

‘Kültür Emperyalizmi’ ve ‘Modernleşme’ Kuramları Açısından Türkiye’de Sinema Üzerine Notlar (1896-1939)

Serdar ÖZTÜRK*



Giriş

Bu makale ‘kültür emperyalizmi’ ve ‘modernleşme’ kuramları çerçevesinde Türkiye’de sinemanın II. Dünya Savaşı’nın başlamasına kadar olan dönemini belirgin yönleriyle ele almakta ve değerlendirmektedir. Makalenin temel iddiası, her ne kadar Modernleşme ve Kültür Emperyalizmi kuramları II. Dünya Savaşı’ndan sonra Batı’da üretilse bile, bu kuramların bazı argümanlarının köklerinin erken bağımsızlığını kazanan ve modernleşme çabalarını başlatan Türkiye gibi ülkelerde bulunabileceğidir. Çünkü, bu iki kuramın kaynakları arasında Türkiye’de modernleştirici aktörlerin de kısmen etkilendikleri aydınlanma düşüncesi ve bazı klasik sosyologların fikirleri önemli yer tutmaktadır. Modernleşme Kuramı’nın kökleri Aydınlanma düşüncesine kadar uzanır. Aydınlanma, gelenek ile modernlik arasında bir dikotomi kurmuş, sürecin gelenekten modernliğe doğru gideceğini varsaymıştı. Gelenek, aydınlanma düşünürlerinin gözünde def edilmesi gereken mistik ve durağan bir kaynaktı. Ondokuzuncu yüzyılın klasik pozitivist aydınlanmacı düzcizgisel tarih anlayışı ve Comte, Marx, Durkheim ve Weber gibi klasik sosyologların modernlik algısı da benzeri bir hattaydı. Türk modernleşmesinin öncüleri özellikle Durkheim ve Weber gibi -Modernleşme Kuramı’nın kaynakları arasında da yer alan- düşünürlerden yararlanmış ve Şerif Mardin’in çalışmalarında özellikle vurguladığı üzere özellikle ondokuzuncu yüzyıldan itibaren pozitivist fikirleri okullardan ve kitaplardan edinmiş ve içselleştirmişlerdir (Mardin, 2008: 238-41).

Gelgelelim, Osmanlı-Türk modernleşmesi kaynak olarak Batı’dan esinlenmesine karşın, Batı’yı tamamen kopya etmemiş, kendi ihtiyaçları ve özgün koşullarına göre Batı’nın birikimini uyarlamıştır. Hasan Bülent Kahraman’ın da vurguladığı gibi, modernleşmeyi Batı’dan doğrusal bir ak-

* Doç.Dr., Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi.

tarma olarak açıklamak, öncelikle ülke içindeki dinamikleri yok sayan teleolojik bir içeriğe sahiptir. Oysa toplumsal dönüşüm içsel dinamiklerle dışsal dinamiklerin karşılıklı etkileşimine dayanır. Neyin aktarılacağına karar vermek dahi bir bilincin varlığını gösterir. Bu ise içe dönük bir olgudur. İkinci olarak, içeride bazı ihtiyaçların, arayışların ve zorlamaların ortaya çıkmadığı bir dönemde gerçekleştirilecek aktarım sonuçsuz kalacaktır. Bu nedenle Osmanlı modernleşmesinin ondokuzuncu yüzyıldaki evresini “seçmeci bir aktarım” olarak kabul etmek gerekir (Kahraman, 2008: 70). Aynısını Cumhuriyet döneminin ilk yılları için de söylemek mümkündür, ki bu nokta Niyazi Berkes’in *Türkiye’de Çağdaşlaşma* ve Attila İlhan’ın *Hangi Batı* çalışmalarının ana tezini oluşturmuştur. Bu teze göre, Cumhuriyet döneminde koşulsuz bir Batılılaşma’dan ziyade seçmeci bir Batılılaşma görülmüştür. En son çalışmalarda bu nokta özellikle vurgulanmaktadır. Örneğin Hasan Bülent Kahraman, Cumhuriyet Türkiye’sindeki modernleşmeci çabalarını, Batı’yı seçmeci bir anlayışla kavradığını belirtir (Kahraman, 2008: 112). İbrahim Kaya ise, geç modernleşen Türkiye gibi ülkelerin değişiminde iç ve dış dinamiklerin karşılıklı rolleri olduğunu, modernlik fikrinin modernleştirici aktörler tarafından Batı’dan ithal edildiğini, ancak bunun ‘koşulsuz’ bir modernleşme anlamına gelmediğini yazar. Ona göre, modernleştirici aktörler ile bağlamsal gerçekler arasındaki diyalektik ilişkiler, farklı modernliklerin kurucu unsurları olmuştur (Kaya, 2006: 259-80).

Modernleşmeye yönelik böyle bir algılayış, hem Batı’daki ondokuzuncu yüzyıl modernleşme anlayışından hem de II. Dünya Savaşı sonrası geliştirilen Modernleşme Kuramı’ndan farklıdır. İlkinden farkı, ondokuzuncu yüzyıldaki modernleşme düşüncelerinin daha çok Batı toplumları bağlamında tartışılmasından kaynaklanır. Bu dönemde Batı dışı toplumların nasıl modernleşebileceği Batı’da bir sorunsal olarak yeterince ortaya konulmamıştı. Hatta ondokuzuncu yüzyılda Batı dışı toplumların modernleşmesi, Batı’nın gözünde Batı’ya karşı bir tehdit olarak algılanıyordu. Türkiye’deki modernleşmeye yönelik algılayışın ve çabaların II. Dünya Savaşı’ndan sonra geliştirilen Modernleşme Kuramı’ndan temel farkı ise, yukarıda belirttiğimiz ‘seçmeci’ sözcüğünde gizlidir. Modernleşme Kuramı’nın tezleri ise böylesi bir seçmeciliğe ve uyarlamaya olanak vermez. Bu tezler, Batı dışı dünyaya, çoğunlukla çizgisel, doğrusal ve aktarmacı bir yol öneriyordu. İddiaya göre, geri kalmış ülkeler, iletişim araçlarını da kullanarak gelişmiş Batı’nın düzeyini yakalayabilirdi.

Bir başka ayrılık, Modernleşme Kuramı teorisyenlerinin ve bu kuramı destekleyen siyasetçilerin niyetleriyle, Türkiye gibi ülkelerdeki aydınların ve siyasetçilerin modernleşme deneyimine girme ve modernleşmeden beklentileri arasındadır. Modernleşme Kuramı temelde, eski sömürgeciliğin ideolojik ve ticari bir başka mantığın devamı olmasına karşın¹ Türkiye’deki mo-

1 Modernleşme Kuramı, modernleşmeyi kapitalizmle özdeşleştirmiştir. Soğuk Savaş ortamında modernleşmeyi kapitalistleşmeyle eşitlemek ve bu çerçevede yeni bağım-



dernleşme mantığı -Tanzimat'tan itibaren- devleti kurtarma, devleti ve toplumu geliştirerek Batı dünyasını yakalama gibi amaçları içinde barındırmıştır. Modernleşme Kuramı, kendi dışındakileri, 'ötekileri', modernleştirmeyi kendine görev edinmişken; Cumhuriyet Türkiye'si idaresi ve aydınları içinde yaşadığı 'halk'ı modernleştirmeyi amaç edinmiştir. Modernleşmeci okul, kendi dışındaki toplumların modernleşmesini daha çok emperyalizm eksenli bir saike yaslamışken; Türkiye'deki yönetici elit, bunu Batı'ya yetişmenin bir gereği olarak algılamıştır.

Türkiye'de modernleşmeye yönelik bu seçmeci algılayışın Kültür Emperyalizmi Kuramı ile benzer yönleri vardır. Osmanlı'da Tanzimat sonrasında Batı'nın gösterişçi kültürünü kritik eden romanlar bile bu kuramda vurgulanan bazı hususların Osmanlı aydınlarınca sistematik olmasa bile dile getirildiğini gösterir. Kültür Emperyalizmi Kuramı'nın kökleri aslında Batı'da Marx'a kadar götürülebilir. Eleştirel bir kuram olan Kültür Emperyalizmi'nin bazı tezleri 1930'larda Batı'da da dile getirilmiştir. Dan Schiller'in belirttiğine göre Kültür Emperyalizmi Kuramı'nın iddiaları sistematik olmayan bir tarzda daha önce de dile getirilmiştir. Örneğin 1934'te yazan James Rorty, sinema filmlerini, yurt içinde (ABD'de) "taklidi teşvik makinesi", yurt dışında ise "Amerikan emperyalizmini geri kalmış ülkelere taşıyacak" "ideolojik bir ihraç" olarak görmüştür (akt. Schiller, 1996: 90). Türkiye'de aynı yıllarda İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun yine sinema bağlamında bir yazısı Kültür Emperyalizmi Kuramı'nın tezleriyle oldukça benzerdir (1937).²

Bu makale, Türkiye'ye sinemanın girişinden başlayarak 1939'a kadar olan sinemayla belli başlı gelişmeleri ve sinemaya yönelik aydınların, siyasetçilerin ve sinemacıların yaklaşımlarını ele almaktadır. Bunu yaparken, makro yönelimli ve esasında siyaset bilimi, sosyoloji ve iletişim bilimi merkezli kuramlar olan Kültür Emperyalizmi ve Modernleşme kuramlarını temel alan çalışma, özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki gelişmeler üzerine yoğunlaşmaktadır. Makale, Osmanlı-Türk modernleşmesindeki seçmeci ve yer yer kültürel özerklik merkezli bakışın sinema özelindeki durumunu, belirtilen bu iki kuram çerçevesinde tarihsel sosyolojik bir yaklaşımla ele almaktadır.

sızlığına kavuşan ülkelerin kutbun öbür ucuna, demirperdeye yönelmemeleri için onlara modernleşme kılıfı altında rehberlik yapmak önem kazanmaktadır. Bu kuram çerçevesinden dünyayı yorumlayan Amerikalı bilim insanlarının gelişmemiş ve az gelişmiş olarak niteledikleri dünyaya yaptığı öğretmenlik, kapitalist modernleşmeye geçişin yolunu ve önemini yaymakla ilintilidir. Bu öğretmenliğin aynı zamanda ticari bir yönü vardır, çünkü modernleşme patikasında medyaya merkezi bir rol biçmek; Batı'da üretilen radyo ve televizyon alıcılarının ve buna yönelik diğer teknolojilerin, sinemayla ilgili teknolojilerin ve matbaa makinelerinin yeni pazarlarını bulmak demektir. Atıl durumda olan eski teknolojinin -veya yeni teknolojilerin- pazarlanmasının, öncelikle Batı dışı dünyadaki bilincin bu teknolojilere kabul etmeye hazır vaziyete getirilmesinden geçtiğini bilmek önemlidir.

² Baltacıoğlu'nun bu yazısı ileriki sayfalarda ayrıntılı incelenmektedir.

