fakat müsbet bir târife bizi îsal edebilir. Filvâki her illiyyetin, illet tabir eylediğimiz bir şeyin eser tabir ettiğimiz bir şeyi ortaya koyması icab eden bir kanûnu mündemiçtir. Ve binâenaleyh hürriyet kavânin-i tabiadan müstakil ise her kanûn haricinde olamaz. Fakat hürriyetin kanûnu ancak hürriyet tarafından mevzû olabilir. Demek ki müsbet manasına hürriyet kendi kendine vâzı-ı şeriat olmak melekesidir: Muhtâriyettir. Muhtâriyet

ise ahlâk kanûnunun ifadesidir: Öyle ki her bir irâde ile ahlâk kanûna tâbi bir irâde aynı şeylerdir. Ahlâkiyet hürriyenin mantıkî bir neticesidir; fakat ahlâkiyeti ifade eden kaziyyenin terkibî ve kablî olduğunu gördük: Sûret-i mutlakada hayırlı olan irâde, düstûr-ı ameli küllî kanûn haline ifrâğ edebilendir.

[39] Tenkîd ise her terkibî hükümde terkibi icrâ olunan hürriyetini tavsiye eden bir hadd-i sâlis mevcûd olduğunu irâe ediyor. Mesela mârifet-i nazariyede bu hadd-i evsat hads'de mütezâhir âlem-i mahsûsun tabiatıdır. Cihet-i ameliyede ise hürriyet hadd-i evsatı teşkil etmelidir. Bunun nasıl olduğunu ileride göreceğiz.

Evvela hürriyeti tasdik edib edemeyeceğimizi arayalım. Hürriyet tecrübe ile isbât olunabilir değildir, mefhûmu itibariyle ancak kablî bir delili olabilir. Hürriyetin mevcûdât-ı âkilenin hususu olduğunu isbât etmelidir: Mevcûdât-ı âkile ancak hürriyet fikri tahtında amel edebilirler, çünkü bu fikir aklın ilmiyetini ifade eyliyor; binâenaleyh bu âkil mevcûdlar hakikaten hürdürler, çünkü faâliyetlerinin şerâiti ve secâyâsı nev'ini tayin eden akıldır. Mâmâfih nokta-i nazardan hürriyet tasdikine mukâyese[65] eden bir şey olub olmadığı sonra tedkîk olunacaktır.

Kant'ın buraya kadar muhâkemesi bir devr-i bâtıl gibi gözüküyor: Hürriyeti ahlâk-ı kanûnla, bu kanûnu da hürriyet ile isbat ediyor. Hâlbuki ahlâkî kanûnun mükellefiyeti nasıl isbât eylediğini izah etmek lazımdır. **[40]** Eğer bizim illiyyetimizi mevcûd-ı âli olmak itibariyle muhtâriyetimizi iddia eylediğimiz nokta-i nazarın, ihtiyârî hâlâtı silsilesiyle nefsimizi düşündüğümüz vakit ittihâz ettiğimiz nokta-i nazardan başka olduğunu Kant isbât edebilirse müşkilâtdan kurtulmuş oluruz. Hâlbuki en basit akıl ve en allâmâne felsefenin kabul edebileceği bir tefrik var: Hâdisât ile haddizatında eşyayı birbirinden ayrı düşünmek müstahzırât havâssı eşyayı bize, biz de hâsıl ettikleri teessür ile tanınıyor. Bundan dolayı bu hâdisâta illet ve menşe olarak haddizâtında eşya olduğu, bu eşyayı bizim bilmemiz, tanımamız kâbil olmasa bile, tasavvur etmek meşrûdur.

Bir âlem-i mahsûs ve bir âlem-i ma'kûl tefrîki insanın bizzât yaptığı bir şeydir. Derûnî hâsse ile kendini tanıyan insanda hâdisevî bir mevcûdiyeti vardır, fakat insan hassâsiyetten fazla şeylere mâliktir, hatta tasavvurât-ı mahsûsanın kavâidini tertib ve tanzim eden bir kuvve-i âkileden fazlasına mâliktir; insanın aklı vardır ki tecrübeyi aşan iftârı vücûda getirmekle tecrübenin hudûdunu çizer. Binâenaleyh insan kendini iki nokta-i nazardan görebilir: Âlem-i mahsûsa **[41]** mensûb vücûd olarak tabiatın kanûnlarına tâbidir. Ve irâdesi bu tabiata mahsur kalırsa ancak muhtar olabilir; âlem-i ma'kûle mensûb vücûd olarak, mahz-ı aklî kanûnlara tâbidir ve irâdesi bu kanûnları kendi düstûrlarıyla vücûda giren muhtâr bir irâdedir. Binâenaleyh ahlâkî kanûnun hürriyeti isbât eylediğini ve hürriyetinde bilâhere ahlâkî kanûnu isbât ederek devr-i bâtıl vücûda geldiğini farz-ı mahal yoktur. Belki hürriyet ve ahlâkî kanûn aynı sûretle bir âlem-i ma'kûlenin tasdikine bağlıdırlar.

