

---

# *alternatif politika*

---

Mayıs 2016-ÖZEL SAYI

SİNEMA

Misafir Editör: TOLGA YALUR

**Çocuklar ve Kadınlar: Geç Osmanlı Döneminde  
Sinema Hakkında Bir Mütalaa  
Özde ÇELİKTEMEL-THOMEN**

**Türkiye’de Sesli Filme Geçiş  
Özge ÖZYILMAZ**

**Köprüdeki Adamlar: Yeni Türkiye Sinemasında  
Dumrulluk ve Trajik Durum  
Tolga YALUR**

**Kürt Sineması: Mahpusluk ve Temsiliyet  
Özgür ÇİÇEK**

# alternatif politika

## Editöryal Kadro

**Editör:** Rasim Özgür Dönmez  
**Asistan Editör:** Nuh Uçgan  
**Asistan Editör:** Çağla Pınar Tuncer  
**Asistan Editör:** Caner Kalaycı

## Yayın Kurulu (Alfabetik Sıraya Göre)

Prof. Dr. Bruno S. Sergi (Messina University)  
Prof. Dr. Darko Marinkovic (Megatrend University of Applied Sciences)  
Prof. Dr. Edward L. Zammit (Malta University)  
Doç. Dr. Aksu Bora (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Doç. Dr. Berna Turam (Hampshire College)  
Doç. Dr. Esra Hatipoğlu (Marmara Üniversitesi)  
Doç. Dr. Filiz Başkan (İzmir Ekonomi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Hamit Coşkun (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Prof. Dr. Kamer Kasım (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Prof. Dr. M. Kemal Öke (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Burak Arıkan (Sabancı Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Defne Karaosmanoğlu (Bahçeşehir Üniversitesi)  
Doç. Dr. Fatih Konur (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Maya Arakon (Yeditepe Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Nilay Ulusoy Onbayrak (Bahçeşehir Üniversitesi)  
Doç. Dr. Pınar Enneli (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Doç. Dr. Veysel Ayhan (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Dr. Elçin Aktoprak (Ankara Üniversitesi)  
Dr. Evgina Kermeli (Bilkent Üniversitesi)  
Dr. Ipek Eren (Orta Doğu Teknik Üniversitesi)  
Dr. Şener Aktürk (Koç Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Gökhan Telatar (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Avukat Ebru Sargıcı

## Danışma Kurulu (Alfabetik Sıraya Göre)

Prof. Dr. Ayşe Kadioğlu (Sabancı Üniversitesi)  
Prof. Dr. Bogdan Szajkowski (The Maria Curie-Skłodowska University, Lublin)  
Prof. Dr. Füsün Arsava (Atılım Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mithat Sancar (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Tayyar Arı (Uludağ Üniversitesi)  
Prof. Dr. Tim Niblock (University of Exeter)  
Prof. Dr. Ümit Cizre (İstanbul Şehir Üniversitesi)  
Prof. Dr. Aylin Özman (Hacettepe Üniversitesi)  
Doç. Dr. Sibel Kalaycıoğlu (Orta Doğu Teknik Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. İnci Özkan Kerestecioğlu (İstanbul Üniversitesi)  
Dr. Rubba Salih (University of Exeter)

---

# *alternatif* *politika*

---

Alternatif Politika Dergisi, bir grup akademisyen tarafından disiplinler arası çalışmalara ilişkin süreli yayınların azlığı nedeniyle doğan ihtiyacı karşılamak üzere oluşturulmuş, dört ayda bir yayınlanan hakemli bir dergidir. Siyaset bilimini merkez alarak, kültürel çalışmalar, medya, uluslararası ilişkiler, sosyoloji, sosyal psikoloji, ekonomi politik ve antropoloji gibi disiplinleri de kapsayan yayınlar yapmayı amaçlayan dergi, adı geçen alanların her boyutuyla ilgili kuramsal ve analitik çalışmaların yanı sıra, kitap incelemelerine de yer vermektedir.

Alternatif Politika Dergisi'nin amacı, yayınladığı konularda hem bilimsel çalışmalar için akademik zemin hazırlamak, hem de söz konusu görüşlerin paylaşılmasını sağlayarak yeni açılımlar yaratmaktır. Bu bağlamda, teorik çalışmalara olduğu kadar, alan çalışmalarına da yer vermek amacındadır. Çalışmalarınızı Alternatif Politika'ya bekliyoruz.

Dergiye yazı göndermek isteyenler için e-posta adresi:  
alternatifpolitika@gmail.com

Alternatif Politika, aşağıdaki veri tabanları tarafından taranmaktadır:

*Worldwide Political Science Abstracts, Scientific Publications Index, Scientific Resources Database, Recent Science Index, Scholarly Journals Index, Directory of Academic Resources, Elite Scientific Journals Archive, Current Index to Scholarly Journals, Digital Journals Database, Academic Papers Database, Contemporary Research Index, Ebscohost, Index Copernicus ve Asos Index.*

---

# *alternatif politika*

---

Özel Sayı, Mayıs 2016

*Editörden, Tolga YALUR, i-ii.*

*Çocuklar ve Kadınlar: Geç Osmanlı Döneminde Sinema Hakkında Bir Mütalaa, Özde ÇELİKTEMEL-THOMEN, 1-29.*

*Türkiye’de Sesli Filme Geçiş, Özge ÖZYILMAZ, 30-54.*

*Köprüdeki Adamlar: Yeni Türkiye Sinemasında Dumrulluk ve Trajik Durum, Tolga YALUR, 55-83.*

*Kürt Sineması: Mahpusluk ve Temsiliyet, Özgür ÇİÇEK, 85-99.*

---

# *alternatif politika*

---

Special Issue, May 2016

*From the Editor, Tolga YALUR, i-ii.*

*Children and Women: An Observation on Cinema During The Late Ottoman Era, Özde ÇELİKTEMEL-THOMEN, 1-29.*

*Transition to Sound Cinema in Turkey, Özge ÖZYILMAZ, 30-54.*

*Men on The Bridge: The Crazy Dumrul Complex and Tragical Condition in The Cinema of New Turkey, Tolga YALUR, 55-83.*

*Kurdish Cinema: Imprisonment and Representation, Özgür ÇİÇEK, 85-99.*



# editörden

## Sinema Özel Sayısı

Türkiye Sineması, bir ulusal veya sosyal kategorinin ürünü olan bir sinemadan ziyade, Türkiye'deki kimlik çeşitliliğinin, kültürel farklılıklarının yer bulduğu bir temsil alanının ismidir. Elbette her toplum, her ulus, sinema ve medyanın aracılığı ile kendi içinde bir takım öğeler yaratır. Bu değişken bir süreçtir. Türkiye Sineması'nın değişkenliği, ülkenin her dönemi için geçerli, doğru ve evrensel bir tanımın imkânsızlığına işaret eder. Öyle ki, Türkiye'de sinema, mesela klasik Yeşilçam da denilen ellili ve altmışlı yıllarda, tutarlı ve sabit bir şekilde tanımlanmış bir ulusallık ve ulusal yasa üzerine inşa edilmiş ve buna *Türk Sineması* denmiş olsa da, aynı tanımları günümüz Türkiye'sinde kullanmak mümkün değildir. Günümüzün tarihsel ve toplumsal bağlamında, insanlar kendilerini bir Türkiye aidiyeti üzerinden ifade edebildiğini düşünerek, sinemanın ülkesel olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla, Türkiye Sineması, bir üst gösteren değil, ancak, film yapabilen ve ortak bir ülkeyi paylaşmayı deneyen insanların temsil alanlarından birine verilen isimdir.

Alternatif Politika'nın bu sayısını, böyle bir temsil alanı üzerine kurguladık. Osmanlı'dan günümüz Türkiye'sine, sinemanın farklı izlenimlerini ele alan makaleleri bir araya getirmeye çalıştık.

Bu bağlamda İkinci Meşrutiyet döneminde sinemada sansür meselesini ele alan Özde Çeliktemel-Thomen, sansür konusuna tarihsel ve toplumsal bir bakış açısı getirmektedir. Osmanlı'da birtakım tarihsel vakaları inceleyen Çeliktemel-Thomen, dönemin entelektüellerinden Refik Halid Karay'ın *Sinema Derdi* (1918) adlı yazısı üzerinden yola çıkarak, *ahlaki*, *terbiyevi* ve *eğitici* addedilen sinemanın belli tarihsel aktörler tarafından savunulduğunu, "sinemada tehlike" kavramı ile ortaya koymaktadır.

Özge Özyılmaz ise, Türkiye'de sessiz film döneminde sinemada sese odaklanarak, sesli film gösterimlerinin plak ve ardından optik ses temelinde nasıl

geliştiğini ele almaktadır. Türkiye’de sesli filme geçiş sürecinin sorunlarını araştıran zyılmaz, sesli sinemaya verilen tepkileri ve muteber seyirci anlayışını göstermektedir.

Tolga Yalur, makalesinde Türkiye için kullanılan *köprü* klişesini kavramlaştırarak, yeni Türkiye’de sinemaya hâkim bir psişik duruma bakmaktadır. Deli Dumrul mitindeki “köprü eşkıyası” Dumrul’un Azrail’le karşılaşmasını, yasa nazarında erkek özne üzerinden ele alan Yalur, Dumrul’un trajik durumunun günümüz filmlerinin özelde erkeklerine hâkim olduğunu öne sürmektedir.

Son olarak zgr ek, günümüzde tartışılmayan başlanmış olan ve benzer aidiyet motifleri gösteren Kürt sinemasının Türkiye’de üretilen örneklerini, “mahpusluk” kavramının özellikleriyle beraber incelemektedir.

Türkiye Sineması konulu bu özel sayının gerçekleşmesine destek olan ve katkıda bulunan tüm akademisyen arkadaşlarıma ve hocalarıma ve bu sayının editörlüğü için beni uygun gören meslektaştan çok hocam diyebileceğim Doç. Dr. Rasim zgr Dönmez’e ve Alternatif Politika dergisinin editoryal ekibine teşekkür ederim. Mümkün mertebe kuramsal, kavramsal ve uygulamalı çalışmayı, Türkiye insanı ve kültürleri, siyaseti ve sineması için aydınlatıcı bir özel sayı yapmayı denedik. Umarım başarılı olabilmışizdir.

Saygılarımla,

**Tolga Yalur**  
**Öğretim Görevlisi**  
**Boğaziçi Üniversitesi**  
**Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü**  
**Film alışmaları Programı**

*AP*



ÇOCUKLAR VE KADINLAR: GEÇ OSMANLI  
DÖNEMİNDE SİNEMA HAKKINDA BİR MÜTÂLAA

CHILDREN AND WOMEN: AN OBSERVATION ON  
CINEMA DURING THE LATE OTTOMAN ERA

Özde ÇELİKTEMEL-THOMEN<sup>1</sup>

ÖZ

*Çocuklar ve Kadınlar: Geç Osmanlı Döneminde Sinema Hakkında Bir Mütâlaa*, Osmanlı egemen sınıfının (bürokrat, eşraf ve aydınlar) çocuk ve kadın seyirciler hakkındaki sinema ve film gösterim mekânlarından kaynaklı söylem ve uygulamalarını anlama ve anlatma çabasıdır. Bu çalışmada, geç Osmanlı sinema tarihi kapsamlı bir biçimde ele alınmaz. Aksine birtakım önemli tarihsel vak'alara odaklanarak sinemada "ahlâka mugayir" addedilen filmlerdeki müstencenlik, şiddet, suç, anarşi gibi unsurların ve mekânlardaki seyirci profili ve diğer temâşânın yarattığı tartışmalar yansıtılmaktadır. Bu amaçla ilk olarak, çocuklar hakkındaki "milli değerler" ve "milli nesil" mefhumu üzerinden film içeriğinin ve gösterim mekânlarının eleştirisi aktarılmaktadır. İkinci olarak, sinemaya giden kadın seyirciler hakkındaki İslami hukuka, dini/ahlâki vecibelere dayanan ve değişen cinsiyet rolleriyle yeniden şekillenen söylem ve uygulamalar incelenmektedir. Refik Halid'in [Karay] *Sinema Derdi* (1918) adlı yazısı, Başbakanlık Cumhuriyet/Osmanlı Arşivi kayıtları, dönemin

<sup>1</sup> Doktora öğrencisi, the Centre of Intercultural Studies, University College London.

\* Makale Geliş Tarihi: 19.01.2016  
Makale Kabul Tarihi: 05.05.2016



basımından çeşitli makaleler, edebî eserler ve anılar çalışmanın diğer kaynaklarını oluşturmaktadır. Bu çalışmada, döneme nüfuz eden sinema kaynaklı söylem ve uygulamaların kâh korumacı ve dayatmacı kâh didaktik ve elitist bir boyutta olduğu önerilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Geç Osmanlı Dönemi, Sinema, Film İçeriği, Gösterim Mekânı, Kadın ve Çocuk Seyirciler.

#### **ABSTRACT**

*Children and Women: An Observation on Cinema During the Late Ottoman Era* is an attempt to understand and explain the discourses and practices of Ottoman dominant class (bureaucrats, elite, and intellectuals) over children and women spectators regarding cinema and film screening venues. This work does not encapsulate the total cinema history during the late Ottoman era. However, it focuses on a number of important archival documents that portray the concerns of "immorality" in films, such as obscenity, violence, and crime, as well as those that give information about the spectator profile and other entertainments at film screening venues. Firstly, the goal is to follow the concepts of "national values" and the "national generation" about children regarding the criticisms of film content and screening venues. Secondly, this work takes into account is women spectators in relation to Islamic law, religio-moral obligations and reshaping of gender roles at the time. Refik Halid [Karay]'s *Troubling Cinema* (1918), records collected from the Prime Ministry Republican/Ottoman Archive, as well as periodicals, literary works, and memoirs make up source material. This work suggests that the discourse and practices about children and women spectators are at times protectionist and patronizing, at times didactic and elitist.

**Keywords:** Late Ottoman Era, Cinema, Film Content, Screening Venues, Women and Children Spectators.

## GİRİŞ

“[...] Ahlâki yanımızı gündün güne zayıf düşüren sinemaların nasıl bir bataktan kanımıza karıştığını şimdi küçücük aklımla ben de biliyorum, çocuklarımızın hangi menba’dan zehirlenib, kadınlarımızın nereden esen rüzgârlarla sarsıldığını artık ben de öğrendim.

[...] Biz bir tarafta gücümüz yettiği kadar uğraşub fazilet, ahlâk, millet diye haykıralım, o koşub sesimizi bastırıyor; biz memleketde kadının yükselmesini gaye bilub elimizden geldiği kadar uğraşalım, o düşürmesini istiyor ve istediğini yapıyor. Halkın en büyük düşmanı: Sinema, sinema ahlâksızlığın hocası...

[...] Fena arkadaş, fena kitab diye yavrularımızı şundan, bundan men’ ediyoruz da sinemaya kendi elimizle götürüyoruz. Evde çocuklar anlar diye kuşlarla böceklerin yumurtlayub yavru yapması gibi zararsız keyfiyetleri işrâb ile, telmih ile, göz kaş işaretiyle geçiştiriyoruz da sonra onlara sinemada yarı çıplak kadınların yarı çıplak erkeklerle oynadığını gösteriyoruz...

[...] Vaktiyle sinemalar zevk verici, zarif, lâtif bir eğlenceydi, filmler iyi seçilmek şartıyla ne nâfi’ bir icattır. Vaktiyle kıymetli muharrirlerin meşhur eserlerini temsil ederler, bizi sevindirirlerdi. Şimdi hiç de öyle değil. Her memleketden atılmış, arta kalmış Frenk eskilerini baş tacı edub gönderiyorlar, çoluğumuza çocuğumuza seyrettiriyoruz. Garbın bu kirli iç çamaşırlarını âlemiz önünde her gün açub göstermek ayb oluyor.” (Refik Halid [Karay], 1918: 320, 322)

Mayıs 1918’de, Refik Halid [Karay] *Yeni Mecmua*’da *Sinema Derdi* başlıklı bir yazı kaleme almıştır. Bu yazıda Refik Halid, sinemaların bir "bataklığa" dönüştüğünü ve filmlerin "Garbın kirli iç çamaşırları" gibi kadınları ve çocukları kirlettiğini yazmaktadır (Refik Halid [Karay], 1918: 320, 322). Üstelik Refik Halid’e göre, kadınlar filmlerdeki aktristlere öykünmektedir. Çocukların hırsızlığı filmlerden öğrendiğini ve "sinemada yarı çıplak kadınların yarı çıplak erkeklerle oynadığını" seyrettiğini dile getiren Refik Halid bu durumdan kaygılanmaktadır. Cinselliğin türlü yollarla ve üstü kapalı olarak çocuklara anlatıldığı bir toplumda, Refik Halid sinema âleminin toplumsal örf ve âdetlerle uyumadığını savunmaktadır (Refik Halid [Karay], 1918: 320). Refik Halid bu fikrinde yalnız değildir. Osmanlı bürokratları, eşraf ve bazı aydınlar da sinemanın ahlâki yozlaşmaya yol açtığını düşünmektedir.

Bu çalışmada, Osmanlı egemen sınıfının (bürokrat, eşraf ve aydınlar) çocuk ve kadın seyirciler hakkındaki sinema ve film gösterim mekânlarından kaynaklı söylem ve uygulamalarını inceleyeceğim. Dönemsel olarak, sinemanın yerleşik sinema salonlarının açılmasıyla erişiminin arttığı ve kentlerde kadınların kamusal alandaki görünürlüğünün nispeten yoğunlaştığı II. Meşrutiyet (1908-1918) ve mütareke yıllarına (1918-1922) odaklanacağım. Bu doğrultuda, Osmanlı elitinin çocukların ve kadınların sinema âleminin karşısında "savunmasız" addedilmesinin gerekçelerini, film gösterim mekânlarının ve film içeriğinin sosyal, kültürel, ahlâki ve siyasal alanlardaki tartışmalarını aktarmaya çalışacağım. Egemen sınıf, film gösterim mekânlarındaki ortamı, seyirci profiline cinsiyet ve yaş bağlamlarındaki çeşitliliğini ve bazı filmlerin içeriğini bilhassa çocuk ve kadın seyirciler için "ahlâka mugayir" olarak görmekteydi. Osmanlı elitinin, birer tarihsel aktör olan çocuk ve kadın seyirciler hakkındaki söylemleri iki baskın kaynaktan beslenmektedir: Birincisi sosyal kontrolü sağlamak adına İslami kaynaklı hukuki ve dini/ahlâki yaptırımlardır. Bu vecibeler, geleneksel cinsiyet rolleriyle pekiştikçe kadın sinema seyircilerini hedef alan yeni bir çatışma alanı oluşmaktadır. Bu çatışma alanı, bazen film içeriğinden kaynaklı olmakla birlikte, çoğunlukla kamusal alanda görünürlüğü artan kadının sinemayla sosyalleşmesinin de sorgulanmaya başladığını göstermektedir. İkincisi ise dönemin savaş koşullarıyla değişen ve siyasal yapıyla örtüşen "millî değerleri"dir ki, bu ideoloji kadın ve çocuklar üzerinden "millî nesil" yaratma söylemiyle harmanlanmıştır.

Bu çalışmada oluşturmayı amaçladığım metodoloji historisizme (tarihselcilik) dayanmaktadır. Historisizm, geçmişin her bir anına kendi dinamiği içinde ve tarihsel aktörlerin deneyimleri ışığında, mutlak bir değerler sistemi dayatmadan anlama ve anlatma çabası olarak görülebilir. Sinemanın sosyo-kültürel ve siyasal etkileri hem devletin hem de toplumun karşılıklı dinamizmi içinde şekillenmiştir (Akarlı, 2001: 16, 18-19).<sup>2</sup> Bu noktada siyaseti ve idareyi "yüksek devlet" sınırlarından çıkartarak sinemanın direkt öznesi haline gelen seyircilerle bir arada ele almaktayım. Bu amaçla Başbakanlık Cumhuriyet/Osmanlı Arşivi kayıtlarını,

---

<sup>2</sup> Benzeri bir çalışma için Bkz. (Öztürk, 2013). Bu çalışmada Serdar Öztürk, Michael Mann ve James C. Scott'dan esinlenerek geç Osmanlı sinema tarihini "üstpolitika" ve "altpolitika" soyut kavramlarıyla ele almıştır. Başka bir deyişle, siyasal iktidarın çeşitli uygulamaları seyircilerden (toplumdan) dikotomik bir biçimde ayrılmıştır. Öztürk, çalışmasında devlet-toplum arasındaki dinamik ilişkiyi yer yer vurgulamasına rağmen bu iki varlık/boyut arasındaki ihtilâfa yoğunlaşmıştır. Tarihçi Engin Akarlı'nın, akademide "zihinsel palanga" (2001: 16, 18-19) olarak adlandırdığı ve devlet-toplum ihtilâfi üzerinden geliştirilen bu yaklaşım, maalesef tarihçinin ve okuyucunun geçmişle olan diyalogunun önüne geçmektedir. Dolayısıyla Öztürk'ün tercih ettiği kavramsal ayırım, aslen organik bir ilişki sarmalında olan devlet-toplum devingenliğini yâdsıma tehlikesi taşımaktadır.

dönemin basınından çeşitli makaleleri, edebî eserleri ve anıları birincil kaynak olarak kullanıyorum.

## 1. SİNEMANIN TEHLİKELERİ

"Sinemanın tehlikeleri" olarak görülen müstencenlik, mekânlardaki seyirci profili ve diğer "ahlâka mugayir" addedilen etkinlik türlerini incelerken egemen sınıfın kaygılarının sebeplerini, söylem ve uygulamalarını aktarmak faydalı olabilir. Peki, Refik Halid *Sinema Derdi*'nde yukarıdaki satırları yazmadan evvel Osmanlı temâşâ âlemi ne durumdadır? Geç ondokuzuncu ve erken yirminci yüzyıllarda erotizmin ve pornografinin tiyatro, fotoğraf, kartpostal ve benzeri görsel formlarda İstanbul'da "müşterisi" olduğu bilinmektedir (Eldem, 2015: 109-110). Geleneksel gölge tiyatrosu Karagöz'de, dönemin siyaset eleştirisi dışında, "açık saçıklık", "cinsiyetle ilgili şakalar ve cinaslar" bulunmakta, hatta "fallusun perdede gösterildiği" sahneler de yer almaktadır (Kudret, 1992: 40). Karagöz'de hamam, mesire yerleri, genelev gibi mekânlar konu edilerek cinselliğe değinilmektedir (Ze'evi, 2006: 147). Başka bir deyişle, "sokakta sınırlanan kadın-erkek ilişkileri perdede [Karagöz'le] ters yüz" olmaktadır (Mizrahi, 2009: 50). Dahası Ahmed Râsim ortaoyununda müstehcenliğin, sataşma ve saldırmaların, çirkin sözün, açık-saçıklığın ve lâubâliliğin son derece yaygın olduğunu dile getirmektedir (Ahmed Râsim, 1969/1926: 96-97). Hatta erotizm edebiyatta da yansımalarını bulmuştur. Fatma Türe'nin ifade ettiği gibi 1908'den 1920'lere kadar popüler erotik hikâyeler, sansürlenmeden, cinsellikle ilgili tabuların yavaş yavaş yıkılmaya başladığı bir alan yaratmıştır (Türe, 2013: 176). Bilhassa temâşâ âlemindeki müstehcenliğin, sinemayla devam etmesi Osmanlı seyircileri için şaşırtıcı olmasa gerek.

Robert Kolej profesörü Clarence Richard Johnson'ın İstanbul hakkında derlediği rapor, sinemalardaki durumu tarif eden önemli kaynaklardan bir tanesidir. Bu raporda, İstanbul sinemalarında bayağı, ucuz ve "ahlâka mugayir" filmler gösterildiği yazılmıştır (Johnson, 1922: 264-265). Gösterime giren filmler Fransa, İtalya, Almanya ve ABD menşelidir. Raporda, "gayr-i ahlâki"<sup>3</sup> sayılan bu filmlerin, ABD ve İngiltere'de dahi gösterimine izin verilmeyecek nitelikte oldukları, ancak Osmanlı hükümetinin bu tür filmleri değil de ekseriyetle siyasi ve askeri konulu filmleri sansürlediği iddia edilmektedir (Johnson, 1922: 264-265). Bu yıllarda bir yandan filmler hayatın hakikiliğini ve insanoğlunun hayâllerini erotizm ve

<sup>3</sup> Raporda filmler için kullanılan tabir şudur: "immoral scenes."

pornografi<sup>4</sup> yoluyla perdeye taşırken, diğer bir yandan ticari sinema işletmeleri "mavi suareler" ve "siyah geceler" düzenleyerek bu yapımlardan kâr etmeyi hedeflemekteydi (Erdoğan, 2015). Dönemin gazeteleri de, ticari sinemaların halkın filmlere olan ilgisini suistimâl ettiğini yazmaktadır. *Tanin* "Sinematografyada Ahlâksızlık" başlıklı haberinde, bu işletmeleri kınamakta ve "Müessir ve açık saçık manzaralar" isimli filmlerin Beyoğlu Odeon Tiyatrosu'nda ana programdan sonra gösterildiğini duyurmaktadır. *Tanin*'e göre zabitanın ve ailelerin acilen önlem alması gerekmektedir, keza bu flmleri seyredenler arasında çocuklar, gençler ve kadınlar da bulunmaktadır (Tanin, 1908: 4). Dahası, mütareke yıllarında erotizmin doruğa tırmandığı varyete şovlarına oldukça ilgi gösterildiği bilinmektedir. Zafer Toprak, Milli Sinema'da film gösteriminden evvel "ince bir ten fanilasıyla" sahneye çıkan Rus kızların şovlarının seyirciler tarafından tekrar tekrar seyredildiğini yazmıştır (Toprak, 1994: 22).



Resim 1. Binnaz ve Hamza öpüşürken (Binnaz, 1919, Ahmet Fehim), MSÜ Sinema-TV Merkezi Film Arşivi'nden.

<sup>4</sup> Bu dönemde yurt dışından ithal edilen erotik ve pornografik filmlerin içeriğiyle ilgili net bir tarif bulunmamaktadır, fakat günümüz formatında olmadıkları aşikârdır. Bazı edebiyat eserlerinde kurgusal ayrıntıları bulmak mümkün. Örneğin, aşağıda Hüseyin Rahmi [Gürpınar]'ın *Çocuklara Yasak* (1908) adlı öyküsündeki kahramanların diyalogu perdeye yansıyanların tarifi olarak görülebilir. Bu tür filmlerin gösteriminin çoğu zaman gizli gerçekleştiği bilinmektedir. Batı menşeli, erotizm ve pornografi ihtivâ eden filmler en erken 1902'de Pathé-Frères'in kataloğundan takip edilebilir. Örneğin, *Erotik Bir Karakterden Manzaralar* (Scènes grivoses à caractère piquant, 1902) yahut *Parisli Bir Hanım Yatarken* (Le Coucher de la parisienne, 1904). Bu filmlerin cinsel ilişki anını göstermediği, fakat erkek seyircileri tahrik edici unsurlar barındırdığı söylenebilir Bkz. (Cherchi Usai, 2010: 525-526).

Erotizm, yerli film yapımında da yerini edinmiştir. İlk Osmanlı yapımlarından *Binnaz*'da (1919, Ahmet Fehim), İstanbul'daki ünü Balkanlar'a ulaşan güzel bir kadının tutkulu aşk hikâyesi -direkt çıplaklığa yer vermese de- öpüşme ve dans gibi erotik sahnelerle anlatılmaktadır (Resim 1). Yahut Fransız mürebbiye Angèle'in çalıştığı konaktaki birkaç Türk/Müslüman erkekle yaşadığı aşk maceraları, dönem filmlerindeki erotizmin sınırlarını gösteren çarpıcı bir örnektir (Mürebbiye, 1919, Ahmet Fehim). Buna rağmen devlet nezdinde, 1916 tarihli kanun tasarısının 36. ve 37. maddelerine ve birtakım münferit uygulamalara göre bazı filmler "gayr-i caiz" bulunmaktadır. Örneğin 37. maddeye göre, hükümet milli hayatı zedeleyen ve toplumsal asayiş bozan filmler ile edep ve iffete aykırı açık-saçık manzaraların gösterimini yasaklamayı planlamıştır (BOA.DH.EUM.VRK.28/13.1334/1916).<sup>5</sup> Bu kanun tasarısı birkaç kez tahsis edilmesine rağmen yürürlüğe girmemiştir.<sup>6</sup> Fakat 1922 tarihli Ceza Kanunu'nun 99. maddesi üçüncü zeyli, 1916 tarihli kanun tasarısının 36. ve 37. maddeleriyle benzerlik taşımaktadır (Sebilürreşad, 1923). Bu doğrultuda, 1922 tarihli kanun ile 1916 tarihli kanun tasarısı arasındaki benzerlik ve denetimdeki çeşitli uygulamalarda 1916'daki metnin referans alındığı söylenebilir. Ayrıca "gayr-i caiz" addedilen filmlerin gösterimine zabıta müdahale etmektedir (BOA.ZB.328/6.1324/1908; BOA.ZB. 395/39.1325/1909). Neticede, İttihad ve Terakki, "milli değerleri", "milli ahlâkı" koruyan, toplumsal düzene zarar vermeyen filmleri teşvik etmektedir.

On dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren siyasal iktidar, cinselliğin alenen Karagöz ve tiyatro gibi performans sanatlarında; sinema, fotoğraf, kartpostal gibi görsel mecrâlarda kullanımını sınırlamaya çalışmıştır (Resim 2). Siyasi merciler temâşâ âlemindeki müstehcenliğe müdahale etmiş, toplumsal cinsiyet konularını ve cinselliği metinlere hapsedmeye çalışmıştır. Mahrem olan iktidarın gözünde ahlâki yaptırımlarla belirlenirken fuhuşun kamu sağlığını tehdit etmesi de çeşitli kontrol mekanizmalarına hizmet eden bir gerekçe haline gelmiştir (Ze'evi, 2006: 165).

<sup>5</sup> *Tiyatro ve Sinema ve Buna Mümâsil Lû'biyât Mahallerinin Süret-i Küşâdı ve İdâreleri Hakkında Tanzîm Olunan Nizâm-nâme Lâyihâsı* adlı kanun tasarısının 36. ve 37. maddeleri: "Madde 36: Hürmet-i mezhebiyeyi, muhil elvâhın Memâlik-i Osmâniyye'de tanınmış anâsırdan birini tezyîf veya tahkîr eden filmlerin irâesi memnû'dur.; Madde 37: Hayat-ı milliyeyi cerihâdâr edecek ve âsayişin ihlâlâine bâdî olabilecek filmler ile mugayir-i edeb ve iffet açık menâzırın irâesi memnû'dur." (BOA.DH.EUM.VRK. 28/13.1334/1916)

<sup>6</sup> 1918'de birkaç kez tahsis edilen bu kanun tasarısının kapsamında bazı değişiklikler yapılrken Avusturya, Bulgaristan, Fransa ve İsveç'teki Konsolosluk yetkilileriyle iletişime geçilmiş ve bu ülkelerdeki sinema nizamnâmesi örnekleri tedârik edilmeye çalışılmıştır. Bu girişimin ayrıntıları şu belgelerden takip edilebilir: BOA.DH.EUM.VRK.28/60.1336/1918.; BOA.DH.EUM.VRK.29/8.1336/1918.; BOA.DH.EUM.VRK. 29/7.1336/1918.; BOA.DH.EUM.VRK.29/3.1336/1918.; BOA.DH.EUM.VRK. 29/15.1337/1918.

Sinemada müstehcenlik "müşterisi" olduğu sürece tüm yasal yaptırımlara ve toplumsal muhalefete rağmen bir yolunu bulup devam etmiştir. Filmlerin mahremiyeti yıkarak kadın ve çocuk gibi "savunmasız" addedilen seyirciler için bir "tehlike"ye dönüşebileceği kaygısı geç Osmanlı dönemi arşiv belgelerinde, basın ve edebî eserlerden takip edilebilir. Peki "sinemanın tehlikelerinin" tartışıldığı bu dönemde, Osmanlı eliti çocuklar ve sinema konusunda nasıl bir söylem geliştirmiştir?



Resim 2. Kısa eteği ve dekoltesiyle Karagöz'deki "Soygun Çengi" karakteri (Sevin, 1968).

## 2. ÇOCUKLAR VE SİNEMA

Osmanlı'da çocuklukla ilgili çalışmaların sınırlı oluşu (Çınar, 2012: 211) sinema tarihi yazımıyla benzerlik göstermektedir. Erken dönem sinema ve çocuk ilişkisi az işlenen konulardandır.<sup>7</sup> Bu noktada çocuk mefhumunu siyasi elitin genel politik gündemiyle birlikte ele almak yararlı olabilir. II. Meşrutiyet dönemindeki çocuk politikası "milli nesil" yaratma amaçlı olup İttihad ve Terakki'nin vatanperver bir ulus yaratma amacıyla örtüşmektedir (Uçan, 2012: 175). G. Gürkan Öztan'ın deyişiyle "Osmanlı toplumunun umudu ve istikbali olarak telâkki edilmeye başlanan

<sup>7</sup> Bu alandaki bazı çalışmalar için Bkz. (Uludağ, 1943), (Malik, 1933), (Öztürk, 2004).

çocuk; müstakbel yurttaş, müteşebbis ve asker olarak, yalnızca ailesinin ve yakın çevresinin değil tüm toplumun -ve tabii ki devletin- bir unsuru olarak konumlandırılmış ve vazifelendirilmiştir" (2011: 45). Bu durum "milli pedagoji" söylemiyle okullardaki eğitimi ve öğretmenleri, ders ve çocuk kitaplarını ve basını etkilemektedir. Çocuk yayınlarındaki yaygın tema, ittihad ve Terakki'nin "milli değerler" ve "milli nesil" söylemiyle uyuşmaktadır. Çocuk dergilerinde sinema, modernizmin bir "teknoloji harikası" olarak sunulurken filmler "mili duyguları" şekillendirmek için bir propaganda aracına dönüştürülmüştür. Bu yıllarda çocuk dergileri gösterimde olan filmlerin haberlerini duyurmaktaydı. Örneğin, *Çocuk Duygusu*'nda savaş sahneleri içeren filmlerdeki Osmanlı askerlerinin görüntüleri, "milli nesil"i oluşturacak çocukların dimağında "eccad" duygusunun pekiştirilmeye çalışıldığını göstermektedir (Uçan, 2012: 178).

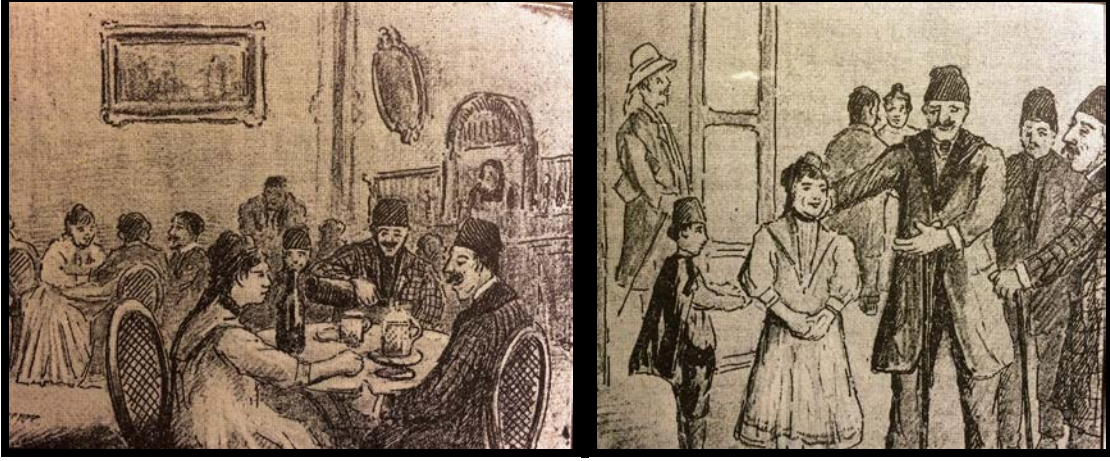
Sinemanın imparatorluğa ulaştığı Aralık 1896 tarihinden itibaren (Stamboul, 1896), Osmanlı seyircilerinin yaşa bağlı net bir hukuki ayrıma tâbi tutulmadığı söylenebilir. Refik Halid'in 6 yaş civarında, Ercüment Ekrem'in ise 8-9 yaşlarındayken ilk kez film seyrettiği, hatta Galatasaray Lisesi gibi bazı okullarda öğrenciler için filmler gösterildiği bilinmektedir (Karay, 1939a; Talu, 1943). 12-13 yaşındakilerin evlenebildiği Osmanlı coğrafyasında çocukluğu anlamak ve tanımlamak zordur. Ayrıca Anadolu, Balkanlar ve Arap Yarımadası'na uzanan bir imparatorlukta "tüm coğrafyaları kapsayan tek bir çocukluk anlayışı olmadığı gibi çocukluk özelinde lineer bir çocuk imajından söz etmek olanaksızdır" (Özta 2011: 3). Bu nedenle sinemaya gitme yaşının imparatorlukta coğrafyaya ve toplumsal cemaatlere göre farklılaşabileceği önerilebilir.