Sinemanın İlk Yıllarının Değerlendirilmesi

Türkiye'ye sinemanın girişi ve ilk gösterimlerin gerçekleştirilmesinin Modernleşme ve Kültür Emperyalizmi kuramlarıyla ilişkili birkaç yönü vardır. Modernleşme Kuramı'ndan başlanırsa, bu kuram içerisinde konumlanan "Yayıma Modeli"nin merkezi varsayımına başvurmak gerekir. Everett Rogers'ın ortaya attığı bu model, toplumsal değişimde fikirlerin önce elit kesimlerde toplandığını ve buradan daha sonra toplumun diğer kesimlerine iletişim kanallarıyla yayıldığını savunur (1976). Modelleştirilmiş biçimi Rogers'ta olsa bile, Modernleşme Okulu içerisinde yazan bazı aydınlar da bu konu üzerinde durmuşlardır. Örneğin Eisenstadt, modernleşmenin Batı'daki siyasi, ekonomik ve entelektüel sistemlerin önce Batı dışı dünyada ayrıcalıklı elitlere, gruplara, girişimcilere ve kişilere ulaştığını ve buradan değişik iletişim araçları vasıtasıyla topluma yayıldığını vurgular (1964). Türkiye'de ilk sinema gösterimlerinin gerçekleştirildiği kesim ise Pera'da (bugünkü Beyoğlu) oturan elit kesimdir (Özön, 1995, 17). 1897 başında yine Pera'da Sponeck Birahanesi'nde sinematografik gösterim başlamış ve gösterimler daha sonra İstanbul'un karşı yakasına geçmiştir. 1908'e kadar bu gösterimler İmparatorluğun başka büyük kentlerine de yayılmıştır (agy, 17-18). Böylece sinema gösterimlerinin ayrıcalıklı kesimlerden başlayarak tedrici bir şekilde daha alt gruplara yayıldığı görülmektedir.

Aynı gelişmeye Kültür Emperyalizmi Kuramı açısından baktığımızda bambaşka bir yorum yapılabilir: Sinema gösterimlerinin yapıldığı Türkiye o tarihte bir yarı sömürgeci. Böyle bir ülkede ayrıcalıklı kesimler, merkez ülkeler ile çevre ülkeler arasında yer alan aracı burjuvazidir. Bu kesimleri, Türkiye'ye sinemanın girdiği bu dönemlerdeki burjuvaziyi yaşayışları, beslenmeleri ve zihin telakkileri ile "erken burjuvazi" (Kahraman, 2008: 18) olarak nitelemek mümkündür. Bu burjuvazinin yaşadığı mekân ve tükettiği kültür de sözü edilen konumuna uygundur. Sinemanın Türkiye'ye girdiği yıllarda bir başka gelişme Osmanlı İmparatorluğu'nun manzaralarının 1896'da Lumière Kardeşler'in alıcı yönetmenleri tarafından tespit edilmeyle başlamasıdır. 1908'den sonra ise yabancı sinema ortaklıklarının Osmanlı İmparatorluğu'nda çektikleri belgesellerin sayısı artmıştır (Özön: 18). Böylece tıpkı telgrafta olduğu gibi bir başka elektronik teknoloji olan sinema teknolojisinin de Türkiye'ye dışarıdan getirildiği, önce Türkiye'deki seçkin kesimler tarafından kullanıldığı, bu arada yabancı film şirketlerinin Doğu'da görmek istedikleri manzaraları tespit ettikleri ortaya çıkmaktadır. Batılıların İstanbul'dan manzaralar çekmesi ise Edward Said'in Eski Yunan'da Perslerle Yunanlıların karşı karşıya gelmeleriyle başlayan oryantalist geleneğin, modern oryantalizmde somutlaşmış halini ifade etmektedir.

Batı, bu yüzyılda Osmanlı'yı modernleştirmek gibi bir kaygı içerisinde olmadığından, bu dönemde çekilen belgesellerin de Osmanlı toplumunu modernleştirmek gibi bir amacının olduğu söylenemez. Bu belgeselleri eğlence ve ticaret bağlamında düşünmek gerekir. Bu film operatörleri, temsil ettik-



leri şirketlerin kataloglarını zenginleştirecek “egzotik” görüntüler çekmişlerdir (Scognamillo, 1996: 11). “Sultanlar, paşalar, saraylar, harem, gül bahçeleri, camiler, esir pazarları, değerli halılar, fesler, kavuklar, entariler, göbekçiler, esmer güzeller, dilenciler, hırsızlıklar, tehlikeli aşklar, tehlikeli ve genelde güvenilmez Türkler, kalabalık, ilkel ve bunlardan çıkan Doğu romantizmi”ni içermektedir bu görüntüler (agy: 30).

Gelgelelim, sinemadan aynı zamanda sultanların da yararlandığına ilişkin bazı kanıtlar vardır. Örneğin II. Abdülhamid’in (1876-1908) fotoğraftan (Faroqui, 2000: 239), basından, demiryolundan ve telgraftan İmparatorluğun ve Sultan’ın imajını tebaasına ve yurt dışına olumlu yansıtmak için kullandığını bilmekteyiz. Abdülhamid, kökeni Batı olan bu dört medyadan, ülke içindeki tebaasına iktidarın meşruiyetini yaygınlaştırmak; Batı ülkelerine ise İmparatorluğun modern yüzünü yansıtmak için yararlanmıştı (Derinil, 2007: 53-91; Özbek, 2002). Abdülhamid’in sinemadan da yararlanması muhtemeldir. İki yıl sonra 1910’da ise Sultan 5. Mehmet’in geçişi, Sultan’ın Edirne ziyareti, Sultan’ın selamlığı ve dönüşü gibi belgesel filmlerin İstanbul Tepebaşı Tiyatrosu’nda gösterilmesi (Scognamillo: 12-23), en azından Abdülhamid’den sonraki yöneticilerin sinemadan da kendi amaçları doğrultusunda yararlandığını kanıtlamaktadır.

Birinci Dünya Savaşı döneminde Türkiye’de sinema alanında ilginç gelişmeler olmuştur. Öncelikle genellikle kabul edilen sinema tarihi yazınına göre ilk Türk filmi bu dönemde, 1914’te çekilmiştir. Bunun ne derece gerçeği yansıttığı yansıtmadığı başka bir çalışmanın konusu olabilir, ancak buradaki ölçütün bir Türk tarafından çekilen film temelinde yapıldığı hatırlanmalıdır. Bu nedenle, Birinci Dünya Savaşı’nda Fuat Uzkınay’ın *Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılması* adlı belgeselin ilk Türk filmi olduğu kabul edilmektedir. Bu tarihe kadar Türkiye’deki yapım çalışmaları, ülkeye gelen yabancı yönetmenlerin çektikleri belgesellerle ya da yabancı ortaklıkların temsilcileri, acenteleri olarak kimi önemli olayları saptayan azınlıkların çektikleri haber filmleriyle sınırlı kalmıştı (Özön: 19). Savaş yıllarında ordu bünyesinde 1915’te kurulan “Merkez Ordu Sinema Dairesi” belgeseller ve öykülü filmler çekmiştir.

Savaş yıllarında ve özellikle bağımsızlık savaşları gibi olağanüstü dönemlerde kültürel özerkliğin sağlanmasına yönelik politikaların daha kolay geliştirilebileceği Kültür Emperyalizmi teorisyenlerince belirtilmiştir (Schiller, 1976: 67). I. Dünya Savaşı sırasında Osmanlı Türkiye’sinde sinema alanında atılan yukarıdaki bazı atılımlar bunun bir örneğini teşkil etmektedir. Aslında Savaş döneminde iletişim alanında daha önce yabancılara verilen ayrıcalıkları kaldıran başka gelişmeler de olmuş, örneğin genellikle yabancı çıkarlara hizmet ettiği ileri sürülen yabancı postaneler kapatılmıştır (Demir, 2005: 178). Türkiye’de ilk sinema filminin çekilmesini ve sonrasında ordunun film üretimindeki aktifliğini bu çerçevede düşünmek gerekir. Belki burada üzerinde durulması gereken ayrıntı, niçin ordunun film üretim işine girdiğidir. Buna

verilecek yanıt, ordunun ve halkın savaşa yönelik moral duygularının yüksek tutulmasında sinema filmlerinin de katkısı olabileceğidir. Propagandaya yönelik belgeseller ve haber filmleri çekilerek bu amaç yerine getirilebilecektir. İkinci olarak, gelişmekte olan ülkelerde ordunun modernleşme hedeflerinde daimi aktif bir aktör olmasından ileri gelir. Berkes, modernleşme hamlelerinin önce ordudan başladığını ve ordunun öncülüğünde pek çok girişim gerçekleştirildiğini yazmıştı (91-132). Modernleşme Kuramı'nın öncülerinden Daniel Lerner da Richard D. Robinson ile 1960'da yayımlanan bir yazısında bu noktaya değinmişti.

Ordunun sinema alanındaki rolünün 1919-1922 yılları arasındaki Kurtuluş Savaşı sırasında da artarak devam ettiğini görüyoruz. Osmanlı İmparatorluğu'nun Savaş'tan yenik çıkması üzerine ordunun elindeki sinema teknolojisi 'Malul Gaziler Cemiyeti'ne (MGC) aktarılmıştır. Aslında mevcut sinema teknolojisinin işgal güçleri eline geçmemesi için bir başka kuruma aktarılması girişimi dahi sinemanın kültürel ve askeri direnişe yapabileceği katkıların bilincinde olan bir grupla karşı karşıya olduğumuzu gösterir. MGC'nin çektiği öykülü bazı filmlerin içerikleri ve yarattıkları etkiler değerlendirildiğinde de aynı şeyler söylenebilir. Örneğin 1919'da gösterime giren *Mürebbiye*'nin konusu dahi işgal güçlerine inceden inceye eleştiriler gönderdiği, protesto öğeleri içerdiği gerekçesiyle işgal güçlerince yasaklanmıştı (Onaran, 1968: 59).

Kurtuluş Savaşı yıllarında MGC, direnişi yansıtan belgeseller ve eğlence içerikli seriler çıkarmaya, elindeki sinema teknolojisini TBMM ordularına bırakana kadar devam etmiştir (Özön: 20). Savaş sürerken MGC, elindeki sinema teknolojisini bu defa TBMM ordularına bırakmıştır.

Kültür Emperyalizmi kuramcılarının vurguladıkları gibi, bağımsızlık savaşları, özgün, yaratıcı bir kültür yaratma anlamında kültürel özerkliğin en fazla sağlandığı dönemlerdir. Bu noktada Kültür Emperyalizmi Teorisyenleri, kendisine çok sık atıf yaptığı Frantz Fanon'un görüşlerine başvururlar. Herbert Schiller'in kendisi gibi bilim insanı olan oğlu Dan Schiller'in Fanon'a yaptığı atıfa göre, özellikle bağımsızlık mücadeleleri sırasında teknolojinin de seçici olarak alınabildiği, kullanılabildiği, özgün koşullara uyarlanabildiği özgün ve özerk bir kültürün yaratılabilmesi mümkündür (1996: 99). Benzer atfı Fanon'a dayanarak Herbert Schiller de yapar. Yeni patikalara giren ve bağımsızlıklarını kazanan ülkelerin kendi insanların ihtiyaçlarını anlaması ve toplumsal amaçlarının ne olduğuna dair bir vizyon geliştirmesi ihtimali her zaman vardır (1976: 67). "Sömürge olmamış ancak bir dizi neden dolayısıyla kültürel egemenliği tecrübe etmiş uluslar için, sosyal bütünleşme ve hayatta kalma derinden hissedilir" (agy: 71). Bu çerçevede bu tip ülkelerde bir medyanın -örneğin sinemanın- kültürel bütünleşme doğrultusunda kullanılması ilercici bir adımdır (agy: 84).

