KOUSBAD
Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi
Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi

Kocaeli University Faculty of Arts and Sciences
Journal of Social Science Resources

Sayı/Number 4, Güz/Autumn 2016

Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Adına Sahibi
Publisher on Behalf of Kocaeli University

Dekan/Dean, Prof. Dr. Halis AYGÜN

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief

Prof. Dr. Ayşe Tuba ÖKSE & Doç. Dr. Esma TORUN ÇELİK

Bu Sayının Hakem Kurulu / Reviewers for Current Issue

Ayşe Tuba ÖKSE
Esma TORUN ÇELİK
İbrahim ŞİRİN
Funda SELÇUK ŞİRİN
Şengül AYDINGÜN
Tülin CENGİZ
Erdal ÜNAL

Yazışma Adresi / Address

Kocaeli Üniversitesi, Umuttepe Merkez Yerleşkesi
Fen-Edebiyat Fakültesi B Blok, İzmit, KOCAELİ, TURKEY
WEB: http://www.kousbad.org
e-posta / e-mail: editor@kousbad.org

ISSN 1308-5778

© 2016 Her Hakkı Saklıdır

KOUSBAD hakemli bir dergidir, yazıların sorumluluğu yazarlara aittir.
KOUSBAD is an academic journal, authors are solely responsible for their articles

SUNUŞ

Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi bünyesinde 2008 yılında yayın hayatına başlayan **Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi (KOUSBAD)** 1. cildi 2008 yılında, 2. cildi 2010 yılında, 3. cildi de 2012 yılında basılmıştır. Derginin dağıtımı yapılamadığı için geniş bir okuyucu kitlesine ulaşması mümkün olamadığından yaygın etkisi yükselememiş, dergiye orijinal çalışmalarını vermek isteyen yazar sayısı kısıtlı kalmıştır.

Bu nedenle derginin elektronik ortamda erişime açılmasına karar verilmiştir. Böylece yazı göndermek isteyen yazar sayısı artacağından derginin bilimsel değeri yükselecek, içeriği ulaşılabilir olacağından atıf sayısında artış olacak ve katma değeri yükselecektir. Dergi Fen-Edebiyat Fakültesi'ne bağlı **Arkeoloji, Batı Dilleri ve Edebiyatı, Felsefe, Tarih** ve **Türk Dili ve Edebiyatı** bölümlerince yönetilecek ve bu bilim dallarındaki yazılara yer verilecektir. Makaleler bu bölümlerin oluşturduğu ortak hakem kurulunca ULAKBİM'in belirlediği ölçütler çerçevesinde değerlendirilecektir.

Derginin ilk üç sayısı elektronik ortama aktarılarak erişilebilir hale getirilmiş, bir yazım formatı oluşturulmuştur. **Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi (KOUSBAD)** Üniversitemiz web sayfasında http://fef.kocaeli.edu.tr/ adresinde ve **http://www.kousbad.org** adresinde ulaşıma açılmıştır. Üniversitemiz Senatosu'nun 05.11.2015 tarihli, 2015/12 no.lu toplantısında alınan 4 sıra sayılı karar uyarınca hakemli elektronik dergi olarak yayın hayatına başlayan derginin ilk elektronik sayısı olan Cilt 4 2016 yılında erişime açılmıştır.

Yazılarınızla dergiye katkı sunmanızı bekler, saygılar sunarız.

Prof. Dr. A. Tuba ÖKSE

Doç. Dr. Esma TORUN ÇELİK

Dergi Editörleri

İÇİNDEKİLER- CONTENTS

SUNUŞ

1 Sosyal Karmaşıklık Kavramına Dair
In Regard to Concept of Social Complexity
Melis UZDURUM, Sera YELÖZER 1

2 Erken Cumhuriyetin Yirmi Dördüncü Karesi: Ulus Devlete Geçiş Sürecinde Tarih, İdeoloji ve Sinema
Filmstrip of the Early Republican Period of Turkey: Historical, Ideological and Cinematographic Interactions ın the Process of Political Change
Sinan VARDAR 17

3 Yukarı Dicle Havzasında Göçer Toplulukların Kullandığı Yeni Assur Kapları: Salat Tepe Örneği
The New Assyrian Pottery Used by The Nomadic Communities in the Upper Tigris Basin: The Example of Salat Tepe
Aydın EMANET 41

4 Sivas'ta Kırsal Yerleşimlerde Tahıl ve Saman Depolama Yöntemlerinin Etnoarkeolojik Değerlendirmesi
Ethnoarchological Evaluation of Cereals and Straw Storage Methods in Rural Settlements in Sivas
İlyas ÇETİNKAYA 61

5 The Impressions of the American Protestant Missionaires about Turkish People and its Minorities in the Ottoman Empire and Kocaeli
Amerikalı Protestan Misyonerlerin Kocaeli ve Osmanlı İmparatorluğundaki Türkler ve Azınlıklara Dair İzlenimleri
Ebru Emine OĞUZ 87

Erken Cumhuriyet'in Yirmi Dördüncü Karesi: Ulus Devlete Geçiş Sürecinde Tarih, İdeoloji ve Sinema

Filmstrip of the Early Republican Period of Turkey:
Historical, Ideological and Cinematographic Interactions in the Process of Political Change

Sinan Vardar[*]

Özet

İmparatorlukların günbatımında, yeni siyasal aktörlerin yeni ve daha detaylı manipülasyon aygıtları oluşturmaları evresinde, sinema, kuşkusuz aranan kan olmuştur. Despotik iktidar artık *merceğin iktidarı*na dönüşmüş, Fransız Sitüasyonistlerinin tabiriyle, sinemanın da bir kolunu ibraz ettiği bu yeni gösteri biçimi, hem var hem de yok olmakta olan meta dünyasını görünür kılmıştır. Keza, yine gösteri, Sitüasyonistlerin terminolojisinde, "modern insanın gördüğü kötü bir düştür".

Bu bağlamda, sinemayı, salt "izle ve tüket" mantalitesi ile değerlendirmek, tarihsel bir alt metni es geçmek anlamına gelecektir. Hiç de yabancısı olmadığımız bir uluslar ve uluslaşma çağında, içinde bulunduğumuz paradigmanın erken döneminde bir ulus devrimi sonrasında, kendini ―doğurmaya çalıştığı bir ulusalcılık üzerinden― yaratmaya çalışan siyasal erk, son meşrutî kalkışmanın ardından en radikal rolü oynamıştır.

Belirtilenler doğrultusunda, Erken Türkiye Cumhuriyeti'nde sinematografik gösteri ve bu gösteri biçimi üzerinden sergilenen ideoloji ve propaganda politikaları, çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiyesi, Sinema, İdeoloji, Tarih, Propaganda

[*] Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Bölümü, E-posta: vardarsinan@outlook.com

Abstract

In the sun set of the empires, cinema became something very valuable for the new political actors while they were creating new and more detailed manipulation devices. Despotic power became the power of the lens and this new power created a new demonstration form. As the French Situationists say, this new form of demonstration, one branch of which was formed by cinema made the new metaphorical world, which is present and disappearing, visible. Likewise, demonstration, in the words of the Situationists, "is a terrible dream modern people have ever seen".

Evaluating the cinema with a mentality of "watch and consume" will mean skipping a historical subtext. In the age of nations and becoming nations with which we are closely familiar, the political power, which tried to create itself after a national revolution in the early period of the paradigm we were in, played its most radical, effective and manipulative role after the last revolutionary move.

In this context, the cinematographic demonstration in the early Republic of Turkey and the ideology and propaganda policies displayed through this form of demonstration constitute the subject of our research.

Keywords: Early Republican Period of Turkey, Cinema, Ideology, History, Propaganda

Giriş: Görüntünün İktidarı ya da Gösterinin Gücü Karşısında; Bellek ve Sinema

"Fotoğraf bir gerçek ve sinema bir saniyede 24 kez gerçek."
— Jean-LucGodard

Sinema, özellikle geçtiğimiz yüzyılın en önemli aygıtlarından biri olarak önemsenmeye başlandığında, sadece ortalama gösteriseverler için değil, bir modern gösteri çağında ondan faydalanma gayesi güden siyasal sistemler için de işlevsel bir aygıt olarak kabul görmüştür. Nitekim, bilinir ki, sinema sadece retinada yer edecek olan bir algılanımsal kurgu oluşturan fotografik akış (Vincenti, 2008: 21-22) anlamına gelmez; bir felsefeyi de içinde barındırır. Elbette yapıcısının elinde ―*VII. Sanat* ön kabulünden de hareketle― bir sanat eserine dönüşebilmesi vakidir. Fakat, gelgelelim, bir sanat eseri oluşu, sinemanın tekil bir kimlik/işlev/içerik taşıdığı anlamına gelmeyecektir. Sanat, peki ne için? Bu soru için girişilecek bir cevap arayışı, aynı zamanda genelde sanatın, özelde ise ―ilerleyen bölümlerde de görüleceği üzere― sinemanın psikanalizine girişmek demek olacaktır.

Bir sinema filmi, kuşkusuz bir sanat eseridir ve sinema tarihçisi *Paul Rotha*'nın da vurguladığı üzere, gözleme dayalı bir eserdir. Film, yaşamın belirleyicisi olarak değerlendirilmelidir, *bir microcosmosun bir microcosmosu* olarak. Bu sebeple, film yapımının gündelik hayatın dışında bir etkinlik olarak görülemeyeceğini savunan Rotha'ya göre; filmde, yaşanmış olan deneyimlerin yoğunlaştırılmış olarak bulunması gerekmektedir (Rotha, 2000: 27). Bu *yaşanmış olan*ın seçimi ve *yoğunlaştırma*nın oranı ise değişim göstermeye müsaittir. Dönemsel koşullar ve onların siyasal, sosyo-kültürel aktörleri, kendi filmlerinde hem oyuncu, hem de anlatıcı olarak yer alırken, sinemanın dönüştürücü ―ya da erkler tarafından öyle olması beklenen― işlevi daha da belirginleşmektedir.