Sinema dışında çocuklar, bilhassa Ramazan aylarında, Karagöz, ortaoyunu ve meddah izleyerek eğlenmektedir. Bu eğlencelerin bir kısmı müstehcenlik içermesine rağmen çoğu kez sansürlenmeden sunulmaktadır (Araz, 2013: 138). Hatta bazen bir yetişkinle film seyretmeye giden çocuklar kendilerini sinema yerine meyhanede bulabiliyordu, aynen *Karagöz* dergisinde 1909'da tasvir edildiği gibi (Resim 3). Çizimde, bir yanda içki eşliğinde sohbet eden yetişkinler, diğer bir yanda ise sinema kapalı olduğu için babalarına eşlik etmek zorunda kalan iki çocuk bulunmaktadır. Altyazı ise şu şekildedir:

*"Birader aksi olacak ya... Tiyatrolar da kapanmış. Biz de çocuklarla biraz sinematoğrafyaya gidecektik... Hazır gelmişken bir iki tane çekeyim, öyle döneyim dedim... Amca beyin elini öpsenize... –Nasıl olur yahu?.. Ya çocuklar ağızlarından bir şey kaçırırsa... –Canım*



*onlar çocuktur... Ne anlayacaklar? Aşağıdaki odada otursunlar. Haydi haydi..."* (Halit Naci, 1989/1909).



Resim 3. Karagöz dergisi, çocukların yaygın bir biçimde yetişkinlerin gittiği mekânlara götürülmesini tasvir etmiştir (Halit Naci, 1989/1909).

II. Meşrutiyet döneminde sinema salonları dışında, çeşitli kafeşantlarda ve gazinolarda varyeteler ve mini konserler eşliğinde müstehcen filmler gösterilmektedir. Basın dilinde bu şovlara "mavi suareler" ve "siyah geceler" denilmektedir (Erdoğan, 2015). Hüseyin Rahmi [Gürpınar]'ın *Çocuklara Yasak* (1908) adlı öyküsü bu atmosferi kısmen yansıtmaktadır. Öykü, filmlerdeki müstehcenliğin boyutlarını çarpıcı bir biçimde aktarırken aynı zamanda sinemalardaki erotizmin ve pornografinin ahlâki eleştirisini yapmakta ve bu filmlerin "müşterileri" hakkında ipuçları vermektedir (Hüseyin Rahmi [Gürpınar], 1973/1908). Öyküde babasıyla birlikte Şehzadebaşı'nda film seyretmeye giden bir çocuğun tek başına eve dönmesiyle başlayan olaylar silsilesi sonucunda yetişkin erkeklerin filmde "çıplak bir kadını" seyrettikleri ortaya çıkmaktadır. Eve babası olmadan dönen çocuk, anne tarafından sorgulanınca mekânda "ayıp şeyler gösterildiği" öğrenilir. Hüseyin Rahmi, çocuk karakteri "savunmasız", "korunmaya muhtaç" ve yetişkinlerin müstehcen dünyasının dışında tutulmaya çalışılan bir karakter olarak konumlandırır. Anne figürü ise, edeb ve iffetin, terbiye ve ahlâkın bulunduğu bir tipolojiyle betimlenir. Öyküde iki yetişkin erkek karakter vardır. Bunlardan bir tanesi perdeye aksedenleri gördüğünü itiraf etmez. Sadece filmi seyreden bir uşağın anlattıklarını söyler: "İçeride pehlivan karılar varmış da, birbirinin imüğünü sıkıyorlarmış [...] girenin abdesti bozuluyormuş," demekle yetinir (Hüseyin Rahmi [Gürpınar], 1973/1908: 29). İkinci erkek ise, eşini hüsrana uğratmayı göze alarak filmde seyrettiklerini anlatmıştır:

“–Perdede bir kadın soyundu. Banyoya girdi. Bir erkek de paravanın üstünden seyretti...Hanım bayılır gibi bir halde: –Siz de seyrettiniz mi? –Tabii

–(Kıpkırmızı bir yüzle) Tuvvv utanmaz!..” (Hüseyin Rahmi [Gürpınar], 1973/1908: 32).

*Çocuklara Yasak*, çocukların sinemalardaki erotizm ve pornografiden uzak tutulması gerektiğini vurgulamaktadır. Aynı zamanda öykü, filmlerin içeriği "ahlâka mugayir" olmadığı sürece çocukların bir yetişkin eşliğinde film seyredebileceğini göstermektedir. Müstehcenliğin "müşterisi" olan erkekler ise "mahrem" olanı röntgenlerken aile içi bir krize neden olmuştur. Bu öyküyle Hüseyin Rahmi, çıplak bedenlerin filmlerle metalaşmasını sorunsallaştırmaz. Sadece müstehcenliğin sinemada seyredilmesinin "ayıp" ve utanılacak bir durum olduğunu kadın karakterler üzerinden anlatmayı tercih etmiştir. Çocukların "mahrem" olandan uzak tutulması ise adeta herkesin kabul ettiği bir norm olarak kabul edilmektedir.

### **16 Yaş Sınırı**

Bazen perdeye aksedenler müstehcenlikten de "tehlikeli" bulunmaktadır. Çünkü çocuklar filmlerde, şiddet ve cinayet görüntülerini seyretmektedir. Örneğin, 1916'da İstanbul'da Valilik, Emniyet Müdürlüğü ve Dâhiliye Nezâreti arasındaki yazışmalara göre çocuklar çeşitli mekânlardaki film gösterimlerinde şiddet içerikli cinayet vak'alarını izlemektedir. Bu yıllarda çocukların sinemaya gitme yaşıyla ilgili husûsî bir kanun bulunmamaktadır. Bahsi geçen 1916'daki arşiv kaydına göre, Osmanlı bürokratları 16 yaşından küçük çocukların film seyretmemesini önermektedir (BOA.DH.EUM.VRK.28/22.1335/1916). Gerekçe ise sinemalarda gösterilen cinayet vak'aları ve bu mekânların müdavimlerinin "gayr-i ahlâki" addedilmesidir. Yetkililere göre, filmlerdeki görüntüler çocukları hüzne, psikolojik çöküntüye dolayısıyla atâlete ve ahlâksızlığa sevk etmektedir. Filmlerdeki suçluların taklîd edilmesi yoluyla, çocukların suç işlemeye teşvik edildiği savunulmaktadır. İstanbul Valiliği'nin Dâhiliye Nezâreti'ne yolladığı dilekçede, çocukların seyrettikleri cinayet vak'alarının ürkütücü tesiri altında oldukları yazılmıştır. Yetkililere göre çocuklar bu filmlere bir süre sonra alışmakta ve iyiyi kötüden ayıramamaktadırlar. Beyoğlu Mutasarrıflığı'ndan bildirilen raporda, çocukların "terbiyesine ve sâfi'iyet ve tebâyi'ini" ve sosyal hayatın geleceğini mühîm bir biçimde etkileyen sinemalara gitme yaşı hakkında yasal bir karar alınması gerektiği vurgulanmaktadır (BOA.DH.EUM.VRK.28/22.1335/1916).

Ayrıca filmlerin gösterildiği mekânlar, müdavimleri ve diğer etkinlikleri çocuklar için uygunsuz görülmektedir. Yazışmalarda eğlence yerlerinde bu tarz cinayet vak'alarını seyredenlerin "avam tabakasından olduğu, hatta ahlâksız bazı kadınların sahnelerde münâsebetsiz kısa elbiselerle ve dinsizce hal ve tavırlar gösterip kanto ve şarkılarda nefsi arzularla alâkalı şeyler söyleyerek terbiyye-i millîyye ve ahlâk-ı umûmîyyeyi bozdukları" ifade edilmektedir. Emniyet Müdürlüğü, bu gibi yerlere giden henüz terbiye çağındaki çocukların, bilhassa müslüman kızların (*nisvân-ı İslâmiyye*), bu temâşâyı seyretmesinin kötü bir tesîr yarattığını belirtmektedir (BOA.DH.EUM.VRK. 28/22.1335/1916). Emniyet Müdürlüğü, piyes ve sinema gibi benzeri gösterilerin denetlenmesi gerektiğini ve ancak çocukların ilmî ve fikri gelişimine katkıda bulunanların onaylanarak gösterilebileceğini belirtmiştir. Genel ahlâkın gidişatı ve gelecek nesillerin manevi bütünlüğünü ve dürüstlüğünü korumak amacıyla, Zâbitâ-i Ahlâkiyye Teşkilatı ile polisin birlikte çalışmaya devam edecekleri de eklenmiştir. Yetkililer, bu mekânlardaki genel durumun ve etkinliklerin, memleketin geleceğini ahlâki çöküntüye uğratmasından kaygılanmaktadır. (BOA.DH.EUM.VRK.28/22.1335/1916).

Korumacı zihniyetteki Osmanlı bürokratları, 16 yaş altındaki çocukların filmlerde müstehcenlik, şiddet ve cinayet gibi "tehlikeli" addettikleri unsurları seyretmesini yasaklamayı amaçlamıştır. Ayrıca etkinlik mekânlarındaki "ahlâka mugayir" uygulamaların önüne geçilmesi hedeflenmiştir. Valilik, Emniyet Müdürlüğü ve Dâhiliye Nezâreti gibi siyasi ve hukuki yetki sahibi kurumlar birtakım yasal adımlar atmıştır. Bu kurumlar filmlerin içeriği konusunda belirsizliğe yer vermemek için hukuki bir sınırlama getirmeye çalışmıştır.<sup>8</sup> Hatırlanacak olursa, yürürlüğe girmeyen 1916 tarihli kanun tasarısının 36. ve 37. maddeleri bu amaca hizmet etmektedir (BOA.DH.EUM.VRK.28/13.1334/1916). Aynı şekilde sinemaya yönelik bireysel şikâyet ve taleplere cevap vermeye çalışan bu kurumlar, oldukça genel bir tabir kullanarak, "terbiyye-i millîyye" ve "ahlâk-ı umûmîyye"yi ön plana çıkarmış, "edeb ve iffete" aykırı olan açık-saçık görüntülerin ve filmlerin gösterimine müdahale etmiştir. Çocukların psikolojik gelişimini, eğitim ve öğretimini tamamlayıcı, terbiyevi filmlerin kullanımı ve gösterimi ise desteklenmiştir.

<sup>8</sup> II. Meşrutiyet döneminde "16 yaş sınırı" gibi bir kanunun yürürlüğe girip girmediğine ilişkin şimdilik kesin bir bilgi yoktur. İstanbul'da Valilik ve Emniyet yetkililerinin, 16 yaş altındaki çocukların sinema ve benzeri mekânlara gitmelerine engel olma ihtimali kendi inisiyatifleri dâhilinde olabilirdi. Keza arşiv belgeleri böyle bir zihniyetin ve niyetin olduğunu satır aralarında hissettirmektedir.

Bunların ışığında *Sinema Derdi* adlı yazıya geri dönülürse, Refik Halid'in neden filmleri "Garbın kirli iç çamaşırları" olarak nitelendirdiği daha iyi anlaşılmaktadır. Görünen o ki Refik Halid yazısında, müstehcenliğin sinemalarda denetimsiz olarak ifşâ edilmesinden duyduğu sıkıntıyı dile getirmektedir. Aynı zamanda Refik Halid, geleneksel toplumsal düzenin, ahlâkın ve aile yaşamının sinema aracılığıyla değişmesinden kaygılanmaktadır. 1916'dan 1918'e kadar birkaç kez tahsîs edilen kanun tasarısı yürürlüğe girmiş olsaydı veya "ahlâka mugayir" addedilen filmler sıkı bir denetimden geçseydi, Refik Halid yine *Sinema Derdi*'ni kaleme alır mıydı bilinmez. Lakin savaş koşullarının olağanüstü şartları, bürokratik sıkıntılar, altyapısal eksiklikler, kurumsal görevlerin icrasındaki keyfiyet "sinemanın tehlikeleri"nin varoluşunda ve devamlılığında belirleyicidir. Keza Osmanlı egemen sınıfı, çocuklar dışında film seyreden kadınların da bu "ahlâki yozlaşmadan" etkilendiğini düşünmektedir. Aşağıdaki bölümde Osmanlı bürokrat, eşraf ve aydınlarının kadın ve sinema konusundaki söylem ve uygulamalarını aktarmaya çalışacağım.

### 3. KADINLAR VE SİNEMA

“[Ortaoyununda] [U]sak ile kadın arasındaki açık saçık konuşmaları, hâlleri ve hareketleri alkışlayanlar içinde [...] başörtülü genç kızlar da babaları, velileri ile koltuklarda, kanapelerde yahut anaları, teyzeleriyle birlikte kafes arkasında bu ahlâka aykırı bayağılıkları seyr ederek gülmekten kırılırlardı. Anlaşılmayan şeylere gülünmez!” (Ahmed Râsim, 1969/1926: 97-99).

Sinemanın imparatorluğa gelmesiyle hâlihazır temâşâ âleminin normları sinema alanında da devam etmiştir. Dolayısıyla geç Osmanlı sinema seyircisinin pek çok mekânda toplumsal cinsiyet rollerine bağlı bir ayrıma tâbi olduğu söylenebilir. Bilhassa kentlerde, aynen Batı tipi ya da geleneksel tiyatro performanslarının seyrinde olduğu gibi, etkinlik gün ve saatleri yahut oturma planları cinsiyet ayrımına göre gerçekleşmektedir. Ahmed Râsim'in II. Abdülhamid (1876-1909) ve II. Meşrutiyet (1909-1918) dönemleri hakkındaki, *Muhtelif Temâşâlarda Kadın* (1926) adlı çalışması bahsedilen ayrımı özetlemektedir. Ahmed Râsim, Müslüman kadınların Karagöz'den ortaoyununa Batı tipi tiyatrodan diğer performanslara kadar pek çok temâşâyı aile ortamında veya erkeklerle aynı salonda, hanımlara mahsûs bir oturma planına göre seyrettiklerini doğrulamaktadır (Ahmed Râsim, 1969/1926).

“[...] bizde kadınlık; senelerden beri, sıkı veya serbest, her ne ise, yaşayış düzeni adına kendisine hâs bir yön almak, bir direktif sâhibi olmak hususunda şaşırma verici birtakım te'sîrler karşısında kalmıştı.

*Öyle ya... Karagöz perdesinde, Kukla'da, Orta Oyunu'nda, onun sahnedeki benzerinde aynı seviyede, Avrupai tiyatrolarda kötülük ve fazilet safhaları arasında; sokakta, çarşıda, pazarda türlü türlü bakışlar altında; evde ana, baba, koca baskısına; âdet ve geleneklere, dediğim gibi eskiden artakalmış bazı kırıntı ahlâk mecburiyetlerine bağlı, yaşayış düzeni hususunda hemen hemen [kadının] elinden bir şey gelmezken ne yapabirdi?" (Ahmed Râsim, 1969/1926: 97-99).*

Ahmed Râsim'e göre Osmanlı toplumunda Müslüman kadınların sosyal yaşamı hakkında bir tür "kargaşa" her daim mevcuttur (Ahmed Râsim, 1969/1926: 99). Keza kadınların temâşâyâ katılımı siyasetçiler ve halk arasında tartışmalara neden olmuştur. II. Abdülhamid döneminde bazen kadınların "kandil ve ramazan akşam ve gecelerinde dolaşmaları önlenmek istenmiş, bazen de Beyoğlu'nda Bazar ve Bonmarşe gibi dükkânlarla gitmeleri yasaklanmıştır" (Ahmed Râsim, 1969/1926: 98). Ancak tüm bunlara rağmen, kadınlar "kapalı temsillerde her çeşit utanç verici durumları seyr etmekte hür ve serbest, açık yerlerde genel ahlâk kurallarına saygılı bulundurmak gibi bir zıtlık içinde bırakıyordu" (Ahmed Râsim, 1969/1926: 98). 1926'da Ahmed Râsim'in kadının muhtelif temâşâdaki yerini incelemesi gibi diğer aydınlar da kadın ve sinema konusunu mütâlaa etmektedir. Kâh liberal kâh muhafazakâr kesimler sinemanın tesîri hakkındaki kaygılarını dillendirmiş ve "Garb"ı yansıtan filmlerin toplumu kirlettiğini öne sürmüşlerdir.

Sinema âleminin toplumsal "ahlâki yozlaşmaya" neden olduğunu düşünenler kimlerdir? Halide Edib [Adıvar], *Bir Mukâyese* başlıklı yazısında "Şark ve Garb" kadınlarını karşılaştırarak toplumsal değişim hakkında ilginç bir mütâlaa kaleme almıştır (Halide Edib [Adıvar], 1922). Bu yazı dönem eserlerinde görülen yaygın "kavramsal karşıtlıklar"ın kullanımıyla örtüşmektedir (Berktaş, 1999: 268). Yazısında sinemayı sadece "zevk ve sefa" olarak konumlandıran Halide Edib, filmlerin iletişim veya enformasyon işlevini yadsımakta, hatta sinemayı eğitimin karşıtı olarak ele almaktadır. Halide Edib, "müstesna kadınlar" ve "cahil kadınlar" olmak üzere kadınlığı ikiye ayırmaktadır. İlginçtir ki "ciddi", "azimperver", "realist" ve "propagandist" olan "müstesna kadınlar", "Darü'l-Fünûnlara, cemiyetlere ve 'ilm ocaklarına" gitmektedir. İkinci gruptaki "cahil kadınlar" ise "bugün sinema, yarın tiyatro, öbür gün Beyoğlu, bugün zevceleriyle, yarın aşığıyla," derbeder bir yaşam sürdürmektedir (Halide Edib [Adıvar], 1922). Görünen o ki sinemaya giden "cahil kadınlar", "hedonist bir ahlâk anlayışına sahiptir" (Berktaş, 1999: 270). Halide Edib'e göre boş bir eğlence türü olan filmler, kadınları "manen ve ruhen" çökertmektedir.

Dahası Halide Edib "cahil kadınların", "Türk kadınlığını" kirlettiğini iddia etmektedir. "Cahil kadınların" evlilik veya eğitim yoluyla ıslah edilmesinin mümkün olduğunu savunan Halide Edib, hükümetin matbuatın yardımıyla "kadın mektepleri" açmasının zamanı geldiğini yazmıştır (Halide Edib [Adıvar], 1922). Bu söylem, Refik Halid'in kadınların "gelişimini sağlamak isteyen" anlayışıyla da örtüşmektedir. İki yazar da sinemayı, hedefledikleri kadın gelişiminin önündeki bir engel olarak görmektedir. Keza, Refik Halid "biz memleketde kadının yükselmesini gaye bilub elimizden geldiği kadar uğraşalım, o [sinema] düşürmesini istiyor ve istediğini yapıyor," şeklinde yazmıştır (Refik Halid [Karay], 1918: 320, 322). Neticede, Refik Halid'in eleştirdiği filmlerin "Garbın kirlî iç çamaşırları" olduğunu ifade etmesi ve "savunmasız" addettiği kadınlar hakkında endişelenmesi ve Halide Edib'in sinema müptelası kadınları "cahil kadınlar" kategorisine dâhil etmesi, kendi tarihsel gerçekliği olan kadın seyircileri "edilgen" bir statüye sokmaktadır. Refik Halid ve Halide Edib'in kadınların eğitimi bağlamındaki söylemleri didaktik ve elitist bir boyuttadır.<sup>9</sup>

Görüldüğü üzere, Müslüman kadınların sinemaya gitmesi toplumun bazı kesimleri tarafından, dini/ahlâki kaygılar ve toplumsal cinsiyet rolleri nedeniyle bazen olumlu karşılanmamıştır. Lakin Osmanlı kadınlarının yaş, din, etnisite ve eğitim gibi muhtelif özelliklerden dolayı farklılıklarını ve çeşitliliklerini unutmamak gerekli. Tüm kadın seyircileri Müslümanlara indirgemek yanlış çıkarımlara neden olabilir. Esasen erken sinema çalışmaları alanında kadın seyircilerin "hakiki ve muhayyel" kimlikleri (Shick, 2009: 20) yeterince çalışılmamıştır. Burada konunun tüm boyutlarını ele almak imkânsız olsa da, Osmanlı'da kadın ve sinema kapsamında tektip ve özcü bir bilgi birikiminin olduğunu belirtmek gerekir.

Geç Osmanlı döneminde, film gösterim mekânlarına ve sinemalara erişimi olan Osmanlı kadınları bilhassa üst ve orta sınıflara mensuptur. Özel hanelerde, bahçe veya panayırlarda kadın ve erkekler farklı oturma planlarına göre film seyrederken kamusal alandaki ticari işletmelerde çoğunlukla kadın ve çocuklar için özel seanslar düzenlenmektedir. Bazı sinemalarda gündüz gösterimleri kadınlar, akşamları da erkekler için ayrılmıştır (Alus, 2001: 65). Farklı tanıklıklara göre, kadınların sinema deneyimi hakkında değişen ve birbiriyle çelişen bilgiler de mevcuttur. Sermet Muhtar Alus, ilk kez İstanbul'da Askeri Müze'deki film gösteriminde kadın ve erkek seyircilerin birlikte film seyrettiğini belirtmiştir. Alus salondaki durumu "Kadınlar arkada, arada bir parmaklık, erkekler de öndeydi"

<sup>9</sup> Bu durum, dönemin genel eğitim misyonunu yansıtmaktadır. Kadın ve eğitim konusunda Bkz. (Akşit 2013), (Arat, 1997).

şeklinde tarif etmiştir (Alus, 2001: 65). Reşad Ekrem Koçu'ya göre, İstanbul'da Alemdar Sineması'nda ilk defa "hem kadın hem de erkek müşteri" aynı seansta film seyretmiştir, ancak "salon, perdeden kapıya kadar ortasından bir tahta perde ile" bölünmüştür (Koçu, 1959: 606). Cemil Filmer ise, Müslüman kadınların erkeklerle birlikte film seyretmesinin ilk kez Cumhuriyet döneminde Ankara Sineması'nda gerçekleştiğini iddia etmektedir (Filmer, 1984: 126). Ancak Gönül Dönmez-Colin, Müslüman kadınların seyirci olmak için yıllarca beklediklerini ileri sürmektedir (Dönmez-Colin, 2006: xii). Sinema seyrinin uzun bir süre sadece erkeklere mahsûs olduğunu varsayan bu ifade, Müslüman kadın seyircilerin filmlere erişemediğini öne sürmektedir.

II. Meşrutiyet dönemindeki eşitlikçi ve özgürleştirici söylem ve savaş yıllarındaki toplumsal rollerin değişimi kadınlar için yeni istihdam alanlarının açılmasını sağlamıştır. Balkan Savaşları (1912-1913) ve Birinci Dünya Savaşı'yla (1914-1918) başlayan bu süreçte, Osmanlı kadınları kamusal alanda görünürlük kazanmaya başlamıştır. Örneğin, Harbiye Nazırı Enver Paşa ve eşi Naciye Sultan'ın teşvikiyle 1916'da kurulan Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslamiyesi kadınların istihdamında etkili olan kurumlardan bir tanesidir. Böylece, Osmanlı kadınları berberlik, fabrika işçiliği yapmış ve hatta amele taburlarına bağlı Kadın İşçi Taburları'nda görevlendirilmiştir (Karakışla, 1999: 17-18). Savaş boyunca kadınlar toplumda aktif rol aldıkça toplumsal cinsiyet rollerinde "radikal kırılmalar görülmüştür" (Kırkpınar 1999: 14). Dahası, özgürlükçü hareket bağlamında kadınların toplumsal kalıpların dışına çıkmaya çalıştığı gözlemlenmektedir. Başka bir deyişle, bazı kadınlar dini aidiyetlere ve toplumsal cinsiyet rollerine bağlı engelleri aşmak amacıyla çözüm arayışındadır.

Tiyatro ve sinemalarda, Müslüman kadınların varolan cinsiyetçi ayrımı yıkmak için bazı ilginç yollara başvurduğu iddia edilmektedir. Örneğin, Metin And tiyatrolardaki haremlik selamlık uygulamasından bahsederken Müslüman kadınların erkek ya da Hıristiyan kadın kılığına girerek 1909'da İzmir Sporting Kulüp'e gittiğini yazmıştır (And, 1970: 209). Osmanlı toplumunda Müslümanlarla kıyaslandığında Hıristiyan kadınların sosyal yaşamdaki görünürlüğünün ve kamusal alandaki özgürlüklerin nispeten daha eşitlikçi olduğu varsayılabilir. Keza sosyal ve sınıfsal ayrımlar, kent-taşra farklılıkları ve kamusal alana yönelik politikalar bu varsayımın aksini ispatlayabilir.<sup>10</sup> Ancak Hıristiyan gelenek, İslamiyet'teki gibi kadının biyolojik yapısı ve cinsiyet rolleri nedeniyle toplumsal alanda eşitsizliğe

<sup>10</sup> Örneğin, geç Osmanlı döneminde ve günümüzde kadınların gece sokağa çıkması ve kamusal alanda karşılaştıkları zorluklarla ilgili Bkz. (İleri, 2016).

dayanan kurumsal bir hukuki yapı dayatmamaktadır (Toprak, 1990: 41).<sup>11</sup> Dolayısıyla sosyal yaşamda Müslüman kadınlar için din ve ahlâk temelli baskıcı söylemin kadınları sınırladığı kabul edilirse, Metin And'ın 1909'daki anekdotu tarihsel bağlamla uyusmaktadır.

Dini kategoriler dışında, Osmanlı kadınının sosyal yaşamını etkileyen faktörlerden bir diğeri ise sınıfsal kimliktir. Elit Osmanlı kadınının, çeşitli mekânlardaki film gösterimlerine katılımı basından ve anılardan takip edilmektedir (Osmanoğlu, 1960; Arcan, 1919; Ali Seydi Bey, 1970).<sup>12</sup> Örneğin, 1919'da Malûlîn-i Guzât Sinema Film Fabrikası *Mürebbiye*'nin (1919, Ahmet Fehim) galasını, İstanbul'da küçük bir salonda, 50-60 kişilik husûsî bir davetle gerçekleştirmişti. Misafirler arasında kurumun müdürü Fuad Bey [Uzkınay], *Mürebbiye* romanının yazarı Hüseyin Rahmi Bey [Gürpınar], devlet erkânından bürokratlar, çeşitli cemiyetlerin temsilcileri, "başlıca yevmi gazetelerin muharrirleri ve sâir husûsî davetlilerle *birkaç hanım*" yer almaktadır (Arcan, 1919: 1). Dolayısıyla yukarıda bahsettiğim, Müslüman kadınların erkeklerle aynı mekânda film seyretmek için Cumhuriyet'i beklemiş olması iddiası (Filmer, 1984: 126) tarihsel gerçekliğin çarpıtılması ihtimalini doğurmaktadır. Toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel hayatta etkili olmaya başlayan Müslüman elit kadın, sınırlı da olsa, asrın yeni icadı sinemayla tanışmıştır.

Kadınlar için sinemaya gitmek kamusal alanda görünürlük, maddî imkânlar, eğitim ve sosyal yaşam gibi faktörlerle ilintilidir. Bu nedenle Osmanlı toplumunda daha çok elit kadınların filmlere erişebildiği iddia edilebilir. Dolayısıyla geç Osmanlı'da sinemaya gitmek kadınlar için sınıfsal eşitsizliğin de hüküm sürdüğü bir alan yaratmıştır. Lakin bu yıllardaki film gösterim mekânlarındaki çeşitlilik görece orta-alt sınıftan kadınların da film seyrettiğini düşündürmektedir.<sup>13</sup> Sinema

<sup>11</sup> Bu noktada, Binnaz Toprak'a dayanan açıklamamda yazarın referans verdiği Şer'i Hukuk ve Kur'an-ı Kerim'deki Nisa Suresi'ni kastediyorum Bkz. (Toprak, 1990).

<sup>12</sup> Sinema salonlarındaki genel ortam ve bilet fiyatları dönemin yeni icadı sinemayla ilk tanışanların Osmanlı elitlerinin olduğunu doğrular niteliktedir. Sinemanın bir kitle eğlencesi haline gelmesi ve yaygınlaşması geç 1930'lara rastlamaktadır. Örneğin Ali Seydi Bey'e göre Sultan Mehmed Reşad "[Y]üzlerce kadının harem bahçesinde toplayarak sinema seyrettirmişti" Bkz. (Ali Seydi Bey, 1970: 59).

<sup>13</sup> Bu noktada sınıfsal ayırım mekâna bağlı çıkarımlar üzerinden yapılmaktadır. Sinemalar dışında sezonluk bahçe ve benzeri açık mekânlardaki ücretsiz gösterimlerde sınıfsal ayırım kırılabilir. Donanma Cemiyeti ve benzeri derneklerin eğitim amaçlı ücretsiz gösterimler düzenlediği bilinmektedir. Ayrıca Mustafa Gökmen savaş dönemindeki bilet fiyatlarının 3 ile 7 kuruş arasında olduğunu ve oturma planlarına göre bilet fiyatının değiştiğini ifade eder (Gökmen, 1992: 21-24). Mayıs 1921'de farklı oturma kapasitesine ve sınıflandırmaya göre İstanbul'da yaklaşık 32 yerleşik ve 12 sezonluk toplam 44 sinema salonu (birinci, ikinci ve üçüncü sınıf sinemalar) olduğu kaydedilmiştir (Johnson, 1922: 264).



salonlarındaki biletlendirme sistemi, koltuk ve yer özelliklerine göre fiyatlandırmada ayarlama yapıldığını göstermektedir (Johnson, 1922: 264-265). Fakat savaş dönemindeki yoksulluk ve yokluklar, üst ve orta sınıftan kadınların sinemaya gidebileceğini ortaya koymaktadır. Neticede sınıfsal engellere, dini yaptırımlara ve cinsiyetçi ayrıma rağmen, Osmanlı kadınları çeşitli mekânlarda film seyretmiş ve hatta erken dönem filmlerinin protagonisti (Binnaz, 1919, Ahmet Fehim) olmuştur. Erkek egemen Osmanlı bürokrasinin sinema seyir kültürünü yasal boyutta etkilediği doğrudur. Yalnız siyasal ve hukuki bağlamda kadınların sinemaya gitmesi iktidar tarafından direkt yasaklanmamıştır. Acaba muhafazakâr kesimler Müslüman kadınların sinemaya gitmesine müdahale etmiş midir? Aşağıdaki arşiv kaydı, muhafazakâr kesimlerin ve yerel/merkezi kurumların kadın ve sinema konusundaki söylem ve uygulamalarını deşifre etmektedir.

### *Hanımlara Mahsus Sinematograf*

Başkent İstanbul'a taşradan yollanan bazı talep ve şikâyetler, Müslüman kadınların sinemaya gitmesinin yasaklanması gerektiğini düşünen muhafazakâr kesimlerin olduğunu işaret etmektedir. Gerekçe ise sinemaya gitmenin İslamiyet'e, Şer'i kanun, örf ve âdetlere aykırılığıdır. Örneğin, 1912'de İzmir'de bir grup Müslüman, Vali'ye yolladıkları dilekçede sinemaya gitmenin yasaklanmasını talep etmiştir (Makal 1993: 33). Yerel *Ahenk* gazetesindeki habere göre, dilekçeyi yaklaşık 600'den fazla İzmirli imzalamıştır (Makal 1993: 33). Bu talebin bir yasağa dönüşüp dönüşmediği bilinmese de Beyrut'taki başka bir vak'a muhafazakâr kesimlerin bilhassa kadınların sinemaya gitmesine müdahale ettiğini yansıtmaktadır.

1913'te liman kenti Beyrut'taki ulemâ ve eşraf İstanbul'daki Dâhiliye Nezâreti'yle, telgraf aracılığıyla, iletişime geçmiştir. Muhtemelen hayatlarında hiç film seyretmemiş olan bahsi geçen elit grup, Beyrut Valisi Edhem Bey'den şikâyetçidir. Şikâyetçi taraf, Müslüman kadınların film gösterimine katılmalarını istememektedir. Gösterimin yasaklanması için Valiliğe müracaat eden ulemâ ve eşraf askerler tarafından durdurulmuşlardır. Başkente yollanan şikâyette, "İslamiyet'e ve Şer'i kanunlara aykırı olan rezil, kepaze, bayağı olan meyhane ve kerhaneleri anımsatan sinematograf tiyatrolarından" bahsedilmektedir. Dahası Hz. Ömer'in Müslüman kadınların camiye gitmelerini yasakladığını, dolayısıyla kadınların sinematografhaneye gitmelerinin kanuna aykırı olduğu iddia edilmektedir (BOA.DH.ID.65/27.1331/1913). Ayrıca bizzat Vali'nin "iffetli Müslüman kadınlara" sinematograf seyrettirdiği bildirilmektedir. Şikâyetçiler, Vali'yi ikna edemeyince, İstanbul'daki Dâhiliye Nezâreti'nden Müslüman kadınların bu mekâna gitmesinin yasaklanmasını talep etmişlerdir. Beyrutlu elit,

talep ve kaygılarını Sünni İslamiyet'in hukuki boyutuna ve sosyal alandaki dini/ahlâki yaptırımlara dayanarak (Toprak, 1990: 40-41) dile getirmişlerdir. Bu söylem, Osmanlı Beyrut'undaki Müslüman kadınların sosyal alandaki özgürlüklerini sınırlayıcı niteliktedir. Ulemâ ve eşraf, ahlâki gerekçelerle ve İslamiyet'in kurumsal yanlarını vurgulayarak sinematografhanelerin "iffetli Müslüman kadınlar" için "gayr-ı meşru" olduğunu savunmuştur (BOA.DH.ID.65/27.1331/1913). Bu dayatmacı söylem, sinemaya giden kadınların "iffetsizlikle" yargılandıklarını düşündürmektedir.

Muhafazakâr bir sosyal baskı grubunun tahakkümü altındaki Vali Edhem Bey, merkeze yolladığı telgrafta durumu açıklığa kavuşturmuştur: "[...] Beyrut'ta mevcûd sinematograf tiyatrosunda hademesi dahi kadınlardan olmak üzere ilk def'a olarak hanımlara mahsûs sinematograf temâşası i'tâsından 'ibâret olup [...]yapılan şikâyet ve itiraz haklı değildir" (BOA.DH.ID.65/27.1331/1913). Dâhiliye Nezâreti'nin Beyrut Valiliğine yolladığı cevap ise kadınların film seyretmesinde bir sakınca olmadığı yönündedir. Lakin Nezâret, Beyrutlu ulemâ ve eşrafın, bu durumu tasvip etmediğini ve olayların büyümemesi için şikâyetçi tarafın gönlünün hoş tutulması gerektiğini belirtmiştir (BOA.DH.ID.65/27.1328/1913). Başka bir ifadeyle, merkez Vali Edhem Bey'i "hanımlara mahsûs sinematograf" düzenlememesi için uyarmıştır.<sup>14</sup>

Devlet kurumları dışında yarı-resmî dernekler de kadınların film seyretmesinde bir mâni görmemektedir. Örneğin, Donanma Cemiyeti 1916 senesinin Ramazan ayında sadece Müslüman kadınlar için bir üniversitenin konferans salonunda birtakım "faydalı sunumlar" eşliğinde film göstermeyi istemiştir. Bu konuda Maarif-i Umûmiyye Nezâreti'nden yardım talep etmiştir (BOA.MF.MKT.1216.71.1334/1916). Donanma Cemiyeti başvurusunda "sinemaların bazı okulları zorla yönlendirdiğini ve bunun uygun olmadığını, aksine kendi cemiyetleri yararına ve bilhassa Müslüman kadınlar için" böyle bir girişimde bulunmak istediklerini belirtmektedir. Buna karşılık Maarif Nezâreti'nden gelen cevap hiçbir gerekçe göstermeksizin "Muhadderât-ı İslâmiye'ye (*Müslüman kadınlara*) verilecek sinema ve kongre için Darü'l-Fünûn konferans salonunun küşâdı (açılması) mümkün olamayacaktır," şeklindedir

<sup>14</sup> Ali Özuyar, bu konuda farklı bir veri sunmaktadır; "[...] Vali'nin tüm bu baskılara rağmen geri adım atmaması üzerine Nezaret, devreye Şeyhülislam Mehmet Cemalettin Efendiyi sokar. 21 Ocak'ta Dahiliye Nezareti, Vali Edhem Beye 'Kadınlara sinematograf seyrettirilmemesi Şeyhülislam Cemalettin Efendinin temennisi' olarak bildirilir" (Özuyar, 2004: 26).

(BOA.MF.MKT.1216.71.1334/1916).<sup>15</sup> Kadın ve sinema konusunda eldeki bazı arşiv kayıtları olumsuz bir tablo çizse de, bilhassa II. Meşrutiyet yıllarında kadınlar için okul, dernek ve bahçe gibi muhtelif mekânlarda özel film gösterimlerinin sayısının arttığı pek çok yayından takip edilebilir.<sup>16</sup>

Beyrut'ta muhafazakâr ve liberal kesimlerin sinema hakkında ihtilâflı bir görüşe sahip olduğu yukarıdaki vak'adan anlaşılmaktadır. Merkezden uzak bir şehirde, Beyrut'ta, en yetkili kurum olan Valilik kadınlara özel bir film gösterimi düzenlemiştir. Beyrut'taki muhafazakâr elit ise "sinematografhaneye" kadınların gitmesinin İslamiyet'e, örf ve âdetlere uygun olmadığını düşünmektedir. Burada önemli olan merkezi hükümetin cevabıdır: Kadınların sinematograf seyretmesinde bir mâni yoktur. Buna rağmen Dâhiliye Nezâreti'nin, şikâyetçi tarafı memnun etmek için gösterimlerin durdurulmasına karar vermesi oldukça ilginçtir. Merkez, bilhassa halk arasında aksi tesîre (*infiâlâta*) neden olmamak için hoşgörölü ve anlayışlı olmayı tercih etmiştir (BOA.DH.ID.65/27.1331/1913). Tüm bu şikâyetlerin müsebbibi olan kadın ve sinema konusunda herhangi bir resmî talimatname verilmemiş, sadece bu vak'ayı bastırmak için halkın şikâyetinin sonlandırılması amaçlanmıştır. Aynı şekilde Serdar Öztürk merkezi hükümetin "rakkas gibi sallanan denge siyasetiyle her iki tarafın da gönlünü almaya çalıştığını" belirtmektedir (Öztürk, 2010: 322). Bu durumda münferit bazı talep ve şikâyetler doğrultusunda devletin nabza göre şerbet verdiğini söylemek abartılı olmayacaktır. Kaldı ki bu vak'ada direkt filmlerin içeriğine yönelik herhangi bir bilgi verilmemiştir. Topyekün bir mekân olarak "sinematografhaneye" gitmek Şer'i hukuktan, dini ve ahlâki vecibelerden dolayı muhafazakâr kesimlerce kabul edilmemiştir.