Kurtuluş Savaşı sırasında sinema alanındaki gelişmeleri de bu açıdan yorumlamak gerekir. Kurtuluş Savaşı sırasında sinema gibi ithal bir tekno-



Muhsin Ertuğrul (1892-1979)

lojiden ulusal direniş ve kültürü yaymada yararlanma, teknolojinin alternatif kullanılabileceği olanakların bağımsızlık savaşları sırasında daha kolay ve yaratıcı biçimde ortaya çıkabileceği anlamına gelmektedir. Gelgelelim Kültür Emperyalizmi teorisyenleri bu düşüncelerini kanıtlamak için II. Dünya Savaşı'ndan sonra bağımsızlığına kavuşan ülkelerdeki iletişim politikalarına bakmışlardır. Bu açıdan Türkiye'deki bu gelişmeler önemlidir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, Savaş sırasında işgalci güçler de sinemadan kendi amaçları doğrultusunda yararlanmıştır. Yani tıpkı demiryolları ve telgraf, hatta basın üzerinde olduğu sinema üzerinde de direniş güçleri ile işgal güçleri arasında bir mücadele vardır. İstanbul'da Beyoğlu gibi semtlerde işgal güçleri sinema gösterimlerini izlemekteydi. Öyle ki, 1923'te Cumhuriyet'in ilanından önce İzmir sinemalarında bile işgalci güçlerin işgal döneminde seyrettikleri bazı filmler gösterilmeye devam etmektedir. Bu durum haber alındığında derhal girişimlerde bulunulmuş, bu tür filmlerin İzmir ve Anadolu'da gösterilmesi yasaklanmıştır. Yasaklamanın gerekçesinde sinemayı ulusal çıkarları yansıtabilecek hale getirmenin önemi dile getirilmiştir.³

Kurtuluş Savaşı'nın bitmesi ve bir yıl sonra Cumhuriyet'in ilanı öncesinde başka ilginç gelişmeler de olmuştur. Özön'ün "Tiyatrocular Dönemi" olarak nitelendirdiği 1923-1939 yılları arasına damgasını Muhsin Ertuğrul'un profesyonel olarak sinemaya atılması, birçok belge filmi çekilmesi ve yeni

³ Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA, 30..10.0.0, Yer No: 146.43..3; 29/5/1923).

sinema salonlarının açılması, sinema gösterimlerinin İstanbul'un her yanına yayılması bu gelişmeler arasındadır.⁴ Bu dönemde özgün sinema projeleri de üretilmiştir. Bunlardan birisi 1923'te Cumhuriyet'in ilanından beş ay önce gündeme gelmiştir. Kazım Karabekir Paşa'nın sunduğu ve Mustafa Kemal'in de desteklediği projede, gençlerin sinemacı olarak yetiştirilebilmesi ve 'sırf milletin yükselmesi amacıyla', sinema, tiyatro ve sanatsal diğer faaliyetlerin de icra edileceği çok işlevli mekânlar inşa edilmesi gerektiği savunulmuştur (Öztürk, 2005: 156-57). Bu yerlerde çevre bölgelerden toplanacak yetenekli gençlere sinema kursları verilebilir ve gençler çevrelerine 'ilmi ve uygulamalı feyizler' saçabilirdi (agy: 158). Bütçe yetersizliği nedeniyle hayata geçirilemeyen bu proje, gerek gerekçeleri, gerekse projede ifade edilen düşünceler itibariyle Modernleşme Kuramı çizgisinde görünmesine karşın aslında Kültür Emperyalizmi düşünürlerinin dile getirdiği düşüncelere daha yakın durmaktadır: Teknolojiyi ithal eden ülkenin teknolojiyi kendi egemenliğine alması ve onu ülke çıkarları doğrultusunda adapte etmeyi savunması farklı ve özerk bir modernleşme çizgisini savunmak demektir. Karabekir'in sinema projesi de tam bunu ifade ediyordu.

Cumhuriyet'ten Sonra Türk Sinemasının Değerlendirilmesi

Cumhuriyet'ten sonra sinema alanında önemli atılımların atılması beklenebilir. Bu beklentinin nedeni, devrimlerin yayılması ve içselleştirilmesinde sinema gibi göze ve kulağa hitap eden bir medyadan yararlanmanın pratikliği idi. Okuma yazma bilmeyen halk kesimlerine seslenebilmenin en önemli medyalarından birisi olarak sinemadan yararlanılabiliyordu. Nitekim Sovyet Rusya'da böyle olmuş, Bolşevik Devrim'in yaygınlaşmasında sinema önemli medyalardan birisi olmuştu. Türkiye'de ise özellikle 1923-1939 döneminde sinema alanında bazı çelişkiler yaşandı. Bu çelişkilerin birkaç boyutu vardır. Öncelikle sinema sektörünün içindekilerle siyasal iktidar ve aydınlar arasında sinemadan beklentiler bağlamında bir dizi ayrılıklar görülmüştür. Bu ayrılıklar aynı zamanda siyasal iktidarın ve aydınların kendi içinde de ortaya çıkmıştır. İkinci çelişki bu dönemde bazı üst yapı devrimleri gerçekleştirilmesine karşın sinemanın daha çok gösterim boyutunda kalması, üretim boyutunun hemen hiç gelişmemesidir. Bu çelişkinin diğer bir boyutu, devrimci bir dönemde öykülü filmlerin gösteriminde Hollywood'a bağımlı kalınmasıdır. Bunları, tarihsel boyutu da katarak açmak gerekiyor.

İlk çelişki, siyasal iktidar ile dönemin sinema sektöründe yer alanlar arasındadır. Özön'e göre sinema, özellikle 1923-1939 döneminde gerek oyunlar gerekse yönetmenlerce 'sıradan, hatta aşağı bir eğlence' olarak görülmüştür (23). Muhsin Ertuğrul'un tiyatroyu sinemadan daha üstün gören anlayışı Özön'ün bu iddiasına kaynaklık etmektedir. Gerçekten de Muhsin Ertuğrul, tiyatroyu üstün bir sanat, sinemayı aşağı bir eğlence olarak görmüş-

⁴ Ayrıntı için bkz. Şener, 1970.



tür (Onaran, 1981: 147-50). Ertuğrul'un siyasal iktidardan talepleri arasında da sinema değil, tiyatro başta gelmiştir. Ertuğrul'un 1930'da sanatçılar adına Atatürk'ten istediği talep şuydu: "Paşam, bir tiyatro okulu açmanızı istiyoruz" (agy: 118). Ancak Ertuğrul'u tek boyutla değerlendirmek mümkün değildir. Ertuğrul, aynı zamanda Türkiye'de Avrupa'dakine benzer bir sinema sanatının olması durumunda Türkiye'nin Avrupa'daki imajının düzeltilmesi için filmler üretilebileceğini de belirtmiştir (agy: 153). Hatta Ertuğrul'un bazı fikirleri, Cees Hamelink'in belirttiği kültürel özerkliğin sağlanmasında profesyonellerin rollerini vurgular niteliktedir. Ertuğrul'a göre film yönetmenlerinin dışarıdan getirilmesi uygun değildir, çünkü bunların Türkiye'nin sosyal, kültürel özelliklerini bilmesi ve bunları çektikleri filmlerine yansıtmaları imkânsızdır. Bunun yerine Türk elemanlar dışarıda yetişmelidirler. Bunların Batı'da edindikleri sinematografik ve teknik bilgiler yanı sıra Türkiye'deki birikimleri Türkiye gerçeğine uygun filmler üretmelerine yardımcı olacaktır (agy: 153).

Ertuğrul'un Türkiyeli sinemacıların Batı'da sinema alanında eğitim görüp, Türkiye gerçeğine uygun filmler üretebileceğine yönelik savı bazı Kültür Emperyalizmi teorisyenlerinin görüşleri temel alındığında gerçekçi değildir. Onlara göre, merkez ülkelerde Üçüncü Dünya ülkelerinden metropol ülkelere gidenlere verilen profesyonel eğitim, kültür emperyalizminin/senkronizasyonunun yaygınlaşmasına katkı sağlayabilmektedir. Profesyonel eğitim, Batı dışı dünyada üretilen bir sanat eserinin içeriğine ve formatına yansiyacak ve belki de en önemlisi Said'in Doğu'ya bakış olarak tespit ettiği problemin bizatihi Doğu içinden yetişip Batı'ya giden ve orada eğitilip tekrar Doğu'ya gönderilen insanlar tarafından yaratılmasına etki yapacaktır. Doğu, bir Batılı gibi, ancak bu defa, Doğu'dan yetiştirilen bir profesyonel tarafından temsil edilecektir. Gelgelelim Ertuğrul'un niyetinin sadece teknik ve sinematografik unsurların öğrenilmesi ve bunu Türkiye'yi daha iyi temsil edecek ve halkın beğenisini çekecek filmlerin üretimi çerçevesinde ele aldığımızda; bu, elbette Modernleşme Kuramı'nın modernleştiricilerinin kendi dışındakileri kolonileştirme niyetleriyle ve tek tip, çizgisel bir modernleşmeyi Batı dışı dünyaya yerleştirme çabalarıyla karşılaştırılmaz. Ertuğrul'un yöntemi tartışılmakta birlikte niyetinin kültürel özerkleşme olduğu kuşkusuzdur. Nitekim, Ertuğrul, sinemanın niyetini ve anlayışını birkaç filmi de yansıtmış, bu yönetmeni kıyasıya eleştiren Özön dahi, *Ateşten Gömlek* (1923), *Bir Millet Uyanyor* (1932) ve *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934-1935) filmlerinin sinematografik açıdan başarısını taktir etmiştir (24).

Sinema sektörüyle ticaret ilişkisi içerisinde olanların sinemaya yönelik bakışları ise daha farklıdır. Onlar, devrimci amaçlarla sinemadan yararlanmak yerine kâr elde etmeyi birincil amaç haline getirmişlerdir. Bu amaç, 1939'da bir sinemacı tarafından zamanın Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'ye açıkça söylenecekti.⁵ Böyle bir amaç ise onları, Modernleşme Kuramı'nın dü-

⁵ *Akşam*, 2.3.1939. İsmet İnönü'nün eğitici-öğretici sinemanın Türkiye'de niçin yete-



şünceleriyle kısmi olarak aynı hatta itiyor görünmektedir.

Aydınlar arasında sinemaya yaklaşımda bazı farklılıklar vardı. Bazı aydınlar, aynen Muhsin Ertuğrul gibi, sinemanın basit bir halk eğlencesi olduğunu düşünmekteydiler (Öztürk, 2005: 188-95). Ancak aydınların çoğunluğu sinemanın eğiticiliği ve öğreticiliği üzerinde durmuşlar, yazılarında halkın eğitimi ve gelişmesi doğrultusunda sinemadan yararlanmak gerektiğinin altını çizmişlerdir. Sinema dergilerine ve basına yansıyan yazılardan, sinemanın sadece eğlence olarak algılanamayacağı, devrim yapmış bir ülkede sinemanın bundan daha öte işlevleri olması gerektiğine dair görüşlerle karşılaşılacaktır.⁶

Siyasal iktidarın sinemaya yönelik bakışının ise genelde eğitici-öğretici çizgide film üretmek ve göstermek yönelimli olduğu söylenebilir. Ne var ki bu düşünüş, özellikle üretim boyutunda söylem düzeyinde kalmış, uygulamaya pek yansıtılmamıştır. Gösterim boyutunda ise gelişme sağlanmıştır.

Sinema filmi üretiminde yetersiz kalınması birkaç açıdan açıklanabilir. Bu açıklamalardan ilki iktisadi sorunlardır. Sinema, nihayetinde, iktisadi gelişmişlikle de ilintili bir faaliyettir ve temel sorunlarla yüz yüze gelen bir

rince etkin ve yaygın olmadığı sorusuna sinemacı Naci İpekçi, bu filmlerin ve seyyar sinemacılığın 'kâr getiren' bir sektör olmaması cevabını verecekti. İpekçi'ye göre eğitim ve öğretim kendi ilgi alanları dahilinde değildi. Kendi deyimiyile bu işlere kendisi gibi 'tüccarların kafası' pek ermezdi.