Sinema filmi, bir sanat eseri olmasının yanı sıra, ölüme karşı geliştirilen reflektif tepkilerin bir bileşeni olarak da görülebilmektedir. Görselliğin, çağlar boyunca, insanın zamana karşı mücadelesinde bir *ölümsüzlük* aracı olarak kullanıldığını belirten ―sinema eleştirmeni ve kuramcısı― *André Bazin*'e göre; mağara resimleri, mumyalar, tablolar ve daha birçok türde ortaya konmuş plastik sanatlara dair ürünler bu görselliğin içini dolduran unsurlar arasındadır. Bununla birlikte, resim sanatı semboller ve gerçeklik arasında durmaktayken, fotoğraf gerçekliği gözler önüne sererek işlediği nesneyi zaman ve mekandan soyutlar ve onu bir hafıza nesnesi haline getirir. Resime nazaran fotografi, bir yeniden üretim olmaktan ziyade, modelin doğrudan kendisi anlamına gelmektedir. Fotografik sinema ve onun başlangıcı da modelin

sunumuna dayalı fotografinin devingen bir versiyonudur denebilir bu suretle (Bazin, 2007: 15-25).

Bir sinema filmi, saklanabilirliği ve istenildiğinde yeniden kullanılabilirliği bağlamında bir hafıza nesnesi olarak işlev görebilme kapasitesine sahiptir. Bununla birlikte, plastik sanat eserleri ile karşılaştırıldığında ister istemez fark edilen devingen yapısı, onu, yeniden dönüştürülebilirlik açısından ayrı bir manevra alanına sahip kılar. Sinema filmini tarihsel bir kaynak ―ve hatta tarihsel bir anlatı― olarak kabul edersek eğer, bu noktada, onun işlevini sorgulamak elzem olacaktır. *Friedrich Nietzsche*'nin, yaşamı mumyalaştırarak gömen bir tarihsel anlatıya karşılık ―yine― devingen ve canlandırıcı bir tarihi önemsemesi, onun yaşama faydaları ve zararları ekseninde geliştirdiği tarihe ilişkin düşünüşünün bir parametresi olarak görülmekle birlikte (Nietzsche, 1986: 89), bir sinema filminin bir tarih anlatısı olarak yaşama etkileri sorunsalını akla getirmektedir. Öyleyse, soru bellidir: *Sinema kimin, ne işine yarar?*

Sinema filmi, genel bağlamda, kuşkusuz, yoğunlaşabilecek sansürlere maruz bırakılabilir oluşu ile topyekûn serbest bir alan sunamamıştır. Fakat, gerek idarî erkler için, gerekse mağdurlar için saldırı ve savunma silahlarına dönüştürülebilir. Yine, Nietzsche'ye geri dönülecek olursa, bir tarih metni demek yerine, *tarihsel film* denildiğini varsayalım: *Anıtsal* üslubu ile geçmişi mumyalayarak göklere çıkaran böyle bir anlatının yaşama ―varsa― katkıları bu noktada tartışmalı bir surete bürünecektir. Siyasal sistemin kurguladığı bu anıtsal anlatı biçimi, görselleştirilerek daha da vurucu bir biçimine dönüştürülebilmektedir. *Marc Ferro* da Nietzsche'nin saptaması ile hemfikirdir; sinema bir *sanat* haline geldiği andan itibaren, bu sanatlaşmış sinemanın öncüleri belgesel ya da kurmaca yapımlar üzerinden –Ferro'nun deyimiyle– *"betimlemelerin örtüsü altında öğreti aşılayan ve uluyan filmlerle Tarih'e müdahil olurlar."* (Ferro, 1995: 15) Keza, siyaset bilimci *Giovanni Sartori*'nin de vurguladığı üzere, modern dönemde görselliğin ve görsel olanın öneminin yükselişine paralel olarak, sistemlerin kanaat oluşturma yöntemleri de daha etkili bir yapıya ulaşmıştır. Mesele artık kanaat oluşturan erkin iktidarından da öte ―Sartori'nin özellikle televizyon üzerinden sunduğu tahlilden hareketle― *görmenin iktidarı* ile ilgili hâle gelmiştir. Sıradaki aşama, *görülen şeye inanma* aşamasıdır; görmenin iktidarı, göreni, tanık olduğu görüntüye inanmaya sevk eder (Sartori, 2004: 52-55). Bu noktada, Sitüasyonistlerin gösteri üzerine giriştikleri yoğun tahliller ve eleştiriler gündeme gelecektir. *Guy Debord*'a göre, görsel imgeler ve gösteri, bir *yoktan kanaat yaratma* aracı olmaktan daha fazlasıdır. Bu hâliyle, gösteri, her biçimiyle mevcut toplumsal

yapının doğrulanmasıdır. Gösterinin buradaki işlevi ise bu doğrulamanın devamlılığını sağlama noktasında belirginleşmektedir. *"Görünen şey iyidir; iyi olan şey görünür"* düşüncesi, görüneni kabullenişe dayalıdır. Bu edilgen kabulleniş, bütün bir "*modern edilgenlik imparatorluğunun asla batmayan güneşidir."* Nitekim, bu bağlamda, Debord'a göre, gösterinin dili de hâkim olan üretimin ―ya da maddî sistemin― *işaretlerinden* oluşmaktadır (Debord, 2014: 34-37).

Görselin ve gösterinin bu denli etkili bir iktidar odağı hâline geldiği bir dönemde sinemayı düşünmek, önce görsel olanın, ardından görseli biçimlendirme gayreti güden odağın tahlilini yapmak anlamına gelecektir. Bir sinema filmi, propagandist olsun ya da olmasın, içerdiği imgeler ile kendi iktidarını zaten kuracaktır.

Bu bağlamda, bir sinema filmi yaratmak, *Vsevolod Pudovkin*'in deyimiyle, sağlanan malzemelerden bir *filmsel gerçeklik* kurma işidir. Bununla birlikte, filmsel gerçeklik, gerçekteki biçimle hiçbir zaman bir aynılık taşımayacaktır (Pudovkin, 1995: 101). Standart bir sinema filminin kurguya bağımlı yapısının biçemini belirleyen eller, ―yine, tarihsel içerikli sinema filmini bir tarihsel anlatı olarak kabul edecek olursak― geçmişe ilişkin bir yapımda işlenen tarihsel bir olayı yapısökümе uğratarak dönüştürecek ve görselliğin gücünden de faydalanarak dominant ve yaygın bir yeni-anlatı hâline getirecektir. *Alun Munslow*'un yapısökümcü perspektiften vurguladığı üzere, elbette geçmişe ilişkin bir yol haritası çıkarma girişimleri, bu girişimler ile çağdaş (ya da Munslow'un kullandığı tabir ile *post-modern*) *epistem*lerin kullanımına dayanacaktır. Kaldı ki, tarih *"yaşanmış geçmişin öyküleştirilmiş hâlinin yeniden anlatılması"* ile tanım kazanabilmektedir (Munslow, 2000: 196-198). Öyleyse, adına *filmsel gerçeklik* denen gerçeklik biçiminin, tarihsel anlatıları işleyecek ve çalışmamızda değineceğimiz sinema yapımları bağlamında taşıdığına kanaat getirdiğimiz bir diğer anlamı da *tarihsel anlatının yapısökümе uğratılarak* yeni bir gerçekliğe, yeni bir görselliğe, yeni bir algı zeminine dönüştürülmüş hâli olduğunu belirtebilmek mümkündür.

Louis Althusser, "İdeolojnin tarihi yoktur" ifadesinin paradoksal görünümüne dikkat çekerken, aslında, ideoloji denen *yanılsama* veya *katıksız rüya*nın tarih ile kurduğu ilişkiye/bozuk ilişkiye dikkat çekmiştir. Althusser'in değerlendirmesi ile, bir yanılsamadan ibaret olan ideoloji, hayalî bir yapıdır. Bir ideoloji *"günden"* ya da diğer bir tabir ile mevcut maddî gerçeklikten *"arta kalanların"* yeniden ve keyfiyeten düzenlenmesi ve kimi zaman da *"tersine çevrilmesi"* ile *"karmakarışık"* bir biçimde sunulur (Althusser, 2000: 48). *Tersine çevrilmesi*... XX. yüzyılda toplum ve siyaset eleştirileri ile sanatsal görüşlerini füzyonize ederek özellikle Avrupa'da ciddi

etkiler yaratmış olan Sitüasyonistlerin kullanıma soktuğu *détournement* kavramı, belirli ölçüde ―Althusser'in bahsettiği― bir *tersine çevirme* niteliği barındırır. Détournement, saptırılmış bir otonom öğenin asıl niteliğini yitirmesi ve ardından aynı öğenin farklı bir etki ve anlam yaratacak biçimde yeniden örgütlenmesine dayanır (Debord, 2008: 45-47).