### ***Sinema ve Kadın Temsilleri***

Dönem aydınları sinemada, hayâl ve hakikat arasındaki ince sınırın görünmez sayılıp seyircilerin sinema âlemini kendi yaşamlarında aradıklarına kanaat getirmiş gibidir (Çeliktemel-Thomen, 2015-2016). Refik Halid'e göre sinema kâh "ahlâksızlığın hocası" kâh "medeniyetin simgesi" olmuştur. Geçmişte sinemanın "faydalı" (nâfi') bir icat olduğunu düşünen Refik Halid'in filmler hakkında çelişkili

<sup>15</sup> Bu noktada nezâretin olumsuz kararı lojistik kaynaklı olabilir, şimdilik bu veriye göre daha fazla yorum yapmak imkânsızdır.

<sup>16</sup> Bu gösterimlere erkek seyircilerin kabul edilip edilmediği yahut sadece Müslüman kadınlara yönelik olup olmadığı net değildir Bkz. (Çapa, 2001: 25).

fikirleri vardır.<sup>17</sup> 1918'deki Refik Halid'in, savaşın karmaşasından, filmlerin müstehcenliğinden ve sinemaların denetimsizliğinden kaygılandığı iddia edilebilir. Hatırlanacak olursa, *Sinema Derdi* adlı yazısında, Refik Halid "ahlâka mugayir" bulduğu filmlerden bahsetmektedir (Resim 4). Peki, bu filmler hangileriydi? Sadece "mavi suareler" veya "siyah geceler" adıyla anılan erotizm ve pornografi barındıran filmlerin kastedilmediği aşikâr. Refik Halid'e göre konulu filmler de "ahlâksızlığın hocası"dır. Nedense bu filmlerden ötürü artık her erkek evinde İtalyan aktris Pina Menichelli'yi aramaktadır (Resim 5). Refik Halid, Pina Menichelli'nin tesiriyle erkeklerin kadında "şeytanî bir cazibe, hafifmeşrebani bir eda, kıvrıla kıvrıla gezinme, süzüle süzüle konuşma, bayıla bayıla sarılma" aradıklarını iddia etmektedir (Refik Halid [Karay], 1918: 322).

“[...] *Sinema müşterileri hayatın alâyişsiz, vak'asız süzülüüb gitmesini beğenmiyorlar, macera merakı kalplerini kemiriyor. Perdedeki hikâyelere benzemeyen hakiki hayatın sade güzelliği onlara az geliyor, tat vermiyor. Zevcede şeytani bir cazibe, hafifmeşrebani bir eda olmazsa, kadın kıvrıla kıvrıla gezinmeği, süzüle süzüle konuşmayı, bayıla bayıla sarılmayı beceremiyorsa erkek memnun olamıyor, karısında "Pina Menichelli"lik bulamazsa evine ısınamıyor. Yana yıkıla eriyub gidecek ateşli bir kalb, kadının en ufak arzusunu yerine getirmek için ölüme kadar varan taşkın bir fedâkârlık zevcede yoksa zevce meyûs oluyor. İstiyor ki kocası yalnız onun sevgisiyle uğraşsın, ömrünü dizlerinin yanında geçirsin, şahane bağçelerde kol kola gezintiler, otomobillerde yan yana seyranlar, havuz, göl kenarlarında*

<sup>17</sup> Bu durum sinemanın tarihsel gelişimiyle de ilgilidir. Bilhassa kurmaca alanındaki farklı film türleri sinemanın ilk yıllarındaki sessiz dönemden çok daha kapsamlı, farklı konuları içerdikçe Refik Halid'in sinema hakkındaki fikirleri zamanla değişmiştir. İlk kez altı yaşlarında "canlı fotoğraf" ile İstanbul'da karşılaşan Refik Halid, aynen otomobil, telgraf ve telefon gibi yüzyılın yeni icadı olan sinemanın doğuşunu yıllar sonra yazdığı başka bir yazısında kutlamıştır (Karay, 1939a: 83-85). Bu yazıda Refik Halid, çocukken Lumière Kardeşlerin trenin istasyona girişini ve tahtakurusuyla savaşan bir adamın komik hallerini perdede şaşkınlık ve kahkahalar içinde seyrettiğini yazmıştır (Karay, 1939a: 83-85). Hatta *Sinema Derdi*'nden sonra bile, Refik Halid müteakip eserlerinde sinemayı bazen pozitivist ve eğitici, bazen de eğlendirici bir mefhum olarak ele almıştır. Örneğin, 1921'de gelecekte medeniyet simgesi olarak kurguladığı Ankara'yı, *Hülya Bu Ya...* adlı öyküsünde anlatan Refik Halid, sinemayı bir enformasyon aracı olarak sunmuştur. Dev ekranlarda dünya ahvalini "halkına saati saatine" bildiren sinema, bu sefer bir makine olarak teknolojinin en gelişmiş halidir (Karay, 1939b: 29). Yine *Kadıköy'ünü Takdir* adlı öyküsünde, Kadıköy sokaklarındaki "sinema ilâncılarının havaya neş'e ve şetaret serpen, memlekete bayram ve bir panayır keyfi veren şen, şakrak" halini ve eğlence hayatını tarif etmiş, Kadıköy halkının "ömrünü tiyatro ile sinema ile" zevkli ve keyifli geçirdiğini yazmıştır (Karay, 1939b: 105, 108). Refik Halid'teki "kültürel muhafazakârlığın" varolan savaş koşullarıyla açığa çıkması, sinema için kullandığı "Garbın kirlî iç çamaşırları" tabirinde gözlemlenebilir. İmparatorluğun yaşadığı siyasal felaketlerin kaynağını Batı ile özdeşleştiren yazar, aynı zamanda ahlâki boyutta yaşanan değişimin kaynağı olarak gördüğü "Frenk eskilerini", başka bir deyişle sinemayı, suçlamaktadır. Refik Halid'in toplu eserleri ve düşünsel gelişimi için Bkz. (Ünal, 2013).

*baş başa muşakalar yapa yapa hayat zevk, keyf, refah içinde uzayub  
gitsin [...]” (Refik Halid [Karay], 1918: 320, 322).*



Resim 4. Refik Halid'in Yeni Mecmua'daki Sinema Derdi adlı yazısı, 1918.

Aynı şekilde Sermet Muhtar Alus'a göre Pina Menichelli bu dönemlerde seyirciler arasında oldukça popülerdir (Alus, 2001: 63-64). Hatta Alus, sinema müptelası genç kızlardaki şuh pozları, derin dekolterileri ve mahmur bakışları "Pina'vârî" olarak adlandırmıştır (Alus, 2001: 63-64). Menichelli, Refik Halid tarafından olumsuz bir örnek olarak görülse de meşhur oyuncu dönemin edebiyat eserlerine de konu olmuştur. Örneğin Fahri Celâl Göktulga, *Pina Menikelli* (1921) adlı öyküsünde gözlerini süze süze konuşan, âşık olunacak Şehper Ziya adlı bir kadın karakter yaratmıştır. Mizahi bir üslupla kaleme alınan Şehper, dış görünüşü, hali ve tavrıyla Menichelli'ye benzetilmektedir. Öykünün erkek karakterlerinden Refik Bey, Şehper'i tekrar görme hayâliyle "sinemaların o güzel tesadüflerini" beklemiş ve Menichelli'ye benzeyen bu kadını arzulamıştır (Göktulga, 1973: 84). Göktulga, adeta öyküsünde dönemin popüler "kadın star"ının İstanbul'daki yansımalarını tasvir etmiştir (Göktulga, 1973: 82-84). Bu yıllarda sinema dergileri de Pina Menichelli'yle ilgili haberleri okuyucularıyla paylaşmaktadır. Örneğin *Sinema Yıldızı*, 1920'lerde hatırı sayılı bir hayran kitlesine sahip olan yıldızın İstanbul'a geleceği haberini hayranlarına iletmektedir (Sinema Yıldızı, 1924: 11). Görünen o ki sinema müptelaları dışında, edebiyatçılar ve basın da Menichelli gibi erotik bir yıldızı takip etmekteydi. Tüm bunlara rağmen önemli bir soru halen cevaplanmayı

beklemektedir: Acaba bir "arzu nesnesi"ne dönüştürülen Menichelli'ye duyulan hayranlık ve imtina, tüm çelişkileriyle toplumsallaşan bir hâletiruhiyenin yansıması mıdır?



Resim 5. İtalyan aktris Pina Menichelli (1890-1984), Filavio Beninati Arşivi'nden.

#### 4. SONUÇ

Takvimler 1923 senesini gösterdiğinde *Süs* dergisi, "Elhamra Sinemalarında Paris'in Son Modası" başlığıyla kadın okuyucularını sinemaya davet etmektedir (Süs, 1923). Bu yıllarda sinema, değişen modayı takip eden Cumhuriyet kadınları için adeta canlı bir modeldir. Filmlerin çocuklar üzerindeki tesirleri ise tüm hızıyla devam etmektedir. Çocuklar artistliği bazen "Türk filmleri yapmak" bazense filmlerde "öpüşmek" için cezbedici bulmaktadır (Malik, 1933: 32). Mebus Fuat Bey gibi siyasetçiler ise, aynen Osmanlı ecdadı gibi, çocukların sinemaya gitme yaşıyla ilgili TBMM'ye öneriler sunmuştur (BCA.030.10.146.44.1.1935).

Geç Osmanlı dönemindeki, egemen sınıfın sinemayla ilgili şikâyet ve taleplerinin çocuk ve kadınlar üzerinden incelendiği bu çalışma, bazı ortak kayguların varlığını göstermiştir. Her kaygı çıkış nedenine bağlı bir söylem ve uygulama yaratmıştır. Bu döneme nüfuz eden sinema kaynaklı söylem ve uygulamalar kâh korumacı ve dayatmacı kâh didaktik ve elitist bir boyuttadır. Batı Avrupa ve Kuzey Amerika menşeli filmlerdeki (Johnson, 1922: 264-265), çıplaklık, suç, şiddet gibi temalar ve kadın-erkek ilişki modelleri "Garb"ın tektipleştirilen bir temsili olarak görülmüş ve sinema "ahlâksızlıkla" suçlanmıştır. Siyasi merciler, "milli değerleri" ve "milli nesilleri" tehdit edebilecek filmlerden ve gösterim

mekânlarından rahatsız olmuştur. Aydınlar, toplumsal yapıda farklı yaşam biçimlerini teşvik eden filmlerden, Batıcılık ideolojisinden kaygılanarak var olan tartışmalara dâhil olmuştur. Muhafazakâr elit, İslamiyet'in, örf ve âdetlerin, geleneksel cinsiyet rollerinin sinemayla zedelenmesi olasılığından kaygılanmıştır. Film gösterim mekânları ise, bazen ahlâki bazen de gösterim mekânının demografik ve sosyal yapısı nedeniyle "tehlikeli" görülmüştür.

II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e geçişin yaşandığı ve savaş atmosferinin yarattığı vatanperverlik, gerilim, çaresizlik, düşmanlık ve korumacı zihniyet toplumsal kaygıları artırırken sinema bu koşullardan doğrudan etkilenmiştir. Neticede, geç Osmanlı döneminde sinemayla ilgili sosyal gerginlik, rahatsızlık ve kaygının kaynağı çoklu ve değişkendir. Bilhassa erken Cumhuriyet yıllarında, "millî değerler", "Batıcılık" ve "laiklik" gibi ideolojiler ışığında değişen toplumsal, kültürel ve siyasal ortamda, çocukların ve kadınların sinema deneyimleri dönüşmeye devam etmiştir.

## KAYNAKÇA

Akarlı, Engin Deniz (2001), "Stately Narratives on Turkey's Ottoman Past", *Narratives of Ottoman History: Views from Different Lands*, The 115th Annual Meeting of the American Historical Association, Boston, January 4-7: 1-21.

Akşit, Elif Ekin (2013), "Girl's Institutes and the Rearrangement of the Public and the Private Spheres", Duygu Köksal ve Anastasia Falierou (Der.), *A Social History of Late Ottoman Women: New Perspectives* (Leiden: Brill): 133-149.

Ali Seydi Bey (1970), "Teşrifat ve Teşkilatımız", Tercüman.

And, Metin (1970), *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarih* (İstanbul: Gerçek Yayınevi).

Arat, Zehra F. (1997) "Educating the Daughters of the Republic", Zehra F. Arat (Der.), *Deconstructing Images of "The Turkish Woman"* (New York: Palgrave): 157-180.

Araz, Yahya (2013), *Osmanlı Toplumunda Çocuk Olmak 16. Yüzyıldan 19. Yüzyıllar Başlarına* (İstanbul: Kitap Yayınevi).

Arcan, İ. Galip (1919), "Mürebbiye Filmi", *Temâşâ*, 17.

BCA.030.10.146.44.1.1935 [Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi].

Berktaş, Fatmagül (1999) "Yeni Kimlik Arayışı, Eski Cinsel Düalizm: Peyami Safa'nın Romanlarında Toplumsal Cinsiyet" Bilanço 1923-1998, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları).

BOA.DH.EUM.VRK.29/15.1337/1918.

BOA.DH.EUM.VRK.28/13.1334/1916.

BOA.DH.EUM.VRK.28/22.1335/1916.

BOA.DH.EUM.VRK.28/60.1336/1918 [Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dâhiliye Nezâreti, Emniyet-i Umûmiye Müdüriyeti Evrak Odası Belgeleri].

BOA.DH.EUM.VRK.29/3.1336/1918.

BOA.DH.EUM.VRK.29/7.1336/1918.

BOA.DH.EUM.VRK.29/8.1336/1918.

BOA.DH.ID.65/27.1331/1913 [Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dâhiliye Nezâreti, İdarî Kısım Belgeleri].

BOA.MF.MKT.1216.71.1334/1916 [Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Maarif Nezâreti Mektubi Kalemî].

BOA.ZB.328/6.1324/1908 [Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Zaptiye Nezâreti].

BOA.ZB.395/39.1325/1909.

Cherchi Usai, Paolo (2010), "Pornography", Richard Abel (Der.), Encyclopedia of Early Cinema (New York: Routledge): 525-526.

Çapa, Mesut (2001), "Milli Mücadeleden Cumhuriyet'e Trabzon'da Tiyatro ve Sinema", Toplumsal Tarih, 94: 22-28.

Çeliktemel-Thomen, Özde (2015-2016), "Hayaller Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbul'unda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909)", Doğu Batı, 75: 155-179.



Çınar, Zafer (2012), "Osmanlı Çocuk Tarihine Dair Genel ve Açıklamalı Bibliyografya", Haşim Şahin ve Nurdan Şafak (Der.), Osmanlı Dünyasında Çocuk Olmak (İstanbul: Dem Yayınları): 209-243.

Dönmez-Colin, Gönül (2006), Kadın, İslam ve Sinema (İstanbul: Agora) (Çev. Deniz Koç).

Eldem, Edhem (2015), "Görüntülerin Gücü – Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1914", Çelik, Zeynep ve Edhem Eldem (Der.), Camera Ottomana Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914 (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları):106-153.

Erdoğan, Nezih (2015), "Basın Dilinde 'Canlı Fotoğraf ve Hakikilik'", Türk Sineması Arşivleri: <http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/32/basinin-dilinde-%E2%80%9Ccanli-fotograf%E2%80%9D-ve-%E2%80%9Chakikilik%E2%80%9D>, Yayın tarihi 15 Nisan 2015 (15.12.2015).

Filmer, Cemil (1984), Hatıralar Türk Sinemasında 65 Yıl, (İstanbul).

Gökmen, Mustafa (1991), Eski İstanbul Sinemaları (İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları).

Gökmen, Mustafa (1997), Yıldız Tiyatrosunda Sinema (İstanbul).

Göktulga, Fahri Celâl (1973), Bütün Hikâyeler (İstanbul: Cem Yayınevi).

Gündem Öktem, Meltem (2009), "Türk Sinema Tarihinin Erken Dönemini Aydınlatma Çabalarına Bir Katkı: Edebiyatçılarımızın Sinema Hatıraları", Cevla Academy Sosyal Bilimler Dergisi, 7, 2: 65-81.

Halide Edib [Adivar], (1922), "Bir Mukayese", Yarı, 28.

Hilmi A. Malik (1933), Türkiye'de Sinema ve Tesirleri (Ankara: Hakimiyet-i Milliye Matbaası).

Hüseyin Rahmi [Gürpınar], (1973/1908), "Çocuklara Yasak" Eti Senin Kemiği Benim (İstanbul: Atlas Kitabevi).

İleri, Nurçin (2016), "Kent, Gece ve Kadınlar", Saha, 3, Nisan: 57-62.

Johnson Clarence Richard (1922), *Constantinople To-Day or The Pathfinder Survey of Constantinople A Study in Oriental Social Life* (New York: The Macmillan Company).

Karakışla, Yavuz Selim (1999), "Enver Paşa'nın Kurduğu Kadın Birinci İşçi Taburu: Osmanlı Ordusunda Kadın Askerler", *Toplumsal Tarih*, 66: 15-24.

Karay, Refik Halid (1939a/1921), "Sinema" Deli (İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi).

Karay, Refik Halid (1939b/1921), "Hülya Bu Ya..." "Kadıköy'ünü Takdir" Ago Paşa'nın Hatıratı (İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi).

Kırkpınar, Leyla (1998) "Türkiye'de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın" *Bilanço* 98, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları).

Koçu, Reşad Ekrem (1959), "Alemdar Sineması", *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 2, (İstanbul: Nurgök Matbaası): 606.

Kudret, Cevdet (1992), *Karagöz*, Cilt 1, (İstanbul: Bilgi Yayınevi).

Makal, Oğuz (1993), "Tarih içinde İzmir'de Sinema Yaşantısı", *Sinema Yazıları*, 93, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Basımevi Yayınları): 31-35.

Mizrahi, Daryo (2009), "Osmanlı'da Karagöz Oyunları", *Toplumsal Tarih*, 181: 48-55.

Naci, Halit (1989/1909), *Karagöz'ün Gör Dediği* (İstanbul: Adam Yayınevi).

Osmanoğlu, Ayşe (1960), *Babam Abdülhamit* (İstanbul: Güven).

Öztan, G. Gürkan (2011), *Türkiye'de Çocukluğun Politik İnşası* (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları).

Öztürk, Serdar (2004), "Sinemanın Çocuklar Üzerindeki Etkileri: Dr. Fuad Umay Bey'in Yasa Teklifleri Çerçevesindeki Tartışmalar (1926-1941)", *Kültür ve İletişim*, 7: 49-70.

Öztürk, Serdar (2010), *Osmanlı'da İletişimin Diyalektiği* (Ankara: Phoenix).

Öztürk, Serdar (2013), "Türk Sinema Tarihinin Altpolitikası (1896-1923)", *Selçuk İletişim*, 8, 1: 251-262.

Özuyar, Ali (2004), Babiâli'de Sinema (İstanbul: İzdüşüm Yayınları).

Özuyar, Ali (2013), Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar (1896-1945) (Ankara: Phoenix).

Râsim, Ahmed (1969/1926), "Muhtelif Temâşâlarda Kadın" Muharrir Bu Ya, (Ankara: Devlet Kitapları).

Refik Halid [Karay] (1918), "Sinema Derdi", Yeni Mecmua, 197: 320, 322.

Sansür Talimatnamesi (1330R/1914-15), İstanbul: Matbaa-i Askeriye Süleymaniye.

Sermet Muhtar Alus (2001), Eski Günlerde (İstanbul: İletişim Yayınları).

Sevin, Nureddin (1968), Türk Gölge Oyunu (İstanbul: Devlet Kitapları).

Shick, Irvin Cemil (2009), "Osmanlı Döneminde Balkan Kadınları Üzerine Birkaç Söz", Toplumsal Tarih, 192: 19-20.

Talu, Ercüment E. (1943), "İstanbul'da İlk Sinema ve İlk Gramafon", Perde ve Sahne, 7: 5-14.

Toprak, Binnaz (1990), "Emancipated but Unliberated Women in Turkey: The Impact of Islam", Ferhunde Özbay (Der.), Women, Family And Social Change in Turkey (Bangkok: UNESCO): 39-49.

Toprak, Zafer (1994), "Mütareke Döneminde İstanbul", Nuri Akbar ve Ekrem Işın (Der.), Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Cilt 6 (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları): 19-23.

Türe, Fatma (2013) "The New Woman in Erotic Popular Literature of 1920s İstanbul", Duygu Köksal ve Anastasia Falierou (Der.), A Social History of Late Ottoman Women: New Perspectives (Leiden: Brill): 173-198.

Uçan, Lâle (2012) "Osmanlı Çocuk Dergilerinin Çocuk Kimliği Üzerine Etkileri", Haşim Şahin ve Nurdan Şafak (Der.), Osmanlı Dünyasında Çocuk Olmak (İstanbul: Dem Yayınları): 167-205.

Uludağ, Osman Şevki (1943), Çocuklar Gençler ve Filmler (İstanbul: Kader Basımevi).

Ünal, Yenal (2013), Yakın Dönem Türk Tarihinde Refik Halid Karay (İstanbul: Yeditepe Yayınları).

Ze'evi, Dror (2006), Producing Desire Changing Sexual Discourse in the Ottoman Middle East 1500-1900 (Londra: University California Press).

"Elhamra Sinemasında Paris'in Son Modası", Süs, (1339/1923), Selami İzzet (Editör), (15 Eylül), 14.

"İstanbul Sinemaları/Pina Menikelli İstanbul'a Geliyor", Sinema Yıldızı (1340/1924), 1, (19 Haziran), 2: 11.

"Sinemaların Murakebesi", Sebilürreşad (1339/1923), 21, 536-537, (14 Haziran): 158-159.

"Sinematografyada Ahlâksızlık", Tanin, 99, (9 Kasım 1908): 4.

"Une Curiosité photographique", Stamboul, (12 Aralık 1896).



## TÜRKİYE'DE SESLİ FİLME GEÇİŞ

### TRANSITION TO SOUND CINEMA IN TURKEY

Özge ÖZYILMAZ<sup>1</sup>

#### ÖZ

Bu çalışmada öncelikle Türkiye'de sessiz film döneminde sinemada ses üzerinde durulup, ardından plak tabanlı ve sonrasında optik tabanlı sesli film gösterimlerinin nasıl başladığı anlatılacaktır. Ardından Türkiye'de ilk uygulamaları 1920'lerin sonunda başlayan ve 1930'lu yıllar boyunca devam eden sesli filme geçiş sürecinin beraberinde getirdiği sorunlar ve bunların yarattığı tartışmalar aktarılacak, bu sorunları aşma yönünde hem sinemacıların hem de seyircilerin ne türden girişimleri olduğu araştırılacaktır. Sesli sinemaya dönem entelektüellerinin nasıl tepkiler verdiği incelenecek, bu tepkilerin sinema salonlarında nasıl bir seyir talep etmiş olabileceği aktarılırken, Türkiye'de modern ve muteber seyircinin nasıl tanımlandığı da gösterilmeye çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Sesli Film, Sessiz Film, Altyazı, Sinemada Dil Engeli, Sinemada Müzik.

#### ABSTRACT

This article concentrates on the transition to sound cinema in Turkey. The research first focuses on the use of sound in the silent cinema period by explaining how the sound-on-disc and sound-on-film screenings first began in Turkey. It then

---

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr., İstanbul Şehir Üniversitesi, Sinema ve Televizyon Bölümü.

\* Makale Geliş Tarihi: 19.01.2016  
Makale Kabul Tarihi: 05.05.2016

explores the problems and debates that were triggered with the emergence of sound cinema during 30s, and examines the efforts of cinema professionals and audiences of the period to overcome these newly emergent problems. Finally, this article embarks upon examining the reception of this transformation by the intellectuals of the period and their aspiration for a new way of film-viewing and spectatorship.

**Keywords:** Sound Cinema, Silent Cinema, Subtitle, Language Barrier in Cinema, Music in Cinema

## GİRİŞ

Sinema tarihinde filmlerin üretim, gösterim ve izlenme sürecini belki de en fazla etkileyen gelişme sesli filmin ortaya çıkışıdır. Ancak ilginçtir ki bu büyük teknolojik değişimin etkilerini inceleyen çok az araştırma var.<sup>2</sup> Oysa sesli sinema, filmlerin üretiminden dağıtımına, oyunculuktan seyir kültürüne pek çok farklı alanda büyük değişikliklere neden olmuştur. Bu geçiş sürecinde kimi büyük sinema yıldızları telaffuzlarının ya da seslerinin kötü olması sebebiyle çekiciliğini kaybetmiş bu değişimin ihtiyaçlarını karşılayan yeni yıldızlara yerlerini kaptırmıştır. Yeni bir teknolojiye dayanan sesli sinema, salonların bu filmleri gösterebilecek yeni cihazlarla donatılma ihtiyacını ortaya çıkartmış, bu alandaki teknolojik değişim ve gelişim salonlar arasındaki rekabetin önemli bir konusu ve bu mekânların popülerliğinin önemli bir unsuru haline gelmiştir. Sesli filmleri gösterme imkânı ve altyapısı olmayan küçük salonlar ise giderek hem sessiz film hem de seyirci bulmakta zorlanarak yavaş yavaş kaybolma yoluna girmiştir. Film karakterlerinin konuşmaya başlaması sinema salonlarında da yeni bir seyir tecrübesi yaratmış, yeni bir seyir kültürü meydana gelmiştir. Bu büyük değişim sinema algısında da farklılaşmalara neden olmuş, sesli sinemanın tiyatroya yaklaşım kendi özgün anlatım olanaklarını yitireceğine dönük kaygılı ve şüpheci yaklaşımlardan sinemanın böylelikle çok daha gerçekçi olabileceği yönündeki heyecanlı ve olumlu yaklaşımlara kadar pek çok farklı tartışma gündeme gelmiştir.

Bu çalışmada öncelikle Türkiye’de sessiz film döneminde sinemada sesin üzerinde durulup, plak tabanlı ve sonrasında optik tabanlı sesli film

---

<sup>2</sup> Bu geçiş sürecini inceleyen çalışmaların tamamı Türkiye dışında özellikle de ABD’deki dönüşeme odaklanmıştır: Crafton, D. (1999). *The Talkies: American Cinema’s Transition to Sound, 1926-1931*. New York: University of California Press, Gomery, D. (2005). *The Coming of Sound: A History*. Routledge. New York, London, Murphy, R. (1984). Coming of Sound to the Cinema in Britain. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 4(2), 143–160., Brien, C. O. (2005). Cinema’s Conversion to Sound Technology and Film Style in France and the U.S., 15(1), 105–106. Skaff, S. (2008). *Law of Looking Glass: Cinema in Poland, 1896-1939*. Ohio University Press.

gösterimlerinin nasıl başladığı anlatılacaktır. Ardından Türkiye’de ilk uygulamaları 1920’lerin sonunda başlayan ve 1930’lu yıllar boyunca devam eden sesli filme geçiş sürecinin beraberinde getirdiği sorunlar ve bunların yarattığı tartışmalar aktarılacak, bu sorunları aşma yönünde hem sinemacıların hem de seyircilerin ne türden girişimleri olduğu araştırılacaktır. Sesli sinemaya dönem entelektüellerinin nasıl tepkiler verdiği incelenecek, bu tepkilerin sinema salonlarında nasıl bir seyir talep ettiği aktarılırken, Türkiye’de modern ve muteber seyircinin nasıl tanımlandığı da gösterilmeye çalışılacaktır. Bu yazıda Türkiye ve dünyada sesli sinemaya geçişle ilgili çalışmaların yanı sıra birinci el kaynaklardan da yararlanılmıştır. Bunlar, dönemin sinema dünyası içinde yer almış kimi kişilerin anı kitapları ile dönemin bazı süreli yayınlarından oluşmaktadır. İncelenen süreli yayınlar arasında dönemin sayfalarında sinemaya özel bir yer ayıran günlük gazetelerinden Cumhuriyet, *Akşam* ve *Milliyet* ile bu yılların en popüler sinema dergileri *Holivut* ve *Sinema Gazetesi* ile sinema profesyonellerini hedefleyen *Ekran* dergisi bulunmaktadır.

## 1. SESLİ FİLM ÖNCESİ SİNEMADA SES

Sesli filmle birlikte ortaya çıkan değişim ve dönüşümü daha iyi anlayabilmek için sessiz film döneminde sinemada sese daha yakından bakmakta yarar var. Öncelikle sessiz filmlerin sessiz olmadığına altı çizilmeli (Konuralp, 2006: 65). Perdeye sessiz olarak yansıtılan görüntülere kısa süre içinde büyük sinema salonlarında orkestranın küçük sinemalarda ise piyanoların eşlik etmesi yerleşiklik kazanır. Sinemanın başlangıcı olarak kabul edilen, Paris’te Capucines Bulvarı’nda Lumière Kardeşler’in ilk gösterimlerinde bile sinematografa piyano eşlik etmişti. Başlangıçta belki de, seyircilerin arasında duran ve gürültülü cihazlar olan projeksiyonun sesini bastırmak için müzik kullanılmış olsa da kısa zamanda sinemada müzik eşliği kompleksleşmeye başlayan hikâyelerin duygusal durumlarına vurgu yapmak ve seyircilerin anlatıyı daha kolay takip etmeleri ve daha çok içine girmelerini sağlamak gibi yeni bir işlev yüklenir. Yine de burada Rick Altman’ın sessiz sinemada sesin tekil ve homojen bir süreçmiş gibi ele alınmaması yönündeki uyarısını hatırlamakta fayda var (Altman, 2007: 9). Ancak bu çalışma sesli filme geçiş sürecine odaklanacağı için sessiz dönemde sinemada sese dair genel bir çerçeve çizmekle yetinilecektir.

Türkiye’de de sessiz filmler sinema salonlarına göre bir piyano,<sup>3</sup> ya da keman ve piyanodan başlayıp, 10-12 kişilik salon orkestralarının müzik çaldığı bir gösteri şeklinde sunulurdu (Arpad, 1984: 36) (Konuralp, 2004: 60). Orkestralar altın çağlarını, sinema sarayları modasının Beyoğlu’nu sarmasından

<sup>3</sup> Sadi Konuralp’in aktardığına göre piyanistler genelde gayrimüslim kadınlardır (Konuralp, 2004: 60).

sonra yaşar. Beyoğlu’ndaki büyük sinemaların tamamında salon orkestraları çalar ve bu orkestralar “özellikle gece programlarından önce bir çeşit açılış konseri” verirler (Arpad, 1984). Cemil Filmer, *Hatıralarım* adlı kitabında Türkiye’de ilk sesli film gösteriminin de yapıldığı Opera Sineması’nı anlatırken Amerika’dan 25-30 kişilik özel bir orkestra getirtildiğini, bu orkestranın film başlamadan önce ve film boyunca gerekli yerlerde çaldığından bahseder (Filmer, 1984: 134). Yine 1928’de Taksim’de Majik Sineması’nda Franz Liszt’in hayatını konu alan ve Macar Çıgan Orkestrası’nın sahnelerinin de olduğu *Macar Rapsodisi/ Ungarische Rhapsodie* (Hanns Schwarz, 1912) filmi gösterilir. Filmin yapımcıları filmde rol alan Şandor Çıgan Orkestrası’nı da İstanbul’a gönderirler ve beyazperdede orkestranın görüldüğü sahnelerde Majik Sineması’nın kendi daimi orkestrası susar ve bu kez onların yanında yer alan Şandor Orkestrası çalar (Arpad, 1984).

Türkiye’de sessiz film gösterimlerinde orkestranın çok temel bir unsur olduğunu film ilanlarından da anlayabiliyoruz. 1929 yılı gazetelerinin daha yakından baktığımızda filmlere eşlik eden orkestraların isimlerinin ve hatta şeflerinin resimlerinin bile film ilanlarında yer aldığını görüyoruz (Akşam, 1928) (Resim 1). Örneğin Muhsin Ertuğrul’un yönettiği *Ankara Postası* (1929) filminin galası için verilen ilanlarda yönetmen ya da oyuncuların ismi yokken orkestra şefleri Zirkin Arnoldy ve Lemişin isimleri ön plandadır (Milliyet, 1929) (Resim 2). Sessiz film döneminde film müziği film izleme sürecinin çok önemli bir parçasını teşkil edince büyük yapım şirketleri de filmle birlikte eşlik müzik programlarını gönderirler. Bu programlarda filmin sahnesi kısaca belirtilip yanına çalınacak parçanın kaç dakika süreceği ve özellikleri neşeli, hüznü, gürültülü şeklindeki ifadelerle yazılırdı (Arpad, 1984).



Resim 1: Zirkin Arnoldi’nin Melek Sinemasındaki orkestrayı ilk kez yönetecek olması şefin fotoğrafıyla birlikte duyurulur. *Akşam*, 28 Eylül 1928.



Resim 2: “MELEKTE Maestro Zirkin Arnoldi orkestrası ve ELHAMRADA Maestro Lemişin 12 kişilik orkestraları icrayı ahenk edeceklerdir.” *Milliyet*, 1 Ekim 1929.



Sessiz film gösterimlerinde orkestralara ve şeflere yapılan bu vurgu dönemin müzik politikalarıyla da uyumludur. Bu dönemde Türk musikisi tek sesli olmakla itham edilmiş, Ziya Gökalp'in "Milli Musiki" başlıklı yazısında formüle ettiği gibi halk musikisinin Batı musikisi usulüne göre çok sesli hale getirilmesi hedeflenmiştir.<sup>4</sup> Burhan Arpad, sinemalarda çalan orkestraların en azından İstanbul orta sınıflarına çok sesli müziği tanıtmak ve yaymak açısından çok yararlı olduğunu belirtir. Kendisinin de "İtalyan operalarından başlayıp Mozart, Beethoven, Chopin, Schubert ve Çaykovski'ye kadar, klasik müziğin ustaları, ya da klasik operetlerin ve hafif müzik türünün en güzel parçalarını" sinema salonlarında çalan bu orkestralar sayesinde benimsediğini aktarır (1976: 36). Hatta Arpad sessiz film orkestraları, operet toplulukları ve Willi Forst'un müzikli filmlerinin etkisiyle müzik kültürünü geliştirdiğini 1948'e gelindiğinde Arnold Schönberg ve Alban Berg'in on iki sesli müziğini dinleyebilir duruma gelerek (37) bu sinemalardaki orkestraların müzik kültürünün gelişiminin en somut örneklerinden birine dönüşür. Arnold Schönberg ve Alban Berg'in on iki sesli müziğini dinleyebilir duruma gelmesinde sessiz film orkestraları, operet toplulukları ve Willi Forst'un müzikli filmlerinin müzik kültürüne yaptığı katkının belirleyici olduğunu aktarır (37).

## 2. İLK PLAK TABANLI FİLM GÖSTERİMLERİ

Sesli sinema genelde *Caz Şarkıcısı/Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) filmiyle başlatılsa da aslında tarihi neredeyse sinemanın kendisi kadar eskiye dayanır. 1890'lı yıllarda kinetoskopi W. K. L. Dickson ile birlikte geliştiren Thomas A. Edison 1877'de fonografi yani gramofonu icat etmiştir. Hemen kineteskop ile fonografi birleştirilerek, sesin çekim esnasında bir silindire kaydedildiği ve gösterim sırasında ise görüntüyle senkronize olarak bir kulaklığa verildiği kinetofonu geliştirirler. Ancak kinetofon modelleri kinetoskopa göre hem senkronizasyon sorunları hem de silindir kayıtların çabuk aşınması nedeniyle fazla tutmaz (Rogoff, 1976). Sesi diske kaydedip bunu görüntü ile senkronlayacak makine geliştirme çabaları yalnızca Edison ve Dickson ile sınırlı değildir. Fransa'da Gaumont'un kronofonu (*chronophone*), İngiltere'de Cecil Hepworth'un geliştirdiği *vivaphone* sistemi ve Danimarka'da, İtalya'da, İsveç'te patenti alınmış daha niceleri (Altman ve Abel, 1999: 395) sinemanın başlangıcından beri ses ile görüntünün birleştirilmeye çalışıldığını gösterir. Tüm bu çabaların öncelikle plak tabanlı ses sistemine evrildiğini söyleyebiliriz.

İstanbul'da da plak-tabanlı sesli filmlerin gösterimleri yapılmıştır. Sadi Konuralp'in aktardığına göre bunlardan ilki 1907'de Odeon Tiyatrosu'nda

<sup>4</sup> Tek parti dönemi müzik politikaları ile ilgili olarak bkz. (Üstel, 1994).

*Exelsior* sistemiyle gerçekleştirilmiş ve bunu ertesini yıl Varyete Sineması’nda *La Synchronisme* sistemi takip eder. 1913’te Gommon Sineması’nda Gommon firmasının kronofon sistemiyle 1929’da ise Opera Sineması’nda *Sonor Film* sistemiyle filmler gösterildiği bilinir (Konuralp, 2004: 63).