6 Sinema dergilerindeki yansımalar hakkında şu yüksek lisans tezine bakılabilir: Nermin Gonca, *Devletçilik Döneminde Yayımlanmış Sinema Dergileri (1932-1939)* (Ankara: G.Ü. Sosyal Bil. Enstitüsü, 2008). Dönemin aydınları arasında sinema üzerine basında yapılan tartışmalar için bkz. Öztürk, *Sinema Seyir Siyaset*, s. 188-196.



ülkenin sinema gibi teknolojisi ve alt yapısı pahalı bir alana yatırım yapması oldukça zordur. Bu çerçevede yerli film üretimi son derece sınırlı kalmıştır. Yılda en fazla iki film çekilebilmiş, bazı yıllar ise hiç yerli film üretilmemiştir. Bu boşluk, Hollywood filmleriyle doldurulmuştur. Sinema dergileri ve gazetelerin içeriği de bu gelişmeye göre biçimlenmiş, Hollywood filmleri ve yıldızları dergi ve gazetelerin içeriğini oluşturmuştur. Öyküsü, anlatımı, kurgusu ve görkemiyle bu filmler Türk seyircisini etkilemiş ve beğenisini kazanmıştır. Bu ilgi, Türkiye’de sinemayı ticari bir faaliyet olarak yürüten salon sahipleri ve işletmecilerinin Hollywood filmi ithaline yönelmelerini daha da tetiklemiştir (Özuyar, 2003: 41).

Ancak meselenin bir başka boyutunu yerli filmlerdeki özgünlük ve bakış problemi oluşturmaktadır. ‘Bakış’, ‘içselleştirilmiş oryantalizm’ olarak kavramsallaştırılan temsille ilgilidir. Bu bakışın oluşmasında, sinema teknolojisinin ve sinematografik dilin merkezlerinde alınan eğitimin payı vardır elbette. Örneğin Scognomillo’ya göre, Muhsin Ertuğrul, aldığı eğitimin etkisiyle Türkiye’de ürettiği yerli filmlere Fransız tiyatrosundan, Alman tiyatrosundan ve ticari sinemasından ve Rus Devrim sinemasından izleri yansıtmıştır (41). Ertuğrul’un -her ne kadar asıl niyeti kültürel özerkleşme olsa da- filmlerinde dolaylı ya da doğrudan bir Batı etkisi söz konusudur (agy: 39).⁷ 29 filminden birkaçının yerli özgün unsurları öne çıkardığı dikkate alındığında, bu sinemacının batılılığının ya da batı bakışının, yerliliğinden ya da yerli bakıştan bir parça daha öne çıktığı görülür. Scognamillo’ya göre, neden ulusal kaynak eksikliğinden kaynaklanmaz; daha çok en azından başlangıçta Batı’dan gelen filmlerin sinemaya hiç olmazsa konusal açıdan bir Batılı gibi bakmak gereksiniminden kaynaklanır (agy: 39). Gelgelelim bu durumda da, Ertuğrul’un 1923 gibi yönetmenliğinin erken bir döneminde, batılı bir bakıştan ve batılı kaynaklardan yararlanma yerine, niçin yerli bir kaynaktan yararlanarak, özgün ve beğenilen *Ateşten Gömlek* (1923) isimli filmi ürettiği açıklanamaz. Ya da en özgün ve başarılı filmleri özgün ve yerli unsurlardan yararlanarak üretmesine karşın, niçin yabancı tiyatro ve sinema filmlerini uyarlamakta ısrar ettiği konusu aydınlığa kavuşturulamaz.

Sonuçta Türkiye’yi batılıların kafalarında canlandırdıkları doğulu imgesiyle görmek istemeyen, buna karşı çıkan, Avrupa filmlerinde şalvarlı, nargileli yaratıklar olarak gösterilen Türk imajını değiştirmek için sinema sanatından yararlanmak gerektiğini belirten (agy: 39) Ertuğrul, bazen yerli özgün konulara dayanarak başarılı filmler çekmesine karşın, çoğunlukla yabancı tiyatro, sinema ve edebiyat eserlerini uyarlamakla yetinmiştir.

“Emperyalist Filmler” Yazısı: 1937

Türkiye’deki sinema izleyicilerinin gerek ülke içinde film üretiminin yetersizliği gerekse ithal filmlerin teknik, anlatım ve kurgu gibi sine-

⁷ Örneğin *Himmat Ağa’nın İzdivacı* bir Molière uyarlamasıdır; *Pençe* Fransız sosyal-psikolojik tiyatrosundan izler taşır; *Binnaz*, Victor Hugo’nun eserlerinden etkilenecek üretilmiştir.

matografik özellikleri açısından üstünlüğü nedeniyle Hollywood filmlerine yönelmesi aydınlar arasında tartışmalar yol açmıştır. Meseleyi kültür boyutuyla inceleyen aydınlar arasında Adnan Hilmi Malik ve Burhan Cahit bulunmaktadır. Gelgelelim, gösterilen filmler hakkında “emperyalist” sıfatını kullanan İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun bunlar arasında özel bir yeri vardır. Baltacıoğlu’nun bu yazısı Kültür Emperyalizmi Kuramı’nın tezlerini hatırlatan savlar ileri sürmektedir. 1937’de *Yeni Adam*’da yayımlanan Baltacıoğlu’nun yazısının başlığı, “Kiliseci, Büyücü ve Emperyalist Filmler”dir.

Baltacıoğlu’na göre, Türkiye’de sinemalarda gösterilen filmler, Batı’da kasıtlı olarak ‘kötü’ üretilen filmlerden oluşmaktadır. Filmlerin kasten kötü üretilmesinin nedeni, sinemacılığın “büyük kapitalistlerin elinde” olmasıdır. Ona göre “Kapitalist para kazanmayı düşünür, yalnız onu düşünür” ve bu nedenle “halkın en mürteci duygularına” yönelir. İrrasyonel duygulara yönelmede kullandıkları unsurlar arasında “Cin, peri, gulyabani, esrarlı kuvvetler” bulunmaktadır. Şöyle devam eder Baltacıoğlu:

Kapitalist dincidir. Ona din lâzımdır. Sefalet ıstırap çeken insanlara teselli, uyuşturucu madde, afyon olarak din. Onlar uyuşuk kaldıkça bu kanlarını emecektir. Onun için din lazımdır. Kapitalist mutlaka emperyalist olur. Çünkü ona malını satmak, ham madde ve ucuz işçi bulmak için sömürge lazımdır. Sömürge de emperyalist ve militarist bir devlet işidir. Bugünkü sinema filmlerinin bütün kötülükleri işte bu kapitalist zihniyetten doğuyor.

Baltacıoğlu’na göre, filmlerin “kilise, papaz, büyü, sır ve emperyalist ordular” temalar etrafında çekilmesi Türkiye’nin modernleşme çabalarıyla çelişir:

Ne garip tezat, değil mi, memleket imparatorluğu yıkıyor, hilafeti de softalığı da yıkıyor, evliyalara mezhebini, adağı yıkıyor, büsbütün laik bir terbiye yolu tutuyor, fakat kapitalistlerin filmleri bizim halkımıza kilise, papaz, büyü, sır, militarist asısı getiriyor. Denilebilir mi ki bunlar filmidir ve hiçbir zararı yoktur. Otomobil direksiyonunu şoförsüz yürüten, istediği zaman “gözden nihan” olan, istediği zaman tabiatüstü üstatları yardıma çağıran sandu filmini gördüm. Sinemadan çıktıktan sonra rast geldiğim çocuk ve genç adama sordum; ”nasıl buldunuz bu filmi?” dedim, “çok güzel” dediler... Bu durum halk için zararlıdır. Köprüde sağdan gitmesini, yere tükürmemesini henüz öğrenmemiş insanlar var ki 5 kuruş verip içlerine zehir alıyorlar.

“Din propagandası yapan bir softa, büyü yapan bir büyücü, yabancı devlet propagandası yapan bir casus ne kadar tehlikeli ise, bu filmler de o kadar tehlikelidir” diyen Baltacıoğlu’na göre yapılması gerekenler şunlardır: 1- Türkiye’ye giren filmleri kültür bakımından daha sıkı denetlemek; 2- “Kilise, büyü, militarizm propagandası, hatta motifi taşıyanları yasak etmek”, 3- “Re-



jim ideali ve modern kültür değerleri taşıyan yerli filmleri sübvansiyon”.

Aşağıda belirtileceği üzere bu öneriler kısmen de olsa Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk yıllarında uygulanmaya çalışılmıştır. Burada belki altı çizilmesi gereken husus, Baltacıoğlu'nun aynen Kültür Emperyalizmi teorisyenleri gibi modernleşmeyi, kapitalizmle özdeşleştirmemesi, modern kültürün hem Türkiye'nin geride bıraktığına inandığı gelenekselliğin irrasyonel ve modern kültürle çelişik yüzüne, hem de Batı'nın 'emperyalist' değerlerine karşıt olduğunu vurgulamasıdır. Üçüncü maddede yer alan “modern kültür değerlerini taşıyan filmlerin” teşvik edilmesine yönelik önerisinden bu yorumu çıkartmak mümkündür.

Siyasal İktidarın Sinema Politikası

Siyasal iktidarın sinema politikasına daha yakından bakıldığında mutlak olmamak kaydıyla 'kontrol' ve 'teşvik' yönelimli, deyim yerindeyse, rakas gibi sallanan çift yönlü bir politikaya sahip olduğu görülür.⁸ 1932 yılında oluşturulan sansür kurulu, yabancı ülkelerden gelen filmlerin din propagandası yapıp yapmadığı gibi gerekçeyle bazı filmleri geri çevirmiştir.⁹ 1930'larda eğitici, öğretici ve kültürü teşvik edici filmleri teşvik edecek çeşitli kararlar da alınmış ve uygulamaya konulmuştur (Öztürk, 2005: 155-215). Çeşitli düzenlemelerle, devlet kurumlarının ithal ettikleri veya ülke içinde yaptırılan eğitici ve öğretici filmlerin sinema salonlarına ücretsiz verilmesi olanağı yaratılmıştır. Sinema salonları ise bunları asıl filmlerle birlikte göstermek zorundadırlar.¹⁰ Dolayısıyla eğitici ve öğretici filmlerle ilgili gelişmelerle ilgili ilerleyen sayfalarda verdiğimiz ayrıntılar da değerlendirildiğinde, Baltacıoğlu'nun önerilerinin kısmen hayata geçirildiği anlaşılmaktadır.

Siyasal iktidarın sinemayla ilişkisinin örneğin radyo kadar içli dışlı olduğu da söylenemez. 1930'ların devletçilik dönemi olarak anılmasına ve radyonun 1936'da devletleştirilmesine karşın sinemada devletleştirilmeye gidilmemiş ve öykülü yerli film üretimi pek desteklenmemiştir. Burada yanıtı verilmesi gereken soru, siyasal iktidarın öykülü yerli film üretimine niçin yeterince destek olmadığıdır.

Bu, birkaç nedenle açıklanabilir. Devletin bu tür kültürel üretime destek olacak maddi birikime sahip olmaması, ekonomik açıdan güçsüzlüğü ve özellikle 1930'larda asıl odağın dünya ekonomik krizinden kurtulmaya kayması nedenler arasında sayılabilir. 1939'da II. Dünya Savaşı'nın başlaması da sinemaya desteğin yeterince olmamasının bir başka nedenini oluşturmuştur. Gelgelelim, 1920'lerin ortalarından başlayarak özellikle 1930'larda artan kültürel hamleler ve bunlara verilen destek düşünüldüğünde bunlara başka nedenlerin de katılması gereklidir, çünkü aynı koşullarda devlet tiyatroya, ope-

⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Öztürk, 2004.