65 Kavram pdf'te yarımdır.

Bu sûretle emr-i mutlak ve emr-i kat'înin de nasıl mümkün olduğunu görüyoruz. Eğer yalnız âlem-i ma'kûle mensûb olsa idik, a'mâlimiz dâima mahz-ı muhtâriyet mebdeiyle hâl-i tevâfukta olurdu. Eğer yalınız âlem-i mahsûsa mensûb olsa idik a'mâlimiz zarûrî olarak hâdisât-ı tabîiyyenin ihtiyârına tâbi olurdu; fakat biz her iki âleme mensubuz ve âlem-i ma'kûl âlem-i mahsûsun esâsı olduğu cihetle, âlem-i ma'kulün mefkûrevî zaruret-i ameliyesi bize bir vazife gibi kendini cebren kabul ettiriyor. Hülâsa âlem-i ma'kûl mefhûmu temâyülat ile müteessir irâde ile şâri-i küllî olan irâdeyi terkîb **[42]** edendir. Tıbkı mârifet meselesinde âlem-i mahsûsun hadsî, terkibî ve kablî hükümlerde mevzû ile mahmûlün sınıflanmasını mümkün kıldığı gibi.

Fakat hürriyet tabiatın zarûreti ile hâl-i tenâzudadır. Bu nizâı halletmek felsefe-i nazariyenin vazifesidir. Bu felsefe bize bir mevcûdun âlem-i hâdisâta mensûb olmak itibariyle kanûnlara tâbi ve bizâtihi mevcûd olarak da esasen muhtâr olabileceğini binâenaleyh hürriyet ve zarûret aynı nefsde toplanmış ise de aynı sûretle olmadığını gösteriyor. İnsan ise kendini bu iki sûretle tasavvur eylemek hakkına mâlik olduğundan temâyülâtını âlem-i mahsûsa, irâdesini âlem-i ma'kûle ircâ eder. Fakat bu âlem-i ma'kûl mârifet mevzû olamaz, onu bilemeyiz. Bu sâdece aklın kendini amelî olarak tefehhüm edebilmek için hâdisâtın üzerinde yükselmeğe mecbûr olduğu bir nokta-i nazardır. Bu dünyadan yalınız bir şey biliriz: Tamamen sûrî, sâf bir şerîatın hem vâsıfı hem kâlıbı olduğu.

Binâenaleyh hürriyetin nasıl mümkün olduğunu anlatmak istemek doğru **[43]** değildir. Mârifetimiz tabiatın kanûnları hâricine çıkamaz. Hürriyet ise izah kabul edemez. Çünkü izah etmek şerâitini göstermektir. Şerâit ise hürriyet-i mahzdır: Hürriyetin, illiyeti gayr-ı meşrûttur. Elverir ki akıl mevcûd-ı âkile tabiatın bir şey imiş gibi bakmak istemiş felsefe nazariyelerin nefyi olan hatasını meydana çıkarmış ve bu hataya düşmekten ictinâb etmiş. Fakat hürriyet nasıl mümkündür? Yahut akl-ı mahz nasıl amelî olabilir? Yâhûd yalnız sûretinin külliyetiyle bizi mükellef kılan kanûna nasıl alâkadâr olabiliriz? Bu bizim için anlaşılmaz olarak kalır. Hiç olmazsa bu anlaşılmazlığın sebebini anlarız ve bunun felsefî fikrin hatâsından belki zihnimizin tabiî hudûdlarından neşet ettiğini takdir ediyoruz. **[44]**