Her ne kadar Türkiye’de bu plak-tabanlı sesli film gösterimleri denense de fazla yaygınlık kazanmaz. Bunun temel nedeni ise, dünyanın her yerinde olduğu gibi plaktaki ses ile perdedeki görüntünün senkronizasyonunda sürekli sorunlar yaşanmasıdır. 1931 yılında, yani optik sesli film gösterimleri Türkiye’de başladıktan sonra *Sesli, Sessiz ve Renkli Sinema*<sup>5</sup> adıyla bir kitap yayımlayan Sedat Simavi de gözlemlediği bu sorundan bahseder.

*“Şimdiye kadar ses ile filmi birbirine uydurmak meselesi müteşebbisleri çok uğraştırmıştı. Birkaç sene evveline kadar bu müşkülü halletmek kolay olamıyordu. Mesela bir tabanca atıldığı zaman evvela sesi işitiliyor, ve atanın hareketi daha sonra filmde görünüyordu. Bu mahzur bilhassa sinema makinesi ile gramafonun birbirinden ayrı bulunmalarından ileri geliyordu.”* (Simavi, 1931: 46)

Simavi’nin bahsettiği müteşebbislerden biri de Cemil Filmer’dir. Sesli filmin icat edildiğini gazetelerden öğrenir öğrenmez Paris’te bulunan ağabeyinden uygun fiyatta bir makine bulup göndermesini ister. Makine gelir ancak Sedat Simavi’nin bahsettiği senkron sorunlarını onlar da yaşar. Filmer sinema operatörlerine çok dikkatli olmalarını, zira bir kare bile atlasalar seslerin ait oldukları sahneden başka bir yere kaydığını, bunun da son derece uygunsuz durumlar doğurduğunu belirtir. Örneğin “atların nal seslerinin duyulduğu, tabancaların, bombaların patladığı bir sahnede sesler, bir süre sonraki sevişme sahnesine kayabiliyor, adam sevgilisini öperken bombalar” patlayabiliyordur (Filmer, 1984: 151-152). Yine de halkın bu plak tabanlı film gösterimlerine ilgisi büyük olur, Vali, Emniyet Müdürü ve şehrin bütün ileri gelenleri her gece sinemaya giderler (Filmer, 1984: 152).

Bu teknolojik yeniliğe en başta ilgi büyük olsa da İstanbul’da ilk optik tabanlı film gösteriminin yapıldığı 1929 yılından sonra halen plak tabanlı film göstermeye devam eden sinema salonları ile ilgili şikâyetler de vardır. 1930 Nisan’ında *Sinema Gazetesi*’ne Seyirci imzasıyla gönderilen mektupta Beyoğlu’ndaki 2. Vizyon sinemalarından birisi olan Şık Sineması’ndaki gösterimin kalitesizliğinden dem vurulur: “Sesli film memleketin yeni bir terakki alametidir. Fakat niçin birçok sinemalar bu aleti taklit edip değersiz bir gramfon

<sup>5</sup> Bu kitap telif bir eser olmayıp Fransa’daki Hachette Kitabevi’nin “Encyclopedie par l’image” adlı serisinden çıkan *Le Cinema*’nın bir “adaptasyon”udur (Özön, 1962: 247).

kurarak halkı aldatıyorlar,” denir ve “eğer sesli makina almak iktidarları yoksa neye diğer sinemalar gibi çalgıcılardan istifade itmiyorlar?” diye de sorulur. Seyirci bu gramofon eşlikli gösterimden şikâyet ederken dönemin sinema salonlarındaki ilginç bir uygulamadan da bahseder ve gramofonla çalınan müziğe perde yanındaki bir grup çocuğun ses efekti yaptığını anlatılır:

*“Perdede artistler rol icabı kapı vuruyorlar, polisler bir hırsız takip ediyorlar, ve yahut bir tren hareket ediyor, bütün bu sesleri gürültüleri seyircilere işittirmek için perde yanında topladıkları bir kaç çocuğa kıyameti koparttırıyorlar. Mesela: Filimde kapı çalındığı zaman, bir çocuk elinde bir tahta parçası alarak onu taklit ediyor. Bunu fark eden seyirciler ise onu müteakip ayak sesleri, düdüklü sesleri, ve cins cins hayvan sesleri çıkartıyorlar.”* (Sinema Gazetesi, 1930 No.20).

İstanbul’da özellikle gösterildiği ilk dönemde bu plak tabanlı gösterimlere ilgi büyük olsa da sesli sinemanın geleceği optik sestedir. Cemil Filmer de kendi gösterdiği plak tabanlı olduğunu anladığımız sesli film cihazlarının uydurma olduğunu, esas makinelerin Amerika’da imal edildiğini ve çok pahalı olduğunu belirtir (Filmer, 1984: 152). Filmer’den kısa bir süre sonra dönemin öncü sinema girişimcileri İpekçiler optik sesli film makinesi getirirler ve bildiğimiz anlamda ilk sesli film gösterimini yaparlar.

### 3. OPTİK SESLİ FİLM GÖSTERİMLERİ

Türkiye’de ilk optik sesli, yani filmin üzerine ses kuşağının kayıtlı olduğu film gösterimi 26 Eylül 1929’da<sup>6</sup> Beyoğlu’nun en görkemli sinemalarından biri olan ve İpekçiler’in sahibi olduğu Opera Sineması’nda yapılır.<sup>7</sup> Gösterilen film ise *Kadının Harbe Gidişi/She Goes to War*’dır (Henry King, 1929) (Resim 3). Bundan iki hafta sonra bu kez *Seher Vakti/The Awakening* (Victor Fleming, 1928) filmi “İstanbul’da İkinci Sesli Film” başlığıyla lanse edilerek yine Opera Sineması’nda gösterilir. 16 Ekim 1929’da ise İpekçilerin işlettiği bir diğer sinema olan Elhamra’da baş rolünde Maurice Chevalier’nin oynadığı (Moris Şovalye) *Parisli Şarkıcı/Innocents of Paris* (Richard Wallace, 1929) filmi gösterilir. Opera ve Elhamra dağıtımçıların bağlı olduğu ses sistemlerine uygun cihazlar getirmişlerdir ve dönemin sesli film gösterimlerinde ses kalitesi önemli bir sorun olduğu için gazete ilanlarında bunun altını çizerek. Opera Sineması’nda RCA Photophone, Elhamra ve Melek sinemalarında ise Western Electric’in optik ses sistemi kullanılmıştır. (Resim 4-5)

<sup>6</sup> 1929 yılında yüzde 80’i Amerikan yapımı 210 sessiz film gösterilirken, yine ABD’den 12 adet sesli film getirilir (Thompson, 1985: 146).

<sup>7</sup> Opera Sineması sonradan İpek adını alır ve Cercle d’orient (Serkildoryan) binasında Melek (bugünkü adıyla Emek) Sineması ile birlikte 1924 yılında açılır.



Resim 3: İpekçiler’in işlettiğı Opera Sineması 1929 sezonunu Sesli Film ile açar. Akşam, 26 Eylül 1929.



Resim 4-5: İlk sesli film gösterimlerinin ilanlarında sesli film makinalarının markalarına da yer verilir. Resim 4 (solda): R.C.A. Fotofon – Akşam, 9 Ekim 1929.



Resim 5 (sağda): Western Electric – Akşam, 16 Ekim 1929.

Türkiye’de ilk sesli film düzeneği 1929’da Beyoğlu’nda, İpekçiler’e bağlı olan üç salonda, Opera, Elhamra ve Melek’te kurulur ancak bir yıl içinde, sesli sinema Haliç’in diğer yakasına da ulaşmıştır. İstanbul’un en eski sinemalarından Alemdar Sineması seyircilerini yeni sezona “sesli film görmek ve dinlemek için artık Beyoğlu’na çıkmaya hacat kalmadı, zira İstanbul’un en vasi ve sıhhi salonu olan Alemdar Sineması en son sistem sesli makine ile teçhiz ve en son mükemmel sesli filimleri birbirini müteakiben göstermek üzere angajeetmiştir” diye çağırır (Cumhuriyet, 1930). Eugene Hinkle 1932 yılına gelindiğinde Türkiye’de 79 il ve ilçeye dağılmış bir şekilde toplam 130 sinema salonu olduğunu iddia eder (Hinkle, 2007: 41). Bu 130 salonun 48’inde sesli film düzeneği mevcuttur ve bu sesli film gösterimi yapan salonların 21’i İstanbul, Ankara ve İzmir’in dışındaki illerdir. (53). Bu 48 salonun 44’ü film tabanlı ses sistemine sahipken dördünde ise plak tabanlı film gösterimi yapılır.

Sinema Sayısı	Ekipman Türü	Film Tabanlı Ses	Plak Tabanlı Ses
5	Yerli imalat	3	2
6	Bauer (Alman)	6	
5	Nietzsche (Alman)	5	
3	R.C.A. Photophone (ABD)	3	
2	Survox (Fransız)		2
1	Tobis (Alman)	1	
7	Western Electric (ABD)	7	
19	Zeiss-Ikon (Alman)	19	
<b>Toplam: 48</b>		<b>Toplam: 44</b>	<b>Toplam: 4</b>

Tablo 1: 31 Aralık 1932’de Sesli Film Donanımına Sahip Sinema Salon Verileri, (Hinkle, 2007: 53).

İlk gösterilen sesli filmlere daha yakından bakıldığında ise pek çoğunun diyalogsuz olduğu görülür. Sessiz film döneminde orkestranın çaldığı müzik ve yaptığı ses efektleri bu kez sinema salonunun hoparlörlerinden gelir. 1930 başlarında *Sinema Gazetesi* bu iki türü birbirinden şöyle ayırır: Sesli “filimlerin de iki türüsü vardır: Birisine FİLM SONOR derler:[bunu henüz dergi çevirmemiş ama kastedilen sesli film] Bu filimlerde yalnız musiki ve çalgı kısmı seslidir, artistlerin konuşması işitilmez. Bir de FİLM PARLANT [yani içinde konuşmaların da olduğu sözlü film] dedikleri film vardır ki, bunda hem musiki hem de konuşmalar işitilir. Şimdiye kadar İstanbulda gösterilen filimler sadece

sonor filimlerdir” (Sinema Gazetesi, 1930). Filmlerin ses kuşaklarındaki bu farklılık kısa sürede terminolojiye *Sesli* ve *Sözlü* film olarak yerleşir.

#### 4. SESLİ SİNEMAYA GEÇİŞİN SONUÇLARI: DİL BARIYERİ

1930’ların başında sözlü film yavaş yavaş sesli filmin yerini almaya başlayınca Türkiye sinemalarında oldukça ilginç bir dönem yaşanır. Bu dönemde yerli film üretimi çok sınırlı olunca<sup>8</sup> ve İpek Film Stüdyosu ilk dublajı ancak 8 Temmuz 1933 tarihinde yapmaya başlayınca 1929 ile 1933 arasında geçen 4 yıllık süre boyunca Türkiye’de sinema salonlarına hâkim olan yabancı filmler “ithal” edildikleri dillerde gösterilmişlerdir. Hatta dublaj başladığı tarihten sonra bile hemen yaygınlaşmaz,<sup>9</sup> yani filmlerin yabancı dilde gösterildiği bu dönem aslında söz konusu dört seneden daha uzun sürer. 1940’lı yıllarda bile filmlerin Türkçe sözlü olması gazete ilanlarında öne çıkarılacak bir özellik olmaya devam eder.

Bu yıllarda Türkiye’de eğitilmiş insanların çoğu Fransızca, bir kısmı Almanca, küçük bir kısmı da İngilizce biliyorlardı. Bu yüzden sesli film döneminin başlangıcında daha çok Fransızca ve Almanca sözlü filmler tercih edilir (Hinkle, 2007: 67). Ancak bu Fransa ya da Almanya yapımı filmlerin daha çok ithal edildiği anlamına gelmez. Sesli sinemaya geçişle birlikte Hollywood filmleri Türkiye pazarındaki hâkimiyetini sürdürmeye devam eder.

Sesli film ABD’de çok çabuk yaygınlaşır ama dil engeli Hollywood filmlerinin Avrupa pazarlarındaki mevcudiyeti açısından büyük bir engel teşkil eder. Bu durum başlangıçta, dublaj, altyazı ve canlı anlatıcı gibi yollarla aşmaya çalışılsa da pek başarılı olmaz (Gomery, 1980: 83). Hollywood bu dil sorununu, filmin genel planlarını aynı tutup, diyalogların olduğu yakın çekimleri farklı dillerde çekerek, hatta yer yer aynı film için farklı oyuncular oynatıp aynı filmin dış pazarlar için farklı kopyalarını üreterek aşar (Gomery, 1980: 84). 1929 Kasımı’nda Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), filmlerinin en azından 3 dilde versiyonlarının yapılması amacıyla 2 Milyon Dolarlık bir program başlatır ve bu işe öncülük eder (Gomery, 1980: 83). Aynı set, kostümler ve senaryo kullanıldığı için yeni bir versiyon, bir filmin orijinal bütçesinin yüzde otuzundan daha pahalıya mal olmaz. Paramount ise 1930 başlarında Paris’in 6 mil uzağındaki Joinville’de devasa bir stüdyo kurar ve burada filmlerinin 12 farklı dildeki

<sup>8</sup> Sesli filme geçiş dönemi diyebileceğimiz 1930’lar boyunca Türkiye’de sinema salonlarında yabancı filmlerin çok büyük bir hâkimiyeti vardır. 1930’lu yıllar boyunca üretilen yerli film sayısı şöyledir: 1930-0 film, 1931-1 film, 1932-2 film, 1933-4 film, 1934-0 film, 1935-1 film, 1936-0 film, 1937-1 film, 1938-1 film, 1939-3 film (Özön, 1968: 252-253).

<sup>9</sup> O dönemde babası Elhamra Sineması’nın müdürlüğünü yaptığı için çocukluğu sinema salonunda geçen sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo ile 5 Eylül 2011 tarihinde yapılan sözlü mülakat.

versiyonlarını çekmeye başlar(Crafton, 1999:431).<sup>10</sup> İngiliz, Alman ve Fransız film endüstrileri de çok daha küçük bir ölçekte de olsa dış pazarlar için farklı dillerde filmler üretir (Gomery, 1980: 84).

Bu yıllarda Türkiye sinema salonlarında da pek çok film orijinalinden farklı dillerde gösterilir. 1932 yılında 40 Fransa yapımı film gösterildiği halde, sinema salonlarında oynayan filmlerin 75'inin dili Fransızcadır. Yani Türkiye'de 1932 yılında gösterilen 35 Fransızca film, Fransa menşeli değildir, ya orijinali başka dillerde olup Fransızca dublajlı kopyası ya da yukarıda anlatıldığı gibi henüz çekim aşamasında Fransızca olarak üretilen versiyonları gösterilmiştir.

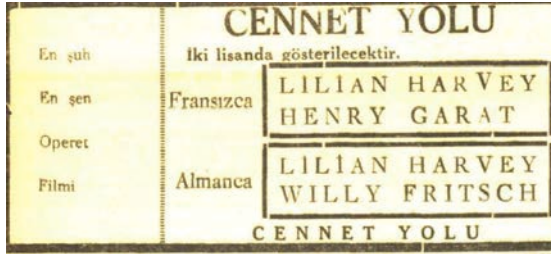
Türkiye'de 1932 Yılında Gösterilen Sözlü ve Sesli Filmler			
Menşei		Gösterim dili	
ABD	61	İngilizce	41
Almanya	45	Almanca	30
Fransa	40	Fransızca	75
İngiltere	6	İspanyolca	2
Yunanistan (TR ortak yapım)	1	Yunanca	1
İtalya	1	İtalyanca	1
Polonya	2	Lehçe	2
Rusya	1	Rusça	1
Türkiye	1	Türkçe	2
Çeşitli	8	Çeşitli	11
<b>Toplam</b>	<b>166</b>	<b>Toplam</b>	<b>166</b>

Tablo 2: Türkiye'de 1932 Yılında Gösterilen Sözlü ve Sesli Filmlerin Menşei ve Gösterim Dilleri (Hinkle, 2007, p. 68).

Sesli film yarışına Avrupa içinden belki de en iyi yanıtı veren Almanya özellikle operet türündeki filmlerle öne çıkar. Alman yapım şirketi UFA da bu dönemde dış pazarlar için Fransız oyuncularını kullanarak filmlerinin Fransızca versiyonlarını üretir. İpekçi Kardeşler UFA'nın *Cennet Yolu/Die Drei von der Tankstelle* (Wilhelm Thiele, Max de Vaucorbeil, 1929) filminin hem Almanca hem de Fransızca versiyonunu ithal ederler. 4 Mart 1931 tarihinde kendilerine bağlı bulunan Melek Sineması'nda *Cennet Yolu*'nun başrollerini Lilian Harvey ve Henri Garat'nın oynadığı Fransızca versiyonunu gösterirken aynı anda Elhamra

<sup>10</sup> Stüdyonun kurulduğu 1930'un başında filmlerin 5 farklı dilde versiyonları yapılırken, 1930 yazında Joinville'deki stüdyo hiç durmadan günde 24 saat çalışılır ve 12 farklı dilde filmler üretilir (Gomery, 1980: 83-84). Dublaj teknolojisi kısa süre içinde gelişir ve MGM 1932 başında aynı filmin farklı dillerde versiyonlarını çekmeyi bırakır, diğer Hollywood tekelleri de onu izler. Paramount Joinville'deki bu stüdyoyu Hollywood'un Avrupa pazarı için dublaj merkezi haline çevirir (Gomery, 1980: 84).

Sineması’nda bu kez başrolde Lilian Harvey’e Willy Fritsch’in eşlik ettiği Almancasını gösterime sokar. İpekçiler bu gösterimle birlikte sinema tarihi için ilginç bir yarışma da düzenler ve seyircilerine filmin Almancasını mı Fransızcasını mı tercih ettiklerini ve bunun nedenini sorarlar. Kazananlara da 150 lira değerinde bir fotoğraf makinesi, bir gramafon ve Melek veya Elhamra sinemaları için loca veya koltuk karnesi ödülleri verirler. Dönemin popüler konularını *Cumhuriyet* Gazetesi’nde Hem Nalına Hem Mihına isimli köşesinde ele alan Abidin Daver de bu yarışmadan bahseder (*Cumhuriyet*, 1931). Kendisi öncelikle filmin erkek başrol oyuncularını iki dilde oynayamazken iki versiyonda da başarılı bir şekilde oynayan kadın oyuncularını takdir eder. Daver, yarışmanın sonucuyla ilgili bir türlü karar veremezken yine de Fransızca bildiği için Fransızca versiyonu daha iyi bulur. Ancak filmin Almancasında başrolde oynayan Willy Fritz’in kadın seyirciler arasında çok popüler oluşunun sonuca etki edebileceğinden endişelidir. Abidin Daver’in “kaygıları” haklı çıkar ve yarışmayı Almanca versiyon kazanır. Fransızcanın daha yaygın bir dil olmasına rağmen filmin Almanca versiyonun kazanması ise bize dönem seyircilerinin film tercihlerinde filmin dilinden çok hayranı oldukları yıldızların daha belirleyici olduğunu düşündürür (Resim 6-7).



Resim 6: *Cennet Yolu* filmi hem Fransızca hem Almanca gösterilir. Filmin tüm ilanlarında hangi versiyonlarında hangi oyuncuların oynadığının altı çizilir. *Cumhuriyet*, 9 Şubat 1931.



Resim 7: Seyirciye *Cennet Yolu* filminin Almanca ve Fransızca dillerinden hangisini tercih ettikleri sorular ve bir yarışma tertip edilir. Yarışmada kazananlara fotoğraf makinesinden sinema koltuk karnesine çeşitli hediyeler verilir. *Cumhuriyet*, 27 Şubat 1931.

1932’de gösterilen sesli filmlerle ilgili tabloya daha yakından bakıldığında bu dönemde Türkiye’de filmlerin Rumca, İtalyanca ve İspanyolca gibi çok çeşitli dillerde gösterildiğini ama yine de en büyük ağırlığı Fransızca filmlerin tuttuğu görülür (Resim 8-9). İlginç olan noktalardan bir diğeri Fransızca olarak gösterilen Amerikan filmlerinin İngilizce olarak gösterilenlerden fazla oluşudur. Beyoğlu’ndaki bir sinema salonunda 60’tan fazla kişinin sesli bir filme bilet alırken sırf filmin dili İngilizce olduğu için sinemaya girmekten vazgeçmeleri



gibi vakaların olabildiği göz önüne alınca film ithalatçılarının bu tercihi daha iyi anlaşılabilir (Hinkle, 2007: 67).



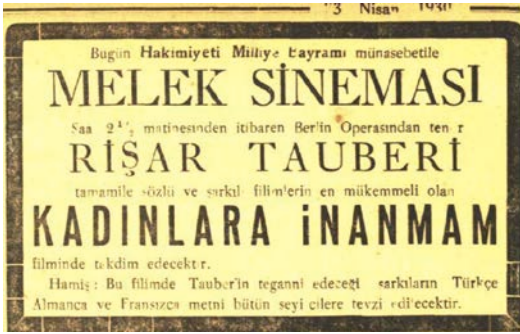
Resim 8: Glorya Sineması, birisi İspanyolca diğeri Fransızca olan iki filmi aynı anda oynatır. Cumhuriyet, 15 Ocak 1931.



Resim 9: Dönem ilanlarında filmin hangi dilde olduğu da mutlaka belirtilir. “Bu hafta gösterilen filmlerin ekserisi muhtelif lisanlarda komedi, dehşet ve macera kordelâlarıdır: 1- Edward G. Robenson ve Loretta Yung Amerikan mamulâtından Fransızca sözlü “Baltalı cellat” filminde. 2- Fransiska Gaal ve Paul Hörbiger Macar mamulâtından almanca sözlü “Budapeştede bir iskandal” filminde. 3-Brigitte Helm Alman mamulâtından Fransızca sözlü “İncili kadın” filminde. Cumhuriyet, 8 Aralık 1933.

Peki, yabancı sözlü filmlerin hâkim olduğu bu ortamda yabancı dil bilmeyenler için sinemacılar ne türden çözüm yolları bulmuşlardı? Sesli filmin getirdiği bu dil bariyerinin seyirci kaybıyla sonuçlanacağını gören kimi dağıtımçıları öncelikle sinema salonlarında filmlerdeki şarkı sözlerinin Türkçe,

Fransızca ve Almanca metinlerini dağıtırlar (Cumhuriyet, 1930) (Resim 10). Ancak bu uygulama diyalogun çok az olduğu, daha çok şarkılı olan ilk dönem sesli filmlerinde uygulanmışa benziyor. Zira çok geçmeden 23 Kasım 1930’da sektörün öncülerinden İpekçiler ilk altyazı uygulamasına başlar. Sözlü ve aynı zamanda renkli opera filmi *Serseri Kırıl/The Vagabond King* (Ludwig Berger, 1930)’ın galasının ilanında yeni aldıkları altyazı makinesini şöyle müjdeliler: “Melek ve Elhamra Sinemaları nihayet fevkalade fedakarlıklar ihtiyarile en son icat edilen ve bütün sözlü filmlerin Türkçe-Fransızca izahatlı tercümelerinin aynı zamanda iraesini temin eden bir makine tesis etmişlerdir. Bu suretle sözlü filmler beynelmilel bir şekil kesbediyor ve her ne lisanda olursa olsun film, Türkçe ve Fransızca olarak açık ve anlayışlı oluyor” (Cumhuriyet, 1930) (Resim 11). Altyazı uygulamalarına başlanır ancak bu konuda terminoloji uzun süre oturmaz. “izahatlı tercüme”, “senaryo hulasası”, “izahat”, “filmlerdeki yazı” gibi farklı kullanımlar gözlenir.



Resim 10: Melek Sineması’nın *Kadınlara İnanmam/ Never Trust a Woman* (Max Reichmann, 1930) film ilanında filmdeki şarkıların Türkçe, Almanca ve Fransızca metninin bütün seyircilere dağıtılacağı duyurulur. *Cumhuriyet*, 3 Nisan 1930.



Resim 11: Melek ve Elhamra Sinemaları altyazı ile film göstermeye başladıkları ve bu uygulamaları sayesinde sözlü filmlerin beynelmilel (evrensel) bir hale gelmiş olduğunu müjdeliler. *Cumhuriyet*, 30 Kasım 1930.

1930 yılı sonuyla birlikte altyazı uygulamaları başlamış da olsa çok başarılı değildir. Altyazıların çevirilerinin çok kötü olduğu, filmle senkronizasyonunun sorunlu olduğu gibi şikâyetler vardır. Altyazılarla ilgili bir başka sorun da aynı anda hem Türkçe hem de Fransızca altyazı olduğu için altyazıların perdenin çoğunu kapatması yönündedir. *Sinema Gazetesi* bu konuyu çeşitli defalar, hem de oldukça sert bir biçimde gündeme getirir: “Sesli filmlerin inkişafı bizim önümüze, Türkçe yazılar meselesini bütün keskinliğile bir kere daha koyuyor. Bir defa filmlerde gösterilen Türkçe yazılar yazılış itibarile bir rezalettir. Bunlardan bir mana çıkarmak kabil değildir” (Sinema Gazetesi, 1930). Yazı, ucuz mütercim bulma derdinde olan sinemacıları uyarır ve eğer böyle devam

edeceklerse resmi makamları bunun önüne geçmeleri hususunda göreve çağırır. Dergi Fransızca altyazıların ise kaldırılmasını talep eder: “Esasen sesli filimler dolayısıyla seyircilerin birçoğu bir kelime bile anlamadıkları İngilizceyi dinlemeye mecbur edilmişken bir de Fransızca yazılarla gözleri yormakta mana ve mantık yoktur” (Sinema Gazetesi, 1930).

Sesli film dünyanın pek çok yerinde yabancı dillerin ve yabancı kültürlerin “milli” kültürü zedeleyeceğine dair endişeleri de beraberinde getirmiştir. Türkiye’de de sesli sinemaya geçişle birlikte bu yönde sesler yükselir:

*“Sesli filimler mes’alesi günün en mühim mes’alesidir. Çünkü eğer bugünlük sesli filimlerin esas unsurunu musiki teşkil ediyorsa yarın her halde esas unsur söz olacaktır. Bu takdirde mesela İngilizce veya Almanca bilmeyen seyirciler için musikisi az sözü çok sesli filmi seyretmek çok acayip bir iş olacaktır. Bu halin neticesinde muayyen bir iki lisan yeryüzünü istila edecektir.*

*Biz bilhassa memleketimizi, mesela İngilizcenin istilasından kurtarmak istiyorsak sesli film mes’alesine bir sureti hal bulmağa mecburuz.*

*Ya memleketimizi başıboş olarak ecnebi bir harsın istilasına terkedeceğiz ki bu feci bir şey olur, yahutta bu istilanın önüne geçmek için tedbirler düşüneceğiz. İkinci şıkkı ihtiyar edeceğimizde şüphe yoktur sanırız.”* (Sinema Gazetesi, 1929: 3)

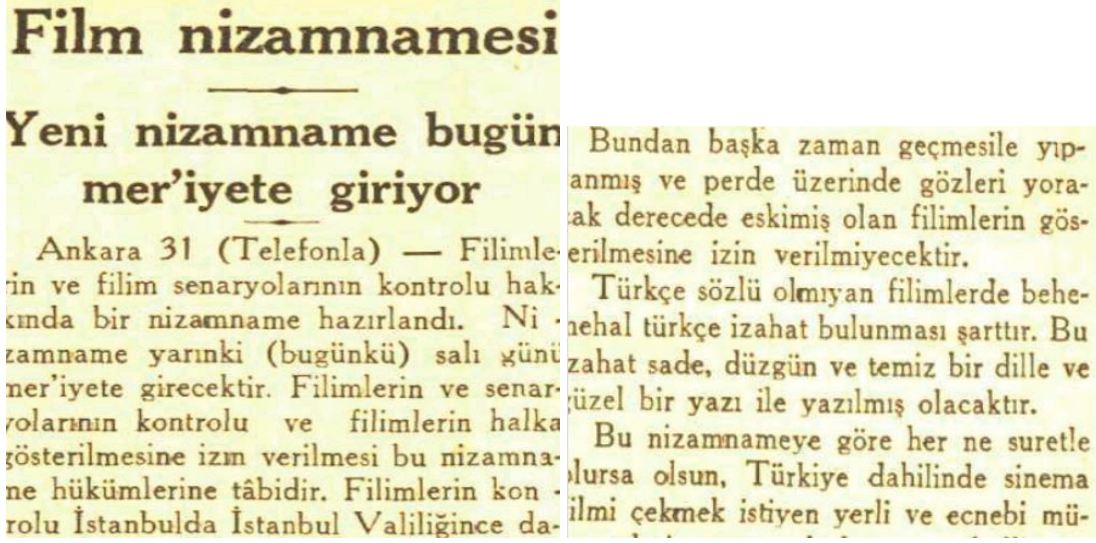
Filmlerin yabancı dillerde gösterilmesi, ülkede hali hazırda var olan “ecnebi harsın istilası” endişesi ile hemen buluşabilse bile bu durum örneğin Almanya’da olduğu gibi yabancı filmlere kota konmasına ya da İtalya’da olduğu gibi yabancı filmlerin İtalyanca dublajlı olmak koşuluyla gösterilebilmesi gibi sert önlemlerle karşılanmaz.

Sesli filmin ulusal hassasiyetlerle bulunduğu bir başka başlık da yeni alfabenin yaygınlaştırılması hususudur. Sessiz dönemde ara yazılar kullanılsa da sözlü filmlerle birlikte altyazı dönemi başlar ve seyirciler film izleme sürecinde görüntüler ve sesler kadar harflerle de karşılaşır. Türkiye’de sesli filme geçiş süreci aynı zamanda Latin alfabesine geçiş ve beraberinde gelen okuma yazma seferberliği dönemiyle çakışır. 3 Kasım 1928 tarihinde yayımlanan Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Kanunu’na göre 1 Ocak 1929’dan itibaren ülkede Arap harfleriyle hiç bir şey basılamayacaktır (Sami Özerdim'den aktaran Deren, 2002: 392). 1928 Ağustos ayı itibarıyla devlet dairelerinde yeni alfabenin öğrenilmesi için kurslar açılmaya başlanır, Devlet Basımevi yeni harfleri döktürür. Birkaç ay içinde vapur tarifelerinden öğrenci diplomalarına, filmlerin ara yazılarından dükkânların tabelalarına kadar ülkedeki yazılı olan neredeyse her şey değişir (Deren, 2002: 392-393). Aslında alfabenin değişimi, toplumsal yaşamın fiziksel yüzünü de fark edilir bir şekilde değiştirmiştir. Bu hazırlıkları,

tüm ülkeye yayılan eğitim seferberliği izler. 1927 nüfus sayımında Arap alfabesi ile okuma yazma bilenler 13 milyon civarındaki nüfusun yüzde dokuzu yani yaklaşık 1.170.000 kişiyken, yalnızca 1928-1929 döneminde okuma yazma öğreten Millet Mektepleri’nden 500 binden fazla kişi okuryazar sertifikası alır (Turhan Oğuzkan'dan aktaran Deren, 2002: 402).

Özellikle *Sinema Gazetesi* sinemaların yeni harflerin yayılma ve tanınmasında en önemli rolü üstlenebilecekken yalnızca “keselerini düşünen” sinemacılar yüzünden sinemanın bu milli görevi yerine getiremediğinden şikâyet eder. “Sinemacılarımız yoksa yeni harfleri hakir görüyorlar da mı, zaten çok fena ve çok iptidai bir şekilde yapılan tercümelemleri asıllarından hem daha ufak punto ile yaptırıyorlar, hem de perde üzerinde asıllarından daha az tutuyorlar?” diye sorarlar (*Sinema Gazetesi*, 1930 No. 20). Derginin önerisi Fransızca ve İngilizce altyazının kaldırılması ve bunların yerine “halkın anlayabileceği bir lisanla, yani Türkçe olarak” yeni harflerin biraz daha büyük punto ile yazılması ve gözleri yormaması için perdede daha uzun süre kalması yönündedir. Dergi bu konuyu çok ciddiye alır, “icap eden her makama müraccat ederek bu yolsuzlukların önünü almağa çalışacağız” diyerek kendine de sinemacıları denetleme ve “düzeltme” rolü biçer (1930 No. 20).

*Sinema Gazetesi* Türkçe altyazı meselesini bu kadar gündeme taşıdıktan 9 yıl sonra, 1 Ağustos 1939’da II. Dünya Savaşı’nın etkileri görülen bir Film Nizamnamesi yürürlüğe girer. Buna göre filimlerin kontrolü İstanbul’da, İstanbul Valiliğince daimi olarak seçilecek hususi bir salon veya muayyen bir sinemada bir komisyon tarafından yapılacaktır. Kurul haftada dört gün toplanacak ve her seferde en fazla iki filmi değerlendirecektir. Bu kurulda değerlendirilmek için gönderilen filimlerle beraber “filmin senaryosunun söz ve şarkılarının, orjinal metni ve filmde geçen her türlü yazılarile mektub, kitab ve gazete parçalarının metinlerle, Türkçeye çevrilmiş hulasaları, ve film müessesesi tarafından bu film için gönderilmiş olan afişler” de eklenecektir (Cumhuriyet, 1939). Düzenlemenin ilk maddesi bekleneneği üzere siyasidir ve herhangi bir devletin siyasî propagandasını yapan, herhangi bir ırk veya milleti küçük düşüren, Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olacak sahneler bulunan filimlerin gösterilmesine izin verilmeyeceğini belirtir. Bir diğer madde ise bundan böyle Türkçe sözlü olmayan filimlerde Türkçe izahat bulunmasının zorunlu olmasıdır. Bu açıklamaların, “sade, düzgün ve temiz bir dille ve güzel bir yazı ile” yazılmış olması da istenmektedir (1 Ağustos 1939). 1939 yılında yürürlüğe giren Sinema Nizamnamesi’nde filimlere Türkçe açıklama zorunluluğu getirilmesinden halen Türkçe açıklamaların ya da altyazıların sorunlu bir şekilde devam ettiği anlaşılır.



Resim 12: 1 Ağustos 1939'da yürürlüğe giren ve II. Dünya Savaşı'nın etkileri hissedilen Film nizamnamesi yabancı sözlü filmlerde Türkçe izahati zorunlu tutar. *Cumhuriyet*, 1 Ağustos 1939.

Sesli sinemaya geçişle birlikte oluşan yabancı dil sorununa bir başka çözümü de seyircilerin kendileri geliştirir. Eugene Hinkle'ın anlattığına göre alt sınıflardan okuma yazma bilmeyen biri sinemaya giderken eğitilmiş bir tanıdığını da yanına götürür. Ismarlanan sinema bileti karşılığında dil bilen ya da en azından okuma yazma bilen kişi de ya Türkçe altyazıları okur ya da Fransızca diyalogları açıklar. Bu durum sinema salonlarında hiç bitmeyen bir gürültüyü de beraberinde getirir (Hinkle, 2007: 82).

Sesli sinemaya geçişin getirdiği dil bariyeri seyircinin film tercihlerinde de etkili olur. Bu yıllarda Türkiye'de gösterilen filmlere baktığımızda müzikallerin, operetlerin muazzam hâkimiyetiyle karşılaşırız. Abidin Daver köşesinde "Fransızca, İngilizce ve Almanca bilmeyenler için bu lisanlarda yapılmış filimler" in az çok uyku getirdiğini buna karşın konuşmadan çok müziğe dayanan operetlerin zevkle dinlendiğini, çünkü güzel müziğin evrensel olduğunu" söyleyerek bu dönemde müzikal ve operet filmlerin yükselişinin nedenlerinden birini de işaret eder (Cumhuriyet, 1930). Bir diğer neden de sesin bir mecra olarak devreye girmesinin seyircilerde farklı kültürlerin şarkılarına dönük bir merakı körüklemesidir. 1930'da Sinema Gazetesi sesli filmi şöyle müjdelir: "Şimdi bütün milletlerin danslarını ve şarkıların işitip görmek fırsatına malik olacağız. Netekim bütün film şirketleri daha şimdiden dünyanın dört tarafına mütehassıslar göndererek yeni ve orjinal danslar, şarkılar aramağa koyulmuşlardır" (Sinema Gazetesi, 1930).

## 5. SESLİ SİNEMAYA GEÇİŞİN ARKA PLANDA KALMIŞ SONUÇLARI

Türkiye’de sesli sinemaya geçişin dil bariyeri ile ilgili olmayan dolaylı sonuçlarından birisi de Anadolu’daki küçük sinema salonlarının darboğaza girmesi olur. Büyük iller dışındaki pek çok sinema yatırım maliyetleri nedeniyle sesli film teçhizatı kurmakta zorlanırlar. Pek çoğu film ithalatçıları tarafından işletilen İstanbul’daki sinema salonları sesli film düzeneğine geçince ülkeye sessiz film getirtilmemeye başlanır. Sessiz dönemde İstanbul’da gösterimden kalkan filmleri ucuza kiralayan Anadolu’daki pek çok sinema salonu bu kez gösterecek film bulma sıkıntısı yaşar (Hinkle, 2007: 52–53).