⁹ *Son Posta*, 28.8.1932.

¹⁰ *Akşam*, 10 Ağustos 1939.

raya, radyoya, müziğe, okullaşmaya önemli yatırımlar yapmıştır. Bu nedenle öykülü sinema filmleri üretimine verilmeyen desteği sadece bütçe yetersizliğiyle, ekonominin gelişmemişliğiyle açıklamak eksiktir. Siyasal irade boyutunda da bir isteksizliğin olduğu görülmektedir. Bu isteksizliğin nedenini açmak gerekiyor.

Öncelikle siyasal iktidar, öykülü yerli film üretiminin halkın her kesimini tatmin edici bir düzeye ulaşması için en az Batı düzeyinde bir sinema tekniğine, teknolojisine ve endüstrisine ihtiyaç olduğunun bilincindedir. Gelgelelim, sinema endüstrisini oluşturmak, tiyatro, bale ya da operayı desteklemenin ötesinde muazzam bir yatırım gerektirecek konudur. Siyasal iktidarın böylesi büyük bir yatırımı gerçekleştirmesi için sinema sektörüyle ticari ilişkileri olanların, sinemanın sanat boyutunda yere alan yönetmenlerin ve oyuncuların sinemanın sanat, ticaret, endüstri ve eğitici boyutlarını kavramış olduğuna inanması gerekir. Oysa çalışmada vurgulandığı gibi belirtilen kesimlerin bunu kavradıklarına yönelik bir işaret hem zihinlerinde hem de uygulamalarında yoktur ya da çok azdır. Muhsin Ertuğrul örneğinde açıkladığımız üzere, yönetmenler dahi sinemayı tiyatronun altında basit bir halk eğlencesi olarak algılamıştır. Sinema sektörüne sahiplik ve mülkiyet ilişkisiyle bağlı olan sinemacılar ise sinemaya eğlence ve kâr mantığıyla yaklaşmışlardır. Özön'ün de belirttiği gibi sinemacıların, sinemanın sanat-kültür-ekonomi-endüstri ve ticaret gibi çapraşık yapısını kavrayacak birikimleri yoktu (Özön: 56). Bu nedenle olsa gerek yerli sinemacıların ürettikleri filmlere yönelik eleştiriler Meclis'e kadar gelmiştir. Basında, dergilerde görülen eleştiriler Meclis'te de tartışılmaya başlamış, izleyici toplamak kaygısıyla gereksiz yere açık saçık sahnelere yer verildiği dile getirilmiştir. Siyasal irade, sinemadan anlamayan sinemacılar olduğunu görmüş ve ithal filmlerle öykülü film gereksinimi karşılamıştır. Hatta, devrim ilkelerini yayıcı filmleri dahi yabancı sinemacılara yaptırmıştır. Örneğin Sergey Yutkeviç ile Lev Arnstam'ın Cumhuriyet'in 10. yıldönümü için çektikleri *Ankara Türkiye'nin Kalbi* (1933-1934) bu filmler arasındadır (agy: 57).

Siyasal iktidarın devrim ilkelerini yayıcı ya da eğitici ve öğretici nitelikli filmlerin üretilmesinde genellikle Sovyet sinemacılara güvendiği ve onlara görev verdiği anlaşılmaktadır. Avrupa ve Amerika'dan gelen sinemacılara aynı oranda güvenilmemiş, bu nedenle birçok proje Türkiye tarafından kabul edilmemiş, ya da yeterince istek göstermediği için hayata geçirilememiştir.¹¹ Batılı sinemacılara yönelik bu güvensizliğin kökeni, daha önce belirttiğimiz üzere sinemanın Türkiye'ye girişinden başlayarak gerek Türkiye'de gerekse Türkiye dışında Türkiye ile ilgili çekilen filmlerin, alınan görüntülerin genellikle olumsuz imgeler içermesidir. Batılılar tarafından çekilen filmleri ayrıntılı inceleyen Scognomillo, örneğin bir filmde Kurtuluş Savaşı fon olarak kullanılsa bile, bu savaşın "ayaklanma" olarak yansıtıldığını saptamaktadır (1996:

11 Başarısız projeler için bkz. Öztürk, 2005 içinde özellikle Birinci Kısım'daki makaleler.



62). Temsil edilmek istenilen doğu imgesi ve bu egzotik ve gizemli imgenin Batı’da seyircisinin fazla olduğu gerekçesiyle Türkiye’de tanıtım filmleri adı altında çekilen filmler bile dışarıda Türkiye’nin istemediği bir formata soku-labilmektiydi (Öztürk, 2005: 75-86).

Siyasal iktidar bu nedenle Avrupa ülkeleri ve Amerika yerine, SSCB ile sinema alanında 1926’da “propaganda nitelikli olmayan filmlerin değişimi anlaşması”¹² ni imzaladı. Bu anlaşmayla iki ülke kültürel özerklik ve direnişte kısmen de olsa ortak bir patikada konumlandılar. Bu konumlanmada Milletler Cemiyeti’nin dahi etkin olduğu bir dizi emperyal amaca karşı mücadelede iki ülkenin kader birliği yapmasının da etkisi vardı (Gürün, 1991: 116). Anlaşma, iki ülkenin propaganda içerikleri olmayan filmleri karşılıklı olarak kendi seyircileriyle buluşturmayı hedefliyordu. Özellikle Sovyet Rusya’nın ‘ilerilik’ ve ‘gerilik’ karşıtlığını içinde barındıran filmlerin Türk yetkililer tarafından beğenildiği çeşitli yazışmalardan anlaşılmaktadır. Böylece Amerika’daki Modernleşme Kuramı’nın tezlerinde olduğu gibi, geleneğin ortadan kalkmasında ve modernliğin tüm unsurlarıyla toplum katmanlarına yerleşmesinde medyanın (burada sinemanın) etkisinin olduğu varsayıyordu. Örneğin beğenilen filmlerden birisi, bir taraftan Sovyetler Birliği’nde inşa edilen binaları, şehirlerde sağlıkla ilgili ilerlemeleri, diğer taraftan ise köylerdeki yanlış itikatları ve uygulamaları göstermekteydi. İlerilik ve gerilik gibi iki tezat tema, filme damgasını vurmuştu. Bu filmin Türkiye’nin değişik yerlerinde yaşayan halkın bu konularda yaptıkları hataları görmesine yardımcı olabileceği savunulmuştu. Öykülü bir başka film içinde ise yer yer ‘komünist propagandası’ tespit edilmesine karşın, bu unsurların ayıklanması durumunda bu filmin, “halkı mollaların tasallutundan kurtara”cak öğelere yer vermesi dolayısıyla önerilebilir nitelikte olduğu, filmler üzerinde incelemeler yapan Türk yetkililerin verdiği rapordan anlaşılmaktadır.

Bu ilerilik ve gerilik karşıtlığından yola çıkarak, Türkiye ile SSCB arasındaki film anlaşmasında önem verilen hususları ve değerlendirmeleri, Modernleşme Kuramı’nın tezleriyle özdeşleştirmek ne derece hakikati yansıtmaktadır? Bu, en iyisinden gerçeğin ve o da görünüşte olan bir bölümünü ifade eder. Ortak noktaları, geleneksel büyü dünyasının, irrasyonel dünyanın yerine, büyüden arındırılmış ve rasyonel dünyanın gösterilmesi, medyanın (burada sinemanın) bu dünyayı toplum kesimlerine aktaracak önemli kanallardan birisi olduğudur. Varsayımına göre böylece, örneğin içinde efsunun, kokakarı ilaçlarının ve büyücünün olduğu geleneksel tedavi yöntemleri yerine, insanlar hastane ve doktor gibi modern unsurlara yönlenecektir. Geleneksel eğitim yerine çocuklar okulla buluşacak, tarımda, sanayide, üretimde kadercilik yerine bilimsel yöntemler devreye girecektir. Büyük oranda ilerlemeci ve pozitivist dünya görüşünden etkilenen Cumhuriyet elitleri için modern olmak, büyü dünyasından uzaklaşmak, rasyonel düşünmek ve davranmak, akıl-

12 BCA, 30..18.1., YerNo: 20.48.8, 28/7/1926. Anlaşmanın ayrıntılı analizi için bkz. Öztürk, 2005, s. 35-46.

cı yöntemlerle üretim yapmak demektir. François Georgeon'un da altını çizdiği gibi, Türkiye, bu ilerilik ve gerilik ekseninde, kültürel kaynaklar olarak İslam kültürü ve onunla bağlantılı geleneksel elemanları kabul etmemiş, hatta bunları "kültürel yabancılaşma" olarak görmüştür. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki anlayış, kültürel yabancılaşmada İslam'ın payı olduğu yönündedir (2005: 10). Kültürel yabancılaşma yerine, kültürel özerkliğe hizmet eden sinema rahatlıkla kabul edilebilirdi. Bunun dışında, içinde yabancı ideolojik ve siyasi iletilerin olduğu sinema yapımları, ister SSBC'den gelsin, isterse Avrupa ve Amerika'dan gelsin hep endişeyle karşılanacak ve kabul edilmeyecekti.

Buna karşın Modernleşme kuramcıları, teknolojinin yansız olduğunu, onun Batı'dan ithaliyle birlikte gelen içeriğin de modern unsurlar içerdiğini kabul etmekteydiler. Onlara göre bu nedenle Batı'dan ithal edilecek teknoloji ve onun beraberinde getirdiği içerik, geri kalmış ülkelerin siyasal, kültürel ve hatta ekonomik dünyasını zenginleştirebilecek ve geliştirebilecekti. SSCB ile Türkiye arasındaki film anlaşması ise içeriğin kendi ilkelerine aykırı olabileceğini baştan kabul ediyor, içerikte denetimin karşılıklı olabileceğini vurguluyor ve en önemlisi bir taraftan diğer tarafa modernleşmeci okulun savunduğu gibi ileti göndermeyi değil 'karşılıklı' bir değiş tokuşa olanak veriyordu. Bu müteakabiliyetin vurgulanması, Hamelink'in 'kültürel kopuş' tezinde vurguladığı, Üçüncü Dünya'nın kendi arasında kültürel ürünleri değiş tokuş etmesi hususunu hatırlatmaktadır.¹³ Gerek Türkiye gerekse SSCB filmlerin 'kültürel gelenekçilik' ya da 'kültürel gericilik' unsurlarını içermesini istemiyordu. Bu ise, Kültür Emperyalizmi teorisyenlerinin savundukları bir husustu. Kültür Emperyalizmi kuramcıları kültürel özerkliğin/direnişin/kopuşun, kültürel gelenekçilik ya da gericilik anlamına gelmediğini vurgulamışlardı. Bu nedenle bu anlaşma, hem gelişmiş kapitalist dünyaya hem de içerideki geleneksel/gerici dünyaya mesafeli olduğu için, Modernleşme Kuramı'nın tezlerine daha uzak, Kültür Emperyalizmi tezlerine ise daha yakındı.