Elbette, hayalî nitelikli bir ideolojiyi maddî gerçeklikten süzerek yaratan *tersine çevirme* ile, *tersine çevrilmiş* bir gerçekliğin baskıcı bileşimine yönelik yıkıcı ve yeniden-yaratıcı bir tepki olarak *détournement*'i bir tutmak, abes ile iştigal olacaktır. Yine de, mesele geniş perspektiften değerlendirildiğinde, bir *yıkmak-ve-yeniden-yaratmak* yöntemi göze çarpacaktır. Pudovkin'in film teorisini hatırlayacak olursak, filmin, maddî gerçekliğin dönüştürülmesi ile oluşturulmuş bir filmsel gerçeklik zeminine dayandığını düşünmek, ―yine Althusser'in ifadelerinden hareketle― onun ideoloji ile belirli ölçüde bir yaratım benzerliği taşıdığını belirtmeyi kolaylaştırmaktadır. Bununla birlikte, *Jean Baudrillard*'ın tarih ve sinema üzerine düşündükleri, Althusser'in ideoloji ve tarih üzerine düşündüklerine bir genişletme sağlayacaktır. Baudrillard'a göre, sinemanın yükselişini, *tarihin ölümü* ile sunmak mümkündür. Tarih, ölümünün ardından sinema ile *enjekte edilmeye* başlanmıştır. Üstelik bu enjeksiyon bilinçli değildir; bir *gönderenler sistemi* olarak tarih yitirilmiştir ve sinemanın bu şırıngalama operasyonu, yitirilen bu gönderenler sistemine duyulan ihtiyaç sonucu başlamıştır. Sinemanın *sunduğu* tarihin *tarihsel gerçekçilik* ile ilişkisi, nesnel benzerlikler kurmaya çalışırken yeniden yaratılmaya çalışılan nesnelerin aslında ortadan kaybolduğu ve ne ölü ne de diri bir boyuta indirgendiği neo-figüratif tabloların tarih ile olan ilişkisine benzemektedir. Bu bağlamda, sinemanın, tarihi yeniden canlandırmak adına tüm teknik imkanlarını seferber etse dahi *hayaletlerden* başka bir şey üretemeyecek ve hayaletlerin arasında *kaybolup gidecek* olması kuvvetle muhtemeldir (Baudrillard, 2014: 66-73).

Baudrillard'ın tüm bu değerlendirmelerinin ardından, *Dziga Vertov'*un 1929 tarihli *"Chelovek s kino-apparatom (Kameralı Adam)* (Kemp, 2014: 60-61) filmi ile adeta bütünleşmiş *"Sine-Göz"* manifestosunda yazdıklarına bir bakmak gerekebilir: *"Ben gözüm/Mekanik bir göz. Ben, size dünyayı yalnızca onun bakış açısıyla yansıtan makine."* Vertov'un bu ünlü manifestosunda bahsettikleri, hayatın duru gerçekliğinin kameranın *mekanik göz*ü ile izleyiciye yansıtılması gerektiğini işlemektedir. Vertov'a ve takipçilerine göre, *"Dramatikleştirilmiş sinema insanlığın afyonudur"* ve *"hayatın kendisi"* asıl önemli olandır (Vertov, 2011: 11-16). Yöneten bir elin belirlediği çekim perspektiflerini ve az da olsa kurgu payı söz konusu olduğunda *hayatın*

kendisini doğrudan ve saf bir gerçekçilik içinde aktarmanın ne denli mümkün olabileceği tartışmalıdır ve bununla birlikte, *bakıldığında*, bahsedilen *mekanik göz*ün evrensel aşırı-gerçekçi tutumu beraberinde başka tartışmaları da getirecektir. Vertov'un bu çıkışına karşılık, *Sergei Eisenstein*'ın eleştirisi, bir sinema filminin gerçeklik ile kurduğu ilişkiye *mercek* tutmayı kolaylaştırmaktadır. Eisenstein, Vertov'un manifestosundaki ifadelere karşılık, doğadaki gerçekliği doğrudan aktarmanın herhangi bir değer taşımayacağını belirtir. Asıl iş, Eisenstein'a göre, gerçekliği dönüştürerek coşkular üretmektir. Bu bağlamda, Vertov'unki gibi bir gerçekçilik taraftarlığı salt bir *gerçekçilik yanılsamas*ından ibarettir. Eisenstein'a göre, dış dünya insandan bağımsız olarak bulunmaktadır ve çapraşık bir gerçekliğe dayanır. Hayatın bu *çapraşık gerçekliğini* alıp doğrudan izleyiciye sunmak gerçekçilikten ziyade, *yüzeysel bir gerçekçilik* demek olacaktır. Bu meselede, bir sinemacıya düşen görev, Eisenstein'a göre, varlıkların, nesnelerin ve bunlar arasındaki ilişkilerin derinlerde yatan gerçeğine ulaşmak ve bunlar hakkında ideolojik bir yargıya vararak bu yargıyı izleyiciye aktarmak olmalıdır (Nuyan, 2013: 48-49).

Yalın olarak düşünüldüğünde, bir dönüştürülmüş, hayalî nitelikler edindirilmiş ürün olarak ideoloji, tüm hatları ile benzer olmasa da bir sinema filmi ―ya da kanaatimizce her bir sanat eseri― kadar gerçekliği saptırır ve onu yeniden yaratır. İdeoloji ve sinema filmi arasındaki bu biçemsel benzerlik, ideolojinin ve filmin etki alanlarını tartışabilmek bağlamında önemli bir veri sunacaktır. Kısacası, *"Film de, ideoloji de aynıdır"* demek yerine, *"Film de biraz da olsa ideoloji gibidir"* demek hem temkinli, hem de daha yerinde bir ifade olacaktır. Bu andan sonra mesele, kimin kime benzediği değil, birbirine göreli ölçülerde benzeyen bu iki unsurun bir araya geldiklerinde ortaya çıkardıkları etki alanının boyutlarını, anlatılar ile bu anlatılara uygulanan sansür ve denetimler bağlamında, *gösterinin* ve *görmenin iktidarı* üzerinden ulaştığı gücü incelemek, değerlendirmek ve tartışmak olacaktır.

I. Osmanlı'dan Ulus Devlet'e Geçiş Sürecinde Sinema ve Yansımalar

Tarih-öncesi, *Rembrandt, Tintoretto, Caravaggio* ve *La Tour* gibi, modelleri ve eşyaları uzayda özgürce yerleştirerek onlara hareket ve yön kabiliyeti veren ünlü ressamların eserlerine dayandırılabilen sinemanın (Mükerrem, 2012: 14-16); 1887'de *Thomas Edison* tarafından yapılan *dönen fotoğraf aygıtı* ve 1895'te *Woodville Latham*'ın Amerika Birleşik Devletleri'nde geliştirdiği *kineteskop* ile düzenliği toplu gösterimlerin ardından; Londra'da *Robert W. Paul* ile Paris'te *Lumiére Kardeşler (Auguste*ve *Louis Lumiére)* eliyle geliştirilmesi, XX. yüzyılda ise

*Charles Pathé'*nin 1900 yılında kurduğu film şirketi ile birlikte konulu filmlerde görülen artış, sinemayı dünya sahnesinde –ilk aşamada– önemli bir gösteri aygıtına dönüştürmeyi başarmıştır (Rotha, 2000: 33-36).

Osmanlı'da ise *II. Abdülhamid*'in hükümdarlığı döneminde, *Mösyö Jamin* isimli bir Fransız tarafından *sinematograf* isimli bir aygıt için gümrükten geçirmeye çalıştığı lambalara ilişkin kaleme alınan 17 Haziran 1896 tarihli izin talebi üzerinden sinema ile tanış olduğu saptanabilmektedir. II. Abdülhamid'in elektrikli ve manivelalı cihazlara merakı vesilesiyle araştırılmaya başlanan sinematograf, Sadrazam *Halil Rıfat Paşa*'ya iletilen raporda *"ilmî yönden insanlık için faydalı*" olduğu belirtilmiştir. Fakat, Balkan toplumlarının uluslaşma sürecinde politik argümanlarının bir uzantısı olarak kullandıkları sinema, Osmanlı için zamanla bir tehdit unsuru haline gelmiştir. II. Meşrutiyet dönemine gelindiğinde de bu yaklaşımın varlığını koruduğu görülebilir. Bu dönemde de bir tehdit unsuru olarak görülen sinema ve sinematograf, dönemin resmî politik mekanizması için işlevsel kılınmaya çalışılmıştır. *"Memâlik-i şâhânede sinematograf temaşa ettirilmesinin şerâit-i imtiyâziyyesi"* başlıklı nizamname (Özuyar, 2008: 11-12) ile getirilen *Sultan'ın halkı için yaptığı iyiliklerin ve hizmetlerinde gösterilmesi zorunluluğu* vasıtasıyla belirtilen yöndeki amaç bir resmiyete ulaştırılmıştır (Çeliktemel-Thomen, 2013: 28-31). *Fuat Bey (Uzkınay)* tarafından çekilen *"Aya Stefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı"* filmi ile, propagandanın sinema üzerinden kullanımı da başlamıştır diyebiliriz. Zira, dönemin Osmanlı aydın belleğinde, görüntülerde yer bulan Rus Şehitler Abidesi, 1877 Osmanlı-Rus Antlaşması'nın ağır şartlarının bir nişanesi suretindedir. Onun imhası ve yıkımı, 1877'deki antlaşmanın Osmanlı'ya yüklediği tüm o ağır koşulların da sembolik olarak imhası düşüncesine dayanmakta ve bu bağlamda sergilenen politik tepkiyi adeta görselleştirmektedir (Onaran, 1994: 12-13).