Dördüncü Kısım

Tenkîd-i Akl-ı Amelî

Tenkîd-i Akl-ı Amelî'de Kant münhasıran terkîbî usûlü istimâl ediyor. Bir akl-ı mahz-ı amelî fikrinden hareket ederek bu fikri teşkîl eden iki unsur arasındaki "Hürriyet ve Kanûn" münasebeti tayin ediyor. Düstûr-ı amelin şer'î (kanûnî) sûretinin irâde için yegâne mebde tayin olduğu farz olunursa bu mebde îcâb-ı âlem-i hâdisâtdan gelenlerin hepsinden farklı olduğundan irâdenin hür olduğu anlaşılır. Bir irâdenin hür olduğu farz olunursa ihtiyârî ve maddî bütün şerâitden müstakil olarak îcâbı ve tayini lâzım geldiğinden, onu îcâb ve tayin eden kanûnun

sırf sûrî olduğu tezâhür eder. Ma'nâ ve kuvvetini irâdenin bir mevzûuna (hedefine) medyûn olan her maddî mebde zarûrî olarak ihtiyârîdir. Ve binâenaleyh nefs-i âkile-i hâsî bir kudret-i ameliye teşkîl edemez. Tenkîd-i Akl-ı Amelinin işi, irâdenin şart-ı mûcibi, şart-ı taayyün olarak ya anâsır-ı mahsûsa veya bir mefhûm-ı nehy ile tarif olunan **[45]** bir mevzû göstermekteki hatâyı felsefeyi ortaya koymak, diğer taraftan da akl-ı amelîyi akl-ı nazarî ile tevâfuku itibariyle tahkîk etmektir. Filvâki ahlâkî kanûndan hürriyet istintâc olunur. Ve bu sûretle tenkîd-i akl-ı mahzda ancak imkânını kabûl edebildiği bir fikre amelî bir istimâl yeri bulunmuş olur. (*Tenkid-i Akl-ı Mahz* hürriyetin isbât olunmayacağı belki imkânı kabûl edilebileceğini göstermiş idi.) Bu sûretle akl-ı mahz bizâtihi amelî olur ve insana ahlâkî kanûn tabir olunan bir kanûn bahşeder. Bu kanûnun şuûru bizde aklın eseridir: Bir vâkıa-i akıldır, öyle bir vâkıaki tecrübî hâdisât ile karıştırılamaz ve vicdân-ı âmmenin hükümlerinin derinliğinde bulunur. Hayr-ı meşrût kanûn-ı ahlâkî evvel be-evvel mevzû olursa, hayrı onunla tayin eylemek mümkündür, hâlbuki ekseriyâ yapıldığı veçhile hayırda vazifenin mebdeini aramak bizi ihtiyârî mevzûâta istinâd eylemeğe sevkeder veya hayır mefhumu iyice gizliden idhâl edilmiş vazife evsâfını istimâle sâik olur. Binâenaleyh hayır kanûndan çıkar, o içinde yaşadığımız âlem-i mahsûsda kâbil-i icrâdır. **[46]** Mâmâfih ancak bir âlem-i ma'kûlün sûretinden neşet edebilir. Âlem-i mahsûs maddî icâbât ve tayinât ile sûrî kanûn-ı ahlâka teâruz etse de, diğer bir cepheden ona karîbdir; âlem-i mahsûsun kanûnları da küllîdir; binâenaleyh hayr, âlem-i mahsûs içinde bizim tarafımızdan arzu edilmiş tabiat kanûnları gibi olacak sûver-i küllîyeti vücûda getirmek gayretidir. Amelî kanûn, ahlâk-ı irâdenin mevzûu olan hayr mefhûmunu tayin eylediği gibi, bu irâdenin sâiki olan hürmeti de tayin eder. Hürmet hakikî olduğu kadar anlaşılamaz bir nüfuzla kendini sâik olarak cebren kabûl ettiren (teklîf eden) kanûnun bizzât kendisidir.