Sesli filmin tüm dünyada yarattığı hazin bir sonda Türkiye de nasibini alır. Sessiz dönemde filmler vodvil gösterileri, şarkı performansları ve orkestra ya da piyano eşliğinde sunuluyorken sesli filmin icadıyla birlikte sinema salonları için ekstra bir maliyet kalemi olan müzisyenlerin devre dışı kalması gündeme gelir. Türkiye’de de sessiz film gösterimleri orkestralar ya da en azından piyano eşliği ile yapılırken sesli filmle birlikte bu orkestranın ya da piyanonun film sırasındaki eşliğine ihtiyaç duyulmaz. Yine önceden film gösterim programlarının bir parçası olan vodvil gösterileri ve şarkı performansları artık programlara dâhil edilmez (Hinkle, 2007: 50). Bu durum, sinema salonlarında bu işi icra eden sanatçıların işsiz kalması anlamına gelir. 17 Mart 1930’da *Akşam* gazetesi “Şehrimizde yeni bir buhran” başlığıyla bu konuyu sayfalarına taşır ve sesli film nedeniyle pek çok müzisyenin işsiz kaldığını söyler. İstanbul’daki sinema ve lokantalarda çoğu Rus ve Macar olmak üzere 300’den fazla kişi çalışıyordu ve son zamanlarda pek çok “Türk genci” de bu sanatkârların arasına katılmıştır. Ancak yazının yazıldığı tarihte İstanbul’da 150’den fazla müzisyenin işsiz olduğu belirtilir. Bundan bir kaç ay sonra bu kez Cumhuriyet gazetesinde “sesli filmlerin zuhurile beraber musiki san’atkarlarının” iş sahasında bir darlık olduğu ancak dünyanın her yerinde “yabancı mızıkacıların çalışmalarına müsaade verilmemeye” başlandığı, “Türkiye’de böyle bir kayıt olmadığı için diğer memleketlerde iş” bulamayanların buraya akın etmeye başladığı ifade edilir (Cumhuriyet, 1930). İtalya’da hükümetin sesli film kullanan sinemaları varyete ve orkestra istihdamına mecbur ettiği, “bizde de mızıkacılarımızı himaye edecek, diğer memleketlerde iş bulamayan ecnebi mızıkacıların buraya akın yapmalarının önüne geçecek tedbirler” alınması istenir (Resim 13).



Resim 13: Sesli filmle birlikte sessiz dönemde sinemalarda çalışan müzisyenlerin artık iş bulamamalarını gazeteler de gündeme taşır. Solda, 17 Mart 1930, *Akşam*. Sağda, 2 Haziran 1930, *Cumhuriyet*.

## 6. SESLİ FİLME İLK TEPKİLER

Büyük bir teknolojik dönüşüm olan ve yeni bir seyir tecrübesi vadeden sesli sinemaya dönemin yazar ve entelektüelleri nasıl tepkiler vermiştir? 8 Şubat 1930'da *Cumhuriyet* gazetesinde Server Bedi mahlasıyla yazan Peyami Safa gittiği ilk Fransızca sesli filminden oldukça etkilenmiştir:

*"Dün gece Elhamra sinemasında bir sesli film seyrettim. Bu öyle bir köpek havlaması ile iki çan sesinden ibaret mırıltılı filimlerden değil. Bütün insanlar, baştan aşağı hem de Parisli şivesile, nefis bir Fransızca konuşuyorlar ve gayet ince sesler duyuluyor: Kundura gıcirtıları, su şırıltıları, ağız şapırdatmaları, herşey... Handise parmak çıtlatmalarile kalp çarpıntıları bile işitilecek. Hulasa, teknik mükemmel."* (Bedi, 1930)

Sinemanın gençleri özünden koparıp batı özentisi züppelere çevirebileceği yönünde endişeleri olan Peyami Safa bile sinemaya sesin gelişiyile bu mecraaya olan yaklaşımını toptan değiştirmiştir: "Bendeniz sinemadan hoşlanmam. Ramon Novaro erkek midir, dişi midir? Billi Dov kız mıdır, oğlan mıdır? Bilmem. İki üç iyi film seyrettim, üst tarafı san'atla alakası olmıyan şeyler. Fakat dün gece Elhamra'da seyrettiğim film beni sinemaya meftun etti. Zira artık edebiyat ta sinemanın mühim unsurlarından biri olmıya namzet görünüyor." Sinemayı beğenmeyen Peyami Safa'nın beğenmeye başlaması sözle

birlikte edebiyatın sinemanın önemli bir unsuru olmaya başlamasına dayanır. Oysa sesli sinema başta Charlie Chaplin olmak üzere pek çok sinemacıyı, sinemayı kendi olanaklarından, kendine özgü anlatım biçimlerinden uzaklaştıracağı yönünde endişelendirmiştir.

Peyami Safa çok etkilense de sesli filmin şu anki halini değil istikbalini alkışladığını belirtir ve ekler: “Yoksa bugünkü halile, seslerde gene bir gayri tabiiyet var ki önüne geçilemezse sinemayı tiyatrunun rakibi olmakta iletbet menedecektir.” Bu ses kalitesindeki sorunlar sesli sinemanın özellikle ilk dönemlerinde seyircilerden de kimi şikâyetler alır. Sinema profesyonellerine hitaben hazırlanan *Ekran Sinema Mecmuası*’nda film gösterim cihazları reklamları da kendi ses sistemlerinin diğerlerinden daha başarılı, daha kaliteli ses verdiği iddiasıyla salon sahiplerini çekmeye çalışır (Resim 14-15).

Ahali Sinemanızı terk ederse...

...başlıca sebeplerden biri "röprodüktör" makinenizin, iyi bir makinenin haiz olduğu evsafi malik olmaktan çok uzak olduğudur. Bunun için asri tekniğin en son tekemmülüne haiz yeni

**R. C. A. PHOTOPHONE**

makinesinin enstallasyonuna dernel başlayınız. Kuvvetli ses vermesinin tabiliği garanti dir.

Bu gün, ispat edilmiştir ki R. C. A. VICTOR Co. Inc tarafından icat ve inkişaf edilmiş

**R. C. A. PHOTOPHONE**

makineleerinin sağtamlığı. Sesli film cihazlarının doğruluğu ve mükemmeliyeti diğerlerinin hepsinin fekindedir.

Randömanları nazarı itibare alınınca bu makineler en ucuz olanlardır

TÜRKİYE UMUM VEKİLİ:  
Kemal Halil, Mehmet Rifat ve Ş. - TATKO ŞİRKETİ  
Beyoğlu - Taksim Bağçesi Karşısında

**RCA**  
THE EMBLEM OF PERFECT SOUND  
**PHOTOPHONE**  
SOUND EQUIPMENT

MÜKEMMEL SES

**PHOTOPHONE**

Resim 14: “Ahali sinemanızı terk ederse başlıca sebeplerinden biri ‘röprodüktör’ makinenizin iyi bir makinenin haiz olduğu evsafi malik olmaktan çok uzak olduğudur.... R.C.A PHOTOPHONE Kuvvetli ses vermesinin tabiliği garantidir”. *Ekran*, 15 Nisan 1934.

Mükemmel SES

Son derece gürültüsüz projeksiyon için hususi dişliler.

Otomatik ve daimi yağlama tertibatı

En mükemmel fotosellül (ses verici alet)

1300 metroluk bobinler

Az ceryan ile fevkalade projeksiyon

GÜRÜLTÜSÜZ SAĞLAM

**BAUER**

Sinema makineleri bir çok evsafa malik ve diğer bilânum markalara fakittir

**EUGEN BAUER GMBH**  
STUTTGART - UNTERTÜRKHEIM

UMUM ŞARK ve BALKAN VEKİLİ **Radio A. NECİP** Galata Bankalar Caddesi No. 1 - İSTANBUL

Resim 15: “Mükemmel Ses.... BAUER”, *Ekran*, 15 Aralık 1933.

Beyazperdedeki karakterlerin konuşmaya başlamasıyla birlikte onları iyi duymak da bir mesele haline gelir. *Cumhuriyet* gazetesindeki köşesinde Abidin Daver Elhamra sinemasında meşhur tenor Jan Kipura’nın filmini izlerken sinemadaki gürültü yüzünden nasıl rahatsız olduğunu şöyle aktarır:



*“Kipura'nın insanın içine ürpermeler veren o müessir feryatlarını dinlerken tam en zevkli yerinde sinemaya üç kişi geldiler. Bir de yer gösteren kadın etti dört. Yer beğenmediler, buraya mı oturalım, şuraya mı diye tereddüt ve münakaşa ettiler. Nihayet bir yere oturdular. Oturdular ama gürültü bitmedi....Fakat bu gürültüler Kipura'nın en güzel şarkısının bütün zevkini kaçırdı, berbat etti.” (Daver, 1930)*

Daver'in rahatsızlığı bununla da sınırlı kalmaz başka bir sinemada da locanın arkasında koridorda bir takım adamların takır tukur gezmelerinden, konuşmalarından, kapı açıp kapamalarından duyduğu rahatsızlığı anlatır ve bu yüzden filmde olan bitenin yarısını anlayamadığını belirtir. Bu dönemde sinemalarda sesli sinemanın getirdiği dil bariyerini aşmak için seyirciler arasında lisan bilenlerin, bilmeyen yakınlarına film izlerken açıklamaları gibi bir pratik geliştiğinden bahsedilmişti. İşte Abidin Daver'i bu sesler de rahatsız eder: “Yanımızdaki locada bir ukala, hayli yükses sesle filmdeki muhavereyi yanındakilere tercüme etmeğe kalkıştı. Filmin bir kısmını da onun sesinden işitemedim.” Abidin Daver, binlerce lira vererek en son sistem sesli film makineleri ve sesli filmleri getiren sinemacılarımızın biraz daha fedakârlık yaparak yerlere ve kapılara keçeler koymalarını, film başladıktan sonra kısa perde araları yapıp geç kalanları salona yalnızca o aralarda almalarını, koltukları, kapıları gıcirtı yapmayacak hale getirmelerini, memurlarını koridorlarda gevezelik edilmesine mani olmakla görevlendirmelerini ister. Sinemacılar üstlerine düşen bu görevleri yerine getirdikten sonra sinema seyircileri de “sesli film seyretmenin adap ve terbiyesini öğrenmeli, lakırdı ve gürültüden vaz geçmelidirler.” Pek tabi ki Daver seyircilerden bu beklentisini dönemin modernleşme çabalarıyla ilişkilendirir: “Bilmeliyiz ki medeniyet ve fennin bu yüksek icadını o yüksekliğe layık bir şekilde dinlemek de bir medeniyet lazımesidir” (Daver, 1930).



Resim 15: Sesli filmle birlikte sinemalardaki gürültüler seyircileri daha fazla rahatsız eder. Sesli filmleri izlemenin bir adabı olmalı diyen sesler yükselmeye başlar. *Cumhuriyet*, 11 Aralık 1930.

## 7. SONUÇ

Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de büyük bir heyecanla karşılanan sesli filme geçişin sinema sektöründe olduğu kadar toplumsal hayat üzerinde de çarpıcı ve çok katmanlı etkileri olur. Sesli filme geçişle birlikte, plak tabanlı ilk örneklerden optik sistemlerin kullanıldığı örneklere kadar sinema alanında büyük bir teknolojik dönüşüm yaşanır. Bu durum sinema sektöründeki girişimcilerin teknolojiyi takip ve ithal etmekteki gayret ve imkânlarına bağlı olarak Türkiye’deki sinema salonlarını ve onların tercih edirliliklerini değiştirir. Bu süreçte teknolojiyi takip edenler elbette yalnızca sinema salonu sahipleri ya da dağıtımcılar da değildir. Seyirciler de gazete ve mecmuaların aktardığı diğer ülkelerdeki gelişmelerin Türkiye’deki talepkarı ve takipçisi olmuşlardır.

Ancak, yaşanan değişim, yalnızca sesin salonlara girişı ve teizatların modernleşmesi ile sınırlı kalmaz. Filmlere giren sözler, neredeyse tamamı yabancı filmlerin gösterildiği dönemin Türkiye’inde sinema salonlarına önce anlaşılması güç yabancı sesler olarak girer. Sesin salona aktarılması, yabancı filmlerdeki sözlerin izleyiciye anlayabileceği bir şekilde aktarılması gibi bir gündemi de beraberinde getirmiştir. Dönemin kaynaklarında, ortaya çıkan bu dil bariyerini aşmak için zamana yayılan farklı çabalara da tanıklık ederiz. Filmdeki şarkı sözlerinin tercümesinin basılı olarak dağıtılmasından yabancı dil bilenlerin salonda diyalogları sesli olarak yanındakine aktarmasına, altyazıdan dublaja kadar farklı çözüm yolları denenir. Okuryazarlık oranının düşük olduğu, üstüne üstlük çok yakın bir geçmişte radikal bir dil devrimi yaşamış olan bir ülkede bu değişimin sancısız ve kolay olması düşünülemez. Ancak zaman zaman yükselen şikâyet ve endişelere karşın toplumun bu dil engeline rağmen, sinemadaki bu yeniliği büyük bir açıklık ve ilgiyle karşıladığı anlaşılmaktadır.

Sesli sinemaya geçişin etkilerinin toplumsal alanda daha geniş bir düzlemde ele alınması gerekir. Zira bu makalenin doğrudan konusu olmadığı için ele alamadığı ancak incelenen birinci el kaynaklarda yansımaları gözlemlenen pek çok başlık yeni akademik çalışmaların konusu olmaya adaydır. Örneğin yüksek maliyetli yatırımlar gerektiren bu teknolojinin büyük kentler dışındaki küçük sinema salonlarını filmsiz bırakması ve belki de kapanmaya zorlamasının, bu salonların işletmecileri üzerinde olduğu kadar bu yerleşim yerlerindeki seyirciler üzerinde de etkileri olduğu muhakkaktır. Ayrıca her teknolojik dönüşüm gibi sesli sinemaya geçişin de emek süreçleri üzerinde doğrudan ve dolaylı etkileri olmuştur. Makalenin ele aldığı dönemin gazetelerine yansıyan müzisyenlerin işsiz kalmaları ve hatta diğer ülkelerden Türkiye’ye göç ettiği rivayet edilen müzisyenlerin durumu başlı başına araştırılmayı hak eden bir konudur. Ancak bir kısım emek gücünün değersizleşmesine paralel olarak gelişen yeni iş alanlarından da bahsetmek gerekir. Artık sinema sektörünün tercümanlık, dublaj sanatçılığı, altyazı operatörlüğü gibi yeni çalışma alanları

oluşur. Ayrıca bu süreçte yalnızca sinema salonları, filmler ve sektörle ilgili ihtiyaçlar değil, seyircilerin izleme alışkanlıkları ve sinema algısı da değişimler geçirmiştir. Her büyük dönüşüm gibi sosyal ve kültürel hayat üzerinde derin etkileri olan bu değişimin dönemin entelektüel dünyasında da yankıları olmuştur.

Kimi yazarlar sinemaya sözün gelişiyle birlikte sinemayı ilk kez muteber bir sanat olarak görmeye başlarken, kimileri de “medeniyet ve fennin bu yüksek icadını” ona uygun bir şekilde “dinlemek” gerektiğini ifade ederler. Belki de sesli sinemaya geçişin Türkiye’de en büyük etkisi sinema salonunda film izleme biçimleri üzerinde olur. Sesli sinemaya geçiş sürecinde özellikle seyircilerin dil bariyerini aşma çabası, sinema salonlarında oldukça “konuşkan” bir seyirci oluşmasına neden olur ve bu durum sinemalarda kimi zaman uğultuya ve yer yer gürültüye varan bir ses düzeyi yaratır. Fakat sesin ve sözün anlatının temel bileşeni olmasıyla “dinlemek” de film izleme sürecinde çok önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Bunun sonucu olarak da sinema gösterimlerinin yapıldığı salonlarda sessizlik talepleri yükselmiştir. Bugün bildiğimiz anlamda sinema salonlarının sessizleşmesi uzun yıllar olsa da, Türkiye’de sesli filmin yerleşiklik kazanması ile birlikte salonda ses çıkarma ehliyeti seyirciler yerine beyazperdedeki karakterlere verilir ve “konuşan” seyircinin yerini “dinleyen” seyircinin alması süreci başlamış olur.

## KAYNAKÇA

Altman, Rick (2007), *Silent Film Sound* (Columbia University Press).

Altman, Rick ve Richard Abel (1999), “Global Experiments in Early Synchronous Sounds”, *Film History*, 11(4), 395–399.

Arpad, Burhan (1976), *Hesaplaşma* (İstanbul: May Yayınları).

Arpad, Burhan (1984), "Eski İstanbul Sinemaları II", *Cumhuriyet*.

Bedi, Server (Peyami Safa) (1930), "Elhamra sinemasında", *Cumhuriyet*.

Crafton, Donald (1999), *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931* (New York: University of California Press).

Daver, Atabey (1930), “Sesli Filmin Bir Zaferi”, *Cumhuriyet*.

Daver, Atabey (1930), “Sesli filmler ve sinemalarda gürültüler”, *Cumhuriyet*.

- Daver, Aatabey (1930), “Tiyatroyu öldüren sinema”, Cumhuriyet.
- Deren, Seçil (2002), “Kültürel Batılılaşma”, Uygur Kocabaşoğlu (Der.), Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık, cilt 3 (İstanbul: İletişim Yayınları): 382–402.
- Filmer, C. (1984), Hatıralar, İstanbul.
- Gomery, Douglas (1980), “Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound”, Yale French Studies, 60, 80–93.
- Gomery, Douglas (2005), The Coming of Sound: A History (New York & London: Routledge).
- Hinkle, Eugene (2007), “The Motion Picture in Modern Turkey”, Rıfat Bali (Der.), Us Diplomatic Documents on Turkey II: The Turkish Cinema in the Early Republican Years (İstanbul: The Isis Press): 25–185.
- Konuralp, Sadi (2004), Film Müziği: Tarihe ve Yazılar (İstanbul: Oğlak Yayınları).
- Konuralp, Sadi (2006), “Türkiye’de Sessiz Film Döneminde Film Müziği”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5 (İstanbul: Bağlam Yayınları): 65–80.
- Murphy, Robert (1984), “Coming of Sound to the Cinema in Britain”, Historical Journal of Film, Radio and Television, 4 (2): 143–160.
- O’Brien, Charles (2005), Cinema’s Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and U.S. (Bloomington: Indiana University Press).
- Özön, Nijat (1962), Türk Sinema Tarihi. Dünden bugüne 1896-1960 (İstanbul: Artist Yayınları).
- Özön, Nijat (1968), Türk Sineması Kronolojisi (Ankara: Bilgi Yayınevi).
- Rogoff, Rosalind (1976), “Edison’s Dream: A Brief History of the Kinetophone”, Cinema Journal, 15(2): 58–68.
- Simavi, Sedat (1931), Sesli Sessiz ve Renkli Sinema (İstanbul: Kanaat Kütüphanesi).
- Skaff, Sheila (2008), Law of Looking Glass: Cinema in Poland, 1896-1939 (Ohio University Press).
- Thompson, Kristin (1985), Exporting Entertainment America in the World,

Film Market 1907-1934 (London: BFI Publishing).

Üstel, Füsun (1994), “1920’li ve 30’lu Yıllarda ‘Milli Musiki’ ve ‘Musiki İnkılabı’”, Defter, 22: 41–53.

“Mızıkacılarımızı himaye edelim”, Cumhuriyet, 2 Haziran 1930.

“Film Nizamnamesi”, Cumhuriyet, 1 Ağustos 1930.

“Şehrimizde Yeni Bir Buhran: Sesli film yüzünden çalgıcılar iş bulamıyor”, Akşam, 1930.

“Sesli Filmleri Ne Suretle Yaparlar”, Sinema Gazetesi, 1930.



**KÖPRÜDEKİ ADAMLAR: YENİ TÜRKİYE  
SİNEMASINDA DUMRULLUK VE TRAJİK DURUM  
MEN ON THE BRIDGE: THE CRAZY DUMRUL  
COMPLEX AND TRAGICAL CONDITION IN THE  
CINEMA OF NEW TURKEY**

**Tolga YALUR<sup>1</sup>**

**ÖZ**

Bu çalışma, Türkiye sinemasından bir dizi popüler film ve metni referans alarak, özelde sinemaya ve Türklüğe hâkim bir psişik durumu, post-yapısalcı fenomenoloji çerçevesinde incelemektedir. Deli Dumrul mitindeki *köprü* bekçisi Dumrul'un Azrail'le karşılaşmasını, "Yasa" kavramı üzerinden ele alarak, yasa nazarında erkek öznenin vicdanına ve "hakikat"e erişimine ket vurulduğunu ve bu nedenle maneviyattan mahrum kaldığını söylemektedir. Öyle ki, İslam öncesi sadece dünyevi mevcudiyet söz konusu iken, İslam'la beraber öte dünya mevcudiyeti sorunsalı da baş göstermiştir. Bu, "trajik durum" şeklinde kavramlaştırılmaktadır. Trajik durumun, Türkiye sineması için eleştirmenlerce yakını olarak dile getirilen "maneviyat eksikliği"ni açıklayan bir kavram olduğu, film ve metinler merceğe alınarak öne sürülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Köprü/Geçit-sellik, Yasa, Dumrulluk, Trajik durum.

**ABSTRACT**

**This study takes a number of popular films from the New Cinema of Turkey as references to investigate a dominant**

<sup>1</sup> Öğretim Görevlisi, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Film Çalışmaları Programı.

\* Makale Geliş Tarihi: 19.01.2016  
Makale Kabul Tarihi: 05.05.2016

psychosocial condition in Turkishness. Based on the myth of Crazy Dumrul that represents the transition from Turkish-Paganism to Turkish-Islam where Dumrul faces the angel of death, this study looks through a subject's conscience in the eye of the "Law", which in Dumrul's case restrains access to "truth" while he is trapped between two worlds: Earth and the hereafter, material and spiritual. This is conceptualized as a tragic condition, as the dominant psychosocial condition over male subjectivity in the recent cinema of Turkey.

**Keywords:** Bridge/Passage, Truth, Law, Dumrul Complex, Tragic condition.

## GİRİŞ: TARKOVSKY OLMAK YA DA OLAMAMAK

2015 yılının başlarında Fatih Özgüven'in Türkiye sinemasına dair yazdığı yazısının başlığında soruyordu: "Neden Tarko Olunamıyor?"<sup>2</sup> Özgüven, aynı sene sinemalarda gösterilen *Neden Tarkovsky Olamıyorum?* (Murat Düzgünoğlu, 2014) adlı filme istinaden, "Tarkovski sinemasının astarını oluşturanın, ara sıra dinle buluşsa da, ondan çok öte bir şey olan 'manevilik' hissidir. 'İlke'lerden çok, asıl ıskalanan budur," diyordu. Özgüven, piyasaya çıkmakla kendi samimi filmini çekmek ikilemine düşen, Nuri Bilge Ceylan sonrası Türkiyeli yönetmenlerin temel varoluş sorunsalıyla geçen hayatlardan ve filmlerdeki erkek karakterlerin, "açsındır, biraz daha yemek ye" ve "al şu parayı, baban görmesin" diyen annelerle çevrilmiş halde olmalarından yakınıyordu. "Dinden öte manevilik" hissi geldiğinde, yani yönetmenler de, insanlar da *Tarko* usulü bir ruha kavuştuğunda anneler de, babalar da, filmler de bir kimliğe kavuşacaktı Özgüven'in dediğine göre.

"Neden Tarkovski Olamıyorum?" sorusu, belli ki bir mahrumiyeti de beraberinde getiriyor: Yönetmenlerin nesi eksik de Tarkovsky olamıyorlar? Parasal sorunu bir şekilde çözebiliyorlar ama akılları ve ruhları mı yetmiyor? Esasen Tarkovsky olamama, bir başkası olamama, din ve maneviyat eksikliği, Türkiye sinemasının oldum olası başına musallat bir ayrık Batı/Doğu sorunsalının bir başka biçimi gibi: Niye hem Batılı hem Doğulu olunamıyor? Niye bir Batılı yönetmen addedilen Tarkovsky kadar Doğu'ya, maneviyata, anneye ve hakikate yaklaşamıyor? Bu iki soru, Tarkovsky'nin son kırk yıldır dünya sinemasında bıraktığı etki kadar, onu kucaklayan Türkiyeli yönetmenlerde de, filmlerde ve metinlerde ve bunlara dair Özgüven'inki gibi eleştirilerde de belirginleşiyor.

<sup>2</sup> Özgüven, Fatih. Neden Tarko Olunamıyor? Radikal, 5 Şubat 2015  
<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/fatih-ozguven/neden-tarko-olunamiyor-1286519/>

Fakat bu Tarkovsky olamamanın değil, Türk-oluşun bir gediği: “Orta Doğuya sürüklenme”, “Arap etkisi”, “ekonomi ve kriz”, “gericilik”, “cahilleşme ve yobazlaşma”, “geri kafalı dinciler”, çoğu zaman bir başkası olamamanın, modern/ulusal bir “ilerici Türk” özne olamamanın nedeni olarak karşımıza hep çıkardı. Bu defa da en temel maneviyat ve din eksikliğini telafi edecek, bir başka yetkin Türklük idealini vaat edebilecek, dine ve maneviyata atfedilmiş ifadeler şeklinde çıkıyor. Esasen her biri, Doğu’lu olmak kadar Batı’lı olmakta, dini olmak kadar ulus olmaktadır bir mahrumiyeti, her haliyle eksik Türklüğü vurgulayan ifadeler.

Bu çalışmada filmler ve metinlere olduğu kadar Türkiyeli olmaya dair ortaya atılan yukarıdaki sorulara Batı/Doğu yönlerine bakarak değil, klişe bir Türkiye benzetmesi olan “köprü”yü Türklük varoluşuyla kavramlaştırarak cevap aranacak. Tarko’yu sevmeye, Tarko olma çabası, Türkiye Sineması’nın bu köprü yazgısını kabullenme gayretinin bir başka habercisi olabilir diye düşünüyorum. 1960’larda Milli Sinema’dan 80’lerde *Anayurt Otel’i*’ne, *Eşkya*’lı ve Nuri Bilge Ceylan’lı 90’lardan *Recep İvedik*’li 2000’lere, bu kültürel durumu yaşama şeklinin bir başka örneği.

Bu bağlamda çalışmanın temel kuramsal çerçevesini, post-yapısalcı fenomenoloji (Jacques Derrida ve Saffet Murat Tura) oluşturmaktadır. Psikanalitik ideoloji kuramının kapsayan bu yaklaşım, ikilikler üzerine kurulan ve sürekli bir eksikliği bulunarak ötelenen, temsili imkânsız bir psikososyal varoluşu; Türklüğü, dini (İslam’ı) ve maneviyatı bir çerçeve içine almamıza, farazi bir Batı/Doğu ayrımında Türkiye için kullanılan köprü eğretisini bu defa Türklük bağlamında anlamlandırmamıza imkân sağlar. Post-yapısalcı fenomenoloji, filmleri sadece bir yapı-beden gibi değil, aynı zamanda birer psişe (ruh) metinleri addederek gerçekleştirir eleştirisini. Yeni Türkiye’nin sinemasına yol alırken, bu eleştiri sadece filmlere değil, edebiyata ve mitolojiye de uğramakta.

Film-metinlerde kullanılan dilin, simgelerin ve ruhun malzemesi, bunu okuyan kimse tarafından anlamlandırılır. Nesnelere psişede nasıl oluştuğu, fenomenolojinin temel bağlamlarından biri. Manen/ruhen/psişik açıdan tahayyül edilen düşüncelerin, diğer bir deyişle içeriğin, daha iyi anlamlandırılması için film-metinlerin bunları yansıtan birer beden gibi düşünülmesi gerekir. Film-metin, anlamın bedenleşmelerinden ve maddeleşmelerinden biridir. Film-metindeki nesnelere, eseri oluşturan kimseler kadar seyredenlerin psişelerinde ve psişelerindeki gibi biçimlenir. Post-yapısalcı fenomenoloji yaklaşımı, anlamlandırdığı kadar anlam ayrımına giderek, ilişkilendirerek, bölerek ve anlamın yek ve bir döneme hâkim olmaktansa değişen ve evrim geçiren bir oluş hali olduğunu söyleyerek metne bakar (Husserl 2003: 82-83). Post-yapısalcı fenomenoloji, “öz”ü kabukla örtülmüş bir çekirdek



gibi görmez; mevcudiyetin tamamlanmadığını ve öznenin sürekli değiştiğini, kimliğin nihai ve sabit bir durağı olan tamlık durumu olmadığını söyler. Mevcudiyet, tamamlanmayan ve yek bir özü olmayan, *geçit-sel* bir süreçtir (Derrida, 1982).

Psikanalitik ideoloji kuramı da, post-yapısalcı fenomenoloji çerçeve için elzem. Louis Althusser ve Judith Butler bize öznenin ideolojinin öznesi olduğunu, yazılı veya sözlü yasanın özneyi çağırdığını ve özneye ayna tuttuğunu, kim olduğunu söylediğini dile getirirler (Althusser, 1968; Butler, 1995). Ideolojiler, özneye doğru/yanlışın, iyi/kötünün, günah/sevabın, dünyevi/uhrevinin neler olduğunu söyler, suçu ve ödülü tanımlar ve vicdana yerleşerek özneyi anlamlı kılarlar. Dolayısıyla bu çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan post-yapısalcı fenomenoloji, film-metinlerin kendilerini de, bu metinlerde geçen kimseleri de birer özne gibi incelememizi sağlamakta. Her şeyden önce mevcudiyeti, temsil edilen fenomeni ve psişeyi anlamaya yarayan bir yaklaşım. Dikkat edilmesi gereken şeylerden biri, öznenin *kendisi* değil, nasıl temsil edildiği; ideolojilerin özneye nasıl ayna tuttuğu ve özneyi nasıl bir vicdan muhasebesine (doğru/yanlış, dünyevi/uhrevi, iyi/kötü) yerleştirme gayretinde olduğu.

## 1. DUMRUL KOMPLEKSI

Jacques Derrida, seyahat denemeleri ve mektuplar kitabı *La Contre-allée*'de (*Counterpath*) köprü, gemi ve geçitlerden söz eder (Derrida, Malobou, 2004: 290-91). Cezayir'den Marsilya'ya *Le Liberté* adlı bir gemiyle yolculuk eden Derrida, bu gemiye yıllar sonra tekrar binerek Amerika'dan Fransa'ya gittiğini söyler ve yine Amerika'ya gittiğinde köprüyü bu defa bir *geçit* addeder: “Oluşun bir mevcudiyet olduğuna karar vermede,” der Derrida, “metafizik, göstergiyi sadece bir geçit gibi görür.” (Derrida, 1982: 71; 82). İki mevcudiyet anı arasındaki bir geçit bağlamı olan gösterge (dil ve temsil alanındaki tüm simgeler), yalnızca “bir mevcudiyetin bir diğerine olan geçit-sel” olmasıyla iş görür; köprü, buradan açılır (1982: 71). Derrida'nın bu Hegelci metafizik muhasebesinde, maddi dünyadaki aracı bir terim olan gösterge, manevi (psişik, tinsel) dünyadaki bir başka aracı terim olan suya benzer. Derrida, göstergiyi suya benzetir; su ile köprüyü boşluğu telafi eden benzer olgular gibi düşünür. Aracı terimi olan geçit-sellik ise, hem boşluk hem de boşluğu telafi etmeyi deneyen köprüyü; boşluğun *azaltılamazlığı*mı, yani boşluğa köprü olmanın imkânsızlığını ima eder.

İşin ilginç yanı, Derrida, *Counterpath*'in basımından iki yıl önce, 1997 Mayıs'ında İstanbul'u ziyaretinden de bahseder kitapta. İstanbul'a olan *geçişinin* bir *şifre* gibi olmasına dair bir mektup yazar (2004: 19). Bu geçişse, sınırları geçmekle ilgili: İki tam mevcudiyet anı arasındaki köprüye bir başka geçit-sellik

atfında bulunur. Yazım filozofunun İstanbul'a yönelik ilk düşündüğü şey, elbette "asri zamanlar'ın ölçsüz, sağduyulu, ancak zalim bir özgürlükçüsü" olan Atatürk'ün emriyle Arap harflerinden Latin harflerine (kelimeleri değiştirmeden) yapılan *geçiş* (2004: 11). Derrida, Arap harflerinin bir *kayıp nesne* olduğunu düşünür. Şehrin mimarisine, cephelerine ve birçok tabeladaki göstergelere bakınca, bu harf devriminden dehşete düşer. Fakat Arap harflerinin kaybindan bahsederken, kendi de bir Şarkiyatçılık emaresi sergilemeden edemez: "Fransız harflerini kaybetsek nasıl olurdu, düşünsenize?" diye bir soru atar ortaya. Hâlbuki günümüz Fransızlarından bahseder, Fransa'nın ve belki dünyanın tek yazım filozofu Derrida. Dili ve harfleri belki dünyada en tutkulu şekilde kullanan Fransız 1990'lı yıllarından retroaktif şekilde 1920'ler Türkiye'si insanlarına bakmak ve günümüz Fransızlarının Fransız dil ve yazımı ile o dönemin toplumunu karşılaştırmak, bir aşırılık olur diye düşünüyorum. Arap alfabesine ve okuma-yazmaya hâkim olmayan ve sembolik düzende harfleri sadece dükkân tabelalarında görse de baktığını anlamlandırmadan oldukça mahrum kalmış, okuma-yazmanın sadece dini kurumlar ve sanatlarında geçerli olduğu yani toplumun çok kısıtlı bir kesimine hitap ettiği dönemde, insanların dil ve simge mahrumiyetini telafi etmek için Arap harfleri ile Latin harfleri birbirlerinden ne kadar daha başarılı olabilirlerdi ki? Elbette Arap harfleri çok zorlanacaktı.

*Köprü*, Türkiye için sık sık kullanılan bir klişe-terim. Esasen bu çalışmanın bir açıklayıcı değişkeni olma nedeni bu. Derrida'nın İstanbul için yaptığı *geçit* benzetmesi, bu köprü istiaresine atıfta bulunabilmek için bu nedenle önemli. Ancak, burada Türkiye için Batı/Doğu mevcudiyetlerinin arasındaki boşluğu dolduran su veya köprüdür önermesinde bulunmayacağım. "Doğu/Batı" ayrımı o kadar abartıldı ki, kimse bu suyun içinden çıkamıyor. Esasen bu ayrımın üretildiği bir tarih ve düşünce/yazım kültürü var sadece. Bunu benimseyenler bir yana, buna cevap sunmaya çalışanlar da meseleyi kördüğümüne çevirdiler diye düşünüyorum. Dolayısıyla, Doğu ve Batı'yı iki ayrı mevcudiyet gibi görmektense, ya da "bir de Doğu'dan dinleyelim", "bir Şark masalı sunalım" demektense, bu ayrımın zaten hiç var olmadığı toplumsal ve ruhsal sulardaki amorf yansımaları bakmayı öneriyorum. Derrida'nın köprü düşüncesi bir de bu nedenle elzem. Zira analogideki su da köprü de farklı değil; boşluğun deneyimini, mevcudiyeti, yani oluş halini anlamamız için bir bağlam sunuyor.

### ***Trajik Durum***

Esasen köprü, ne Arap/Latin harflerine geçişin, ne Doğu/Batı muhayyilesinin, ne de modernleşmenin bir ürünü. Çünkü köprü benzetmesi, Türkiye'nin popüler geçit-sel suretinin ne ilki ne de sonuncusu. Türk-İslâm mitolojisinin ilk örneklerinden Deli Dumrul'da da rastlarız bu köprüye. Dede

Korkut'un hikâyesinin neredeyse tamamı, kurumuş bir çayın üzerinden geçen köprünün başındaki, adının tam anlamıyla "başı dumanlı"<sup>3</sup>, sırtı dik ve maneviyattan "mahrum" kalmış bekçi Dumrul etrafında, Türk-pagan bilincinin İslam'la karşılaşması sırasında çektiği kahrını anlatıyordu. Deli Dumrul'un bu psikopatolojisinden yola çıkan Bilgin Saydam, *Deli Dumrul'un Bilinci* (1997) adlı kitabında Türk-Paganizmden Türk-İslâm'a geçişi incelemiş, Jungcu-psikanalitik çerçevede miti ele alarak, anaç/doğal ve babaç/tinsel ikiliğiyle yaklaşmış ve hikâyedeki köprüyü, bu iki yakanın arasına yerleştirmişti. Bu ikilikte kanbağına dayalı ve (Türkiye'de de hâlâ önemli olan) güçlü bir ana-oğul bağının olduğu eski Türklükten, annenin eşliğe atfedildiği İslam'a geçişte anne-oğul ilişkisine yasa koyucu olarak müdahil bir figür olmuştu.<sup>4</sup> Tarkovsky olamayan yönetmenler gibi, Dumrul'un neden manevileşemediği sorunsalı için de Saffet Murat Tura devam etmekte: Bilgin Saydam'ın baba ve İslâm üzerinden sorduğu soruyu "dünyevilik" ve "uhrevilik" karşıtlığıyla anlayabileceğimizi; uhreviliğin dinsel bir "öte dünya"dan ziyade, dünyeviliğin ötesi şeklinde düşünebileceğimizi söyler Tura (2008: 88).