II. Meşrutiyet ile birlikte, özellikle *Enver Paşa*'nın Alman ordusundaki *foto-film merkezi* benzeri bir ordu sinema birimi kurma çabasının 1915'te oluşturulan *Merkez Ordu Sinema Dairesi* ve bu kurumda *Fuat Uzkınay* tarafından yürütülen belgesel-film çekimleri ve bu bağlamda özellikle *"Sultanahmet Mitingi (1919)"* filmi ile belgesel-film türünde ilk önemli propaganda filmlerinin yönetmeni olarak öne çıkan *Cemil Filmer* (Filmer, 1984: 85-101) ile, Kuvay-i Milliye hareketinin öncüsü durumundaki *Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti* tarafından 1916'dan itibaren direniş hareketinin ideolojik zeminini sinema üzerinden kurmak ile görevlendirilen *Kenan Erginsoy*'un cepheden bilgi veren yapımları içeren faaliyetleri (Önder ve

Baydemir, 2005: 119-120) önemli bir yer tutmaktadır. Halide Edip'in (Adıvar) halkı ulusal direnişe davet eden konuşmasını içeren ve bu yönüyle İngiliz işgal kuvvetlerinin baskısından saklanarak Karaköy rıhtımındaki Amerikan torpidosuna bizzat Filmer tarafından ve gizlice ulaştırılan *"Sultanahmet Mitingi"*, Filmer'in cümlelerinde, Baudrillard'ın tarih-sinema yer-değişimine dayalı ilişkisinin bir karşılığını bulmuştur. İlgili film için *"Özellikle meşhur Sultanahmet Mitingi'nde Halide Edib Adıvar'ın nutkunu filme çekmiş olmam, tarihle - sinemayı birleştiriyordu."* şeklindeki değerlendirmesi, sinemanın bir tarih aktarım aracı olarak kullanılabilirliğinin farkındalığını içermektedir (Filmer, 1984: 5). Bu farkındalık salt tarihî bir anı belgelemek bağlamında değil, tarihsel bir sürecin önemli sayılabilecek bir anını bütünlüğünden ayırarak tekil bir gösteri nesnesi haline getirmesine de dayanmaktadır. Görsel cihazlarla belgelenen o tarihî an, artık kendi başına –ve üstelik dönemin işgal kuvvetlerini ilgili filmi ortadan kaldırmaya itecek denli ideolojik– bir *gösteren*dir. Bununla birlikte, bu gösterenin, ulusal kurtuluş hareketi döneminin önemli yapımlarından sayılması sadece görüntü içeriğine değil, anlamsal içeriğine de dayanmaktadır. Cumhuriyet dönemine girildiğinde ise sinema artık daha kurumsallaştırmaya müsait bir zemine kavuşturulmuş olacaktır.

II. *Erken Cumhuriyetin Yirmi Dördüncü Karesi*: Türkiye Cumhuriyeti'nde Sinema

Erken Cumhuriyet'in ilk yönetmenleri incelendiğinde, dönem sinemasının ideolojik karakterinin yeni paradigmanın ilkelerine olan uyumluluğu göze çarpmaktadır. Bununla birlikte, *Türk sineması* denildiğinde, akla bir sanat türünün gelebiliyor olmasından bahsedebilmek güçtür. *Halit Refiğ*'in vurguladığı üzere, Türkiye'de sinema filmleri çekenlerin, 1950'lerin ortalarına dek *sanatçı* olarak anılmaktan ziyade, *"filmci"* olarak anıldıkları bilinmektedir. Öyle ki, dönem ruhunun imgeleminde, filmcilik, bir çeşit esnaflık biçimine denk düşmektedir (Refiğ, 1996: 178-179).

Bireysel bir yaratım aygıtı olarak değerlendirildiğinde bu yönde bir çehre gösteren film yönetmenliği ve yapımcılığının, 1923 ile başlayan Türkiye Cumhuriyeti evresi incelendiğinde, serbest bir *zanaat* olduğunu belirtebilmek zordur. Savaşı yeni atlatmış ve ardından ulus yaratma mücadelesine girişmiş bir lider kadronun gölgesinde kalan sinemadan özgün ve özgür yapımlar beklemek, elbette, Türk sinemasının gelişim süreçleri göz önüne alındığında fazlaca iyimser bir beklenti anlamına gelecektir.

Millî Mücadele konulu filmler söz konusu olduğunda, Muhsin Ertuğrul ile kristalize olan resmî ideoloji perspektifinde biçimlenen anlatılar, hem tarihin yeniden-yaratımı, hem de ideolojinin

yayılması bağlamında önemli göstergesel metinlerdir. Ertuğrul'un 1922'de kurduğu *Kemal Film Kurumu* adına, 1923'te çekmiş olduğu uyarlaması *"Ateşten Gömlek"*, *Halide Edip Adıvar*'ın ünlü romanında da işlediği üzere, İstiklâl Savaşı'nda yaralanmış bir yedek subay olan *Peyami* karakterinin gönül ilişkileri üzerinden Millî Mücadele'nin dönüm noktalarına dair bir anlamda *görsel geri-dönüşler* sunmaktadır. Peyami'nin, kocası Yunan askerleri tarafından öldürüldükten sonra kendisine sığınan *Ayşe* ve arkadaşı *İlhan* ile birlikte başından geçenleri işleyen ilgili film, Millî Mücadele döneminin ve ideolojisinin isimsiz ―ve elbette, kurgusal― tanıkları üzerinden görsellik kazanmış biçimidir aynı zamanda. Karakterlerin Fatih ve Sultanahmet mitinglerine katılımlarının ardından, Peyami'nin Millî Mücadele'ye katılmak üzere Anadolu'ya geçişi ile tanık olduğu manzaralar, Erken Cumhuriyet ideolojisinin barındırdığı çeşitli imgelerin, yine çeşitli tipler üzerinden sunumu niteliğindedir. İhsan karakterinin *millî kuvvet* fikrine aykırı eylemlerde bulunan köylüler tarafından yakalanışı ve ardından yine millî kuvvetlere *ihanette* bulunmuş kocasından bezen *Kezban* isimli karakter tarafından kurtarılması, Millî Mücadele hareketi ve ideolojisinin görselliğin gücü aracılığı ile tasdiki görünümündedir. Üstelik, Muhsin Ertuğrul, filmin çekimleri esnasında, önceki yapımlarından farklı olarak özellikle kadın oyuncuların Türk kökenli olmalarına dikkat etmiş, Millî Mücadele'ye dair bir konuyu azınlık veya Rus göçmenler ile çekmek istememiştir (Onaran, 1981: 165-167). Türk millî kimliğinin inşası sürecinde dikkat edilen bu husus, bakıldığında, yeni rejimin *"millî yurttaş"* profiline uygun, etnik ve soy temelli kültürel bir aidiyet duygusuna dayalı, *"militan"* reflekslere sahip, dost ve düşman/biz ve ötekiler algılanımına sahip *makbul vatandaş* tipolojisinin yansımalarını sunmaktadır (Üstel, 2008: 325-328). Bununla birlikte, tarihin, II. Meşrutiyet'ten bu yana millî kimliğin oluşturulmasında önemli harçlardan biri olarak kabul edilmesi, edebiyatta olduğu kadar, görsel ürünlerde de önemli etkiler yaratmıştır. Cumhuriyet sonrası oluşturulan *Türk Tarih Tezi* ile akademik bir içerik kazandırılan sosyal ölçekteki Kemalist tasarım ―1923, 1927 ve 1931 tarihli Cumhuriyet Halk Partisi tüzüklerinde― *Türk millî kültürünü benimsemek* kıstasında görülen salt kültürel yaptırımdan; *"Millî dayanışma dil birliğine, ülkü birliğine ve fikir birliğine dayanır"* maddesinde görülen birleşimci ve manipülatif ideolojik yaptırıma dek ulaşmıştır. Yeni rejimin, iç ve dış muhaliflerine karşı mücadelesini çok yönlü sürdürdüğü bu evrede, kurucu ideoloji ve Tarih Kongreleri ile sunulan yeni millî tarih tezlerinin dolaşımı ve yayılımı, yeni paradigmanın varlığının ve siyasal meşruiyetinin sağlamlaştırılması adına önemli birer aygıt olmuştur (Ersanlı, 2003: 91-106). Bu aygıtın salt yazılı alanda işlevsellik gösterdiğini belirtmek ise eksik bir değerlendirme olacaktır. Zira, Türkiye Cumhuriyeti döneminde, mimarî, müzik, resim ve sinema alanında görülen millî temalar, yeni paradigmanın kurduğu tarih tezinin

salt yazınsal alan ile sınırlı kalmadığının kanıtıdır. Muhsin Ertuğrul'un çektiği *"Ateşten Gömlek"* uyarlaması, salt Türk sinema tarihinin içerdiği sanatsal bir ürün olmayıp aynı zamanda rejimin kendini var etme sürecinin yansımalarından biridir. İçeriği, çekim aşamalarında yapılan seçimler ve izleyici imgeleminde yaratılmaya çalışılan yeni görsel unsurlar bağlamında, film, bir *kahramanlar-hainler* diyalektiğinde, cumhuriyetin *makbul vatandaş* profilini sergilemektedir.

Erken Cumhuriyet sinemasının –isimlerine de yansımış olan politik içerikleri ile– ilk örnekleri, sinemanın II. Meşrutiyet dönemi kullanım gerekçelerinin yeni rejim döneminde de söz konusu olduğunu göstermektedir. Fuat Uzkınay tarafından 1922'de başlanıp 1942'de bitirilen *"İstiklâl"* (ilk ismi: *"Zafer Yollarında"*) belgesel filmi, adeta ilgili dönem ideolojisinin görsel dökümü niteliğindedir. Bununla birlikte, *Ordu Film Alma Dairesi* tarafından hazırlanan *"İzmir Zaferi"*, *"Dumlupınar Vekayii"*, *"İzmir Nasıl İstirdat Edildi"*, *"İzmir'in İşgali"*, *"İzmir'deki Yunan Fecayii"*, *"İzmir Yanıyor"*, *"Gazi'nin İzmir'e Gelişi ve Karşılanışı"* filmleri ile dönem İzmir'ine yönelik görsel bir döküm sunulmaya çalışılmıştır. *Cezmi Ar* tarafından, savaş esnasında çekilen *"İşgal Ordularının İstanbul'u Terki"* belgesel filmi de yine ulusal mücadele döneminin yapımları arasında, işgal karşıtı ve bu bağlamda ulusal direniş ideolojisini barındıran önemli yapımlardan biri olarak gösterilebilir. *Ester Şub* tarafından çekilen *"Türk İnkılâbının Terakki Hamleleri (1937)"* filmi ise adeta Cumhuriyet dönemi ilerlemeciliğinin görsel belgelendirmesi suretindedir. Cumhuriyet sinemasının erken dönem yapımları incelendiğinde, bu dönemde sinemanın algılanımı, kullanımı ve kurgulanımı üzerine sunduğu veriler ile birer kaynak işlevi görmektedir (Odabaş, 2006: 209).