Akıl vazifeye itâati emr ediyor; bunun için de, fazîleti mütehakkık ettirmek imkânının tahsili zımninde fazilet ile saâdet arasında tevâfuk taleb ediyor. Saâdet-i uzmâ mefhûmu ahlâk-ı irâdenin bir mevzûudur. Evvelce de görüldüğü veçhile onunla hâli tenâzua girebilmiş ancak ahlâk-ı irâdeyi emrine tâbi tutmak istemesi takdirimize olur, yoksa aklî olan saâdet-ı uzmânın ahlak kanûnunun icâbâtından ve onunla **[47]** müemmen olmasıdır. Saâdet-i uzmânın tahakkuku ancak ahlâk kanûnunun şart olarak kabûlüyle kâbil-i tasavvurdur. Bu tahakkukda imkânını anlamak için vâki olan talebimiz bizi öyle kaziyelere îsâl eder ki bunlar nazarî olmakla gayr-ı kâbil isbâtdırlar ve bizim için bir hakikat teşkil eylemeleri gayr-ı meşrût kanûn-ı amelîye olan izâfetlerinden dolayıdır. Bu kaziyeler arasında Kant hürriyeti bazen zikr bazen ihmâl ediyor. Dâimâ zikr eylediği diğerleri şunlardır: Bekâ-yı rûh (nâmütenâhi bir şerh sâyesinde irâde ile mahsûs hayâtın tayin ve tahdîd ettiği ahlâkî kanûnun tevâfuku husûl bulmak için zarûrîdir), Vücûd-ı Bârî (tabîî kanûnların mihanizesi ve kendi irâdemizin kuvvetiyle elde edilmesi mümkün olan fazîlet ve saâdetin kemâli tevâfukunun âlî bir illet-i ahlâkiye kudretiyle tehaddüsü için zarûrîdir). Bu kaziyyeler için Kant diyor ki: Akl-ı nazarîye göre birer

faraziyedirler, akl-ı amelîye göre zarûrî faraziyelerdir. Hem enfüsî hem aklîdirler, yani doğrudan doğruya isbât edilemezler. Anlar bir imân-ı aklî mevzûudurlar. Çünkü imânda mârifetin kemâlden ârî ve muvakkat **[48]** bir tavizi gören feylesoflar ne derse desinler, kezâ imânda kör bir hissin mahsûlünden başka bir şey görmeyenler ne derse desinler akıl, işlediği sâhalara göre sâde bilmekle değil, imân etmekle de salâhiyettârdır. Esâsen imânın esbâbını yine zâtından istihrâç ediyor. Binâenaleyh akıl ahlâk dolayısıyla fevka'l-mahsûs hakîkatlere bağlansa bile, onları tasdîk eylemek için iktizâ eden mezuniyeti kendinden doğan bir imândan istihsâl ediyor. *Tenkîd-i Akl-ı Mahz*'ın mukaddimesinde kanûnun yazdığı bu cümle bu ma'nâdadır: "İmâna yer bulmak için mârifeti kaldırmağa mecbûr oldum." **[49]**

Beşinci Kısım

Örf Mâbadettabiiyyâtı

Bu unvânlı eserinde Kant, akl-ı amelînin kanûnunun teferruât-ı tatbikiyesini gösteriyor. Eseri iki parçaya ayrılmışdır:

1. Nazariye-i Hak

2. Nazariye-i Mârifet

Birincisi amelin kanûn ile tevâfukunu yani kanûniyeti, diğeri sâikin kanûn ile tevâfukunu yani ahlâkiyeti nazar-ı dikkate alır.

Hak (hukûk) şahısların aralarında hâricî ve amelî münâsebetlerine müteallıktır. Yani küllî bir hürriyet kanûnuna tevfîkan bazılarının hür olarak amel etmek kâbiliyetiyle tevâfukunu temîn eden şerâitin heyet-i umûmiyesidir. Hukûkun (hakkın) esâsı zaman içinde tezâhür etmek itibariyle insanın fevka'l-mahsûs tabiatıdır, yani şeref ve haysiyetidir; kuvve-i te'yîdiyesi ahlak kanûnî tazyîkdir ki bir irâdenin **[50]** keyfî olarak diğerlerinin inkişâfına karşı koyacağı halleri izâle için lâzımdır. Nazariye-i hukûk hukûk-ı husûsiye ve hukûk-ı umûmiyeye ayrılır. Hukûk-ı husûsiye nazariyesinde Kant hak mülkiyetini her şeyin herkesçe müştereken temellüküne istinâd ettiriyor. Bu Kant'ın nazarında bir hakikat-ı tarihçe değil, belki bir aklî fikirdir ki esasen hâl-i hâzırdaki şahsî ve hususî temellük hukûkunu terviç eder: Çünkü bu hukûk bir kimse lehine diğerlerinin şey-i memlûkede ki haklarından ferâğat etmesidir. Hukûk-ı umûmiye nazariyesinde Kant devleti, Ruso gibi bir mukâvele üzerine istinâd ettiriyor: Bu mukâvele fikri de bir hakikat-ı tarihiye değil belki aklî fikirdir. Eğer her biri kendine terettüb eden işi görebilmek için vatandaş ile şâri bu fikrin kendilerini idare edebilmesini kabûl ederlerse de, bu kabûl onların hâl-i hâzırdaki kudret-i müdirenin esâsını münâkaşa etmek veya ihti[m]alleri ma'zûr göstermeğe yarayamaz. Yani teessüs etmiş olan hükümet taarruzdan masûndur. Bir sebeb olarak her kanûn-ı esâsinin cumhûriyet şeklinde **[51]** olması lâzımdır. İrâde-i âmmeyi ittihâz eden bir kuvve-i mümessileye hâiz bulunmuştur. Fakat Kant usûl-i temsîl ile parlamento usûlünün birbirine karışdırılmasını kabul