Dünyeviliğin karşısına uhrevinin gelişi sırasında anacın ehlileştirilmesi ve babacın yüceltilmesi, elbette ilk bakışta Freud'un Oedipus Kompleksi'ni çağırır. Ancak Oedipus kompleksi, çocuğun, babası ve annesine olan eril arzusu arasında dünyevi ikilemini anlatır. Yunan mitolojisinde geçen ve karşı cinsten ebeveynlerine âşık olan Oedipus ve Elektra kahramanların, ebeveynlerine sahip olmak için kendi cinsiyetlerindeki ebeveynlerini öldürdükleri durumdur bu. Dumrul mitinde, bencilce davranarak oğullarına can vermedikleri için Azrail iki ebeveyni de cezalandırarak öldürür. Dumrul'un kompleksi, hakikatin analıktan Tanrı'ya geçişi ve "karılık"ın annelikten çok "kocalık"ı tamamlayacak; "oğlum için canımı veririm"den önce, "kocam için canımı veririm" türünde bir gösteren şeklinde yasa tarafından asimile edilmesidir. Lacancı psikanalizin hakikatin ve nihai iktidarın ilkin analığa, sonra da babaya geçtiğini, fakat Büyük Öteki denilen tanrısallığın namevcut bir mevcudiyet olduğunu, yani en nihayetinde dünyevi olduğunu yinelemek gerekir. Dumrul'un nihayetinde yasına ve kılıcına boyun eğdiği Tanrı mitte Dumrul kadar dünyevi, babayığit ve kendine karşı çıkanı ezen bir tirandır. Dumrul'un bir ikizi, *doppelgänger*'i gibidir. Kılıcına boyun eğseler de ne Dumrul ne de boyu, O'nun hakikatini anlamazlar.

<sup>3</sup> Karakurt, Deniz. "Türk söylence sözlüğü, açıklamalı ansiklopedik mitoloji sözlüğü." *Baskı, E-kitap, Türkiye* (2011), s. 111.

<sup>4</sup> Fatih Özgüven'in başta getirdiği, "açsındır, biraz daha yemek ye" ve "al şu parayı, baban görmesin" tipi anne-oğul ilişkisi eleştirisine, İslam öncesi pagan Türklüğündeki bu anaçlık, en azından Türkler için bir cevap sunuyordur sanırım.

Hikâyede Azrail'in (yani İslam'ın) temsil ettiği "Arap kılıcı" öncesinde pagan ve şaman Türklerin doğaötesi güçlerle, dünyevi meseleleri halletmek için ilişkilendiklerini, İslam'la beraber uhrevileşme sürecinin başladığını, ancak, Dumrul'un manevi, yani içsel ve vicdani bir nedenden çok, ölüm korkusuyla İslamlaştığı için sürecin "eksik" kaldığını gösterir bu mit. Nihayetinde Dumrul'u Azrail'e meydan okumaya yönlendiren de, bir cengâverin ölümü. Tura'nın ifadesiyle, tinselliğin vicdanla ve Türklüğün Dumrul'la anlatıldığı bu söylemde insan yavrusu, hem dünyevi hem uhrevi bir "sürelî mevcudiyet"tir (2008: 90).

*"Mevcudiyetin anlamsızlığını yaşamak kadar hiçbir şey sarsamaz insanı. Her iki yanıt da bilgeliğe götürebilse de, materyalistçe mevcudiyet deneyimi kararlılığı çok daha çileci görünümlü... Mevcudiyeti materyalistçe yaşama tarzı köktencilikte yine de tutunacak bir dal varsa eğer, o da mevcudiyeti en acı yüzüyle görüyor ve bu acıya tahammül ediyor olmaktır. Bu acı ruhu terbiye eder: Bilgelik anlamak ve boyun eğmektir. Zaten mevcudiyeti anlamak boyun eğmektir. Başka bir deyişle keyfinden değil, çaresizlikten olgunlaşır insan."* (2008: 92)

Mevcudiyetle olan münasebetiyle, ölüm endişesiyle vicdan mekanizması işler ve "doğru" olanı seçmek durumundadır insan, zira hakikatten yoksundur. Tura, Dumrul'un da içine düştüğü ve maneviyattan mahrum kaldığı bu paradoksa "trajik" (dolayısıyla vicdani) der (2008: 93). İslam da trajikleşmeksizin, çileye çare olduğu sürece vicdanidir. "Hakikat"ten mahrum olan kişiye, *kula* doğruyu gösterdiği sürece idealist ve ideolojiktir. Ancak bu, trajik'in materyalist veya tinsel olduğu anlamına gelmez. Tura, trajik'i, bu ikisi arasındaki boşlukta konumlandırır.

Trajik ruhu, Melanie Klein'in paranoid ve depresif durumların arasına yerleştirir Saffet Murat Tura (2008: 94). Klein'a göre bir mevcudiyet, her an hâlihazırda olan bir takım fiziksel olgu ve işlevin kümelenmesidir (içgüdüler, endişeler, düşünceler, hisler, savunmalar, fanteziler, nesne ilişkileri vs.); "bir kimsenin içinden geçtiği değil, her zaman mevcut olan" bir şeydir (Klein, 1935: 116). Depresifin öncülü olan paranoid durumun temel özellikleri parçalanma, projeksiyon, özdeşim, idealleştirme, iktidar, inkâr ve zulümdür. Depresif durumda ise Klein, içe-atma, kararsızlık, suçluluk gibi süreçlerden bahseder. Endişeler, düşünceler, hisler, savunmalar, fanteziler ve nesne ilişkileri üzerine kurulan paranoid ve depresif durumlar, ego yitimi ve tamlığı, zayıflığı ve sebatı arasındaki farklılıklara işaret eder. Kişinin kendi içgüdülerini ve hisleriyle, özellikle de endişe ve vicdanla başa çıkma şekli, fiziksel konumunu belirler. Misal kişi bir cinayet işlemiş, zina veya hırsızlık yapmışsa, depresif ve pişman olur. Ancak İslami cihat için cinayet işleyecek ve hırsızlık yapacaksa, iyi ile kötü arasındaki ayrım için sırtını dine yasladığı için, başlangıçta paranoid olur, sonrasında içi rahattır. Trajik olanın sivrildiği yer, cihat için bir öldüreceği adamın o sırada

suratına tükürmesiyle öldürmekten vaz geçen Hz. Ali'nin durumudur: adamın yaptığına öfkelendiği için, Allah adına mı yoksa kendisi için mi onu öldüreceğine karar veremeyen Hz. Ali'nin, hakikati göremediği ve vicdanı ile yüzleştiği ve “hakikatten mahrum olmasını telafi etmeye çalıştığı” durumudur (Tura, 2008: 93-4).<sup>5</sup> Ancak Dumrul'un hikâyesinde trajik bir hakikat ya da doğru istenci yoktur. Azrail'in “Arap kılıcı” tarafından doğranmaktan, yani ölmekten korktuğu için vicdanı engellenir Dumrul'un. Dünyevi olanda kalır, uhreviye adım atamaz. Köprüdeki, geçiş halindeki, iki mevcudiyet arasında vicdanı ile baş başa kalmış olan, trajik ruhtur.

## 2. BİR TRAJİK DURUM UZAMI OLARAK YENİ TÜRKİYE SİNEMASI

Trajik durumun, pagan Türklüğünün İslâm'la sentezini müjdelediği tezini geliştirmeyeceğim. Burada daha önemli olanı, tinselle materyalist arasında ilk bakışta bulanık görünen bir ortak payda olan “hakikat”ten mahrum kalmak ve bunun vicdanla olan ilişkisi. Bazen kişisel trajik durumun ve kişisel farsın, ancak her zaman kişisel mahrumiyetin uzamı olan sinemayı, “sinemamız”dan örnekleri referans olarak kullanacağım. Köprü'nün üzerindeyken yani Türkiye'nin toplumsal sularında yürürken kendimizi psişik (ruhsal) denizin içinde bulduğumuz, materyalist ile tinsel, doğu ile batının, Türklük ile İslâm'ın sürekli birbirine dönüştüğü, muhayyel bir *trajik durum uzamı* gibi düşünebilir mi Türkiye sineması?

Esasen buna benzer bir soruyu Yeşilçam ve Kemalizm için soran Umut Tümay Arslan, Zeki Müren'in, işlemediği bir cinayetten dolayı yasadan kaçan, sesini yitirmiş bir sanatçıyı oynadığı *Kırık Plak* (Osman Fahri Seden, 1959) filminde, ulusal kimlik kurgusu ve ideal İstanbul aksanına, taşranın “ucube” kitle kültürü ile yüksek sanat müziği gibi kaşıtıklar üzerinden yasa nazarındaki vicdan muhasebesi ve suçluluk hissine bakmıştı: “Kanun ile piyanonun, kenar mahalle ile konağın, geçmişte kalmış bir hatırayla, Türk sanat müziği dolayısıyla bütünleştikleri bu evrende, Zeki'nin sesi ve imgesi, bu hatıraya bugün yaşanan zamanın içinde yer açarak geçmiş ile geleceğin, modern ile milli'nin uzlaştırılmasını sağlar” (2010: 43-44).

Ulusal kimlik ideali ve aile istiaresi ve modernleşme sürecinde bu kimliğin nasıl “Batı” taklidiyle ve “Batılı” performansıyla gerçekleştirildiği, Türkiye sinemasının toplumsal mekânında nasıl belirginleştiği, hem Nurdan Gürbilek ve

<sup>5</sup> Tura burada trajedinin temel metinlerinden Aristo'nun *Poetika*'sındaki, seyircide acıma ve arınma duyumu oluşturan tragedyaı referans almıyor ve Batı'nın tragedya üzerine kurulduğunu öne sürmüyor; dinsel düşünce ile materyalist düşüncenin ortak paydası olan bu hakikat mahrumiyetiyle ilgileniyor.

Arslan hem Bülent Somay ve birçokları tarafından deşifre edildi.<sup>6</sup> Dolayısıyla ulusal kimliğe, taklide ve performansa dair yazılanları yinelemekten kaçınıyorum. Ancak eklemek istediğim şey, ulusal kimlik, yani Türklüğün yasayla (ulusal idealle) olan ilişkisinde vicdanın yerini öncelikle Dumrul'un vicdanıyla karşılaştırmak, yani İslam'ı da başat gösterenlerden biri olarak bu kimliğin matrisine almak. Başka deyişle köprüdeki adamlara; materyalist/tinsel ikiliğiyle kesitlenen Doğu/Batı ile Pagan-Türk/İslâm arasındaki köprülerde yürüyen bu trajik (anti)kahramanların, bu yaşayan ölülerin Türk erkeklerine dair ne söyleyebileceğini düşünmek.

*Kırık Plak*, ulusal bütünlük muhayyilesini gerçekçi kılan vaatlerin ardında koşan bir film. Onca hıçkırığa ve çaresizliğe rağmen kahkahaya, saadete ve kanunun zaferine, esas suçlunun yasa nazarında ortaya çıkacağına olan inancın filmiydi. “Modern ve milli”nin uzlaşımını sağlayan Zeki, ne olduğunu bilmediğimiz bir suça alet olduğu ve bundan dolayı vicdan azabı çektiği için bütünlük vaadi ötelenecek, üstüne ses telleri asitle yanacak ve bir de işlemediği cinayetten dolayı Anadolu'nun dizginsiz gürûhuna karışacak, bir ibiş olup kendisiyle alay edilecek ve yüksek Türk kültürü ruhu ile taşranın garabeti arasındaki karşıtlıkla yüceltilirken, adıyla ve nüfusuyla ve sesiyle taşıdığı ulvî “Zeki Müren” kimliği yittiği için bir ölü gibi Anadolu'nun tekinsizliğine savrulacak, ancak bütün bu süreç içinde ‘kanunun kılıcı’, bu defa Kemalizm’in Azrail’i olan bir komiser tarafından izlenecekti...<sup>7</sup>

Dumrul ile Zeki, mahrumiyetin, acının, ölüme doğru olmanın içinde her zaman doğruyu, fazileti ve iyiyi bulmak isteyen ve “hakikat”e ulaşarak bir tür zafer kazanma bağlamında hayal kırıklıkları yaşayan, toplumsal tipler. Ancak Dumrul ile Zeki'nin arasındaki fark, Zeki'nin vicdanen aklanması ve kanun nazarında hem sesine/sevdiğine kavuşması hem de hakikati *ispatlaması*. Taşra ile şehir, Anadolu ile Batı, terbiyeli ile taşkın, eli yüzü düzgün ile yabancı arasındaki hududun öte yanına Zeki'yi kanunun taşınması, “doğru” bir öznellik konumunda sabitlemesi, esasen onu çocukluğa hapsolan bir haletiruhiyede tutması.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Bkz. Gürbilek, Nurdan. *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. Metis Yayınları, 1992; Gürbilek, Nurdan. *Kötü Çocuk Türk*. Metis, 2001; Arslan, Umut Tümay. *Bu kâbuslar Neden Cemil?: Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. Metis Yayınları, 2005; Arslan, Umut Tümay. *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. Metis Yayınları, 2010; Somay, Bülent. *The Psychopolitics of the Oriental Father: Between Omnipotence and Emasculation*, Palgrave: 2014.

<sup>7</sup> *Yasa ile Kanun*, bu çalışmada aynı kavramlara işaret edilerek kullanılmaktadır.

<sup>8</sup> Çocukluk için ulusalcı aile metaforundan burada bahsetmek gerekiyor sanırım. *Aile*'nin ulusal modernleşme tasarımı, 1950'ye kadar ders kitaplarındaki temsiline bakan Selda Şerifsoy'un ifadesiyle, ev kadınlığı ve analık anayurda, aile babalığı devlete, çocukluk ise halka atfedilir (Şerifsoy, 2000: 185). Gürbilek ise 60'lar ve 70'lerdeki filmlerde popüler çocuk imgelerine, Sezercik ve Yumurcak'lara bakarak çocukluğun ulvileştirilmesinden, faziletli çocuklardaki mazlumluktan ve ulusal tamlık vaadini inanılır ve anlamlı kılan zafer, saadet ve vuslatın

Hakikat istenci ve arayışının ideolojikleştikçe vicdanı *sız-laştırdığını* görebiliriz, hem Deli Dumrul'un hikâyesinde, hem de *Kırık Plak*'ta. Dumrul'un İslâm'la yüz yüze gelmesi nasıl Türklerin, daha doğrusu, nemrut bir Pagan-Türk erkeğinin İslâm'la karşılaşmasını müjdeliyorsa, Zeki'nin kanunla yüzleşmesi de başka, "züppe" bir Türk erkeğinin "taşra"yla karşılaşmasını temsil eder diyebiliriz. Nasıl Dumrul'la beraber Türklüğün İslamlaşması "şüphe"yi dışlıyorsa, Zeki'yle beraber Türklüğün modernleşmesi de bir hakikat arama çabasını ve kanuna duyulan "şüphe"yi içermez. Materyalistten tinsel geçmek gibi bir noktaya savrulmayan geçit-sellikle, boşluğu azaltmamak ya da boşluğa köprü olamamakla karşımıza çıkar.

Ulusalıcı ideoloji ile İslâm dininin, özneyi izlediğini ve öznenin depresif haletiruhiyesini vicdan muhasebesine alması gerektiğini *söyleyen* bir mekanizmaya sahip olduğunun altını çizmeliyiz. İslâm'ın Azrail'i ile Kemalizm'in komiseri, iki mitolojinin gözetleme araçları olurlar bu iki mitte. Oysa bu iki kılıcın bekçiliğini yaptığı mutlak hakikat varsayımı, öznenin vicdanını parmaklıklar ardına alır, boşluğun sınırsızlığını şeyleştirmeye meyleder. Bu nedenle modernleşme, Türk-İslâm temsil alanına ve dile adım attığı anda şeyleşerek özneyi trajikleştirir. Çünkü kolayca örtüşebilir "biz" bilinci kurgulamazlar. "Biz"i, tamlığı *a priori* verili birer kimlikler gibi görerek, Anadolu topraklarında yaşayan insanları ikna etmeye çabalarlar.

Trajik duruma dair bu yorum, Arslan'ın melankoli teziyle bir yönden örtüşmekte. Ancak, hikâyeye yeni bir değişken getirildi, daha doğrusu, ön plana alındı. Yasa endişesine bağlı olduğu sürece vicdanı engellenen özne *trajiktir*, iki mevcudiyet arasında geçişi tamamlayamaz. Bu da bizi modern öncesi, arkaik bir

---

hissiyatını vurgular (Gürbilek, 2001: 39-41). ideolojinin vicdan muhasebesi üzerinden kişiyi (örneğin Zeki'yi) kendine tâbi ve masumiyetini ilan etmesi gereken bir 'özne' ilan etmesine dikkati çeken Arslan da, Judith Butler'a referansla "suçluluk ve çağırılma"nın izini sürer *Kırık Plak*'ta (Arslan, 2010: 55). Çünkü vicdan, Butler'a göre "vatandaş-özne"nin (halk çocuğu-Zeki'nin) tasarımının ayrılmaz bir parçası, öznenin varoluş sebebidir (2010: 56). Dolayısıyla, ulusalıcı ideolojinin kanunuyla kucaklaşmak ötelenmekle beraber gerçekleşecek, Zeki'nin sesiyle ve işlemediği suçlarla beraber kaçarak kimliğini kaybetme endişesi, yaşayan bir ölüye, bir Anadolu garaibine dönme korkusu, yani ideoloji nezdinde tamir edilmiş bir arızalı özne olduğu anda film bitecektir.

Kaybın ideolojiyle giderildiğini söylemek, Zeki'nin Anadolu boşluğundaki yolculuğunun, filmin başından sonuna vicdanını sızlatan o itildiği "suç edimi"yle arasındaki ilişkiyi ve suçun bir boşluk, muhayyel bir şey olduğunu görmemizi engelleyebilir. Zeki, istemeden işlediğini ifade ettiği suçu sevgilisine anlattığı sahnede, suçun ne olduğunu hiç öğrenmeden sadece bir uçağa binışı sırasında çantasının çekimini görürüz. Yani suç, çantada ama çantanın içindeki "ne", ona dair bir bilgi işitmeyiz ve işitmeyeceğizdir, kanunun bir boş gösteren üzerindeki gücüne ve iyi/kötüyü ayırmasına ve öznenin masumiyetine inanacağız. Anadolu garabeti midir çantayla "batı"ya taşınan utanç duyulması nesne? Yani kanun nezdinde bir özne olarak onaylanmak, boş bir suçluluğun giderilmesi olduğu kadar, bu suçun kapatılmamasıdır da, çünkü bundan duyulan "şüphe"yi ve suçun hakikatini arama çabası işlenmemiştir. Esasen suç, batılı taklidi yapamayan taşkın taşralılığa; vicdan, hakikatten mahrum kalınan yırtığa atılan dikiş ilmeklerinde.

bastırılmış Pagan-Türklüğe, belki de Dumrul sonrası Türklüğüne götürmekte, bir başka geçit açmakta. *Kırık Plak* filmi Türklerin modernleşme icrasını gösteriyorsa gerçekten, bunun Türklerin İslâm'la beraber modernliği yaşamalarına dair neticeleri olmalı. Filmde kanun, Kemalizm'in kanunudur (baş komiseri nihayetinde konuşma yaparken gördüğümüzde, arkasında bir tabloda Atatürk'ün ellerini fark eder, ancak yüzünü hiç görmeyiz, tanrısal, aşkın ve yüce bir konumda kalır Atatürk). Azrail nasıl İslam'ın, ilahi bir dinin bekçisiyse; komiser de neo-pagan, neo-mitolojik bir Türk tengrisinin bekçisidir.

Günümüz Türkiye sinemasında Tarkovsky olamama sorunsalıyla başlamıştık söze. Din ve maneviyatın neden eksik görüldüğünü anlamamız için tamamlanmayan bir süreç olan mevcudiyete geçit-sellikle bakarken, film-metinlerdeki psişelere hâkim durumun trajik olduğunu kavramsallaştırmış olduk. Buna *Dumrulluk* diyebiliriz artık. Fakat karşımıza çıkan bir soru daha var: İki ideolojik durumda yer alan motiflere neler olur ve bunlar filmlerdeki öznelere vicdanını nasıl şekleştiren? Neden genelde sinemamızda dinle ve maneviyatla ilişkilendirilemediği sorununa, özelde günümüz Türklüğü ve İslam'ına dair tespitlere bir de bu açıdan yaklaşırsak, "maneviyat eksiklikliği"nin neden giderilemez, boşluğun neden *azaltılamaz* olduğunu anlayabiliriz diye düşünüyorum.

### ***Dumrulluğun zaferi***

Dumrul, güçlü ve nemrut bir babayiğit. Hakkaniyetli ama haraç kesiyor. Bir başka babayiğidin ölümünden vicdanı sızladığı için Azrail'e meydan okuyor. Yani ilkeleri ve kendine göre ahlaki tarzı olan bir çeşit *kabadayı*. Günümüzün haraç kesen ama hakkaniyetli, ilkeli ancak her türlü yasaya meydan da okuyan, bizzat kendini yasa ilan eden çete reislerine de benzemiyor değil. Türklüğün kolektif bilinçdışının parçası olmuş bir arketip Dumrul. Battal Gazi, Karamurat ya da Tarkan'dan ve kendini kanun ilan eden Cüneyt Arkın'lı tiplerden sonra, doksanlarda *Eşkıya* (1996) filmiyle ve sonrasında *Kurtlar Vadisi* (2003-2005) ölçeğindeki dizilerle karşımıza sık sık çıktı.

*Kırık Plak*'ta da Zeki'nin savrulduğu Anadolu ucubelerinden belki de bir tanesi, Yeni Türkiye sinemasının popüler tiplerinden biri oldu son on yılda: *Recep İvedik* (Togan Gökbakar, 2007-2014). Ne İslâm'ın "biz"inden ne de ulusalcı Türk "biz"inin öznesi Recep; evcilleştirilmesi güç, dizginsiz, taşkın, kıllı ve tombul, Zeki'yi yuhalayıp domates fırlatan ucubelerden bir Dumrul. Zeki Müren'li *Kırık Plak*'tan İbrahim Tatlıses'li *Ben de İsterem*'e (Gürbilek, 2001: 18-19) dek bastırılmış olan "zillet"ın İstanbul'a *tekinsiz* dönüşünün bir yeni tiplemesi. Trajikliğini, içindeki vesveseden kurtulmak, yani psişik hıfzıssıhhasını dünyevi amaçlara yönelik düzeltmek için gittiği "cinci hoca" sekansında görmek mümkün. Hocanın İslâmî bir "üfürükçülük"ten çok, bir şaman gibi hazırladığı



iksiriyle dili uyuşur, daha da dizginsizleşip iğrençleştiği sırada bir televizyon tarafından basılır hocanın mekânı (Res.1).

Recep İvedik tipi, bu toplumun islâm'la ve modernlikle olan muhasebesini ve çileli kaderini sevme çabasının, kahrısevenliğinin bir başka habercisi olamaz mı? 80'lerde başlayan ve 90'larda duraklayan, Gürbilek'in ifade ettiği o patlamanın son örneklerinden biri. Türkiye toplumunun, askeri bir muhtıranın ardından adalet çağrısıyla gelen, fakat adil olmayan bir iktidarın önünde kendini bir kez daha bastırıp unutturduğu garabetle karşı karşıya bulunduğu ve bununla halleşmek zorunda kaldığı/kalacağı bir dönemde, sadece böğüre böğüre midesinde konuşan bu "ucube" tiplmeyi ve taşkınlıklarını değil, büyük şehrin bir kez daha zilletle ve zilletin de Receplik-Dumrullukla özdeşleştiği bu kültürel sahneyi hem çok sevdi, hem de nefret etti... Sadece Recep İvedik'ten ya da kapitalizmin içinde dallanıp budaklandıkça ve sayıları arttıkça hızla arsızlaşan, şehri köprü'nün ve köprü muhayyilesinin iki yanında ucubeleştirilen Dumrullardan söz etmiyorum bile. Sadece zorlama bir yol-köprü sanayiinden değil, çileli ve mazlum Dumrul'da bir defa daha kendi iktidarsızlığının ve yoz ve yolsuzluğunun (belki de, *köprüsüzlük* demek daha yerinde olacak) emarelerini gören, bu zayıflığı bir defa daha bir milli, dini fazilete dönüştürmeye çabalayan, köprüyü kendi kahr tasının şekline sokmaya çalışan bir trajik durumdan bahsediyorum. Kemalist Türklük kurgusunun ve/ya Müslümanlığın "biz" olma vaatlerinin sahiciliğine olan inancın, bu vaat ve inançların peşine düşen bir hissiyatın değil, Dumrulluğun zaferidir *Recep İvedik*.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde bir grup polis, savcı, doktor ve sanığın uçsuz bucaksız taşrada aradıkları ceset, daha önce Recep İvedik tiplemesine benzetilmiş ve Ceylan'ın bu filmde taşralılığın yüceltilmesine bir cevap verdiği sık sık dile getirilen bir yorum. Kanun adamları; savcı, polisler, asker ve doktorun bu bir gecelik ceset-ölü arama sürecinde ölümle beraber hakikate ulaşmanın ötelendiğini, bu sırada görüntüyle senkronize olmayan dış sesin ve Anadolu manzarasının tenhaliğine girerken, aslında *Kırık Plak*'taki taşranın meçhullüğüne ve dizginsiz, azaltılamaz boşluğuna düştüğümüzü düşünebilir, yol kenarında hacet giderirken yıldırım ışığıyla gördüğü pagan heykelinden ürperen doktor ve eşinin ölümüne sebep olduğunu düşündüğü için vicdan muhasebesine düşen kanun adamı savcı ile ölümün değil cesetlerin kokusundan, dünyevi bir meseleden kaygılanan imam arasındaki farkı görebiliriz. Suç ve suçlu var, ölüm var, ceset yok. Eğer ceset ve ölüm, kanun önünde hakikati tesis edecekse, bunun imkânsızlığına tanıklık ederiz film boyunca. Öyle ki, ceset bulunsa bile otopside diri diri gömüldüğü ve adamın akciğerlerine Anadolu'nun sahipsiz toprağının yerleştiğini ve doktorun bunu kayda almadığını, dolayısıyla kanunun bir başka gediğe gebe olduğunu fark

ederiz. Kanunun telafi edeceği ölümün askıya alınmasıyla sergilenen endişeler, nihayetinde açık kalacak, cesedin mevcudiyetinde cisimleşen doğruluk vaadi, kanundan sapmayla yerine getirilmeyecektir. Öyle ki, cinayetin faili, ölen adamın oğlunun kendisinin olduğunu söyleyecektir. Ancak ne kanun ne de film bunun doğruluğuna ve yetim kalan çocuğun “hakiki baba”sına dair bir telafi sunmayacak, çocuğu yetim bırakacaktır.



Resim 1. *Recep İvedik* (Togan Gökbakar, 2007-2014)

Anadolu, kahır ve dert çekmeyi seven, varlığını mazlumluk üzerine kuran bir yer. Film imgelerinin zamanla politik bir ciddiyete büründüğünü ve Türkiye’deki adaletsiz toplumsal bölünmeden ve adı konulmamış savaşlardan, dehşetten, özetle kahırdan beslendiğini de hatırlamalıyız. Roma mitolojisindeki Mors (Yunan-Thanatos), Anadolu’ya hâkim bu kahırseverliğin, Yeni Türkiye’de ölüseverliğe dönüşmüş hali olmalı. *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmindeki taşralı babanın, bir Recep’in ölümü, adil bir Anadolu babası/liderinden mahrum olmaktansa, *sahici bir babadan* mahrum olmaktan kaynaklanıyor olamaz mı? Bu mahrumiyet ise itibarını, haksız yere birbirine kıyan, birbirini kıyan adam-baba imgeleriyle bunun suçunu telafi etmekte inanırlılığını yitiren yasadan, adaletsizce birbirine darbe indiren iktidar imgeleriyle sahipsiz kalmış bir Anadolu, bir *yurt* imgesinden alır.

### 3. YASA VE VESAYETİN ECİNNİLERİ

*Recep İvedik*’li ve *Adadolu’da*’lı Yeni Türkiye zamanlarından yaklaşık yirmi sene önce, fakat hemen hemen aynı tarihsel yörüngede çekilen *Anayurt Oteli* de (Ömer Kavur, 1987) bu yurt, bu Anadolu kahrını, yasa ve vicdanla ilgili olarak

Zebercet'in pişesinde ima etmişti. Dumrulluktaki en mutlak ölümün, bedene ve dile yansıyan trajik durumla iç içe geçişini incelemek üzere ve bir de bu durumun neden Zebercet'in pişesine yansıdığı sorusunu sormak ve cevaplamak için *Anayurt Oteli*'ni incelemek istiyorum.

*Anayurt Oteli*'nin hemen başında bir yokluk vardır: Zebercet'in annesiyle ikame ettiğini film biterken anlayacağımız bir kadın. Bu uzamda taşranın, dinin, İslam'ın davetine direnen anaç/doğal ile babaç/tinsel bir çatışma yoktur. "Biz" in bir parçası değildir Zebercet. Zaten bu küçük taşra kasabasında kimse onu tanımaz: ne tezgâhını tekmelediği kestaneci onu hatırlar, ne parktaki seks işçisi kadın, ne de "buraların yabancısıyım" dediği berber. Sürekli anayurduna, inine kaçar. Aksine, "biz" e ayna tutacak bir yasanın öznesi olmadığını gösteren vicdansızlığıyla karşımızdadır. Bir cinayet işler ve ardından hem din hem yasa nazarında kendini konumlandırmaya çalışır. Ezan sesleri arasına bir kabristana gider ve bir sela eşliğinde açılan kasaba pazarında ellerini herkes gibi duaya kaldırmaz, cebine koyarak kayıtsızca dolanır. Kabristanda yanına gelen ihtiyara, ailesinin cinayetli geçmişini anlatırken ezan okunmaktadır. Ölüm, din ve yasa, birbirini çağırır sürekli. Yol ortasında ölmüş birinin üzeri gazetelerle örtülmüştür. Zebercet ise caddede şerit çizgisinin üzerinde yürüyen bir hortlak gibidir. İşlediği cinayetin sorumluluğunu üzerine alıp almama, kendini suçlu görüp görmeme konusunda tereddüt eder bir süre. Cinayet işlemiş birinin duruşmasına katılır ve hâkim sanığın iddianamesini okurken, arka sıralardan ayağa kalkarak kendini bir emir almış gibi savunmaya çalışır (Res.2). Ne dini yasa, ne de ulusal yasanın "benim suçum" diyen öznesi olamaz Zebercet. Zeki'nin tam aksine, suçluluk duymaz. Vicdanı engellidir; ne ölüm anlamlıdır, ne de yaşamak onun için. Nihayetinde kaybettiği ananın, kadının, yurdun ve hakikatin ardından "NE ÖLÜYÜM NE SAĞIM" der. Bu trajik topografyanın tasvirini, filmin ortam seslerine karışan iki şarkıda işitiriz: Ruhi Su'dan "Et Koydum Tencereye" ile The Cure'dan "In Between Days". Ruhi Su, "Altı aydır mektup gelmez / Ne ölüdür ne sağdır" derken; The Cure'un solisti Robert Smith'ten "That it couldn't be me and be her / Inbetween without you" ("Ben ve o olamazdık / Aradayım sensiz") sözlerini duyarız. Ana, iki mevcudiyetin doğum anında konumlanır ve bir arkaik çağırmadır bu: Hakikat, analıkta ve kadınlıktadır.

Lacancı bir kavramla beraber düşünürsek: çocuk için tüm bilginin sahibi olan, hakikat ve iktidarın simgesel düzende atfedildiği ilk tanrısal konum annedir (Lacan, 1997: 197). Kadınlığın hakikatle örtüştüğünü, Jacques Derrida da *Mahmuzlar*'da dile getirmişti: "Elbette kadın, kendini yenmelerine izin vermeyecek... Kadın (hakikat), olduğu yere çivilenmeyecek" (1979: 55). Keza, namevcut kadın dolayımıyla anayurt gemisinin demir atamadığı, çivilenemediği

bu ana/hakikat de, Zebercet'in kayıp geçmişi öznelliğine sindirmesiyle, toplumsal olanın öznenin psişik dünyasına girmesiyle ilişkili. Boşuna kendini bıyıklı görmez Zebercet aynada: kendini bir bütün algılayamadığı bu parçalanmışlığı giderecek olan, annedir. Beklediği kadın, doğduğu odada kalmıştır anlaşılın. Kadının imgesel işlevi, bilincin magmasına itilmiş annenin yerini gidermek ve adamın gizli gömüsüne dönüşmektir. Anne/kadın/hakikat yitimiyle beraber benliğin de eksilmesidir bu trajik durum. Yurt yoluyla, anne ile otelin birbirine indirgenebilir olmadığını gösterir. Bir yandan onun otele/eve ve geçmişe bağımlılığıyla, evin ima ettiği taşralılık ve din kültürüyle sarsılan anayurt, öte yandan da bu sarsıntının ulusal bir ayrışmaya imkân verebilmesi için Ankara'dan gelmesi beklenen “yüksek kültürlü” kadının yokluğuna işaret eden bir öge olarak sunulmaktadır. Kadının annesi ve aynadaki bıyıklı yansımasının babası olduğunu, intiharının ardından görürüz. Tavan arasına tıkıştırılmış bir dizi ailevî ve evsel eşya arasında, camı çatlamış çerçevelerde anne ve babasını vardır. Ankara treniyle gelecek olan kadın/anne/hakikat, tavan arasında gizlenmiş bir hatırayla bugün arasına açılan kapıdır, mazinin bir semptomudur. Zebercet'in beklediği ama kavuşamadığı muhayyel kadın, ortak bir ideali; ana ile yurdun birleşimini, hakikate erişimi imkânsız kılar. Analık hakikatse, otel de bir köprü, bir geçit-sel uzamdır.

Zebercet, yanlış bir şey yapmanın bir içsel hesabını değil, soğukkanlılıkla işlediği cinayetin suçluluk hissinden kendini soyutlamış bir itirafını fısıldar kendi kendine. Ulusal yasa önünde, yasanın sesiyle gün yüzüne çıkan bir suçluluk durumu ve bir ideolojik çağırma yoktur Zebercet için. Ne kanun tarafından aranmış ne de yasayı içselleştirip bir korku duymuştur. Yasadışı olma kaygısı da değildir Zebercet'in derdi: “Böyle kaçarak nereye kadar?” diyecek ve intihar edecektir doğduğu odada. Ne dinin ne ulusal ideolojinin yasasından, ne de yasadışı olmaktan kaynaklanan bir suçlulukla, ne de ev/yurtla bağdaşmaz Zebercet'in intiharı. “Gelmeseydin, öldürdüm,” der kadına. Kadın film boyunca gelmediğine ve Zebercet günleri, haftaları saymaya bıraktığına, hakikatten yoksun kaldığına ve vicdanı engellendiğine göre, nihai intihar için, vicdanı engellenmiş bir psişenin dünyevi ölümüdür diyebiliriz. Nitekim *Anayurt Otel'i*'nin trajik durumu keşfi, Zebercet'in arkaik tamlığını sorgulamakla nihayetlenir.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> “Tesadüfe bakın ki, nörotik erkekler, dişil genital uzuvlarında tekinsiz bir şeyler olduğunu sık sık söylerler. Ancak bu *unheimlich* (tekinsiz) yer, önceden bütün insanların *Heim*'ına (ev) girer. Her birimizin bir zamanlar, başlangıçta yaşadığı yere... Ne zaman birisi bir yeri veya yurdu düşünüp, hâlâ rüya görürken kendine: 'buraya aşınayım, daha önce buraya gelmiştim,' dediğinde, bu yerin annesinin genital uzuvları veya bedeni olduğunu yorumlayabiliriz,” diyor Freud [1955 (1919)]. *Unheimlich*'in en sık kullanılan Türkçe tercümesi *tekinsiz*. *Heimlich*, tamamen evsel ve tanıdık olan her şey için kullanılıyor. Bu nedenle *unheimlich*, bunun zıt anlamlısı olmaya meyli olan bir kelime. En azından okurken, kelimenin “yabancı” ve “uğursuz” olan her şeyi ifade ederken, *heimlich*, aynı zamanda gizemli ve kasten üzeri örtülmüş, bastırılmış olana da



Resim 2. *Anayurt Otel* (Ömer Kavur, 1987)

Zebercet'in trajik durumunun kökenini tamamen kavrama konusunda şüpheyeye düşeriz, ancak aynı zamanda detayları da doğduğu odada, kasabadaki cumhuriyet bayramı şenliğinde, otelin tavan arasında gün yüzüne çıkar. Film, bu

---

işaret ediyor. Freud'un ilk tekinsiz tanımı, bu *heimlich* ifadesinden geliyor, ta ki *unheimlich* gizli kalmış olması gereken ancak meydana çıkmış her şeyi ifade edene kadar. Daha sonra ise, mefhumu "çocuğun bir süredir bastırıldığı komplekslerin, bazı etkiler nedeniyle tekrar ortaya çıkması," diye açıklıyor Freud. Tekinsizin bir diğer tanımı, kültürel ve lisanî evrim temelinde. İlk başlarda insanlar, her şeye kadir olduklarını düşünen, çift genitale sahip animistik canlılardı. Üstelik kişisel ego algısı olmayan insan, bilinçsel varoluşunun tamamını rûhun oluşturduğunu düşünüyordu. Büyü, ölümü reddetme ve düşüncenin sınırsız iktidarına inanç, animizmle yerleşti. Tekinsiz, bastırılmış olanın geri dönüşüyle ortaya çıkabileceği gibi, kültürel evrimde de meydana geliyor. Vaktiyle aşılmış ve ortadan kalkmış ilkel inançlar, tekrar peşinden sürüklenmek için bir kez daha kendini gösterebilir. Arkaik kalıntıların ve inançların taşıyıcısı olmayan kimse yoktur muhtemelen. Bunlar, hepimizde birçok şekilde, biteviye ve hep bir farkla kendini gösterip kaybolan, bizi "tekinsiz"ce yakalayan ve bazen yaralayan her şeydir; o animistik bilinç hareketliliğinin kalıntılarına dokunan ve bunları bir ifadeye döken. Tekinsizin kavram anlamları ne olursa olsun, her durumda toplumsal veya bireysel geçmişimizde yer alan izlenimlerin, günümüze yapılan bir tercümesi diye düşünebiliriz. Yani her durumda tekinsiz, eski ve tanıdık olanla ilgili bildiklerimize, bildiğimizi bilmediklerimize işaret eder. *Anayurt*'ta geçen *yurt* kelimesi, Türk Dil Kurumu'nca "Bir halkın üzerinde yaşadığı, kültürünü oluşturduğu toprak parçası; vatan," diye tanımlanmakta. Ancak bununla beraber, göçebe Türklerin çadırları yani evleri için de kullanılan bir kelime. Almanca'daki *heim*'ın tam Türkçe karşılığı olabilecek bir kelime *yurt*, zira *heim*, aynı zamanda yurt, toprak ve vatan anlamlarına geliyor. Bir bakıma anadan, yurttan, hayattan mahrum, iki dünya arasında kalmış bir ölü adam olan Zebercet, Türkiye mahzeninin bir hortlağı. Belki de kendi psişik kabrinin çatlaklarından çıkan, kadına kavuşma arzusuyla beraber, anadan kopmuş olmayla, dişil animayla yani kadın imgesiyle yüzleştiğinde bir hilkat garibesine döneceği endişesidir.

trajik durumun mantığıyla hareket ettiği ve trajik duruma makul bir açıklama sunmadığı için, kendi esrarını mantık taşkınlığıyla dolu bir çözüme indirgemez. Erkek trajikliğini *içeriden* deneyimlemeye davet etse de, bizimle paylaştığı korku, açıklanmazlığa ve bilinmezliğe hâkim olacak türden bir ölüm değil. Trajikliğin süreciyle ve estetik biçimiyle ilgili bir anlama yaşıyoruz ve nihayetinde, ev sahibi sükûnetinde bir nihaî ölüm görürüz.