Türkiye'deki yöneticiler bunun dışında Sovyet sinemacılarına çeşitli belgeseller çekirtmiş ve bunları Halkevleri'nde göstermiştir. *Ankara, Türkiye'nin Kalbi* yanısıra, *Türk İnkılabı'nda Terakki Hamleleri* (1934-1937) Sovyetler Birliği'nde özel bir yapımevi adına ünlü derleme filmcisi (mon-

13 Hamelink'e göre kültürel özerklik, gelişmekte olan ülkelerin kendi aralarında ortaklık ve gelişmeyi teşvik eden uluslararası arenadan *kopma* (*dissociation*) üzerine temellenmiş ulusal politikaların uygulanması sayesinde temin edilir. Gelgelelim bu kopuş, tamamen yalıtık bir alanda varlığını sürdürmek, kendi kendine yetmek, yani otarşi anlamına gelmemelidir. Hamelink'e göre, çevredeki ulus devletler, merkez devletlere karşı organize olmalı, onlardan kopmalı ve kendi aralarında sosyal, siyasal, kültürel ve iletişim alanlarında işbirliğine gitmelidirler. Hamelink, eğitimin, kültürün ve teknolojinin uyarlanması ve özümsemesinin, uydu devletin medyayı bilinçli ve kendi toplumsal çıkarlarına hizmet edecek şekilde kullanmasının kültürel özgürleşim için yeterli olmadığını savunur. Asıl çözüm ona göre, 'kültürel kopma'dır. Metropol ülkelerden kopan ülkeler kendi aralarında yeni ekonomik, siyasal ve kültürel bağlar kurmalıdırlar. Ayrıntı için bkz. Hamelink, 1983: 97-99.



taj filmcisi) Ester/Esfir Şub tarafından çekilmiştir. *Türk İnkılabı'nda Terakki Hamleleri*, uzun süre Halkevlerinin, Halkodalarının, yıldönümlerinin resmi filmleri olarak gösterilmiş, daha sonraki yerli belgesellerin çoğuna kaynak olmuştur (Özön: 57). İsmet Paşa'nın SSCB'ye yaptığı gezi de Sovyet sinemacılar tarafından filme alınmış, Sovyet sinemacıların Türkiye'yi tanıtıcı diğer filmleri gibi okullarda gösterilmiştir. 1937'de Puşkin'in yüzüncü ölüm yıldönümü dolayısıyla Ankara Halkevi'nde düzenlenen Puşkin Gecesi'nde Sovyet yönetmeni Alexander İvanoski'nin *Dubrovski* adlı filmi gösterime girmiştir. 1933'te Sovyet örneğinden yararlanılarak, Ankara-Samsun arasındaki 1002 km'lik demiryolu boyunca bir tren katarıyla "Seyyar Terbiye Sergisi" düzenlenmiş ve 44 gün boyunca 'projeksiyon vagonu' yardımıyla sürekli film gösterimleri gerçekleştirilmiştir (agy: 56).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında devlet düzeyinde olmasa bile, sinema şirketleri arasında sinema alanında işbirliğine gidilen başka ülkeler de vardır. Bunlar arasında Yunanistan, Mısır, Irak ve İran başta geliyordu. Sesli sinemanın ilk yıllarında Türkiye'de iki özel yapımevi ve stüdyo kurulduğu için, belirtilen ülkelerde üretilen bazı filmlerin seslendirilmesi Türkiye'de yapılmıştı. Yine ilk ortak yapım (Türkiye-Mısır-Yunanistan) bu dönemde üretilmiştir (Özön: 24). Bunların anlamı, sınırlı da olsa, Schiller'in ve Hamelink'in kültürel özerklik adına savunduğu bazı gelişmelerin Türkiye örneğinde ortaya çıktığıdır. Belki de bu gelişmeler Türkiye'de sinema endüstrisinin temellerini oluşturmada önemli girişimlerdi. Ancak II. Dünya Savaşı bu gelişimi önemli oranda engelledi. II. Dünya Savaşı'ndan sonraki gelişmeler başka bir makalenin konusu olabilecek kadar geniştir.¹⁴

Gösterim Boyutundaki Başarı

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yerli film üretimindeki sınırlılığa karşın, gösterim konusunda gelişmeler sağlanmıştı. Bu gösterimler, daha çok eğitici ve öğretici filmleri içermişti. Siyasal iktidarın sinema politikalarında açık, seçik ve belirli olan en önemli husus, Türkiye'nin çıkarları doğrultusunda, Türkiye toplumunun eğitim ve öğrenimine katkıda bulunmak amacıyla sinemadan yararlanmaktı. Örneğin yeni Türk alfabesinin halka öğretilmesi için sinemadan yararlanıldı. Bu dönemde Meclis'te konuşan bir milletvekili, Türkiye'de günlük gazetelerin 40-50 bin dolaylarında tirajı varken, sinemalarla günde 500.000 kişiye ulaşıldığını söylüyordu. Milletvekilinin iddiasına göre sinema sayesinde bu kişiler 'yeni harfleri öğrenmişti.'¹⁵

Halkevlerinin kurulmasından sonra, sinemanın gösterim boyutu desteklendi. Halkevleri elemanları, siyasal, ideolojik içerikli belgeseller ve haber

14 Ahmet Gürata'nın bu dönemin Mısır filmleriyle ilgili çalışmasının Modernleşme Kuramı ve Kültür Emperyalizmi ilgili boyutları da bulunmaktadır. Bu çalışmalar için bkz. Gürata 2004 ve 2000.

15 BCA, 30..10.0.0, Yer No: 3.17..30, 19/3/1930.

filmleri yanında; ağaç, orman, ziraat, hayvancılık, dünya ve Türkiye’den kesitler, insanlar, hayvanlar, kentler gibi eğitici-öğretici filmleri ve haber filmlerini Halkevlerinde ve diğer mekânlarda gösterdiler. Bu mekânlar bazen bir kahvehane, bazen bir han, bazen bir köy meydanı olabiliyordu.¹⁶ Ayrıca Halkevlerinde sinema teknolojisinin bulunması için vergi kolaylıkları getirildi.¹⁷

Halkevlerinin sinema faaliyetlerine dair istatistikleri ve dönemin basınına yansıyan bazı verileri takip edersek, sinemanın etkili kullanılabildiği anlaşılmaktadır. Ankara Halkevi’nin 1935’te 155 bin kişiye ziraat ve sağlık bilgisi içeren filmler göstermesi, Bursa Halkevi’nin ise 4.510 yurttaş projesiyonlu ve filmler konferanslar vermesi verilebilecek örnekler arasındadır.¹⁸ 1933-1938 arasında ziraat ve halk sağlığı konusunda filmler üretilmiş ya da ithal edilmiştir. Bu filmler Bursa Halkevi gibi Halkevleri tarafından konferans eşliğinde gösterilmiştir. Bu yıllar arasında Bursa Halkevi 75 filmler konferans vermiş, 27.020 kişi bu konferansları izlemiştir (Çakan 2004: 296).

Belki bundan daha fazla tartışılması gereken, sinema teknolojisinin nasıl kullanıldığıdır. Veriler, bu teknolojinin yerel koşullara göre seçildiğini ve uyarlanmaya çalışıldığını göstermektedir. Türkiye’nin önündeki bir dizi nesnel eden böyle bir seçimi ve uyarlamayı zorunlu kılıyordu. Öncelikle Türkiye’de sayısı 40.000 dolayında köy bulunmaktaydı. Ulaşım altyapısının da gelişmemesi dolayısıyla köylere ve kasabalara ulaşmak büyük bir sorundu. Sorunu çözenin yolu, seyyar sinemaydı. Bu nedenle seyyar sinema makineleri ithal edilmiş, kamyonlara konulmuş ve taşradaki insanlara, onların ihtiyaçlarını yansıtacak filmler gösterilmişti. Bu filmler, genellikle çiftçiliğe, hayvancılığa ve sağlığa ilişkin konulardan oluşmaktaydı.¹⁹ Örneğin Sağlık Bakanlığı, Amerika’dan ‘otomobil motoru’ veya ‘akümülatörle’ çalışacak sinema makinesi yanısıra ‘ilmi, sıhhi, içtimai ve ahlaki’ konulara ait 100 film satın almıştı. Bu filmlerin gösterimiyle köylülere ‘sağlık propagandası’ yapmak isteniyordu. Dönemin bir aydını, “Halk kafası yazı ve kuru laftan ziyade göze hitap eden şekilleri” anladığı ve ‘muhakeme’ ettiği için bu gelişmeyi olumluyordu.²⁰ Ayrıca eğitici ve öğretici içerikli filmler sinema salonlarına ve Halkevlerine ücretsiz verilecekti.²¹

Bu verilerin gösterdiği üzere Türkiye’nin ihtiyaçlarına göre sinema teknolojisinin seçilmesi, özümsemesi ve uyarlanması dönemin siyasal ve entelektüel hayatında önemli yer tutmuştur. Böylece sadece teknoloji seçimi de-

16 Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Öztürk, 2006 ve 2005.

17 BCA, 30..10.0.0., Yer No: 4.19..18., 13/3/1933.

18 CHP, *Halkevleri 1932-1935: 103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı?* (Ankara, 1935), s. 127.

19 *Yeni Köroğlu*, 22.8.1936.

20 Ercüment Ekrem Talu, “Köylerde Sağlık Propagandası”, *Son Posta*, 18 Temmuz 1936.

21 Falih Rıfıkı Atay, *Son Posta*, 21 Ocak 1936.



ğil, teknolojinin içeriğinin seçiminde de ülkenin ihtiyaçlarına göre bir politika geliştirilmeye gayret edildiği anlaşılmaktadır. Türkiye'nin dağınık ve sayıları fazla olan köylerine sinemayla ulaşmanın en pratik yolu seyyar sinema makinelerini devreye sokmaktır. Üstelik, okuma yazma oranı son derece düşük olan bir toplumda bilgiyi, düşüncüyü topluma iletmenin mantıklı ve pratik çözümlerinden birisidir sinema. Gösterimlerin ücretsiz olması ise aslında düşük gelir durumları nedeniyle bilgiye ulaşması en sıkıntılı olan geniş toplum kesimlerinin sinemayla buluşması demektir. Halkevlerinin 1930'larda -ve hatta 1940'larda- dönemin basınına yansıyan uygulamaları bu belirtilen unsurların yaşama geçirildiğini göstermektedir (Öztürk, 2005: 182-86).

Bu gelişmeler, Kültür Emperyalizmi kuramcılarının tezlerini yasladıkları, II. Dünya Savaşı'ndan sonra bağımsızlığına kavuşan sömürge devletlerinin kültür ve iletişim politikalarında kültürel özerklik yanlısı çabalarının yalnızca bu ülkelere ve döneme özgü olmadığını ortaya koyuyor. Türkiye'de çok daha erken bir tarihte, bazen el yordamıyla, bazen SSCB gibi ülkelerin uygulamaları değerlendirilerek, kimi zaman da ülke içinden özgün siyasal ve entelektüel katkılar değerlendirilerek değişik uygulamalar gerçekleştirildiği gözlenmektedir.

Sinema Projelerinin ve Eğitici-Öğretici Uygulamalarının Değerlendirilmesi

Cumhuriyet'in ilk yıllarında sinemayla ilgili proje ve uygulamaların örneğin Sovyet Rusya kadar kapsamlı olduğu ve istenilen sonuçlarla ulaştığı söylenemez. İsmet İnönü, 1939'da sinemayı eğitici ve öğretici hale getirmede tam hedeflere ulaşamadığını sinemacı Naci İpekçi'ye itiraf ediyordu.²² Sonuçta, sinema alanındaki gelişmeler siyasal iktidarın beklentilerini 'kısmen' karşılayabilecek düzeydeydi. Öykülü film üretiminin yeterli olmaması ve siyasal iktidarın bu üretime yeterince destek vermemesinin nedenlerini önceki sayfalarda tartıştığımızdan burada sadece eğitici ve öğretici filmlerde elde edilen kısmi başarının nedenleri sorgulanacaktır. Başka bir çalışmamızda bu konuyu tartıştığımızdan (2005: 196-204) belki burada genel bir toparlama yapmak ve ek başka nedenler üzerinde düşünmemiz gerekir.