etmiyor. Keza ma'şerî irâdenin ifadesiyle de demokrasiyenin muktezası olmayan kör bir kudretin birbirinden tefrîkini taleb ediyor: Meselâ onun hoşuna giden Prusya'da İkinci Frederik'in irâdesidir: Hükümdâr kendiliğinden hürriyet ve hak esâsâtına tevfiken sultasını müessir kılar. Mâmâfih Kant Monteskiyö ile beraber tefrik-i kuvâ nazariyesini kabul ediyor. Hülâsa Kant'ın devlet-i hukûkiyeyi adâlete istinâd ettiren umûmî tasavvuru vâzıh ise de bu hükûmetin nasıl teşekkül edeceği hakkındaki fikirleri mübhemdir.

Devletlerin yekdiğeriyle münâsebetleri hakkında bu münâsebetlerin hukûkî olması fikrini müdâfa ediyor, harbi reddediyor. Bu fikrin derhal kabûl edilmeyeceğini bilmekle beraber milletler arasındaki ihtilâfları hüküm tarikiyle halletmek üzere devletlerin daimi bir kongre teşkil etmelerini arzu eyliyor.

[52] Nazariye-i fazîletin mevzûu sâde bizim hür olarak takib edebileceğimiz gayeleri tayin etmek değil, belki derûnî kanûn-ı ahlâkîye teb'ıyet için sûret-i mutlakada kabûl etmeğe mecbûr olduğumuz gâyeleri de göstermektir. Vazifelerin teferruâtı şeref ve haysiyet-i beşeriyeye hürmetiyle (gerek kendi nefsinde, gerek diğerlerinde hürmet) ve hem cinsini sevmek vazifesiyle taayyün eder. İctibâb olunması, reddedilmesi lâzım gelen şeyler müsâmahalar, a'maklardır. Kant'ın başlıca nasâyıhı da şunlardır:

İnsanların esiri olmayınız.

Hukûkunuzun bi-lâ cezâ ayaklar altına alınmasına tahammül etmeyiniz.

Yalan, ister hâricî ister derûnî olsun, ahlâken intihârdır.

Müstağni olabileceğiniz iyilikleri kabul etmeyiniz.

İştikâyî, teellümî, hatta cismin ıztırâbıyla kopan bir cisimce bile -bilhassa eğer bu ıztıraba müstahak olduğunuza kâil iseniz- şeref ve haysiyetinize muğâyir addediniz.

Bu dünyanın büyükleri muvacehesinde zelle düçar olmayınız: Kendini böcek menzilesine indiren ayak altında ezilirse şikâyete hakkı olur mu?

Muhabbet **[53]** vazifesine taarruz, hürmet vazifesine taarruzdan kat kat ehvendir. Çünkü bir hakâreti mündemiç değildir. İnsanın kendi kendine kabul ettirdiği inzibâta, bir ângâryâ gibi değil, sevinç ile kabûl edilmelidir. **[54]**

[Altıncı Kısım]-Yedinci Kısım[66]

Kant'ın diğer son eserlerinde ahlâka dâir mütâlaât tenkîd-i akl-ı mahz ve tenkid-i akl-ı amelî nazarî akıl ile amelî aklı zaten ayırmış ve mâmâfih hâl-i istilâfa koymuştu. Nazarî akıl, kendine kabûl etmeğe mecbûr olduğu hudûdlarla ve tabiatın mihânikliğini hâricinde tasavvur eylediği fikirlerle, bu fikirlere şe'nî bir mevzû mahiyetini vermek iktidârını münhasıran hâiz olan akl-ı amelîye yol

66 Eserde altıncı kısım başlığı ve bölümü yer almamaktadır. O nedenle sadece yedinci kısım yerine başlıkta altıncı ve yedinci kısım birlikte belirtilmiştir.