Yine Lacancı bir kavramla, “kim” olduğunun sınırlarını belirlemiş herkesin ayna imgesi tanrısıdır. “Öz”/“biz” sorunsalının özneleştirici bir işlevi vardır. İslam’ın kadını önce eş, sonra anne olarak konumlandırıldığını, ancak pagan Türklüğünün anne-oğul ilişkisini daha güçlü kıldığını söylemiştik. Zebercet’in aynadaki imgesinin babası olması, ancak hakikatin anayla, anasızlığın hortlaklıkla bir tutulması, ne dünyevi “var”lığı kavrayamayan ne de maneviliğin yükünü sırtlanan trajik durumu ima eder. Uzunca bir süre zarfında sadece Zeki ve Recep İvedik gibi hortlakların değil, neredeyse *Anayurt Oteli*’ndeki Zebercet’ten bu yana bütün erkek karakterlerin yüzlerinde bu trajikliğin, bu yabanılığın izleri ve yaraları var.

### ***Orijinal Türk-Osmanlı Gotiği***

Yüksek sanat ile kitle kültürü motiflerinin örtüştüğü, teorik bir klişe.<sup>10</sup> Zebercet’inki gibi “ben aslında bir başkasıyım” doktrininin en bariz temsilleri, zaten kitle kültürünün yaşayan ölüleri ve ecinnileri değil mi? Özneyi tekillikten çıkararak, içeriden bir otokontrolü olduğu ve kendine dair kurguladığı modelin sabit olduğunu öngören bir birey algısını bozan bu zombi geleneği analogisinde asıl mesele, kültürel bir döneme hâkim olan psişik halin, yorumlamaya programlı bir aygıt olması... Yüksek sanat ile kitle kültürünü birbirine harmanlamak, ikisini anlamak için karşılıklı kullanmak, bundan kaçınmanın bir yolu.

Türkiye kitle kültürünün hayaletli hikâyelerinden gulyabaniyi bu nedenle tekrar düşünmemiz gerekir. Popüler kültür, toplumsal tahayyülü Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın yirminci yüzyıl başlarındaki *Gulyabani* romanından çekerek, bir dizi şarkı ve film versiyonlarıyla meşgul etmeye devam etmekte (belki en bilinen yüzü, Ertem Eğilmez’in 1976 tarihli *Süt Kardeşler* filmindeki). Peki, gulyabaninin yabancı dehşeti nelere dayanır? Bunu açıklayan birkaç şey var: Sakalı, uzun

<sup>10</sup> Popüler kültür ve yüksek sanat arasındaki ayrımın, popüler kültürün bayağılaştırılmasının bir parça olduğunu, hâlbuki böyle bir farkın olmadığını ve örtüşebildiklerini, John Storey dile getirmişti. Yüksek sanat temsilcilerinden ünlü tenor Luciano Pavarotti’nin 1991’de Londra Hyde Park’ta verdiği ücretsiz konsere sanatçılardan kraliyet ailesine ve birçok sınıfsal arkaplandan yüz binlerce kişinin geldiğini, bu kimselerin normalde böyle bir etkinliğe gelme imkânlarının olmadığını dile getirdiğini söylemişti. Popüler kültür çalışmalarının kült örneklerinden biri olan Pavarotti, doksanlı yıllarda bu örtüşmenin örneği olmaya devam etti. Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction* (Longman, 2008), s. 6.

asası, şekil değiştirmesi. Sakala dair Bülent Somay, hem erkekliğin hem de savaşın bir istiaresi olduğunu söylemişti (Somay, 2007: 23-25). Uzun ve beyaz sakalı, dini hatırı sayılır bir ideolojik zemin olarak kullanan bu kitap için ilkin yasayı hatırlatır: Sakal bırakmak İslam'da bir sünnet. Öyle ki, sakalı biraz fazla bırakmak, hem bir cennet hem de erkekliğin boşluğunu hayali bir şekilde dolduracak bir iktidar vaadini beraberinde getirir.<sup>11</sup> Bu sadece geceleri bir kuyudan çıkıp beliren gulyabanının ürkütücü aksakalı ve parlak iki koca gözü, yaşayan ölünün tekinsiz etkisini bırakır. Bazen koç gibi bir hayvan figüründe olan uzun boylu asa sakaldan çok farklı değil: Kütüğü büyük bir ahir zaman babası bu gulyabani (Gürpınar'ın romanında adı Ahu Baba diye de geçer).<sup>12</sup> Tüm mitlerin ortak paydasıysa, bu biçimsiz ucubenin insanların zihinlerini okuyarak tanıdıkları kimselerin şekline bürünmesi... Öyle ki bu popüler masal yabanisi, her şeye rağmen ölüm getiren toplumun bu korku nesnesi, Dumrul'u dünyevi olandan almak ve uhreviyi zihnine yerleştirmek için her yola başvuran Azrail tipini bedenleştirecek.

<sup>11</sup> *Progressive* folk müziğimizin aşıklarından İhsani, sakalda kitleleri hayali bir tamlığa ve müşterek arzuların sahiçiliğine olan *inanca* yönlendiren bir keramet olduğunu fark ediyor:

“İhsaniyem sakal değil gözüksün  
Kullanmağa elde büyük kozumsun  
Halkı kandırmaya bana lazımsın  
Ben seni kesemem kara sakalım”

Eskiden sakal kesme işini de, sünnet işini de berberler yaparmış. İşte iğdiş olma, sakalla ve sünnetle eğretilmesi yapılan penisi, penis ile fallus arasındaki yarığı ve kitlelerin fallik bir tamlık yanılığını görünür kılarken, müşterek endişeleri yatıştırması beklenen inancı da askıya alıyor (Âşık İhsani, 2002).

<sup>12</sup> Fatih Sultan Mehmet döneminde yaşamış şeyh Otman Baba'nın hikâyesinde de benzer bir asa geçiyor. Maslahatının büyüklüğüyle övünüp neferlerini boğmakla tehdit eden Otman Baba, abdalların tutuklanması ve idamı emrini veren Fatih'e, heybet ve celâli içinde direnip kendisini tutuklayan yeniçeri eşliğinde abdallarıyla İstanbul'a hareket eder. İstanbul'da toplu idam için At Meydanı'nda kazıklar ve çengeller hazırlanmıştır. Kafale şehre geldiğinde Fatih son anda fikrinden döner, abdalların bir manastıra yerleştirilmesini emreder. Abdallar ve halk bunu, Otman Baba'nın ve nam-ı diğer maslahatının kerameti sayar. Fakat ulema onun idam edilmesinde ısrar etmektedir. Manastıra askerle kuşatılmıştır. Otman Baba, kütüğünü yere vurarak bağırır: “Bre çirkin ... koca ki kiminle urgan çekişürsün ki uş sarayını başına yıkub kendüzümü sana bildireyim ki, bana kütüğü büyük Âhir Zaman Kocası dirler.” O gece İstanbul'da büyük bir fırtına kopar. Ertesi gün Divan-ı Hümayunda padişah bunun anlamını sorar. “Ol kişinin mecmu'-i 'âlem ve yirmi dört bin mürsel peygamberce kuvveti vardır ve nübüvvet ile velâyet burcunda oturur, seni tac u tahtında yere salıb helâk” edeceği cevabını alır. Ulema, Baba'nın idam edilmesi için direktse de ruhani iktidarını kullanan Padişah, veziriazamını ve kadıaskerini kalabalık bir maiyetle Silivri Kapıdaki manastıra gönderir. Abdalların ortasında koca derviş hepsine heybetli kütüğünü sallamaktan geri kalmaz ve abdallarıyla beraber İstanbul'u terk eder. Otman Baba, maslahatı büyük asalı şeyhler zamanının fallik bir temsili. Öyle ki, Fatih'e “tiz cevab ver ki, sultan sen misin yohsa ben miyim” diye sorup elini öptürüyor. Otman Baba örneğini elzem yapan şey, bir yandan Osmanlı'da insanların her zaman yasaya göre hareket etmediğini ve toplumun yeknesak ve bütünlük yanılığine düşmediğini gösterirken, öte yandan maslahat ile yasayı bir tutması (İnalçık, 2004: 28).

Gulyabani bu tipik imgesini Yeşilçam'ın gülünç Osmanlı aristokrasisi filmlerinde ve nihayet 2000'lerin İslami motifli, cinli, popüler korku filmlerinde buldu.<sup>13</sup> Ancak bunun sadece kitle kültürüne özgü olduğunu düşünmek doğru olmaz. Tanzimat dönemi Osmanlısından bu yana “Türk elitleri”nin boy ölçüştüğü sorundu İslam'ın cinli imgesi. Gürpınar, *Gulyabani*'de de, *İnsan Önce Maymun Mıydı?* da da ve hatta uhreviye en çok kapı araladığı *Ölümler Yaşıyorlar mı?* da da bu sorunu ele aldı: İslam'la ve dolayısıyla uhrevi olanla karşılaşan Türklüğün bir trajik durumu. 2000'ler Türkiye'sinin popüler filmlerinde sorun, erkek kahramanların cinler ve cincilerle karşılaşmasından ya da Kemalist Türklük kurgusuna olan inanç yitiminden ibaret değil. Filmlerde asıl korku nesnesinin ısrarla İslami oluşu, dine tutunmaya çalışırken önce kendine yabancı olan dinle, yabancıyla, yabaniyle ve nihayetinde gulyabaniyle karşılaşan Türklüğe özgü yapısal bir sorunun işareti aynı zamanda. 2000'lerin bu korku filmlerine de bu nedenle “trajik filmler” diyebiliriz. Bir yandan İslam'dan aldıkları dünya ve ölüm görüşünü ve mitler sistemini sürdürmeye çalışırken, bir yandan da korku/gotik türde ürün verirler bu filmleri yapanlar.

*Gulyabani* romanıyla, Gürpınar'ın “Batı”ya meyilli aydınlanmacı metinlerindeki karakterlerle devam edelim. Romanın başkişisi Muhsine, kocasından kaçtıktan sonra kendisine bir konakta iş bulan arkadaşı, işe girmenin tek şartı olarak konakta olan biteni kimseye anlatmaması olduğunu söyler. Muhsine işi kabul eder, ancak daha sonra gizemli ve garip bir olayla karşılaşır ve konağı cinler ve bir gulyabaninin basmış olduğuna ikna olur. Çeşitli olayların ardından ve yakışıklı bir perinin yardımıyla (adaletli bir genç olan Hasan), gizemli olayın aslında konağın hanımının iki açgözlü yeğenince perdelenen bir sahne olduğunu, amaçlarının da hanımı korku ve delilik durumunda tutarak mirasını almak olduğunu anlar. Nihayetinde gulyabani ortaya çıkınca peri Hasan da gizli hafiye kimliğini belli eder, zabitlarla beraber yeğenleri adalete teslim eder. Konağın kadınları ilk başta bir gulyabaninin olmadığına ve cinlerin aslında çiftlikte çalışan adamlar olduklarına inanmakta zorlanır ve destur çekerler, ancak konağın hanımı Hasan'a ikna olur, mirasını ona emanet eder ve bu gulyabani sahnesini sergileyenler, yasaca cezalandırılırlar.<sup>14</sup>

*Gulyabani*'nin girişinde Gürpınar, kendine hitap eden kurmaca bir mektupla başlar (Gotik edebiyatta sıklıkla görülen bir şeydir bu): *Hanımminden*

<sup>13</sup> Hatta 2014 yılının Ağustos ayında bir gazetede detaylı bir gulyabani haberi de çıktı. Aylardır Sakarya'da bir köyün başına musallat olan, insanları geceleri uyutmayan ve geceleri ormanda gezinen bir canavar. İnternet haberciliği öncesinde böyle cin haberleri pek yaygın değildi, ancak bu defa tüm gazetelerin ayrıntılarıyla vermesi kuşkusuz gulyabani değil, insanların buna inanmasıydı. Ancak çok geçmeden köyün muhtarı ve jandarması, bu haberin yalan olduğunu açıkladı. Bkz. <http://www.haberturk.com/gundem/haber/976005-sakaryada-gulyabani-korkusu>

<sup>14</sup> Gürpınar, Hüseyin Rahmi. *Gulyabani*. İstanbul: Atlas Kitabevi (1965).



*Yazara Mektup*. Yazarın iyiliğini tanrıdan diledikten sonra, anayasanın ilanına rağmen zevkli kitapların yayınında artış olmamasından şikâyet eder. Düşünme şekillerinin değişmesinden, Osmanlı dilinin Batılı modaları takip ederek rafine edilmesinden bahseder. Kitabın ulusalcı ve gerçekçi bir felsefeyi tüm çıplaklığıyla yansıttığını söyledikten sonra kendinin arkadaşlarının eğitilmiş ve okumayı seven biri olduğunu ekler. Ancak kadın arkadaşlarının anlayabileceği dilde, Arthur Schopenhauer gibi karamsar ve güç anlaşılan kitaplar değil, daha ilginç ve daha az eğitilmiş arkadaşlarının da zevk alacağı bir roman yazmasının iyi olacağını söyler. Bunun da romanlaştırılmış bir cin masalı olabileceğini de belirtir. Böylece Gürpınar'ın edebi sanatı, cinlere ve perilere dair nitelikleri geliştirebileceğini, ancak bilim ve toplumsal meselelerden uzaklaşıp gizemli cin, dev ya da gulyabaniler yaratması gerektiğini ifade eder. Kitabı beraber seslice okuduklarında kadının arkadaşlarını meraklandırarak, korkutacak ve şaşırtacak olan budur. Kadının mektubunun ardından Gürpınar'ın cevabı gelir: Kendisi hayatında hiç cin gibi gizemli ve mistik yaratıklar görmemiş ama gördüğünü söyleyenlerden dinlemiştir. Böyle yabancı yaratıklara inanmasa da, bilimin ve aklın sınırlarında böyle mahlûklara yer olmadığını; eğer böyle yaratıklar var olsalardı, bilim ve teknolojinin onları tespit edip üzerlerinde deneyler yapabileceğini dile getirir.

Romanın mektuplarla ve ardından bir hikâye anlatan kadınla başlaması, aslında okumakta olduğumuz doğüstü hikâyenin gerçek olmadığına hazırlar okuru. Üstelik Marry Shelley'nin *Frankenstein*'i (1818) ya da Bram Stoker'ın *Drakula*'sı (1897) gibi belirsizlik hissini yükseltmek amaçlı değil, dini mitlere ve doğüstü motiflere dayalı anlatı zeminini tersyüz eden bir farkındalık ve kendini yansıtıcılıkla hareket eder. Bir yandan Osmanlı toplumunun Batılı anlatılardan rahatsız olan kitlesinin farkında olduğuna da işaret eder. Ancak cin mitleri okumak isteyen bir kitlenin zevki ile kendi akılcı yaklaşımını bir araya getirmek; sözlü anlatım geleneğini, kendi kurmacasına yedirmek durumunda.

Sözlü hikâye anlatımı, Anadolu'nun eski geleneklerinden biri. Gulyabani gibi bir cin ve yaratık hikâyesi de, nesilden nesle yüzyıllar boyunca sözle aktarılmış mitlerden. Ancak mektubu yazan kadın gibi eğitilmiş ve edebi usulleri takip eden, satır aralarında kalmış ve dile gelmemiş felsefi referansları anlayabilen bir okur, yine de sözlü kültür ve cin mitlerinin kitlesel okuyucuya keyifli geleceğinden bahseder. Yani bir bakıma Türkiye'de filizlenen popüler kültürün ilk sorunsallarından birini dile getirir: Şark mitleriyle Garp romanı arasındaki bir geçit-sel roman formu, aynı zamanda *Türk-Osmanlı Ruhunu* keşfedip bünyesine almayı talep eden bir çağrı *Hanummine*'nininki. Yazarın kendi kendine yazıp cevapladığını hatırladığımızda, esasen Gürpınar'ın doğüstü gizem hikâyesi, folkloru da kullanan bir çeşit mizaha dönüşür; kitlesel okura

seslenen, onları eğlendirdiği kadar mitolojiye mesafe almalarını da isteyen. Aslında romanı popüler yaptığı kadar, Yeşilçam'dan günümüze zamansız bir hale getiren de bu olmalı.



Resim 3. *Süt Kardeşler* (Ertem Eğilmez, 1976)

Gürpınar'ın yabanılığın sadece gulyabanisinin ve cinlerinin değil, roman yazmak için "hüddam sahibi" olmanın gerektiğini söylediği Osmanlı ruhunun da karakteristik bir özelliği gibi gördüğünü anlarız. Bu Osmanlı ruhundan tamamen farklı, "yirminci medeniyet yüzyılının zihinler için seçtiği, akla uygun şuurlar" içindeki bir bakışı sorun edinmiştir Gürpınar. *Gulyabani*'deki mektubundan, hiç değilse romanı tasarlarırken böyle bir tasasının olduğunu fark ederiz. Bu tasa bir çeşit trajikliğe, bir akılcılığa, hem mizahın hem ciddiyetin olduğu bir batılığa, şuursuz bir tutumdan farklı bilincin ve bilginin alanına yönlendirmişti onu.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Şuursuzluğu vurgularken, anlamdan kaçan ve kişileri saçma durumda bırakan ve argo ve tekerleme dolu bir dil kullandı. Saçma kelimeler ve cümleler, cinleri ve gulyabanileri de saçmalaştıran bir deneysel dil oluşturarak, geleneksel folk dansını anımsatan dilin anlamsız akışı, eleştiriye ironi de kattı:

"Benim adım Şefika, Şefika, Şefika... Anamınki Refika, Refika, Refika... Babamınki Tayyar... Yaklaşma ha, salar... Hurma dalı, aktı balı, yarın salı, deli karı, çıkar dilini, salla belini a... deli deli tepeli, eski hamam küpeli... Âlemin aklını mezada çıkarmışlar da gene herkes kendininkini beğenip almış. Akılcığımı kimselerinkine değişmem vallahi.. Bana deli diyenlerin, dilerim Tanrıdan tepeleri delinsin. Ne haddine, hele deli değilim de! Kollarını say emriyle hemen koca postekiye önüne koyarlar. Sonra seksen bilmece sorarlar... Bir hunsâ varmış. Kâh erkekliği üstün gelirmiş, kâh karılığı... Bu hunsânın bir tarafı erkekle, öbür tarafı kadınla evlenmiş. Bu erkekle kadın birbirine ne düşünüyorlar? Elinin körü, yeme beni, yerim seni. Çörek-otu çömlük götü. Manda, kuğu... küt... pat., geber yat... Aman etme darılırım, gıdıklama bayılırım. Dayanamam sarılırım..."

Yabanılığın yüklendiği bu iki karşıt kutbun, bilincin ve bilinçsizliğin ardında tabi ki bir çıkmaz yol vardı. Türkiye'nin "medeni dünya" karşısında bir ucubeden, bir yabandan ibaret kaldığına dair bir düşünceye kapılmak, düpedüz haksızlık olurdu. Fakat Gürpınar'ın üstlendiği rasyonalist takla attırma da –yabanılığın içinde bir akıllılık, bir iyilik ve saflık görme ve buna güvenme- aslında kendine ideal bir medeniyet (Batı) aynasından bakma; eksiklik imgesini, adaletsizlik ve yasadışı duyusunu -nihayetinde medeni içeriklerle doldurmak üzere- kabul etmek anlamına gelir.

Türkiye filmlerinde korkunun –mistisizmden uzak, dehşet verici filmin-gotik bir jestle ya da Giovanni Scognamillo'nun deyişiyle "çılgılık"la çınlayan bir köşkte başladığı söylenir. Aydın Arakon'un bir miras nedeniyle delirtilmeye çalışılan esrarengiz bir kadının ölümünü anlattığı *Çılgılık*'tır (1949) bu (Scognamillo, 1987: 93). Filmin günümüze gelen bir kopyası yok, fakat kişileri ve olayı Gürpınar'ınkinden pek uzak değil: Dayısı tarafından köşke kapatılıp delirtilmek ve mirasına konulmak istenen bir kadın, kadını kurtarmak isteyen bir doktor. *Çılgılık*'tan 2000'lere, *D@bbe* ile başlayan cin filmlerine ve Recep İvedik'lere dek Türkiye Sineması filmlerinde sadece Metin Erksan'ın *Şeytan / The Exorcist* (William Friedkin, 1973) uyarlaması olan *Şeytan*'da metafizik bir gotik imgesi var, ancak Yeşilçam'ın taklidinin aşırılığı, Hollywood'dan aldığı borcun ölçüsünü kaçırmaması gibi düşünülen filmlerden. Madem Türkiye sinemasının metafizik korku filmlerinde cinler ve hüddamları ilk defa 2000'lerde görürüz, gulyabaniye yakından bakmakta bu nedenle fayda var.

Son dönemlerde tekrar kitle kültürüne giren cinlerle beraber, *Gulyabani* (Orçun Benli, 2014) filmindeki de, Gürpınar'ın gulyabanisi gibi, Türklük ile İslam arasında olduğu kadar, çağdaş ile çağdışı arasındaki ilişkiye de müdahale

---

Şehir ağzını argoyla karıştırarak anlamsızca, tekrar eden bu monolog, folk tekerlemeleri ve bilmeceyi taklit eder. Sonrasında cinlerin bir ritüelinde de manadan yoksun bir dua geçer:

"Haseki, dere seki, posteki Nalın teki, sendeki, bendeki  
Dümtek, dümtek, dümtek Haydi yavrum bir tek bir tek  
Mertek köstek ördek Gerçek, gevşek, gerdek  
Haydi babam bum Mum, kum, Rum  
Gözlerini yum  
Ağzını aç  
Geliyorum kaç.  
On beş kırbaç  
Kulaç kulaç  
Çabuk laçka  
Maçka plâçka  
Haydi babam kertenkele  
Nerden gele, sana gele, bana gele,  
Hergele, küt, pat  
Kıpırdama yat,  
Dayağımı tat"  
(Gürpınar, 2015).

eden, mecazi bir Azrail: Trajik haletiruhiyenin sahnedeki bir semptomu. Vahşi ormanın, cangılın ortasındaki fantezi arkaplanı, Gulyabani yarattığı için gündelik modern yaşamda engellenen kötücül ölümün imkânını engelleyen uzamı “geçmişin hayaletleri” için açık tutar; Dumrul trajedisinin hâlâ anlaşılabilir olduğuna benzer bir ülkeye işaret eder (Ancak mitolojinin tuzağına düşmemek için, ölümün dinsel/uhrevi yasasıyla (Allah tarafından görevlendirilmiş Azrail’in bekçiliğini yaptığı), dünyevi ve gündelikte mevcudiyetle olan ilişki nedeniyle mahrum kalınan hakikat arasındaki trajik paradoksu; dinin trajikleşmeksizin bir yasa olma eğilimi taşımadığını unutmamalıyım.) Geçmiş esasen günümüzle eşzamanlı olduğunu hatırlamalı burada; geçmiş, Türkiye’nin kendinin zıttı olduğunu düşünme şekli. Cumhuriyetin inşasında karşılaşılan zorlukların nedenlerini açıklarken Osmanlı “miras”ının melun rolünü hatırlamak yeter.

*Gulyabani*’de filmde çok kısa da olsa Cüneyt Arkın’ın canlandığı kişiden de bu nedenle söz etmek gerek. Filmde iki sahnede, başta ve sonda yer alır Arkın’ın canlandığı eski film yapımcısı Yalçın. Başlangıçta bir grup genç sinemacıyla bir araya gelir, eski günler nostaljisiyle yeni bir projeden bahseder ve gençleri ormandaki evine çalışmalarını için yönlendirir. Yalçın’ın aslında bir hayvan (ekseriyetle gulyabani) avcısı olduğunu anlarız; ikinci olarak da kuyudan çıkan yaratığın insanları öldürmesinin ardından bir kurtarıcı gibi “yoldayım, geliyorum,” derken görürüz; şehirden geliyordur. Kendinden emin, ne olup bittiğini bilen, kapatıldığı ve uyumaya bırakıldığı kuyudan çıkıp ölüm saçan yaratıktan kurtarmak için elbette sinemamızın Cüneyt Arkın gibi bir komiser, yasa koruyucusu bir kurtarıcı baba figürüne ihtiyacı vardır.

Gürpınar’dan günümüze, Türk insanına *kim* olduğunu yasanın vesayetinin el değiştirmiş olduğunu özetler bu bir bakıma. Bir yandan da yasanın bir çeşit “iyi” ve “kötü” ikiliğini bedenleştirir: Gulyabani ile İslami nesne; Cüneyt Arkın ile modern-millî nesne.<sup>16</sup> Gulyabani hayaleti, İslam’ın burjuva toplumuna uyum sağlaması için vaz geçmesi gereken fazlanın bedenleşmiş halidir. Bir başka deyişle, aklın ve cumhuriyetin yarattığı, kendi içindeki sosyal gerginlik ve bastırmadan filizlenen bir çeşit ceset, ucube bir göstergedir Gulyabani. Cumhuriyet öncesindeki (Gürpınar romanında yaratığın bir korku aygıtı olduğunu hesaba katarsak) hâkim yasa, biçimsiz ve ucube bir şekilde tekrar ortaya çıkar ve bu defa gizemini korur. Materyalist ve akılcı cumhuriyet ideolojisinin sınırlandırıp tanımladığı toplumsal uzamdan alınıp içine kapatıldığı ve üzerinin mühürlendiği, çökmüş ve dışlanmış olduğu dipsiz kuyudan çıkar.

<sup>16</sup> Umut Tümay Arslan, Cüneyt Arkın’ın Kemalist yasanın koruyucu kahramanı olduğu Komiser Cemil tiplemesinden bahsetmiş, Yeşilçam’ın tüm aktörlerinin bir tiplemeyle birlikte anıldığını dile getirmişti. Bkz. Arslan, Umut Tümay. *Bu Kâbuslar Neden Cemil?: Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk* (İstanbul: Metis Yayınları, 2005).

Modernist Türk ideolojisinde yabancı bir kötü addedilen bu ucubenin alt edilip kuyunun dibine atılmış, yani “çökmüş” olması, sekülerliğin ve akılcılığın zaferinin ardından gelen yükü sırtlayan ve tüm tuhaf dini cemaat ve kültürlerin dönüşünü tahayyül eden bir ifade olmalı. Dolayısıyla İslami otonomluğun üstyapısı, kuyunun dibine çökmüş olan şeydir. Fakat gulyabaninin arkaik bir zevkin geri dönüşü niteliğindeki süper-ego yanı, tam tersi olan şeyle tamamlanır. Bu da kendi coğrafi özellikleri (şehir, orman evi ve mührü bozulan kuyu) yoluyla filmde yer alır.

Film yüzeyde apolitik olsa da, derin sularda gulyabani ile cumhuriyet ideolojisi arasında, erken yirminci yüzyıl Türk burjuva toplumunun nihai trajedisi arasında gizemli bir bağ kurar. Gulyabaninin kendi arkaik yasasına sahip olduğu kuyunun derinlikleri, cumhuriyetçilerin gizli ölüm ve işkence kuyusudur bir bakıma. Gulyabani filminin politik topografisi bu nedenle hem dışarıdan hem de içeriden olan bir alandan, en derindeki merkezin radikal dışarıyla bulunduğu bir alandan oluşur: İstanbul’un yüksek sosyetesinin dinlenme ve çalışma uzamı olan bir orman evi, kendini üzerine kurduğu, bastırılmış geçmişin, yani Türk burjuva devletinin temellerini sarsan tarihi anın dibini gün yüzüne çıkarır.

Gulyabaninin toplumsal topografyası da böyle: Görünümü, imkânsız bir geçidi; yeni ulusal ile bir zamanlar “çökmüş” olan ve artık geri dönen İslamın bir araya geldiği bir köprüyü oluşturur. Tam da bu bağlamda gulyabani, yasanın vesayetine yönelik mücadelenin yerine geçen bir fetiş: Kurulu cumhuriyet düzenini zayıflatan tamamen farklı iki öğeyi, kahır çekmiş İslami mitolojiyi ve yerine geçen modernist/akılcı devrimi birleştirerek mücadelenin üzerini örter. Dolayısıyla gulyabaninin toplumsal yerinin ne olduğunu sormaktansa, karşıtların imkânsız birlikteliğinin sonucu olan ucubeliğinin kendisinde yer alır toplumsal anlamı (Kürt düşmanı söylemde kurgulanan “Kürt” anlayışının, İslami feodaliteyi veya “terörist-ateist/komünist” anlatıyı özetleyen bir yeri olması gibi). Bu ucubelik toplumsal arzuya, toplumsal karşıtlığın gerçek sınırlarını görünmez kılma çabasına ihanet eder ve içi boş bir cübbe imgesinden kötücül bir Azrail imgesine bürünmesi nedeniyle toplumsal trajedinin çözümü ve nihai bir toplumsal uzlaşımı imkânsız kılar.

Buna benzer film/metin yorumlarında olduğu gibi, ideolojik içeriğin bu kadar doğrudan olması yine de nihai bir rastlantının işareti. Ancak hangi anlamın “doğru” olduğuna karar vermek değil, yarattığı, birçok anlamın belirerek egemenlik kavgasına gireceği bir çeşit fantezi perdesi gibi düşünmeli. Bir başka deyimle, analizin hatası hızla ilerleyerek bir fantezi yüzeyini, canavarın görünümüne zemin saplayan boşluğu garantiye almak. Gulyabaniyi su üzerinde neyin imlediğindense, gulyabani gibi fizik-ötesi varlıkların ortaya çıkabildikleri

derin suların nasıl oluştuğudur önemli olan. Cüneyt Arkın'ın *hayalet avcısı* fantezisinde, kuyunun dibindeki bu ucube yaratığın nereden geldiği ve Arkın'ın filmin nihayetinde fantezisini yansıtacağı bir yüzey olması.

Diyalektik bir yorumun amacı, içeriktense forma dönmek, formu görünür kılan içeriği ötelemek olmalı. İdeolojik anlamın ortaya çıkacağı alanı mümkün kılan, formun dönüşümüdür temel ideolojik etkinin yeri. Gulyabaninin işlevi, içerdiği mesaj ya da anlamdan ziyade, birçok endişeyi toplayıp kendine çekmesi. Simgesel bir araç olan gulyabani, herhangi bir seyirci tarafından kendine atfedilebilecek içerikten çok, çokanlamlı işlevi bakımından düşünülmeli. Fakat görünürde başka metafiziksel varlıklarla olan bir çatışmayı hem ifade etmek hem de bu çatışmada bulunmak için, toplumsal ve tarihsel olan endişeler görünürde “doğal” endişelere döndürüldüğü sürece, bu çokanlamlılığı tamamen ideolojiktir. Yabancı bir imgenin nihai toplumsal dolayımı bu nedenle dinin - tüm geleneksel sembolik bağları çözen ve Türk-İslam toplumsal yapısının dengesizliğine işaret eden bu korkutucu gücün- toplumsal etkisinde aranmalı. Gulyabaninin ve cinlerin, Azrail'in ve ölümün, Türkiye toplumunun girdiği her yeni dönemi; İslam'ın çöküşünü ve yükselişini, cumhuriyetin yükselişini ve çöküşünü, imparatorluğun çözülmesini ve yeni bir imparatorluğa dönüşmesini müjdelemesi bir tesadüf olmamalı. Böyle bir toplumsal yapı dengesizliği, biçimsizliğin biçimine, kökten bir belirsizliğe işaret ederken, gerçekliğin yüz değiştiren imgeleri, “tikindirici” bir korku olarak işlev görür.<sup>17</sup>

#### 4. SONUÇ YERİNE: GEMİ GİBİ MEMLEKET

Bu çalışmada özetle söylenmek istenen, Türklüğe bir kurmaca kimlik olarak bakarken Kemalizm'i tek başına değil, İslam'la beraber kimliğin başat gösterenleri olarak denkleme almak. Bu da öznellik alanında gerçekleşir. Ancak öznenin yasa tarafından özne olarak çağrıldığını ve yasanın da, ideolojinin de Türkiye'de yek olmadığına yinelenmesi gerekir. Dolayısıyla, arkaik bir Türklük durumuna, Dumrul'a başvurarak bugünkü ikili mevcudiyet incelendi ve bunun için film ve metinler birer referans olarak kullanıldı. Yeni Türkiye'nin, sinemanın ve bilhassa Türklüğün ve erkekliğin *ana* meselesinin trajiklik olduğu öne sürüldü.

<sup>17</sup> Gulyabaninin mühürlenmiş kuyudan bir sembol olarak çıkması, aslında yeni bir anlama gelmiyor. Hâlihazırda bildiğimiz anlamları, ideolojinin işlediği bu salt sembolik anda aynı gösterene bağlayarak, iki yüz yıldır dalgalanan rasyonalist endişeleri bir araya getiren bir göstereni erişimimize açıyor. Ancak bu biçimsel sembolik anın dışında kalan, tek bir yerde toparlanacak anlama karşı çıkan şey, gulyabaninin varlığına özgü olan büyüün korkutucu iktidarı. Gulyabani hikâyesinin içeriği ile formu arasındaki momentumu yeniden düzenlemek gerekiyor bu nedenle: Hem “anlam” a hem keyfe sahip olamazsınız. Canavarların ideolojik durumunu inceleyen bir yorum, bir anlama varmadan ve bir anlamın taşıyıcısı olmadan önce, canavarlar ve cinlerin anlamsızlığın sınırında zevki bedenleştirdiklerini hatırlamak gerek.

Yeni Türkiye Sineması'na hâkim psişik durumun görünümü hem öznel hem de toplumsal bir trajik görünümde. 'Popüler' veya 'sanatsal' diye ayrılmış son dönem filmlerinin azımsanamayacak kısmındaki adamların vicdanı, bugün vesayet kavgasındaki yasalar nazarında engellenmiş durumda. 'Kim'likten, 'var' olmaktan, 'öz'den ve 'biz'den değil, muhtemelen filmlere ve adamlara tek tek bakarak "bu ne?" dediğimiz ve ruhların bulanık sularından toplumsal sulara çıkarken 'bu'nun karşısında hayrete düştüğümüz bir mevcudiyet çatışması durumu yeni Türkiye'nin sinemasına hâkim olan. Kadınların sürekli hakikatten mahrum olmanın birer semptomu gibi karşımıza çıkmasından ve sınıfsal, etnik ve dini kimlik çeşitliliklerinin işlevsel temsilinden söz etmiyorum bile. Esasen birbirlerini tamamlayan Gulyabani ve Dumrul mitlerinin, yeni Türkiye sinemasının adamlarına hâkim trajik durumu açıkladıklarını söylemek bir abartı olmaz.

Dumrul kompleksinin sorunsal olduğuna şüphe yok. Öyle ki, hâlâ daha güçlü olan ataerkini sürdürüyor. Fakat bu çalışmanın, 'herkes Türktür' gibi bir noktaya savrulduğu sanılmasın. Türklüğün ve İslam'ın birer yasa ve iktidar kurguları olmasından yola çıkarak Dumrulluğu fenomenolojik bir kompleks şeklinde geliştirdik. Bu kompleksin, yeni Türkiye sinemasının kimlik politikaları hakkında hepten olumsuz bir şey olmadığını düşünüyorum. Yeni Türkiye filmlerinin 'biz'liğe yönelik konumu, açık bir belirsizlik üzerine kurulu. Bir tarafta bu filmler tek tek kişileri ve farklı kimlik gruplarını belli bir 'biz' olgusuna madun etmezken, kaçınılmaz bir şekilde yasalar karşısında konumlandırıyor. 'Biz niye buradayız?' diye soruyor *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) filmi. 'Neden Tarkovski olamıyorum?'dan çok da uzak bir soru değil. Türkiye'yi açık sulara demirlemiş, ne limana gidebilen ne de geriye dönebilen, iki mevcudiyet arasındayken hakikate, yani sorunun cevabına erişimi engellenmiş adamların sakini oldukları, her an haczedilme tehlikesi yaşayan bu 'gemi gibi memleket' anlayışı, toplumsal psişenin trajik durumunu daha iyi resmedemezdi (ayrıca Derrida'cı *geçit-sellik* yaklaşımımızı onaylıyor da) (Res.4). *Anayurt Otel*i ve *Sarmaşık* gibi yeni Türkiye'nin filmleri bazen kişisel ancak her zaman toplumsal olan bu trajik duruma olan iştiraklerinin farkında olabilmesi, böyle bir resimde olumlu bir öge gibi düşünülebilir.