Genel olarak belirtilirse, eğitici ve öğretici projesinin ancak kısmen başarılı olabilmesinin nedenleri arasında şunlar sayılabilir: ekonomik yetersizlik/kısıtlılık; eğitici ve öğretici filmler üretme ve bunlara ulaşma sorunu; eğitici ve öğretici filmlerde propaganda içerikli ileti bulunabileceğine dair iktidarın endişesi ile eğitici ve öğretici filmler üretecek uzman yetersizliği. Bu nedenlere, sinemacıların sinemayı sıradan ve düşük düzeyli bir eğlence olarak görmeleri, sinemaya sadece kâr mantığıyla yaklaşmalarını da eklemek gerekir. Bunları Kültür Emperyalizmi tezleriyle ilgilendirirsek şunları belirtebi-

²² *Akşam*, 2 Mart 1939.

liriz.

Dünya sistemindeki ekonomik bağımlılığın siyasal ve kültürel bağımlılığa da yol açtığına inanan ve geniş ölçüden Wallerstein'den etkilenen Kültür Emperyalizmi eksenli düşünürler, bu bağımlılıktan kurtulmada çeşitli öneriler de getirmiştir. Bu kuramcıların temelde uzlaştıkları nokta, kültürel, ekonomik ve siyasal bağımlılıktan kurtulmada Üçüncü Dünya ülkelerinin kendi aralarında işbirliğine gitmeleridir. Gelgelelim Schiller, kültürel kopuşun ulaşım ve iletişimin geliştiği mevcut dünya konjonktüründe gerçekleşmeyeceğini savunurken, Hamelink asıl çözümün kültürel kopuşta olduğunu ileri sürmüştür. Dolayısıyla Batı dışı dünya arasında işbirliğini savunan düşünürler, sıra kültürel kopuşa geldiğinde birbirlerinden ayrılmaktadırlar.

Oysa, cılız bir kapitalizmin ve gelişmemiş bir burjuvazinin olduğu Türkiye'nin, ekonomik açıdan zirvede olan kapitalist ülkelerle mücadele edebileceği bir ekonomik blokta yer alma şansı yoktu. Ekonomik işbirliğinin gelişkin olmadığı bir ortamda sinema konusundaki bazı olumlu niyetlerin, projelerin ve uygulamaların da arzu edilen düzeyde olması pek mümkün değildi. İktisadi ve teknolojik bağımlılık, ister istemez birçok projenin önüne set çekiyor, bunların gerçekleştirilmesinin önünü tıkıyordu. Kazım Karabekir'in sinema projelerinin hayata geçirilmeyişini bu çerçevede düşünmek gerekir. Üstelik, sinemacıların meseleyi sadece en uygun maliyetle en çok seyirciye ulaşmak olarak algılamaları da projelerin istenilen düzeyde başarılı sonuçlanması önünde bir başka engeldi. Örneğin 1926'da hükümet çocuk sinemaları kurmak istemiş, ancak sinemacılar, mali imkânlarının yetersizliğini gerekçe göstererek projeyi askıya almışlardı.²³

Bu noktada bir başka aracı unsur olarak görülebilecek sinemacılar sıra gelmekte. Kültür Emperyalizmi tezini savunanlar Üçüncü Dünya'da kültürel özerkliği ve direnişi engelleyen etmenler arasında bu dünyanın metropol ülkelerle bütünleşmiş ve metropolün çıkarlarını yansıtan aktörleri de saymışlardı. Kültür Emperyalizmi Kuramı çerçevesindeki bir düşünüş, Türkiye'de sinemayı basit bir eğlence ve kâr mantığıyla algılayan sinemacıları da aracı unsurlar arasında görmeyi mümkün kılar. Türkiye'de sinema sektöründe uğraşanların görüşlerini Köşk'te açıklayan bir sinemacı, asıl amaçlarının gelir elde etmek olduğunu, eğitici ve öğretici sinemanın sinema sektöründe çalışanların meselesi ve ilgisi olmadığını açıkça söylemişti. Aynı sinemacı, uluslararası dünyayla Türkiye'nin sinema alanında yarışmasının mümkün olmadığını; yurt içinde film yapımına az para harcadığını; bu nedenle nitelikli film üretilmediğini ve dış dünyaya bu filmlerin pazarlanmadığını söylüyordu.²⁴ Sonuçta sinema sektörüyle uğraşanlar, sinemayı toplumsal gelişmenin, değişimin bir aracı olarak görmemişler; daha çok en fazla seyirciyi nasıl toplayabilirim kaygısı içerisinde metropol ülkelerin filmlerini ithal etmiş, sinema sa-

23 *Cumhuriyet*, 1 Ocak 1926.

24 *Yeni Adam*, 12 Eylül 1940, s. 13; *Akşam*, 2.3.1939.



lonlarında göstermişlerdir.

Eğitici ve öğretici filmlere erişme sorununu ise 1930'ların dünyasıyla açıklamak mümkündür. Avrupa'da totaliter ve otoriter rejimler ortaya çıktığı, propaganda içerikli mesajların insanları anında ve çok güçlü bir şekilde manipüle edeceğine dair gerek muhafazakar gerekse Eleştirel Teori'den seslerin yükseldiği, demokratik olduğu farz edilen Batı dünyasında da sembolik iktidarın bir kanadı olan kilisenin ve yardım derneklerinin hiç de azımsanmayacak rollerinin olduğu bir dönemdir bu. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun Batı'dan ithal edilen filmler içerisinde dinsel propagandaların olduğuna yönelik eleştirilerini bu bağlama oturtmak gerekir. Böyle bir dönemde Türkiye, dinsel propaganda içerdiği gerekçesiyle eğitici ve öğretici de olsa bazı filmlerin yurda girişine izin vermemiştir (Öztürk, 2005: 201-2). Aslında 1930'larda eğitici ve öğretici bile olsa içerinde propaganda içerikli iletiler bulunduğu gerekçesiyle bazı filmlerin yurda girişlerine izin verilmemesi ve siyasal iktidarın bu nedenle ithal edilecek filmlere dair duyduğu çekince, Kültür Emperyalizmi eksenli düşünürlerin tezleri baz alındığında dikkate alınması gereken bir tavidir. Dışarıda üretilen her ürünü satın almamak, ithalatta kendi ülkesinin koşullarını göz önüne almak ve seçici olmak da kendi içinde anlam taşır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında içinde eğitici ve öğretici belgesellerin de olduğu filmler üretiminde çözümü en zor olan sorunlardan bir diğerini sinema tekniğinden anlayan uzmanlar ve sinematografi alanında yetişmiş profesyoneller oluşturmaktaydı. Profesyonel kadronun yetersizliği meselesi Kültür Emperyalizmi teorisyenlerinin üzerinde durduğu konulardan birisiydi. Hatta bazı düşünürler, kültürel sahada yer alacak profesyonellerin metropol ülkelerde yetişmelerinin, kültürel bağımlılığa hizmet edeceğinin altını özellikle çizmişlerdi. Türkiye'de ise, film üretecek profesyonellerin gerek sayısal gerekse niteliksel yetersizliği sinema alanındaki politikaların hayata geçirilmesinde önemli bir engeldi. Cumhuriyet'in ilk yıllarında aslında tiyatrocı olan ve yurt dışında sinema öğrenen Muhsin Ertuğrul, hemen hemen tek başına sinema yönetmeni olarak yerini alıyordu. Ve o da birkaç özgün senaryolu ve nitelikli film dışında yabancı tiyatroların, sinemaların ve romanların tiyatroya bir adaptasyonu ile uğraşıyordu. Profesyonel yetersizliğini en iyi anlatan cümle sinemacı Naci İpekçi'nin 1939'daki şu sözleriydi: [Eğitici ve öğretici] filmler yapacak adamımız da yok, yazılmış bir eser olsa bile tatbik [de] edemeyiz.²⁵ Bu sorunun Cumhuriyet'in ilk yıllarında çözüldüğünü söylemeye olanak olmamasına karşın, özellikle II. Dünya Savaşı'nda yetiştirilen personelin, öykülü Türk sinemasının temellerini oluşturduğu bir gerçektir. Ancak bu gelişmenin ayrıntılı başka bir çalışmanın konusu olabilir.

Sonuç

Osmanlı-Türk modernleşmesinin kaynakları Batı'nın ondokuzuncu

²⁵ Akşam, 2 Mart 1939.

yüzyılın pozitivism anlayışına ve hatta onsekizinci yüzyılın aydınlanma felsefesine kadar uzanmaktadır. Bu modernleşme Batı'dan esinlenmiştir, ancak yönelmenin nedeni yerli ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır. Önce Batı'ya yönelme, sonra toplumsal dönüşüm ve modernleşme ihtiyacını dile getirmeye başlama söz konusu değildir. Süreç, Tanzimat'tan itibaren bu şekilde işlemiştir. Kahraman'ın da belirttiği gibi “değişimin öznesi yerli, hedefi yani nesnesi Batı'dır” (2008: 111). Bu çerçevede yerel ihtiyaçlar nedeniyle iletişim teknolojilerinden yararlanma bilinci Tanzimat'tan sonra ve özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki aydınlar ve siyasetçiler arasında gündeme gelmiştir. Bu bilinçle özellikle elektronik kültürün son ürünleri kısa zamanda ülkeye sokulmuş, dönemin yöneticileri modernleşme projesinde bu araçlardan yararlanmışlardır. Ondokuzuncu yüzyılda icat edilen iki iletişim teknolojisi olan telgraf ve telefon, icatlarından kısa bir süre sonra İmparatorluğa girmiştir. Sinema da keza bu yüzyılın sonlarındaki icadından kısa bir süre sonra İmparatorluğun seçkin ahalisi arasında izlenmeye başlanmıştır. Bu teknolojilerin tümünün yayılımı, seçkinlerden toplumun diğer kesimlerine doğru olmuştur. Önce yarı sömürgeci ve daha sonra işgalci güçlerle, bu teknolojilerin ülkeye girdiği andan itibaren bir mücadele yaşanmıştır. Örneğin telgraf, demiryolları ve telefon, bu teknolojiyi üreten ve İmparatorluğa sokan güçlerin kendi çıkarları doğrultusunda yararlanmak istedikleri araçlar olmasına karşın, dönemin yöneticileri ve aydınları iletişim teknolojilerini alternatif yönde kullanmaya çalışmışlardır. Savaş dönemleri bu noktada kritik dönemeç noktaları olmuştur. I. Dünya Savaşı ve özellikle Kurtuluş Savaşı sırasında sinema teknolojilerinden, Kültür Emperyalizmi kuramcılarının ‘kültürel özerklik’ olarak niteledikleri yönde yararlanılmıştır. Cumhuriyet sonrasında ise sinemanın gösterim boyutu ilerlemiş, buna karşın özellikle öykülü film üretiminde geri kalmıştır. Bunun nedenleri makale içinde tartışılmıştır. Gelgelelim bu noktada özellikle şurasının altını çizmek gerekir ki, sinema alanındaki bu geri kalımlılıkta, sinema sektöründe uğraşanların da katkısı olmuştur.