Erken Cumhuriyet ideolojisinin temsilleri söz konusu olduğunda, anılması gereken bir diğer yapım da kuşkusuz Sovyet yönetmen *Sergey Yutkeviç* ve *Lev Arnshtam* tarafından çekilmiş, 1934 tarihli siyah-beyaz belgesel olarak *"Türkiye'nin Kalbi Ankara (Ankara - serdtse Turtsii)"* filmidir. Sovyetler Birliği'nden ısmarlama olarak yine Sovyet bir yapım ekibi tarafından hazırlanan bu belgesel film, 1920-1930 yılları arasını kapsayan bir Türk-Sovyet ilişkiler ağının ürünü olarak ortaya çıkmıştır. *"Bir cumhuriyet ütopyası"* olarak Ankara kentinin (Duru, 2012: 173-174) cumhuriyetin ilanı sonrası geçirdiği gelişme evrelerinin görsel sunumuna dayalı ilgili film, *Mustafa Kemal Atatürk* ile *İsmet İnönü*'nün konuşmalarının ardından, *"yaşlı partizan"* şeklinde sunulan bir İstiklal Harbi gazisinin savaş sonrasında Onuncu Yıl Kutlamaları'nı seyretmek için geldiği Ankara'nın yeni çehresi karşısında yaşadığı şaşkınlığı, belgesel ve

propagandist bir dille aktarmaktadır[*] (*Türkiye'nin Kalbi: Ankara/Ankara - serdtse Turtsii,* 1934). Sovyetler Birliği'nde sinemanın oldukça gelişim gösterdiği bir evrede, Sovyet yönetmenler tarafından çekilmiş filmlerin Türkiye'de gösterilmeye başlanması ile seyircinin de tanış olduğu bu yeni üslup, Moskova'daki Türkiye büyükelçiliğinin ülkeye geçişi öncesinde uyguladığı yoğun denetime rağmen, yine Sovyet yetkililerinin ısrarlı girişimleri ile Türkiye sinemalarında gösterilme imkânına kavuşmuştur. Özellikle, 27 Haziran 1926'da Türkiye'nin Moskova büyükelçiliğine gönderilen bir yazı ile birlikte ulaştırılan on sinema filmine yönelik Türk yetkililerin değerlendirilmesi, sinemanın, tarih ve ideoloji üzerinden kazandırıldığı biçimin ve bu bağlamda artırılmaya çalışılan etki kapasitesi hususunun altını çizmektedir. Buna göre, gönderilen filmler hakkında yapılan değerlendirme sonucunda, *ilerleme* ve *gerilik* karşılaştırması temalı filmler oldukça önemsenmiştir. Sovyet kentlerinde sürdürülen faaliyetler, yürütülen inşâ çalışmaları, sağlık ile ilgili çalışmalar ve Sovyet köylerindeki batıl inanç yansımaları; Türk kentlisi ve köylüsü için faydalı görülerek gösterime açılmıştır (Lüleci, 2014: 46-47).

Dış politik ilişkiler bağlamında önemli gelişmelerin yaşandığı 1923-1950 arasında, bu ilişkilerin Türk sinemasının da belirli bir düşünce yapısına yönelmesi, sinema ürünlerine onu salt sanat eseri olmaktan çıkararak politik bir aygıta dönüştürmesi konusunda önemli sayılabilecek etkilerde bulunduğuna dair belirtilere rastlamak mümkündür. Tıpkı cumhuriyetin ilk on yılı içerisinde sinema ve sinemanın kullanım biçimleri konusunda kat edilen yola benzer biçimde, 1939 döneminde de sinemanın toplumsal manipülasyon adına kullanımına ilişkin farkındalık politik gündemde kendisine yer bulmuştur. II. Dünya Savaşı'nın öncesinde, 1 Nisan 1939 tarihli Türkiye-ABD Ticaret Antlaşması'nda, Türkiye Cumhuriyeti'nin ithal ettiği ürünler arasında *"sinematoğraf filimleri"* de görülmektedir (Ticaret Antlaşmasının tasdikine dair kanun, 1939: 12069). Bu ürünlerin ithalatı sorunsalı, 1939'da ülkeye gelen Amerikan heyetinin hazırlamış olduğu *"Maarif İşleri"* başlıklı raporla birlikte göz önüne alındığında soru işaretlerini bir nebze gidermektedir. Tutulan raporda, radyo gibi sinemanın da *halkın terbiyesinde* önemli

[*] İsmet İnönü'nün ilgili konuşmasını içeren ve bu konuşmanın sansürlenmiş olduğu iki farklı film versiyonu söz konusudur. Sansürlenmemiş versiyonda, İnönü, özetle, Türkiye'ye gelen diplomatik heyet üyelerine tek tek teşekkür etmekte ve Türk-Sovyet dostluğunun *"en çetin sınavlardan geçmiş"* güçlü dostluk bağlarına dayandığını söylemektedir

bir işlev göstermeye müsait bir araç oluşu vurgulanmış, ABD'de bu yönde uygulanan halk eğitim metodu, Türkiye'ye de önerilmiştir:

> "Büyük bir tesis masrafı ile mütemadi bir masarife mütevakkıf olan vasıtalar da radyo ile sinema makinelerile mücehhez kamyonlardır. Bu sonuncu vasıta Birleşik Amerika Devletlerinde halk terbiyesinde, bilhassa orman muhafazas ve ziraat teşmil hizmeti hususlarında şayanı dikkat bir muvaffakiyetle kullanılmaktadır. Türkiyede de bu hususta ayni muvaffakiyetin elde edilmemesi için hiçbir sebep yoktur." (Maarif İşleri, 1939: 28)

Sinema, hem Sovyet, hem de ABD etkileşimi örneklerinden de anlaşılacağı üzere; ideal vatandaşı yaratmak amacı doğrultusunda bir sosyal tasarım aygıtı olarak kullanılmıştır. Bir *kitle haberleşme aracı* olarak değerlendirildiği fark edilecek olan sinema, sunduğu sanatsal değerin ve dayandığı tipolojik endüstrinin dışında –kitle iletişim araçlarının doğası gereği– *daima tek taraflı* yapısıyla II. Meşrutiyet ile Cumhuriyet dönemleri arası süreçte aktif olarak kullanılmıştır (Tikveş, 1968: 79-86).

Bu bağlamda söylenebilir ki, sinematografik üretimin devlet teşviki –ve hatta yer yer doğrudan müdahalesi– ile gerçekleştirildiği Erken Cumhuriyet döneminde, denetim, sansür ve sinema yoluyla resmî propagandanın temsili, dönem sinemasının bir diğer kodlarına tekabül etmektedir. Kuşkusuz çıkarılan kanunlar ve kurulan denetim mekanizmaları, sinemaya ilişkin bu algının varlığını destekleyen işaretler arasındadır.

III. Erken Cumhuriyet Dönemi Sinemasında Denetim, Sansür ve Propaganda

Sinemanın özellikle tiyatrocular eliyle yaygınlaştırılmaya çalışıldığı Erken Cumhuriyet Dönemi, sansür, siyasal erkin ideolojisini ve varlığının güvenliğini sağlayan önemli bir mekanizma olarak kullanılmıştır. Kurulan komisyonlar ve hazırlanan tüzükler ile uygulanan sansür, denetlemelerden yasaklamalara dek varan bir yelpazede uygulanma alanı bulmuştur.

Fransa, İtalya ve Belçika gibi doğrudan devlet sansürü uygulamış ülkelerden haricen; İngiltere, ABD, Japonya ve (Eski) Almanya Federal Cumhuriyeti gibi ülkelerde ilgili dönemde –film endüstrisinin ve sosyo-politik üst kurumların yapısı itibarıyla– oto-sansür söz konusu olmuştur. Yine aynı dönemde, Türkiye Cumhuriyeti, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin sinema denetim ve sansür yapıları bağlamında *devlet sansürü uygulayan ülkeler* kategorisinde değerlendirilebilmektedir (Tikveş, 1968: 115-129).

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1898'de yazdığı aynı isimli romanından uyarlanan *"Mürebbiye"*, *Matmazel Anjel* karakterinin Paris'ten çıkıp mürebbiye olarak geldiği Türk ailesinin evindeki tüm erkekleri cazibesiyle birbirine düşürmesini anlatan içeriğiyle, işgale uğrayan İstanbul halkı için görsel bir protesto olarak görülmüştür. İşgal ortamında çekilen bu film, Fransız işgal kuvvetlerinin yaptırımına maruz kalarak sansüre uğramış ve Anadolu'ya gönderilmesi yasaklanmıştır (Özön, 1970: 19-26). Her ne denli *Mürebbiye* uzun yıllar Türk sinemasının sansürlenen ilk filmi olarak kabul edilmişse de II. Abdülhamid döneminde sinema üzerine çıkarılan *"Memâlik-i şâhânede sinematograf temaşa ettirilmesinin şerâit-i imtiyâziyyesi"* örneğinden hareketle, Osmanlı'da sinemanın tam bir serbestiye sahip olduğunu söyleyebilmek güçtür. Bununla birlikte, 1919 yılı şartlarında, ülkede üretilen ya da ülkeye getirilen sinema filmlerinin gösterimlerinin hiçbir denetim ve sansüre uğratılmaksızın halka sunulduğunu düşünmek de bir o kadar iyimser bir beklenti olarak görünecektir. *"Mürebbiye"* filminin sansür ve yasak konusunda iddia edilen ilkliği ve bu yöndeki kanılar oldukça tartışmalı bir alan teşkil etmektedir (Öztürk, 2006: 60-61).