gösteriyor ve serbest bir sâha bırakıyordu. Diğer taraftan Kant akl-ı amelîye akl-ı nazarî karşısında bir tekaddüm hakkı tanıyordu. Çünkü akl-ı amelînin tesviye eylediği ihtiyaç gayr-ı meşrûtdur. Fakat bu akl-ı amelîye akl-ı nazarînin eserine müdâhale için bir hak teşkil eylemez; akl-ı nazarî akl-ı amelîye ircâ için bir sebeb olmaz. Bir şartla aklın vahdet-i esâsiyesi (nazarî ve amelî) her iki istimâli arasında bir ahenk sûretinde tezâhür eder. Bu ahengi daha vâzıh sûrette tasavvura yarayan mefhûmât da vardır. **[55]** Mesela hüsn mefhûmu bu kabildendir.

Kant *"Kritik der Urteils Kraft" Kuvve-i Hâkimenin Tenkidî [Yargı Gücünün Eleştirisi]* unvânlı eserinde gâiyet ve hüsnün ne olduklarını izah ile meşgul iken bu iki mefhûmu mihanikiyet ile idare olunan tabiat ile mebdei hürriyet olan ahlâkiyet arasında mutavassıt addediyor. Hüsn-i hassâsiyet melekelerimizle aklî melekâtımız arasında bir vifâk ifade eder. Bu vifâk-ı âmmede olduğu gibi âfâkî kâidelerle taayyün etmez, belki enfüsîde ve bir haz ile müterâdiftir. Zevk hükümlerinin küllîsini hissiyât ile şeyin, mevzûun tasavvuru arasında zarûrî bir münâsebet olmasındandır. Fakat şeyin tasavvuruna merbût olan bir mefhum olmayub bir his olduğundan bu izâfetin müsbet bir nazariyeye rabtı imkânı yokdur. Hayâl ile fehmin hüsnün temâşâ ve ibdâında mütevâfık olan faaliyeti -bu iki melekenin birbirine ircâ edilmesinin adem-i imkânı dolayısıyla- ancak mahsûsât fevkinde ve melekâtımızın **[56]** ve Kant'ın illeti olan bir âlem-i farazi ile kâbil-i îzâhdır. Bu âlem ise bizim için ahlâkî kanûn ile sûret-i ameliyede taayyün etmiş olduğundan hüsnün ve hüsünden ziyade eşkâl-i hayâlî vâsıtasıyla efkâr-ı aklın tercümesine ma'tûf bir cehd nâ-mütenâhî olan "ulvî"nin ahlâkiyet timsâlleri olması anlaşılır. Hüsün tasavvurunu az çok karanlık bir sûrette bizi hayr-ı ahlâka sevk ediyor, ulviyete müteallık hükümlerin şart-ı vücûdu da ahlâkî hisdedir. Surî ve mahsûsî bir gâiyet olan ve enfüsî tasavvuru mümkinâtın vifâkıyla tarif olunan hüsünden mâadâ bir gâiyet-i maddiye-i akliye vardır ki bizim için mihanikiyet ile gayr-ı kabil-i îzâh olan bazı mahsûlât-ı tabiatın aklımıza hâs ihtiyâc-ı vahdet ile tevâfukunu îzâh eder. Zi-hayât mevcûdâtda a'zâ teşkiliyle denkleri kül ile meşrût gözüküyorlar. Burada bir yeni nev illiyet var. Hayâtî hâdisâtın iştirâk fiilini: "Consensus" îzâh edebilmek için bu mefhûmlarla mahallini farz etmeğe mecburuz.

[57] Şübhesiz bir faraziye mihânikinin kendi sahasında îzâhâtını mümkün mertebe o zanca götürmesine mâni olamaz. Fakat buna rağmen zarûrî bir faraziyedir ki bizi tabiatı gayr-ı muayyen ve gayr-ı meşrût bir gâye-i nihâîye tâbi bir gâyât silsilesi olarak tasavvur eylemeğe sevk ederek onu (tabiatı) şahsî ve kanûn-ı ahlâkî fikrine bağlar. Bu sûretle kuvve-i hâkime (ki zevk hükmü ile gâiyet hükmü ona râcidir) fehm ile akl-ı amelî arasında bir mütevassıt vazifesini görür. Ancak tehaddüs bir aklın tasa[vvu]r-ı mutlakına nüfûz edebileceği bu umûmî ahengi hayr-ı a'lânın tahakkukuna doğru bir terakki şeklinde tasavvur etmekliğimize müsâade eder.