Türkiye'deki sinema teknolojilerinin alımında seçmecili bir yaklaşım benimsenmiştir. Teknoloji, yerli ihtiyaçlara göre ithal edilmeye veya uyarlanmaya çalışılmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki Halkevleri uygulamaları bunu anlatır. Böylece neyin, hangi ihtiyaca göre aktarılacağı ve hangi ihtiyaçlara göre uyarlanacağı konusunda yerli ihtiyaçlardan kaynaklanan bir bilincin olduğu söylenebilir. Bunun anlamı, II. Dünya Savaşı'ndan sonra bağımsızlığına kavuşan ülkeleri metropol ülkelere ekleme çerçevesinde üretilen ve temelinde eski sömürgeciliğin ideolojik ve ticari olarak yeniden canlandırılmasını içeren Modernleşme Kuramı'nın Türkiye'de sinema alanındaki gelişmeleri tam açıklamayacağıdır. Bu Kuram, büyük oranda doğrusal ve tamamen Batı yönelimli bir model üzerinden inşa edilmiştir, seçmecilik ve uyarlanma Kuramı'nın tezlerinde yer almamaktadır. Bu noktada Kültür Emperyalizmi Kuramı'yla Türkiye'de sinema alanındaki gelişmelerde izlenen politikaların kısmi olarak örtüştüğü görülür. Kısmi diyoruz, çünkü bu Kuram'ın ülke içi sınıfsal boyutları da bulunmaktadır ve Türkiye'deki uygulamalarda veya tartış-



malarda sınıfsal boyuta rastlamak mümkün değildir. Gelgelelim, Kültür Emperyalizmi teorisyenleri, tezlerini sadece II. Dünya Savaşı'ndan sonraki gelişmelere yaslamış, öncesine bakmamışlardır. Oysa çalışma içerisinde görüldüğü gibi Türkiye'de sinemayla ilgili bazı uygulamalar ve tartışmaların bu Kuram ile kesişim noktaları bulunmaktadır. Bu makale, bunları kısmen de olsa ortaya koymaya çalışmıştır.

Kaynakça

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı (1937) "Kiliseci, Büyücü ve Emperyalist Filmler", *Yeni Adam*, Sayı 198.

Berkes, Niyazi (2004) *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi, 7. baskı, Yayına Haz. Ahmet Kuyaş.

Çakan, Işın (2004) *Konuşunuz konuşturunuz-Tek Parti Döneminde Propagandanın Etkin Silahı: Söz*. Ankara: Otopsi.

Demir, Tanju (2005) *Türkiye'de Posta Telgraf ve Telefon Teşkilatının Tarihsel Gelişimi (1840-1920)*. Ankara: PTT Genel Müdürlüğü.

Deringil, Selim (2007) "II. Abdühamid Dönemi Osmanlı İmparatorluğu'nda Simgesel ve Törensiz Doku: 'Görünmeden Görünmek'", *Simgeden Millete: II. Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e Devlet ve Millet* içinde. İstanbul: İletişim, s. 53-91.

Eisenstadt, Samuel N. (1964) "Modernization and Conditions of Sustained Growth", *World Politics*, 16: 4.

Faroqui, Suraiya (2000) *Sultan: Culture and Daily Life in the Ottoman Empire*. London, New York: I.B. Tauris.

Georgeon, François (2005) *Osmanlı-Türk Modernleşmesi 1900-1930*, Çev. Ali Berktaş. İstanbul: YKY.

Gürata, Ahmet (2000) "Türkiye'de Mısır Sineması", *İletişim*, S. 7, s. 173-94.

_____ (2004) "Tears of Love: Egyptian Cinema in Turkey (1938-1950)", *New Perspectives on Turkey*, S. 30, s. 55-82.

Gürün, Kamuran (1991) *Türk-Sovyet İlişkileri (1920-1953)*. Ankara: TTK.

Hamelink, Cees J. (1983) *Cultural Autonomy in Global Communications*. New York, N.Y: Longman.

Herman, E. S. ve N. Chomsky (1988), *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. London, Pantheon.

İlhan, Attila (2009) *Hangi Batı*. İstanbul: İş Bankası.

Kahraman, Hasan Bülent (2008) *Türk Siyasetinin Yapısal Analizi – I: Kavramlar Kuramlar Kurumlar*. İstanbul: Agora.

Kaya, İbrahim (2006) *Sosyal Teori ve Geç Modernlikler: Türk Dene-*

yimi. Ankara: İmge.

Lerner, Daniel ve Richard D. Robinson (1960) “Swords and Ploughshares: The Turkish Army as a Modernizing Force”, *World Politics*, 13: 1, s. 19-44.

Lerner, Daniel (1964) *The Passing of Traditional Society: Modernizing the Middle East*. New York: The Free Press.

Mardin, Şerif (2008) *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*. İstanbul: İletişim, 7. Baskı.

Onaran, Alim Şerif (1968) *Sinematografik Hürriyet*. Ankara: İçişleri Bakanlığı Tetkik Kurulu Yayınları.

_____ (1981) *Muhsin Ertuğrul’un Sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özbek, Nadir (2002) *Osmanlı İmparatorluğu’nda Sosyal Devlet: Siyaset, İktidar ve Meşruiyet (1876-1914)*. İstanbul: İletişim.

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

Öztürk, Serdar (2004) “Sinemanın Çocuklar Üzerindeki Etkileri: Dr. Fuat Umay Bey’in Yasa Teklifleri Çerçevesindeki Tartışmalar (1926-1941)”, *Kültür ve İletişim*, 7(1), s. 49-70.

_____ (2005) *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset*, Ankara: Elips Kitap.

_____ (2006) *Cumhuriyet Türkiye’inde Kahvehane ve İktidar (1930-1945)*. İstanbul: Kırmızı.

Özuyar, Ali (2003) *Babıali’de Sinema*. İstanbul: İzdüşüm.

Rogers, Everett M. (der.) (1976) *Communication and Development: Critical Perspectives*. Beverly Hills, CA: Sage.

Schiller, Dan (1996) *Theorizing Communication: A History*. New York: Oxford University Press.

Schiller, Herbert (1976) *Communication and Cultural Domination*. New York: International Arts and Sciences Press, Inc.

Scognomillo, Giovanni (1996) *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler*. İstanbul, İnkılap.

_____ (1998) *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı.

Şener, Erman (1970) *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*. İstanbul: Dizi yayınları.

Özet: Türkiye’de sinemanın ilk yıllarını ‘Kültür Emperyalizmi’ ve ‘Modernleşme’ kuramları çerçevesinde irdeleyen ayrıntılı bir çalışma bulunmamaktadır. Bu makale, ‘kültürel özerklik/özgürleşim/direnış’, ‘kültür emperyalizmi’ ve ‘modernleşme’ gibi kavramlardan yararlanarak Türkiye’de sinemanın girişini ve gelişimini irdelemektedir.

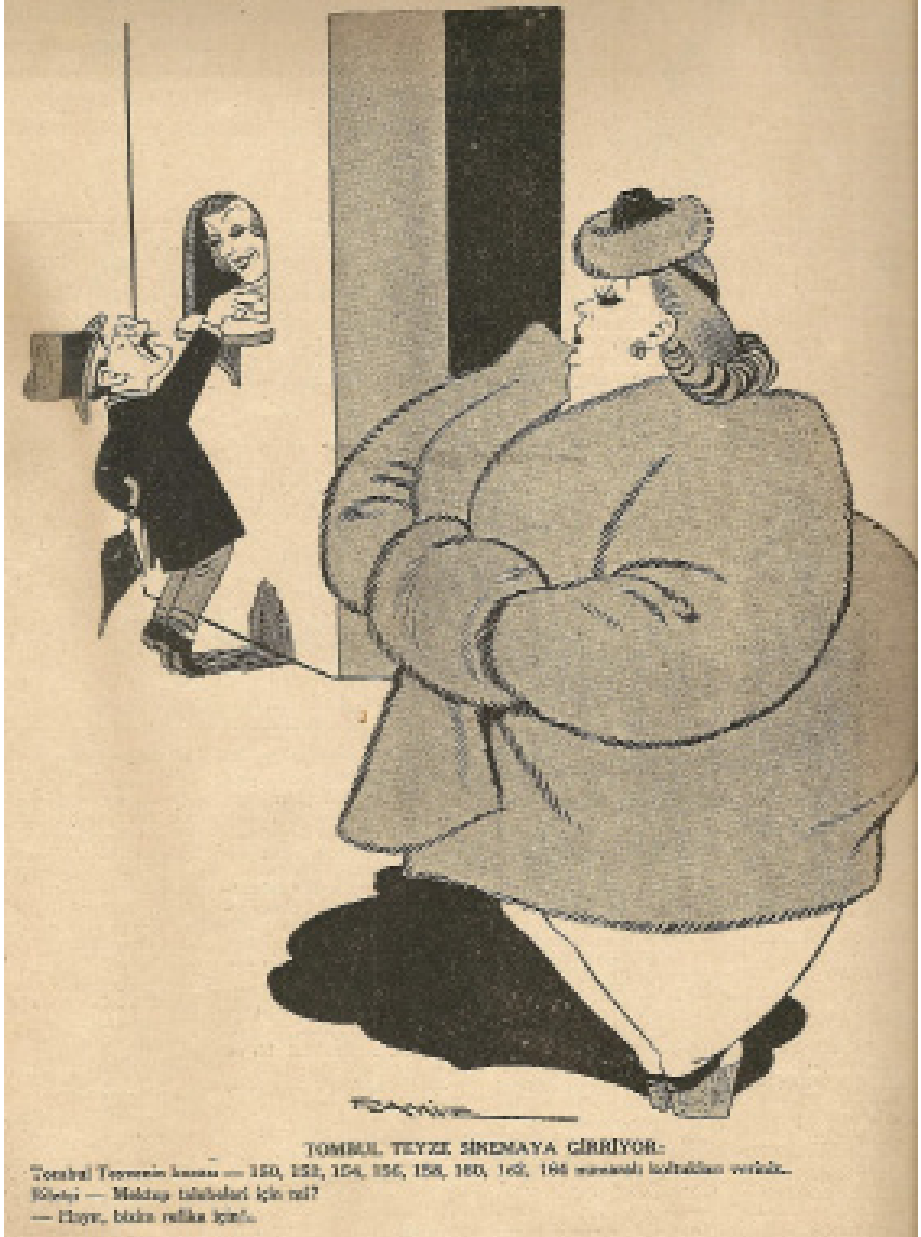


dir. Bulgulara göre Türkiye’de sinemanın girişı ve gelişimini Batı’daki sinema deneyiminin basitçe kopyalanması olarak nitelemek mümkün değildir. Yerel ihtiyaçlar dolayısıyla sinema teknolojisine yönelindiği, teknoloji alımında ve film ithalatında seçmeci davranıldığı gözlenmektedir. Sinemanın ilk yıllarında Türkiye’nin yaşadığı deneyim daha çok ‘Kültür Emperyalizmi’ teorisyenlerinin kültürel özerklik yönelimli argümanlarını hatırlatmaktadır.

Anahtar sözcükler: Kültür Emperyalizmi, Modernleşme Kuramı, sinema, kültürel özerklik, kültürel özgürleşim.

Abstract: There is not any detailed study about early years of movie in Turkey, especially in the framework of ‘cultural imperialism’ and ‘modernisation’ theories. Using some terms such as ‘cultural autonomy/emancipation/struggle’ and ‘cultural imperialism’ and ‘modernization, this paper studies the movie’s development Turkey. According to findings, it is not possible to evaluate the early years of movie as simply transfer of the movie experience of the West. It can be seen that because of local needs movie technology has been introduced into country and chosen as eclectic. The movie experience of Turkey refers to cultural autonomy concept in line with Cultural Imperialism theory.

Key words: Cultural Imperialism, Modernization Theory, movie, cultural autonomy, cultural emancipation.



Ramiz'in unutulmaz "Tombul Teyze" tiplemesinin sinema ile ilgili bir karikatürü.
 Karikatür, C. XV, No: 365, 24 Birincikanun 1942, [arka kapak]