Cumhuriyetin ilanından hemen önceki dönemde, 1923'deki Ramazan ayının yirmi beşinci gecesi sinemalarda gösterilen *"Yusuf Aleyhisselam Kıssası"* filmi ise iki boyutlu bir sorunsal olarak görülmektedir. Ulusal hükümetin hakimiyetini kanıtladığı bir dönemde sosyal tepkiyi dindirmeye yönelik ılımlı politikalara örnek olarak sunulabilecek ilgili yaptırımlar, adeta dönemin siyasal durumunun bir projeksiyonudur. Filmin içeriği konusunda Trabzon Müftülüğü ve Erzurum eşrafı tarafından, 23 Mayıs 1923'de Umur-u Şeriye ve Evkaf Vekaleti'nden İcra Vekilleri Heyeti Riyasesi Celilesi'ne gönderilen yazıda, ilgili filmin *peygamberi yalan yanlış tasvirlerle gösterdiği* ve bu durumun da *hissiyat-ı İslamiyye'yi rencide ettiği* bildirilmiştir. Buna karşılık, hükümetin tavrı eleştiri odaklarının lehine olmuş, film sansürlenmiştir (Öztürk, 2006: 71-72). Cumhuriyetin ilanının ardından ise artık farklı bir yola girilecektir. Erken Cumhuriyet Dönemi Sineması örnekleri –ilerleyen bölümlerde yer vereceğimiz üzere– yeni bir toplum tasarımından hareketle, bu tasarıyı desteklemek maksatlı çeşitli sosyal figürlerin ideolojik zeminli kimi temsiller üzerinden yeniden kurgulanmasını içerecektir.

Cumhuriyetin ilanıyla başlayan süreçte, 1923'te çıkarılan *"Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname"* ile ―aynı yıl Faşist İtalya'da çıkartılan yasaya benzer biçimde― Ankara ve İstanbul'a birer İl Denetleme Komisyonu kurulmuş, Türk filmlerinin senaryo ve çekim bazından denetlenmesi ilgili kurumlara bırakılmıştır. Komisyonda, içişleri ve polis

yetkililerinin yanı sıra, Genel Kurmay'dan, Millî Eğitim Bakanlığı'ndan ve Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nden de temsilciler yer almıştır. Komisyon, ilgili tüzüğün VII. maddesi uyarınca; herhangi bir devletin siyasî propagandasını yaptığı, herhangi bir ırk ya da milleti küçümsediği, dost devlet ve milletlerin duygularını incittiği, din propagandası yaptığı, genel ahlâka ve millî duygulara aykırılıklar içerdiği, ideolojik propaganda yaptığı, askerlik karşıtı propagandist içerik barındırdığı, ülkenin düzeni ve asayişine aykırı öğeler içerdiği, Türkiye'nin aleyhinde sahnelere yer verdiği saptanan tüm filmlere sansür uygulamıştır. Ayrıca, tüzüğün XXVIII. maddesine göre, önceden gösterimine izin verilmiş filmlerin ardından sakıncalı bulunmaları durumunda tamamen yasaklanacakları belirtilmiştir (Onaran, 1994: 15-34).

Bu dönemin ardından, 1930'lu yıllarda sinemanın etkilerinin anlaşılması ile birlikte onu siyasal bir aygıt hâline getirme kaygısının gelişim gösterdiğini –bir önceki bölümde– belirtmiştik. Yine, bu dönemde, *Hilmi Malik (Evrenol)* imzası ile basılmış *"Türkiyede Sinema ve Tesirleri"* isimli kitap, hem sansürün, hem de devletin sinemaya bakış açısının önemli göstergelerini içermektedir. Dünyada ve Türkiye'de sinemanın tarihsel gelişimi, çocuklara ve yetişkinlere olumlu veya olumsuz etkileri ile Fransa, İspanya ve Sovyet Rusya'daki sinema faaliyetlerini içeren kitap, *"Başlarken"* ve *"Ülkü"* başlıklı bölümlerinde sinemanın öneminin resmî makamlarca kavranması gerekliliği üzerinde durmakta, sinemanın çocukluktan başlayarak bir *millî terbiye* aşılama aracı olarak kullanılması gerektiğini savunmaktadır. Özellikle, *"Başlarken"* başlıklı bölümde ilgili tez bu surette savunulmaktadır:

> "Her şeyi avucu içine alan ve yoğuran yüce Türk inkılâbı halkın terbiyesinde çok mühim roller oynayan sinemayı başı boş bırakamaz. Türkiye'de gösterilen filmleri kontrolden başka; halkın terbiyesine, siyasî ve millî filmlerin hazırlanması da inkılâbın hazırladığı yeni mektepler kadar mühim ve lâzımdır.
>
> "Nasılki Türk inkılâbı ve halkı çocukların sağlam ve milli bir terbiye almalarını candan diledi ve bunu kendileri için en büyük bir gaye edinerek verimli mektepleri açdı ve açacaksa, tesirleri müsbet ve millî filmlerin yapılması ve hazırlanması için de bir o kadar büyük gayretler ve himmetlerle çalışmaları lâzım ve ehemmiyetlidir.
>
> "Bunun ehemmiyetini ve lüzumunu takdir ve idrak eden Avrupa memleketleri, fasıl 10 da görüleceği gibi, bu sahada çok ileri adımlar ata bilmişlerdir. Türk Milleti, Türk inkılâbı bunlardan geri kalamaz, kalmaması gayedir." (Malik, 1933: 5)

Malik, kaleme aldığı bölümler boyunca özellikle çocukların yetiştirilmesi konusu üzerinde durmuş, sinemanın çocuklar üzerindeki etkilerini değerlendirmeye çalışmıştır. Bununla birlikte, *"Filmin propağanda vasıtaları ve kont(r)olu"* anabaşlığı dahilinde yer alan *"Filmin ve*

sinemanın Kontrolu" alt-başlığında, 24.04.1930 tarihli ve 1593 numaralı *Hıfzısıhha Kanunu*'nun 167. maddesinin içeriğine yer vererek; ilgili maddenin, 12 yaşını bitirmemiş çocukların sinemalara, tiyatrolara, barlara ve bu tür yerlere gitmelerinin ve götürülmelerinin yasaklandığını bildirmiştir. Altı yaşını doldurmuş çocukların salt çocuklar için çekilmiş filmleri izleyebileceğini bildiren bu kanun maddesi, yazarın cümlelerinden anlayabileceğimiz üzere, uygulamada beklenen karşılığı alamamıştır. Yine, sansür hususunda, Dahiliye Vekâleti tarafından 19 Temmuz 1932 tarihinde çıkarılan 2153 sayılı ve 12979 numaralı kararnâme kapsamında, hem dışarıdan getirilen hem de Türkiye'de çekilen filmlerin gösterime girmeden önce bir kurul tarafından denetlemeden geçirileceği ve uygun görülmeyen yerlerinin kesilerek sansüre uğratılacağı belirtilmiştir:

> "Filim kontrolu bir defaya mahsus olmak üzere İstanbulda icra edilir. Filimler mutlak bir sinemada ve perde üzerinde hususi olarak B.E.H. Reisliğile Maarif ve Dahiliye Vekâletleri namına tayin edilen üç azadan mürekkep bir komisyon marifetile muayene ve tetkik edilir. Bu tetkik sırasında Vilâyet Polis Müdürü ve emniyet müfettişi veya tarafından tevkil edilecek bir memur hazır bulunur. Gösterilmesi arzu edilmeyen filmin kısımları varsa, bunlar kesilir ve mütebakisinin gösterilmesine mahzur olmadığına komisyonca kanaat hasıl olursa, gösterilmesine müsaade edilir. Yanmış ve perde üzerinde görülmesi güç filmlerin gösterilmesi memnudur.
>
> "Filmleri tetkike memur edilmiş komisyon azaları arasında çıkacak her hangi bir ihtilaf üzerine, filim Ankaraya celp edilir ve yine ayni makamların memurlarından mürekkep bir heyet huzurunda ikinci defa olarak tetkik edilir ve son karar verilir."
>
> (Malik, 1933: 39-40)

Sansüre yönelik bu yasa, 1934'te çıkarılan iki ayrı yasa ile birlikte geliştirilmiştir. İçişleri Bakanlığı ile Basın Yayın Denetleme Müdürlüğü'ne verilen denetleme yetkisi, senaryo denetleme noktasında sinema üreticileri için oldukça ağır noktalar içermektedir. Özellikle, Türkiye'de üretilen filmlerin senaryoları üzerinde uygulanan denetleme, daha çok çocuk ve gençlerin gelişimine yönelik kaygılar ile biçimlenmiş, bu bağlamda yetişkinlerin durumu tamamen göz ardı edilmiştir. Senaryonun denetleme mekanizmasından *sakıncasız* görülerek geçmiş olmasından sonra dahi, denetlemeyi yürüten komisyondan herhangi bir üyenin ilgili filmi yeniden incelenmek üzere önermesi durumunda film üzerinde uygulanmış tüm işlemler tekrarlanmaktadır. Sinemaya uygulanan sansürün boyutları bir sıkıyönetim ya da seferberlik döneminde uygulanabilecek ölçüde ağırdır. Öyle ki, Bakanlar Kurulu kararı ile 1963'te çıkarılan ve sıkıyönetim ile seferberlik durumunda uygulanması kararlaştırılan gazeteler, dergiler,

kitaplar, plaklar, posta maddeleri, radyo, televizyon gibi kitle iletişim materyallerini kapsayan denetleme yönetmeliğinde; sinema için belirlenmesi beklenen usul *"kendi özel tüzüğüne (yani 1939 tarihli tüzüğe) göre yapılır"* ifadesi ile açıklanmıştır. Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere, sinema üzerindeki denetleme mekanizmasının şiddetinin boyutları sıkıyönetim veya seferberlik dönemlerinin nevi şahsına münhasır sansürlerine denk düşmektedir (Özön, 1995: 59-61).