O halde "Tenkîd-i Akl-ı Amelî" gibi "Tenkid-i Kuvve-i Hâkime" de kıymet-i a'lâyı ahlâkiye isnâd ediyor. Ve aynı sûrette bir ahlâkî ilâhiyâtın imkânını ve kifâyetini kabul ediyor. Din ahlâkî kanûnlara ilahî evâmir nazarıyla bakmaktan ibarettir. Din ve tasdîkât-ı esâsiyesiyle, bizim Allah veya eşyâ **[58]** hakkındaki malûmâtımızı tezyîde değil belki vazifenin sâik olan müessirini takviyeye sâ'î olmalıdır. Din akl-ı mahz-ı amelînin mukaddimât-ı mevzûasına: "Postulat" ihtirâ edilmişdir. Hâlbuki edyân-ı müşebbehe (yani tarihte doğan, büyüyen, yaşayan edyân) akl-ı amelînin bu mukaddimât-ı mevzûasına unsur-ı anâsır karıştırıyorlar. Kant'ın *Sırf Aklın Hudûdları Dâhilinde Din* unvânlı eserinde bu anâsırın kıymetleri tedkîk ediliyor. Bir mesele vardır ki unvânına layık her din tamamen mevzûu bahs edmelidir. Bu da şerr meselesidir. Şerri sırf bir mahrûmiyet veya bizim adem-i kemâlimizin bir eseri addetmek, fenâlık üzerine zaferi kuvâ-yı tabiiyenin faaliyetiyle îzâh etmek mümkün değildir. Şerr, fenâlık nedir? Akıl ile hassâsiyetin münâsebât-ı tabiiyesinin gayr-ı muayyen irâdemizle ihlâli ve netice olarak mahz-ı ahlâkî sâikin, sâik-i mahsûsa teb'iyeti demektir.

Gayr-ı muayyen irâdemizin amelî zamanından müstakil olarak, **[59]** hareketimiz, faâliyetimiz için bir düstûr-ı intihâbından ibaret olduğundan fenâlığın bizde kökden, esâstan olduğu, binâenaleyh mahsûs hayâtımızda fıtrî bir meyelân olarak kendini gösterdiği âşikârdır.

Fenâlığa karşı müessir bir sûrette mücadele etmenin çaresi bir câmia-i diniye, bir kilise teşkil etmektir; yani örf-i fazilet kanûnlar ile idâre olunan ve hüsn-i irâdeye sâhib insanı kendi manevî tecrübe hâlinden ve diğerlerinin sûiyet sâiresinden mütevellid zaaftan kurtaran bir cumhuriyet vücûda getirmektir. Sâfiyet esâsiyesinde câmia-i din, kilise, birdir. Fakat mahsûs tabiatımızın noksanlarıyla uyuşmağa mecbur olduğumuzdan parça parça cemâatlara, kiliselere ayrılmıştır. Bunlar ekseriyâ müşterek imân-ı aklîyi okuturlar ve aralarında husûsî nasları ve itikâdlarıyla, müesseseleriyle münâzaa ederler, terakki umûmi cemâat-ı diniyenin, kilisenin husûsi cemâat üzerine zafer iledir, yani tarihî tasavvurâta merbût itikâdât üzerine **[60]** aklî itikâd-ı ahlâkînin galebe çalmasıyladır.

İşte Kant bütün dinlerin muhtevâsını bu sûretle akl-ı amelî seyyiemize idhâle çalışıyordu. Bir taraftan vahiy ve ilhâmın imkânının nassî bir sûrette inkâr olunmasını kabûl etmiyordu, diğer taraftan ise vahiy ve ilhâmdan ancak din-i aklîye hâdim olan şeyleri alıkoyuyor, dini akıl ile muayyen ahlâkiyetin îcâbâtına tahdîd eyliyordu. **[61]**[67]

Kaynakça

Anay, Harun, "Ödev Ahlakının Türk Düşüncesine Girişi ve Baha Tevfik'in Kant Hakkındaki Yazıları", *Dinî Araştırmalar*, Ocak-Haziran 2010, c. 13, sy. 36, s. 159.

67 Sayfa devamında "Başlıca tashih edilecek hatalar" yer almaktadır. Bu hatalar metin yazımında düzeltildiği için buraya alınmamıştır.

Bircan, Ufuk, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Türk Düşünürü: Mehmet İzzet", *Dicle İlahiyat Dergisi (DİD)*, 2018, c. 22, sy. 2.