Ulusal direniş döneminin ardından, sansür, varlığını çeşitli düzenlemeler vasıtasıyla korumuştur. Muhsin Ertuğrul tarafından 1938'de çekilen *"Aynaroz Kadısı"* filmi *yakın tarihle alay ettiği* düşüncesiyle yoğun biçimde eleştirilmiştir. Filmde, ana karakter Aynaroz kadısı *Yakup Efendi*'nin, *Afroditi* isimli Rum kadına, ergen olup olmadığını anlamak adına şarap içirmesinin, yine Yakup Efendi'nin kötü niyetini açık eden sözlerinin ve Rum kadını oynayan *Şevkiye May*'ın giysilerinin ve tavırlarının genel ahlaka aykırı bulunması sebebiyle artan tepkiler üzerine, mecliste, sansür düzenlemelerinin hazırlanması çabuklaştırılmıştır (Onaran, 1994: 32). Aynı şekilde, Faruk Kenç'in çektiği, 1941 tarihli komedi filmi *"Kıvırcık Paşa"* da aynı düşünceden hareketle sosyal ve siyasal baskıya uğramıştır. Filmde sunulan *kılıbık Osmanlı paşası* teması, bahsi geçen düşünceye dayanak olarak görülmüştür. *Adolf Körner*'in yönetmenliğinde, *Reşat Nuri Güntekin*'in eserinden uyarlanarak 1942 yılında çekilen *"Duvaksız Gelin"* filmi de yine –ev sahibinin kızına aşık olan ana karakterin bu aşkı uğruna karısını boşadıktan sonra pişman oluşunu ve ardından yeniden eski karısıyla evlenmek maksadıyla araya hülleci koyuşunu anlatan içeriği sebebiyle– ahlaka uygun görülmediğinden tepkiyle karşılanmıştır. Bahsi geçen baskı ve eleştiriler, sonunda, meclise dek yansımış ve bu noktada bir sansür kanununun hazırlanması yetkililerce gerekli görülmüştür (Gökmen, 1989: 194-195).

Bu bağlamda, sansür konusunda, 19 Temmuz 1939 tarihli *"Filimlerin ve filim senaryolarının kontroluna dair nizamname"* sinema üzerinde artan sosyal ve siyasal baskının bir yansıması olarak görülebileceği gibi, 19 Temmuz 1932'de çıkarılan talimatnamenin bir benzeri suretindedir. Bu nizamname ile sinema filmlerinin ve film senaryolarının kontrollerinin doğrudan yapılması öngörülmüştür. Nizamnamenin, lüzum görüldüğü taktirde hükümet tarafından çekim anında operatörün yanında bulunmak üzere gözlemci memurların görevlendirilebileceğini belirten otuz üçüncü maddesi , politik mekanizmanın denetim ve sansür konularındaki doğrudan müdahaleye dayalı yaptırımlarının kanunî zeminini oluşturmaktadır. Bu denetimden geçen filmler, banyo edildikten sonra halka gösterimi, yine başka bir denetim mekanizmasının onayına bağlı tutulmuştur. İstanbul valisinin veya vilayet

erkânından seçeceği bir yetkilinin başkanlığında toplanan, Dahiliye Vekâleti adına Emniyet Müdürlüğü ve Matbuat Umum Müdürlüğü'nden birer, Maarif Vekilliği'nden ise bir üyeden oluşan denetim komisyonu çekilen filmlerin uygunluklarını ölçmek adına görevlendirilmişlerdir. İstanbul'da denetimi yürüten bu komisyonun faaliyetlerine itiraz edilmesi durumunda ise Ankara'da başka bir komisyon kurulabileceği de belirtilmiştir. Bu durumda, komisyon, yine, Dahiliye Vekâleti, Emniyet Umum Müdürlüğü, Matbuat Umum Müdürlüğü ve Maarif Vekâleti kurumlarından belirtilmiş olan sayılardaki temsiler tarafından oluşturulacaktır. Askerliği ilgilendiren konularda Genel Kurmay Başkanlığı'ndan temsilci talep edilebileceği belirtildiği gibi, buna benzer durumlarda ilgili bakanlıkların temsilcilerine ihtiyaç duyulması halinde yine temsilci gönderilmesi için taleplerde bulunulabileceği yönünde bir opsiyon sunulmuştur. İlgili komisyonun inceleme aşamaları filmlerin doğrudan izlenerek değerlendirmeleri biçimindedir. Buna göre, komisyon, gönderilen filmleri baştan sona izledikten sonra, içeriğinde ilgili sansür kanununa aykırı yanlar barındıran filmlerin gösterimini yasaklama ya da aykırılıklar bulunmaması halinde filme izin verme yetkisine sahiptir. Yasaklamaya alternatif olarak, başka bir yöntem daha söz konusu olmuştur. Filmin bütününe yansımamakla birlikte, kısıtlı bir bölümünde aykırılıklar saptanması durumunda bu bölümlere sansür uygulanması ve böylece halka sunulması eser sahibine teklif edilmekte, eser sahibi bu teklifi kabul ederse film sansürlenerek yayınlanmakta, etmezse tümden yasaklanmaktadır. Denetimden geçtikten sonra uygun görülen filmler ise, perdede, filmin isminin ardından, ilgili kuruldan geçtiğini belirten pullu ve mühürlü bir yazının gösterimi ardından başlatılmaktadır (Gökmen, 1989: 19). İcra Vekilleri Heyeti tarafından, 2444 ve 2559 sayılı kanun hükümlerine binaen hazırlanan bu nizamnamede, yürütülecek incelemede kıstas alınan konular ise Erken Cumhuriyet Dönemi'nin temel sosyo-politik kaygılarını yansıtmaktadır:

> "Madde 7 – Aşağıda yazılı gayelerden birine matuf olan filimlerin gösterilmesine müsaade edilmez:
> 1 – Her hangi bir devletin siyasî propagandasını yapan,
> 2 – Her hangi bir ırk veya milletin tezyif eden,
> 3 – Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden,
> 4 – Din propagandası yapan,
> 5 – Millî rejime aykırı olan siyasî, iktisadî ve içtimaî ideoloji propaganda yapan,
> 6 – Umumî terbiyeye ve ahlâka ve millî duygularımıza mugayir bulunan,
> 7 – Askerlik şeref ve haysiyetini kıran, ve askerlik aleyhinde propaganda yapan,
> 8 – Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan,
> 9 – Cürüm işlemeğe tahrik eden,

> 10 – İçinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olacak sahneler bulunan." (Filimlerin ve filim senaryolarının, 1939: 12375-12377; Film Postası, 1962: 8; Özön, 1995: 60)

Nizamname incelendiğinde, uygulanacak sansürün ve yasaklamanın birtakım kriterlere bağlı olarak tasarlanmış olduğu görülmektedir. Nizamnamede kendisine yer bulan *"din propagandası"* sorunsalı, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde sinema etrafında dönen önemli bir tartışma ayağı olarak belirmektedir. Keza, sinema alanında, dinî propaganda içeriği taşıyacak filmlerin çekilmesi belirtilen sansür nizamnameleri aracılığıyla önlenmeye çalışılmıştır. Siyasal alanda sürdürülen radikal sekülarizm ve bu bağlamdaki resmî politik mekanizma, İslâm dinini kamusal alanın dışına itmiş ve kendisini –kişisel, aydınlanmış, apolitik ve hatta millî– Sünnî tabanlı *"gerçek"* İslâm'ın koruyucusu olarak sunmuştur. Geçmişinden sıyrılmayı başarmaya çalışan yeni rejimin kimlik inşasında dinin yer bulamayışı, onun modernist ve seküler ideolojisinde yatmaktadır. Bu bağlamda, sinema filmlerindeki *hoca* imajı da salt Cumhuriyetçi ideolojiye hizmet ettiği ölçüde hoşgörüyle karşılanmıştır (Mutlu, 2013: 137-138). Erken Cumhuriyet Dönemi sinema filmlerinde *hoca* imajı konusunda, Muhsin Ertuğrul sineması önemli örnekler barındırır. Bu bağlamda, Ertuğrul'un ulusal bağımsızlık hareketini konu alan 1932 tarihli *"Bir Millet Uyanıyor"* filmdeki hoca figürüne denk düşen *"Molla Said"* tipi, işgalci güçlerle işbirliği yapan hain bir din adamı şeklinde izleyiciye sunulmuştur (*Bir Millet Uyanıyor*, 1932). *Yakup Kadri*'nin *"Nur Baba"* romanından uyarlanan aynı isimli filmde ise *Nur Baba* isimli bir Bektaşi şeyhinin kadın müritlerinden *Nigar* karakteri ile olan uygunsuz ilişkileri konu edilmiştir (*Nur Baba/Boğaziçi Esrarı*, 1922). İlgili örneklerden anlaşılacağı üzere, dinin ve dinî formülasyonun modernist ve seküler resmî ideolojide yer bulamamasına denk ölçüde, sinema da bu türden yaklaşımlara salt kendi ölçüt sınırları içerisinde ve salt kendi belirlediği biçimlenme bağlamında yer vermiştir. Sinema filmleri toplumun modernizasyonunda bir araç olarak kullanıldığı gibi; bu amacı sekteye uğrattığı saptanan ya da sosyal muhalefetle karşılaşan çeşitli filmler denetime tabi tutulmuş ya da yasaklanmıştır. Bununla birlikte, din propagandasının önlenmesi ilkesi dolayısıyla dinî içerikli sinema yapımlarının gelişiminin de önünde bir engel oluşturmuştur. Türkiye'de, dine ilişkin sansür algısı Kuzey Avrupa ve Kuzey Amerika sinemasına nazaran farklılıklar göstermiştir. İngiltere'de kutsal öğe ve dinî/tarihî figürlere saygısızlık –oto-sansür biçiminde– bir sansüre tabi tutulmuş; ABD'de ise hem kutsal öğe ve dinî/tarihî figürlere, hem de din adamlarına saygısızlık aynı sansür boyutuyla kontrol altında tutulmaya çalışılmıştır. Türkiye'de ise dinî temalarda uygulanan denetim ve sansür, daha

çok ilgili temalardaki yapımların gerçekleştirilmesini önlemeye yöneliktir (Berktaş, 2008: 108-110).