Darulfünûn Edebiyat Fakültesi, *1335-1336 Sene-i Tedrisiyesi İkinci Şuhuru Dersiyesi Talebe Rehberi*, Şehzadebaşı: Evkaf Matbaası, 1335.

Darulfünûn Edebiyat Fakültesi, *1335-1336 Sene-i Tedrisiyesi İlk Devre Dersiyesi Talebe Rehberi*, İstanbul: Matbaa-i Amire, 1335.

Darulfünûn Edebiyat Fakültesi, *1337-1338 Sene-i Dersiyesine Aid Talebe Rehberi*, İstanbul: Matbaa-i Amira, 1337.

Darulfünûn-ı Şâhane Nizamnamesi, neşr. Seyyid Mehmet Tahir, Dârulhilafetilaliyye: Matbaa-i Tahiriyye, 1318.

Değirmencioğlu, Coşkun, *Mehmet İzzet (1891-1930) ve Ulusalcı Sosyal Felsefesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 2002.

Dölen, Emre, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Darulfünûnda İlahiyat Öğretimi", *Darulfünûn İlahiyat Sempozyumu 18-19 Kasım 2009 Tebliğleri*, İstanbul, 2010.

Dönmez, İbrahim Kafi, "Örf", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2007, c. 33, s. 98-93.

Görkaş, İrfan, *19. Yüzyıl Osmanlıda Felsefe Mehmet Arif Bey'in Felsefî Görüşleri*, Ankara: Berikan Yayınevi, 2015.

Güneş, Melek Yıldız, "Darulfünun'da Ahlak Dersleri Programlar-Ders Notları-Hocalar", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2015.

Güneş, Melek Yıldız, "Dârulfünûn'da Ahlak Dersleri ve Temayülleri", *IV. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi Bildiriler Kitabı V*, İstanbul, 2016.

Halil Karagöz, *Mehmet İzzet, Milliyet Nazariyeleri ve Millî Hayat*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1981.

İstanbul Dârulfünûnu, *1338-1339 Sene-i Dersiyesine Aid Talebe Rehberi*, Şehzadebaşı: Evkaf-ı İslamiye Matbaası, 1338.

İstanbul Dârulfünûnu, *1339-1340 Sene-i Dersiyesine Aid Talebe Rehberi*, İstanbul: Matbaa-i Amira, 1339.

İzzet, Mehmed, *Ahlâk*, İstanbul: Dârulfünûn Matbaası, 1335.

İzzet, Mehmed, *Edebiyat Medresesi Talebesi için Abel Rey'in Felsefe ve Ruhiyat Dersleri ünvanlı Eserinden Mehuz Ahlak Mebahisi*, [İstanbul]: Darulfünûn Matbaası, 1336.

İzzet, Mehmed, *Felsefe Dersleri Birinci Kitap İlm-i Ruh*, Dârulhilâfetilaliyye: Matbaa-i Âmire, 1333.

Kant, İmmanuel, *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*, çev. İoanna Kuçuradi, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 1995.

Karaman, Hayrettin, "Âdet", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1998, c. 1, s. 369-373.

Kızıloluk, Hakkı, "Ülkemizde Sosyolojinin Tanınmasında ve Gelişmesinde Katkıları Olan Bir Düşünür: Mehmet İzzet", *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 2008, c. 9, sy. 2.

The Editors of Encyclopaedia Britannica, "Lucien Lévy-Bruhl", *Encyclopædia Britannica*, Nisan 15, 2020, https://www.britannica.com/biography/Lucien-Levy-Bruhl [Erişim Tarihi: 22.12.2020].

Topaloğlu, Aydın, "Mehmed İzzet", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, 2003, c. 28, s. 492-493.

Türkiye Cumhuriyeti İstanbul Dârulfünûnu, *1341-1342 Sene-i Dersiyesine Aid Talebe Rehberi*, İstanbul: Yeni Matbaa, ts.

Türkiye Cumhuriyeti İstanbul Dârulfünûnu, *Talebe Rehberi 1926-1927*, İstanbul: Yeni Matbaa, ts.

Türkiye Cumhuriyeti İstanbul Dârulfünûnu, *Talebe Rehberi 1926-1927 Sene-i devriyesi*, İstanbul: Yeni Matbaa, ts.

Türkiye Cumhuriyeti İstanbul Dârulfünûnu, *Talebe Rehberi 1926-1927*, İstanbul: Yeni Matbaa, ts.