İlgili kararnâmeler ve yaklaşımlardan anlaşılacağı üzere, Erken Cumhuriyet Dönemi dahilinde, sinema, hem toplumu yozlaştırabileceğine inanılan ―ve bu anlamda siyasal erkte kaygı uyandıran― hem de resmî ideoloji yararına bir propaganda aygıtına dönüştürülmesi gerektiği düşünülen bir faaliyet alanıdır. Kurulan mekanizma, üretilen veya ithal edilen filmlerin tümü üzerinde ciddi bir sansür uygulamış, sansürden geçemeyen filmler gösterime konulmaksızın imha ya da iade edilmiş, geçen filmlerin bir kısmı ise sansürlü vaziyette gösterilmek üzere iç pazara sunulmuştur. Sansürün işlevselliği, sinemaya dair henüz oluşmamış *sanat* ve *sanatçılık* olgularından ve bu olgular ile birlikte gelişen tartışmalardan bağımsız olarak, tüm sinema üretimi üzerinde kendisini fazlasıyla hissettirmiştir.

Sonuç Yerine: Erken Cumhuriyet Dönemi İdeolojisinin Sinematografik Yapısökümü

Sinematograf arketipinin kullanılmaya başlanması ile girilen dönem, salt yeni bir sanat dalının doğumunu değil, aynı zamanda yükselişe geçmiş ulus devlet nosyonunun ve onun yeni bir ulusal kimlik yaratmaya yönelik ideolojisinin pekiştiricisi olarak propagandist sinema ürünlerinin de milâdı sayılmaktadır.

Görsel olanın iktidarının fark edildiği ve bu bağlamda manipülasyon aygıtlarının üretilmesinde temel malzeme olarak kullanılmaya başlandığı bu dönemde, diğer görsel ürünlerden ayrı tutulmak sureti ile sinema, hem görselliği hem de işitselliği barındıran hareketli yapısı ile gerek haber görüntüleri, gerekse konulu filmler üzerinden önemli sosyal ve siyasal etki alanları yaratmıştır. Sinemanın gücünün fark edildiği XX. yüzyıl başlarında, çeşitli içeriklerde hazırlanan sinema yapımları, topluma ve çevredeki *düşmanlara* karşı gözdağı aracı da olmuştur.

Türkiye siyasal tarihi perspektifinde değerlendirildiğinde, meselenin sinemaya ayrılan boyutu dikkat çekicidir. Sinemayı hem Avrupa'daki manipülatif etkisi üzerinden değerlendiren, hem de onu bir *sosyal yozlaştırıcı* olarak gören yetkili makamlar, sinema yapımları üzerinde *sıkıyönetim* ve *seferberlik* dönemlerini aratmayacak ölçüde ağır sansürler uygulamışlardır. Gösterim salonuna girişten salonda izlenecek olan filmin çekimi ve senaryosunun içeriğine dek geniş bir kapsamda uygulanan sansür ile zaten henüz bir sanat dalı olarak kabul edilmeyip salt

el işçiliği ile bir tutulan sinema, tiyatro çıkışlı sinemacıların etkisi ile de daha ağır koşullar altına girmiştir.

Sinema, tarihsel anlatıların bir eski-yeni diyalektiği dahilinde yeniden yorumlandığı ve bu yolla siyasal erklerce ideolojik empozisyonun gerçekleştirilmeye çalışıldığı iç politikaların bir aracı olarak görülmüştür. Yine, Baudrillard'ın tarih ve sinemaya ilişkin çözümlemesi anımsanacak olursa; sinemanın, salt Türkiye'de değil, Almanya, İtalya, SSCB ve ABD de dahil olmak üzere birçok devlette, *tarihin ölümü*nün ardından ihtiyaç duyulan *gönderenler sistemi* olarak kullanıldığını ve bu kullanım esnasında da resmî ideolojinin temsilleri ile harmanlandığını belirtebilmek mümkündür.

Jean-Luc Godard'ın ünlü vecizesine atfen; sinemanın saniyede yirmi dört kez gelişen gerçekliğinin, manipülasyonun ve propagandanın gölgesine girdiğinde, saf insan gözünün doğaya ilişkin edindiği gerçeklik izlenimi kadar masum olmadığını ve olamayacağını anlamak mümkün ve bir o kadar da elzemdir. Çalışmamız, bu bağlamda, artık asırlara mal olmuş bir geçmişe dayanan sinemanın defalarca bahis konusu edilmiş önemli sorunları üzerine yürütülen tartışmalara naçizane bir katkı sunmak, sinema perspektifinden siyasal ve tarihsel bir yapısöküm denemesinde bulunmak amacına dayandırılmıştır.

Kaynakça

Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Y. Alp ve M. Özışık (Çev.). İstanbul: İletişim.

Amerikan Heyeti Raporundan: Maarif İşleri. (1939). İstanbul: Devlet Basımevi.

Baudrillard, J. (2014). *Simulakrlar ve Simülasyon*. O. Adanır (Çev.). Ankara: Doğu Batı.

Bazin, A. (2007). *Sinema Nedir?*. İ. Şener (Çev.). İstanbul: İzdüşüm.

Berktaş, E. (2008). *1939-1950 Dönemi Türk Sinemasının Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Kültürel Yapısı*. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Çeliktemel-Thomen, Ö. (2013). 1903 Sinematograf İmtiyazı. *Toplumsal Tarih, 229*, 26-32.

Debord, G. (2008). Sitüasyonist Enternasyonale Temel Giriş. *Sitüasyonist Enternasyonal*. M. Darende (Çev.). Ş Erdoğan (Haz.). İstanbul: Altıkırkbeş, 33-47.

Debord, G. (2014). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. A. Ekmekçi ve O. Taşkent. (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Duru, B. (2012). Mustafa Kemal Döneminde Ankara'nın İmarı. *Cumhuriyet'in Ütopyası: Ankara*. F. Ş. Cantek (Haz.). Ankara: Ankara Üniversitesi, 173-192.

Ersanlı, B. (2003). *İktidar ve Tarih: Türkiye'de Resmî Tarih Tezinin Oluşumu (1929-1937)*, İstanbul: İletişim.

Ertuğrul, M. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1922). *Nur Baba/Boğaziçi Esrarı* [Film].

Ertuğrul, M. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1932). *Bir Millet Uyanıyor* [Film].

Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih*. T. Ilgaz ve H. Tufan (Çev.). İstanbul: Kesit.

Filimlerin ve filim senaryolarının kontroluna dair nizamname. (1939). *Resmî Gazete, 4272*, 12375-12382.

Filmer, C. (1984). *Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl*. İstanbul: Emek.

Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajans.

Kemp, P. (Ed.). *Sinemanın Tüm Öyküsü*. E. Yılmaz ve N. Yılmaz (Çev.). İstanbul: Hayalperest.

Lüleci, Y. (2014). Erken Cumhuriyet Döneminde Türkiye Cumhuriyeti ile Sovyetler Birliği Arasındaki Sanatsal İlişkiler: 'Ankara: Cumhuriyetin Kalbi' Belgeseli Örneği. *İnsan & İnsan, 2*, 46-47.

Malik, H. A. (1933). *Türkiyede Sinema ve Tesirleri*. Ankara: Hakimiyeti Milliye.

Munslow, A. (2000). *Tarihin Yapısökümü*. A. Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Mutlu, K. M. (2013). Film Censorship during the Golden Era of Turkish Cinema. *Silencing Cinema: Film Censorship around the World*. D. Biltereyst ve R. V. Winkel (Ed.). New York: Palgrave Macmillan.

Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi Üzerine Düşünceler: Kuram ve Uygulamalar*. İstanbul: Ayrıntı.

Nietzsche, F. (1986). *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Zararı Üzerine*. N. Bozkurt (Çev.). İstanbul: Say.

Nuyan, E. (2013). *Sinema Felsefesine Giriş*. Ankara: Sentez.

Odabaş, B. (2006). Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü, Belge(sel) Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, 24,* 205-211.

Onaran, A. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması* (Cilt 1). Ankara: Kitle.

Önder, S. ve Baydemir, A. (2005). Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939). *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler, 6, 2,* 113-135.

Özön, N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*. Ankara: Türk Sinematek Derneği.

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

Öztürk, S. (2006). Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler. *Galatasaray İletişim, 5,* 47-76.

Özuyar, A. (2008). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: De Ki.

Pudovkin, V. (1995). *Sinemanın Temel İlkeleri.* N. Özön (Çev.). Ankara: Bilgi.

Refiğ, H. (1996). Türk Sineması'nın Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, S. M. Dinçer (Haz.). Ankara: Doruk, 177-187.

Rotha, P. (2000). *Sinemanın Öyküsü*. İ. Şener (Çev.). İstanbul: İzdüşüm.

Sansür Kararnamesi: Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname. (1962). *Film Postası, 31,* 1-8.

Sartori, G. (2004). *Görmenin İktidarı*. G. Batuş ve B. Ulukan (Çev.). İstanbul: Karakutu.

Tikveş, Ö. (1968). *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filimlerinin Sansürü.* İstanbul: Fakülteler Matbaası.

Türkiye Cümhuriyeti ile Amerika Birleşik Devletleri arasında 1 nisan 1939 tarihinde Ankarada imzalanan Ticaret Antlaşmasının tasdikine dair kanun. (1939). *Resmî Gazete, 4242*, 12067-12074.

Üstel, F. (2008). *"Makbul Vatandaş"ın Peşinde: II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi*. İstanbul: İletişim.

Vertov, D. (2011). Sinema-Göz. *Sinema Manifestoları: Sinemadan Videoya Görüntünün Yazılı Tarihi.* Ş. Erdoğan (Haz.). İstanbul: Altıkırkbeş, 11-16.

Vincenti, G. (2008). *Sinemanın Yüzyılı*. E. Ayça (Çev.). İstanbul: Evrensel.

Yutkeviç, S. ve Arnshtam, L. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1934). *Türkiye'nin Kalbi: Ankara/Ankara – serdtse Turtsii* [Film].