Nihayetinde sadece günümüz Türkiye'si sineması için değil, köprüdeki adamların trajik durumun geleceği için de şu iki soru ortaya çıkıyor: Dumrul kompleksini atlatabilecek ve mahrumiyeti, nefret, öfke, tecavüz, kahır, vahşet ve günün sonunda ölüme ve öldürmeye meyletmeden kabullenebilecekler mi? Simgesel dizgenin sunduğu bu fotoğrafı delip geçecek tersine bir erkeklik hamlesi ile tekinsizliğin, yani kabirsizliğin, gulyabaniğin, ulus idealinden de önce Türk-

İslam'ın bir ürünü olan müşterek Dumrul kompleksinin bir değişkeni olduğu gerçeği arasında nasıl bir konumda durabilirler?



Resim 4. *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015)

Dolayısıyla Zebercet'in somut varoluşunu (bilincini) soyut varlığıyla (bilinçdışıyla), mutlak bir varoluşsal tamlıkla bağdaştırmakta başarısız olmasını anlamamız gerekiyor. Aslında erkeğin trajikliğiyle en sık yüz yüze geldiği zamanlar, ona toplumsal olarak tayin edilmiş vazifeleri icra etmekten aciz kaldığı zamanlar. Bu çalışmanın sınırları, referans alınan metinler ve erkek tipleriyle çiziliyor gibi görünse de, trajikliğin izleri, Dumrul'un erkek kardeşleri birçok film ve uygulamada görülebiliyor. Mesela *Yazı-Tura* (2004, Uğur Yücel) filminde, Türkiye'nin güneydoğusundaki savaştan ve çatışmadan evlerine dönen kimseler, travmalarını atlatamadıkları, sakat kalıp ev ve aile gibi bütünlüğün ulvi mekânlarını sürdüremediklerinde psikonevrotik bir benlik parçalanması yaşıyor, birer ölüye dönüyorlar. *Sarmaşık*'ta gemi, Derrida'yı şaşırtmayacak bir 'su üzerinde bir memleket olarak gemi istiaresi' haline geliyor, bir Kürt tiplmeyi hayalet olarak resmediyor ve ortaya şöyle bir soru işareti (tekrar) çıkıyor: Günümüz trajik erkekleri, ana ile yurdun bir semptomu olan köprüdeki birer hortlak imgesiyle, bu gulyabaniliğin her an tanıdık ve sisteme dâhil edilebilir, sistemin başına geçirilebilir bir felâkete dönüşebildiği gerçeği arasındaki tutarsızlığını nasıl aşacaklar?

Birleşmeye ve beraberliğe, aile ve eşleşmeye, anne ile yurda inancı ve bu inancın devamını sağlayan kültürel buyruğun çözüldüğü anlar bu çalışmada geçen metinler. Hem suçlayan ve cezalandıran hem de baskı altına alan bu kültürel sahne, Yeşilçam'da yasanın çağrısını dinlemeyi; kurucu ve kollayıcı yasanın vaat ettiği nihai saadet ve bütünlükle, tanınma ve kimlikle özne olabilmeyi anlatmıştı. Nasıl ki vicdan, Dumrul örneğinde Azrail'in temsil ettiği tanrı buyruğunun/kanunun öznesi olan *kulu*, *Kırık Plak* örneğinde de ulusalcı



idealin, yasanın kulunu üretmede temel olduysa, *Anayurt Oteli*'nde de suçluluk üzerinden öznenin içselleştirdiği bir vicdan düsturu ile hakikat ortadan kaldırıldı. Böyle bir tersine dönüşle, öznenin ideoloji nazarında varoluş zemini olan vicdana ket vurulmuş oldu. *Gulyabani* filmleri ve metinleri ve cin filmlerinde ise bu, çatışan iki yasanın tekinsiz bir semptomu olarak karşımıza çıktı. Öyleyse Yeni Türkiye Sineması'na hâkim psikososyal durum için, hakikate erişimin biteviye engellendiği, temel gerginliğin vicdanın imkânsızlaştırılmasıyla yaratıldığı, kanun nazarında vicdanın şeyleştiği bir Dumrul kompleksidir diyebiliriz.

### KAYNAKÇA

Althusser, Louis (1968), *Ideology and ideological state apparatuses (notes towards an investigation), Lenin and philosophy and other essays* (New York: Monthly Review Press).

Arslan, Umut T. (2005), *Bu kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk* (İstanbul: Metis).

Arslan, Umut T. (2010), *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema* (İstanbul: Metis).

Âşık İhsani (2002), *Bıçak Kemikte* (İstanbul: Berfin Yayınları).

Atılğan, Yusuf (1973), *Anayurt Oteli, Bilgi*.

Benli, Orçun (2014), *Gulyabani, Muhteşem Film*.

Binyazar, Adnan (2004), *Dede Korkut Vol. 93* (İstanbul: YKY).

Butler, Judith (1995), "Conscience doth make subjects of us all", *Yale French Studies*: 6-26.

Ceylan, Nuri Bilge (2011), *Bir Zamanlar Anadolu'da, Zeyno Film*.

Derrida, Jacques (1979), *Spurs: Nietzsche's Styles* (University of Chicago Press).

Derrida, Jacques (1982), "The Pit and the Pyramid: Introduction to Hegel's Semiology", *Margins of Philosophy* (University of Chicago Press).

Derrida, Jacques ve Catherine Malabou (2004), *Counterpath: Travelling with Jacques Derrida* (Stanford University Press).

Eğilmez, Ertem (1976), *Süt Kardeşler, Arzu Film*.

- Eskiköy O., Doğan A. (2012), Babamın Sesi / Dengê Bavê Min, Perişan Film.
- Foucault, Michel (1980), "Introduction", Herculine Barbin, (Pantheon).
- Freud, Sigmund [1955 (1919)], "The Uncanny," Standard Edition 17, Hogarth Press.
- Göbakar, Togan (2007-14), Recep İvedik, Özen Film.
- Gürbilek, Nurdan (2001), Kötü Çocuk Türk (İstanbul: Metis).
- Gürbilek, Nurdan (1992), Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi (İstanbul: Metis).
- Gürpınar, Hüseyin R. (1965), Gulyabani (İstanbul: Atlas Kitabevi).
- Gürpınar, Hüseyin R. (2012), İnsan Önce Maymun muydu? (İstanbul: Everest Yayınları).
- Gürpınar, Hüseyin R. (2012), Ölümler Yaşıyorlar mı? (İstanbul: Everest Yayınları).
- Husserl, Edmund (2003), Fenomenoloji Üzerine Beş Ders (İstanbul: Bilim ve Sanat Yay).
- İnalçık, Halil (2004), "Otman Baba ve Fâtih Sultan Mehmed", Doğu Batı Düşünce Dergisi, 7 (26).
- Karaçelik, Tolga (2015), Sarmaşık, Jomami Filmproduktion.
- Karakurt, Deniz (2011), "Türk söylence sözlüğü, açıklamalı ansiklopedik mitoloji sözlüğü", Baskı: E-kitap, Türkiye.
- Kavur, Ömer (1987), Anayurt Oteli, Odak Film.
- Klein, Melanie (1935), "A Contribution to the Psychogenesis of Manic Depressive States," Mitchell, J. (der.) (1986), The Selected Melanie Klein (New York: Penguin Books).
- Lacan, Jacques (1997), Ecrits: A Selection (W. W. Norton & Company).
- Mintaş, Erol (2014), Annemin Şarkısı / Klama Dayıka Min, Mintaş Film.

Özgüven, Fatih. Neden Tarko Olunamıyor? Radikal, 5 Şubat 2015  
<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/fatih-ozguven/neden-tarko-olunamiyor-1286519/> (Ocak 2016)

Polanski, Roman (1976), Kiracı / Le Locataire, Marianne Productions.

Saydam, Bilgin (1997), Deli Dumrul'un Bilinci, Metis.

Saydam, Nejat (1975), Köçek, Acar Film.

Scognamillo, Giovanni (1987), Türk Sinema Tarihi: Birinci Cilt, 1896-1959 (İstanbul: Metis).

Seden, Osman Fahri (1959), Kırık Plak, Kemal Film.

Somay, Bülent (2007), Bir Şeyler Eksik (İstanbul: Metis).

Somay, Bülent (2014), The Psychopolitics of the Oriental Father: Between Omnipotence and Emasculation (Palgrave).

Storey, John (2008), Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction, (London-Milan: Longman).

Şerifsoy, Selda (2000), "Aile ve Kemalist modernizasyon projesi, 1928-1950" Altınay A.G. (der.), Vatan, Millet, Kadınlar (İstanbul: İletişim).

Tura, Saffet Murat (2008), Şeyh ve Arzu (İstanbul: Metis).

Yücel, Uğur (2004), Yazı-Tura, Cinegram.



## KÜRT SİNEMASI: MAHPUSLUK VE TEMSİLİYET

### KURDISH CINEMA: IMPRISONMENT AND REPRESENTATION

Özgür ÇİÇEK<sup>1</sup>

#### ÖZ

Kürt sineması ilk olarak 2000'lerin başında Bahman Ghobadi ve Hineer Salem gibi yönetmenlerin uluslararası festivallerde kapladığı alan ile tartışılmaya başlanmış ve günümüzde geniş bir coğrafyaya yayılan bağımsız Kürt yönetmenlerin belgesel ve kurmaca filmleriyle giderek daha fazla ilgi çekmeye başlamıştır. Bu makalede Türkiye'de üretilen Kürt sineması incelenmiş ve tarihsel olarak Yılmaz Güney sineması başlangıç noktası olarak alınarak Kürt sinemasının bir "mahpusluk sineması" olduğu ileri sürülmüştür. Günümüz Kürt yönetmenlerinin ve filmlerinin geçirdiği süreçler açıklanarak mahpusluk sineması tanımının özellikleri incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Kürt sineması, Yılmaz Güney, mahpusluk sineması.

#### ABSTRACT

The notion of Kurdish cinema emerged in the 2000s during when directors like Bahman Ghobadi and Hineer Salem have been occupying a significant space at international film festivals; and since then it has been arousing a significant interest with the rising number of Kurdish directors and consequently Kurdish fiction and documentary films. In this article Kurdish cinema produced in Turkey is thoroughly

---

<sup>1</sup> Doktora öğrencisi, Binghamton Üniversitesi ve Öğretim Görevlisi, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Film Çalışmaları Programı.

\* Makale Geliş Tarihi: 19.01.2016  
Makale Kabul Tarihi: 05.05.2016

analysed, and taking Yılmaz Güney as the milestone for the formation of Kurdish cinema it is argued that Kurdish cinema can be defined as a cinema of imprisonment. In this respect through evaluating the current Kurdish directors, and their films the characteristics of the cinema of imprisonment definition is scrutinized.

**Keywords:** Kurdish cinema, Yılmaz Güney, cinema of imprisonment.

## GİRİŞ

Türkiye’de Kürt sineması tartışmalarının ortaya çıkışı 2000’lerin başına ve Kürt açılımı ile birlikte Kürt sorunu tartışmalarının bugüne göre çok daha umut verici olduğu zamanlara denk gelir. O günlerden bu yana birçok genç Kürt yönetmen Türkiye’de yaşayan Kürt halkını temsil eden ve hem kurgu hem de belgesel türünde filmler üretmektedir. Kürtlerin yaşadığı coğrafyaya bağlı olarak elbette Kürt sineması sadece Türkiye’de üretilmez. Kürt sinemasının, Kürt halkının yaşadığı ve Orta Doğudan Avrupa’ya uzanan geniş bir coğrafyada üretilen ‘ulus aşırı’ bir doğası vardır. Ancak bu makalede Türkiye’de üretilen Kürt filmleri üzerinde duracağım, öncelikle Kürt sinemasıyla ilgili kısa bir tarihsel<sup>2</sup> perspektif sunduktan sonra Kürt sinemasını bir ‘mahpusluk sineması’ olarak ele alarak son dönem belgesel ve kurmaca filmler üzerinden Kürt sinemasının kendine özgü sinemasal anlatımını inceleyeceğim.

Kürt sinemasının uluslararası tanınırlığını motive eden ve “Kürt sineması” çalışmalarının ortaya çıkmasını sağlayan gelişmelerin başında Bahman Ghobadi’nin ilk uzun metrajlı filmi Zamani Barayé Masti Asbha / Sarhoş Atlar Zamanı’nın 2000 yılında Cannes Film Festivali’nden Altın Kamera ve Fipresci ödülleriyle dönmesi gelir. Devrim Kılıç’ın da belirttiği gibi, İranlı Kürt yönetmen Bahman Ghobadi’nin bu ve diğer filmleri, uluslararası festivallerde gösterildikçe bir “Kürt yönetmen”, “Kürt filmi” ve “Kürt sineması” kavramları kullanılmaya başlanmıştır (Kılıç, 2009: 13). Ghobadi dışında Hiner Saleem’in 2003 yılında çektiği Votka Limon filmi ile birlikte Kürt sinemasının uluslararası tanınırlığı bu filmlerin dolaştığı festivallerde tartışılmaya başlanmıştır.<sup>3</sup> Türkiye’de ise Kazım

<sup>2</sup> Her ne kadar Kürt sineması araştırmaları bahsettiğim gibi 2000’lere dayansa da halen Kürt sineması ile ilgili bu tür araştırma yazılarında öncelikle bir Kürt sineması tarihi sunmak ve bu sinemanın ortaya çıkışına referans vermek gerekliliği bulunmaktadır. Bana kalırsa bunun sebebi Kürt sinemasıyla ilgili akademik çalışmaların halen yeni olması ve bu nedenle Kürt sinemasının teorik olarak film çalışmaları alanındaki yerinin yeterince halen yeterince irdelenmemiş olmasıdır.

<sup>3</sup> Bu bağlamda Kürt sineması böylesi bir hızla ilerlerken dünyada benzer sinema üretimleri de ivme kazanmıştır. Örneğin İspanya ve Fransa’da üretilen Bask sineması, Kanada’da üretilen Quebec sineması ve Filistin sineması bağlamında, Ana Diez, Kim Nguyen, Hani Abu-Assad gibi yönetmenler uluslararası festivallerde kapladıkları alanla yavaş yavaş film çalışmalarının ilgi

Öz'ün Ax / Toprak (1999), Yeşim Ustaoglu'nun Güneşi Gördüm (1999), ve Handan İpekçi'nin Büyük Adam Küçük Aşk (2001) filmleriyle birlikte Kürtlerin beyazperde de kapladığı alan Türkiye'nin "doğu" temsili olmaktan çıkarak bir Kürt sineması hareketi haline gelir.<sup>4</sup>

## 1. BİR MAHPUSLUK SİNEMASI OLARAK KÜRT SİNEMASI

Kürt sineması tartışmalarının ortaya çıkmasıyla birlikte bu başlık altında Yılmaz Güney sineması da irdelenmiş ve özellikle Güney'in Umut (1970), Sürü (1980) ve Yol (1982) filmleri Türkiye'de üretilen Kürt sinemasının ilk örnekleri olarak incelenmiştir. Ancak Yılmaz Güney sineması gerek filmlerinin üretim ve dağıtım aşamalarında sansür kuruluyla mücadele etme süreçleri, gerekse 1980 darbesinden sonra Kürt filmlerinin 1990'lara kadar Türkiye'de yasaklı olması ile ilgili olarak hiç bir zaman kendisini istediği gibi ifade edememiş,<sup>5</sup> filmlerinde Kürtçe kullanabilmek oldukça kısıtlı bir şekilde gerçekleşmiştir. Bu bağlamda Türkiye'de Kürtçeyi özgürce kullanmak ancak 2000'lerin sonunda gerçekleşebilmiştir. Hatta 2009 yılı Altın Portakal Film Festivali'nde Miraz Bezar'ın Min Dit / Ben Gördüm filmi Behlül Dal Özel Jüri ödülünü almış, ancak filmin tamamen Kürtçe olması festivaldeki gösterimi sırasında bir hayli tepki toplamıştı. Neyse ki zaman içinde Kürt filmlerinin artan sayısı ile birlikte bu tepkiler nispeten azaldı, ancak yine de tamamen özgür koşullarda gerçekleşen bir Kürt sinema üretimine ulaşmak halen mümkün olamamıştır. Örneğin Türkiye'de öne çıkan Kürt yönetmenlerden Mizgin Müjde Arslan<sup>6</sup> babasının hikâyesini kamera aracılığıyla araştırdığı Ez firiyam tu ma li cih/Ben Uçtum Sen Kaldın (2012) filminin çekimi sırasında gözaltına alınmış ve yaptığı çekimlerin içeriği polis tarafından sorgulanmıştır. Bu gözaltı sürecinden sonra kendisiyle doktora tez için yaptığım röportajda Arslan şunu belirtmiştir:

*"Bu gözaltına alınma aslında şu demekti, sadece Mizgin sen değil, ama Kürtlerin kırmızı hatlarla çevrilmiş tarihiyle ilgili film çekmek isteyen Ahmet, Mehmet, sen de böyle filmler yapma. Bir yandan da*

---

alanına girmeye başladı. Dina Iordanova, David Martin-Jones ve Belen Vidal'in 2010 yılında derledikleri *Cinema at the Periphery / Periferi'deki Sinema* kitabı bu sinema oluşumlarını inceleyen makalelere yer verdi.

<sup>4</sup> Ayrıca Türkiye'deki Kürt sinema hareketinin ortaya çıkışında 2000'li yıllarda Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne girme motivasyonunun artması ve böylece ülkede yaşayan tüm halklara tanınan çeşitli özgürlüklerle Kürt sineması, edebiyatı, müziği ve hatta devlet destekli bir Kürtçe televizyon kanalının ortaya çıkmasının önü açılmıştır. Ancak bu gelişmelerin hiçbiri Kürt sanat, edebiyat ve sinemasının özgür bir üretim biçimine kavuşması anlamına gelememiştir. Ortaya çıktığı ilk günden beri, Kürt sinemasının birçok sansürle karşılaşmış olduğu gerçeği şaşırtıcı olmayacaktır. Bu bağlamda Kürt yönetmenler üstündeki bu sansür politikaları halen devam etmektedir.

<sup>5</sup> Paris'de Alfred Benge'ye verdiği 1983 tarihli röportajda bu şekilde belirtmiştir.

<sup>6</sup> Mizgin Müjde Arslan'ın 2009 yılında derlediği Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Ölüm ve Sınır kitabı Kürt sineması üstüne yayınlanmış ilk kaynak eserlerden biridir. Bu kitapta derlenen makaleler ve Arslan tarafından yapılan Kürt sineması tanımı bu sinema üstünde çalışanlar için en önemli referans kaynaklardan biri olmuştur.

*ben film yapmak istiyorum ama tutuklanmak istemiyorum. Mardin'den çıkmak istemiyorum örneğin, filmlerimi orada yapıyorum. Bunun korkusunu da yaşadım, ya cezaevine düşmek ya da sürgün olma korkusunu yaşadım ve gözaltından çıktıktan sonra da bu korku kolay kolay beni terk etmedi, ben şimdi yeni filmlerimi yaparken bunun korkusunu yaşıyorum. Daha kapalı metaforları olan hikâyelere yönelmek doğrultusunda düşüncelerim var.”*

Arslan'ın bu ifadeleri Türkiye'de bir Kürt yönetmen olarak yaşadığı zorlukların altını çizmekte, gözaltına alınma ve hapsedilme tehdidinin sinema diline nasıl yansiyebileceğinin ipuçlarını vermektedir.<sup>7</sup> Hüseyin Karabey'e göre ise<sup>8</sup> cezaevi bizim yaşamımızın ve kültürümüzün bir parçasıdır. Peyami Safa, Orhan Kemal, Yaşar Kemal ve Nazım Hikmet gibi yazarlar cezaevinde birçok değerli ürünler vermişlerdir. Ancak F tipleriyle birlikte bu üretimin sonlandığını söyleyebiliriz. Örneğin sadece Yılmaz Güney filmlerinde değil, bütün Türkiye sinemasında cezaevi motifi vardır. Karakter cezaevine girer ve çıkar, bu olay örgüsünü kullanan televizyon dizileri de vardır. Ancak hapishane temsilinde F tipinden sonra klasik cezaevi kavramı değişmesine rağmen hala eski tip cezaevleri kullanılır Türkiye sinemasında. Hatta Karabey kendi gençlik yıllarından bahsederken hapishaneye düşmenin utanılacak bir durum olmadığından, aksine hapishanenin bir olgunlaşma ve öğrenme mekânı olarak algılandığından bahseder. Hapse düşmek zaten mücadelenin bir parçasıdır.

Hapishane ve sinema ilişkisinde Türkiye tarihinde ilk ön plana çıkan yine Yılmaz Güney olacaktır. Güney 1958 yılında sinema hayatına başlamış ve 1981'de Türkiye'den ayrılmıştır. Bu 23 yıl içerisinde 12 yılını hapiste, 1 yılını sürgünde, 2 yılını da askerde geçirmiştir. Buna rağmen 114 filmde rol almış, 25 senaryo yazmış ve 12 film yönetmiştir. Güney'in kendi sözlerinde de belirttiği gibi, her şeyden önce film yapmak onun varlık nedenlerinden biridir. Film yapmak onun için nefes almak gibidir hatta. Güney'in ilk hapse girişi 1955'te bir dergiye yazdığı Üç Bilinmeyenli Eşitsizlik Sistemleri adlı öykü yüzünden olmuştur ve bu öyküyle komünizm propagandası yapmakla suçlanmıştır. Ancak onun sözlerine kulak verecek olursak:

*“Oysa ben o günlerde komünizmin ne olduğunu kesinlikle bilmiyordum. Ne sınıf mücadelesi, ne işçi sınıfı, ne de devrim*

<sup>7</sup> Elbette bu sinemanın üretimini etkileyen diğer önemli faktörlerde kaynak bulmak, yani filmin üretimini finanse edebilmek ve sonrasında filmin gösterileceği mecraları organize etmektir. Yani bir Kürt yönetmen sadece senaryoyu oluşturma ve filmini çekme süreçlerinden geçmekle kalmaz, daha sonrasında filmi Türkiye içinde ve dışında seyirciye ulaştırırken de birçok zorluğu aşmak durumundadır. Neredeyse film yapmanın tüm süreçleri başlı başına bir mücadele halini almaktadır. Kürt yönetmenlerin kendilerini özgürce ifade edebilmelerinin önündeki engellerin yanı sıra filmlerin çekim ve dağıtım süreçleri için finansal destek bulmak Türkiye içinde giderek zorlaşırken, bu durumda uluslararası film fonlarına ve festivallere başvurmak bir zorunluluk hali almıştır.

<sup>8</sup> Yine bu kısımda da Hüseyin Karabey ile yaptığım özel röportajın içeriğinden yararlandım.

*konusunda hiç bir bilgim yoktu. Düzene, içinde bulunduğum zor koşullara bilinçsiz bir tepkinin ötesinde bir tutumum yoktu. Bilimsel anlamda tek kitap okumamıştım. İlk cezam, ilk cezaevi günlerim akıldan çıkmaz acılarıyla değişim için verdiğim mücadelelerle hayatımın ilkokulu oldu. Cezaevine girdiğimde kendi kendime şunu dedim. Burada 1,5 yıl yatacağın, altı ay sürgünüün var. Bir program yap kendine. Ve birinci olarak sen roman yazmak istiyorsun. Burada roman yazmanın en iyi şartları var. Bir, roman yaz. İki, siyasi olarak belli hedeflerin var. Kendine sosyalist diyorsun. Komünizm propagandasından ceza yedin. Bunu öğrenmeye çalış. Üç, çıkınca ne yapacaksın? Sanatla sinemayla ilgileneceksin. O zaman sinemadaki taktiğın, hedeflerin ne olacak, bunları tespit et.” (Güney, İnsan, Militan ve Sanatçı: 18)*



Resim 1. Yol (Yılmaz Güney, 1981)

Gerçekten de Güney kafasında belirlediği bu programa zamanın hapisane koşulları el verdiğince uydu ve ilk romanı Boynu Bükük Öldüler’i cezaevinde yazdı ve bu roman 1972 yılında Orhan Kemal Roman ödülünü aldı. Hasan Kıyafet’e göre ise Güney, cezaevindeki zamanını en iyi değerlendiren ender insanlardan biridir. Dakikasını boş geçirmemiş, roman, öykü, senaryo yazmış, dergi çıkarmış, film yönetmiş ve bu duruşuyla yattığı cezaevlerini okullaştırmıştır. Cezaevinde birlikte kaldığı kişilere yeri geldiğinde okuma yazma öğretmiş, yani öğretmenlik yapmıştır. Aynı zamanda kendi eğitimini de sürdürmüş, ilk öyküsünü yazdığı zamanki teorik eksikliğini, politik duruşunu, sinema anlayışını büyük ölçüde cezaevinde kaldığı süreçlerde geliştirmiştir. Cezaevlerinin yönetimiyle kurduğu ilişki de enteresandır. Kaldığı koşullarda hemen bir iş bölümü organize eder ve bu iş bölümünde mutlaka kendisi de yer alırdı. Gardiyanlar onu diğer mahkûmlardan kayırmaya çalışırmış ama o buna asla izin vermemiş. Bu herkese karşı adil duruşuyla kaldığı cezaevlerinde,



cezaevi müdüründen daha fazla yaptırma sahip olmuş. Böylece Sürü (1979) ve Yol (1982) filmlerinin çekim sürecinde cezaevini bir yapım evi gibi kullanmış, oyuncularla senaryoyu cezaevinde tartışmış, film çekimini üstlenen yönetmenlerle cezaevinde çalışmış, filmlerin ilk kopyalarını cezaevinde izleyip çekim sürecini yönlendirmiştir.

Bu noktada Güney'in hapisane ve sinema etkileşiminin derinine inmeden önce, hapisane edebiyatı ve onun teorik altyapısının açıklayıcı olacağını düşünüyorum. Örneğin Doran Larson'ın "Towards a Prison Poetics" adlı makalesinde belirttiği üzere hapishanenin kendine has bir evreni vardır. Kendini tanımlamak için kendisi dışında bir referansa ihtiyaç duymaz. Hapisane edebiyatında kullanılan 'ben' ya da birinci tekil şahıs çoğu zaman aslında 'biz' demektir. Mahpus yazar üretirken kendisini hapishanenin sınırları dışına taşır ancak asla sadece kendisi için yazmaz. İçinde direniş olan bir bağlamda yazmak, yazılan metne çift yani ikili bir anlam yükler. Çünkü en kişisel anlatım şekli bile onu içeriye gönderen sistemle diyalog halinde olacaktır. Örneğin Güney Afrikalı Patrick Lekota kızına yazdığı mektuplardan oluşan bir kitap yazmıştır ve bu kitabında bir babanın dışarıda yalnız kalmış kızının durumuyla ilgili endişelerini dile getirir, ancak aynı satırlarda Marksist bir entelektüelin beyaz rejim ve ırkçılıkla baş etme tarihi de verilmektedir. Güney Afrika Hapisane Edebiyatı üzerine yazan Sheila Roberts'a göre suçluluk duygusu bu tür yazında ön plandadır. Zaman algısı uzadıkça, mekân daralır ve anıların niteliği gün geçtikçe değişir. Suçluluk duygusunun biçimi yazardan yazara göre farklılık gösterir ancak bu duygu çoğu hapisane yazınının içerisine sızmıştır. Sheila Roberts ayrıca hapisane yazınındaki tekrarlara dikkat çeker. Çünkü çoğu hapisane tecrübesinde öngörülebilecek durumlar mevcuttur ve bunlar kendilerini bu tür içinde ortaya çıkan bazı kalıplar olarak belli eder. Örneğin bu tür yazında sayısız kez kuşların bir özgürlük sembolü olarak kullanımı mevcuttur, ya da özellikle kadın karakterlerin, örneğin annenin, eş, ya da kız arkadaşın geçirdiği manevi değişim süreçleri, mekâna vurgu, mekânın boyutlarının tasviri ve benzeri tekrarlar bu türe özgü klişelere dönüşmüştür.

Türkiye'ye gelecek olursak, Başak Deniz Özdoğan'a göre Türkiye'de hapisane edebiyatı dendiğinde 12 Eylül darbesi ve sonrasını yansıtan eserler ilk akla gelenlerdendir. Ancak Türkiye'de üretilen hapisane yazını edebi değerinden çok belgesel değeriyle ölçülmüş, hatta edebi değeri olmadığı iddia edilmiştir. Bu bağlamda 1985 yılında Belge Yayınevi tarafından yayınlanan Yeni Sesler serisi 12 Eylül darbesiyle hapse giren yazarlara yer vermiştir. Bu yayınevinin sahibi Ragıp Zarakolu, Mahsus Mahal isimli hapisane ve edebiyat dergisinde yayınlanan "Yeni Sesler'e Başlarken" isimli makalesinde bu serinin amacını kısaca şöyle belirtmiştir:

*“Son günlerde ‘yanlış’ bir edebiyat anlayışı egemen oldu. 70’li ve 80’li yıllarda ülkemiz tarihinin en yoğun toplumsal bunalımını ve çatışmalarını yaşadı. Ancak yaşananları klişe tipler ve düzenin bakışıyla yargılayan yüzeysel yapıtlara büyük övgüler düzüldü. Biz bu tür bir edebiyata karşı mütevazı bir girişimle yanıt vermek ve farklı bir ‘belgesel edebiyat’ anlayışı ile dayanışma içinde olmak istiyoruz. Yalnız inceleme ve araştırmalarla değil, her türlü araçla, resimle, şiirle, romanla, öyküyle, oyunla ya da sinemayla tanıklıklar, deneyimler aktarılmalı. Bir ‘karşı tarih’in yaratımı, bu alanlardaki ürünlerden geçiyor. Daha önce de Türk edebiyatına birçok önemli yazarı armağan eden cezaevleri, bugün de bu geleneğini sürdüreceğe benzemekte.” (Zarakolu, 2011)*

Burada Ragıp Zarakolu’nun da belirttiği gibi cezaevleri Türk edebiyatına birçok önemli yazarı armağan etmiş ve bu yazarlar cezaevi gerçekliğini kullanarak bir belgesel edebiyat ve karşı edebiyat anlayışı doğurmuştur. Bu yolla hapishane evrenindeki tanıklıklar ifşa edilmiş ve dolaşıma sokulmuştur. Elbette Roberts’ın da ifade ettiği gibi hapishane evreninin kendisi ve bu ortamda yaşanan benzer deneyimler bunların temsilinde bazı imgesel tekrarlara ve kalıplara sebep olmuştur. Ancak bu kalıplar dışında hapishane sanatsal üretimi, bir yandan içerdeki evrenin modellerine yer verirken, bir yandan da temsil ettiği zamanın politik ve sosyal ortamını mahpus yazarın temsiliyle belgeleştirir. Çünkü dışardaki politik çatışma içeriye de yansımakta, “belgelenmeyen” fiziksel ve psikolojik işkence durumlarına sebep olmaktadır. Hapishane yazını bu tanıklıkları kurgusunda kullanarak belgesel edebiyatın örneklerini sunmak durumunda kalmıştır. Bu noktada yazının ileriki bölümlerinde hapishane edebiyatı tartışmasına yeniden döneceğim ve “belgesel edebiyat” tanımının Kürt sinemasıyla ilişkisine değinerek, Kürt filmlerinin temsil ettiği Kürt coğrafyasında meydana gelen ve belgelenmemiş/belgelenememiş tanıklıklara yer vermesinin “kurgusal ve alternatif bir arşiv” niteliği taşıdığını ileri süreceğim. Ancak bu noktaya gelmeden önce Michel Foucault’nun hapishane üzerine geliştirdiği teoriye kısaca değineceğim ve Güney’in bu bağlamdaki yerini inceleyeceğim.

## **2. YILMAZ GÜNEY VE HAPİSHANE MEKÂNINDAN SİNEMA ÜRETİMİ**

Foucault’ya göre hapishane ceza sisteminin en gizli kısmıdır ve otonom bir sektöre dönüşmektedir. Her ne şekilde ve nerede idare edilirse edilsin, ulusal ve kültürel farklılıklar sadece farklı varyasyonlardan ibarettir ve hapishanenin içindeki evren dışarıdan bağımsız kendi içinde işleyen bir bütünlüğe sahiptir. Bu kendi içinde işleyen bütünlükte gücün uygulandığı her durum direnişi doğuracaktır, yani Foucault’nun Disiplin ve Ceza kitabındaki en öne çıkan ifadesine göre “nerede bir güç uygulanıyorsa orada bu güce karşı bir direniş vardır”. Bu bağlamda Güney’in cezaeviyle kurduğu ilişki Foucault’nun gücün olduğu her yerde direniş vardır söylemini aşar niteliktedir. Çünkü Güney,

cezaevinin disipline eden gücünün üstüne çıkmış, onu kendi kurallarına göre yönlendirmiş, hatta gardiyanlar Güney'in hizmetkârları olma konumuna gelmiştir. Ancak bundan da önemlisi Güney için birincil öncelik üretim olmuş, direniş üretimle birlikte gelmiştir. Güney örneğinde mahpus yönetmen üstünde uygulanan güç direnişten önce üretime dönüşmüştür. Ayrıca cezaevinin sınırlayıcı evreni onun üretimini de etkilemiştir. Örneğin Güney cezaevi yıllarından önce yönettiği filmlerde senaryoları hemen çekimden önce yazar, hatta bazen yazmamış bile. Çekim ekibi ve oyuncular o gün ne çekileceğini sete geldiklerinde öğrenirlermiş. Ancak cezaevinde oldukça ayrıntılı ve uzun senaryolar yazmış, bu senaryolarda her kamera açısını ve beklediği oyunu betimleyen çekim notlarına yer vermiştir. Yol için yazdığı senaryo buna örnektir.<sup>9</sup>

Yılmaz Güney 1980 yılında Düşman filminin senaryosunu hapisanede yazdıktan ve sonrasında bu film Zeki Ökten tarafından çekildikten sonra hapisanede deneyimlerini aktarabileceği bir film senaryosu yazmaya karar verir; çünkü hapisanenin sınırlayıcı koşulları altında dışarıdaki hayatla ilgili senaryolar yazmakta zorlanmaktadır. Güney bir senaryo yazarken seçtiği konuyu yaşayabilmeli, oradaki insanların duygularını kendi duygularıyla geliştirebilmelidir, bunun üzerine kendine şöyle der 'Daha yakınına bak; çevrene, günlük ilişkilerine bak, buradan yola çık' (Güney, Yol: 276). Böylelikle fiziksel olarak hapisanede olsa da 'hayatın elini yakalayabilecektir'. Ayrıca bu üçüncü mahkûmiyeti süresince hakkında açılan davalarda hesabına yazılan yılların toplamı yüzyılı aştığı ve yakın bir zamanda hürriyetine kavuşma ümidi olmadığı için artık senaryo yazarken ilham kaynağı dışarıdaki dünya değil hapisane evreninin içindeki dünya olmalıdır. Böylelikle hapisane koşullarında birlikte kaldığı arkadaşlarına daha yakından bakmaya başlar. Onların yaşadığı acılara ve gelecekle ilgili umutlarına odaklanır. Zamanla yeni filminde yer vereceği ana karakterlere karar vermeye başlar, çünkü hapisane arkadaşları ve onların yaşanmışlıkları hem gerçektir, canlıdır, etkilidir ve de en önemlisi Güney'in erişebileceği mesafededir. Böylece Güney araştırmaya ve etrafındaki herkesin hikâyesini ve başlarından geçenleri bu bakış açısıyla dinlemeye başlar.<sup>10</sup> Ayrıca sadece kendi koşusuyla sınırlı kalmaz, kısa bir süre içerisinde ufak bir ekip oluşturur ve bu ekip diğer koşullarda kalan mahkûmların hikâyelerini dinleyerek Güney'e bildirmektedir. Bu araştırma süreci doğrultusunda zamanla Yol filmi için kafasında bir taslak oluşmaya başlamıştır. Fakat her sürecin ardından karşısına başka sorunlar ve çözülmesi gereken durumlar çıkmaktadır: Örneğin bu denli geniş kapsamlı ve boyutlu bir hikâyeyi normal süreli bir filmin

<sup>9</sup> Örneğin Güney Film ve Yayıncılık tarafından basılmış olan *Yol* kitabında Güney'in ayrıntılı çekim tasvirleri yer almaktadır.

<sup>10</sup> Yine bu süreçte kafasındaki en önemli sorulardan biri cezaevinde birlikte kaldığı arkadaşlarına hem çok yakından, hem de çok uzaktan nasıl bakmalıdır?

içine sıkıştırabilir miydi? Öte yandan maddi olarak bu denli ağır bir projenin altından kalkabilir miydi? Bu filmi kim çekecekti? Kadroyu nasıl kurmalıydı? (Güney, Yol: 277) Her ne kadar bu sorular oldukça kritik ve çözülmesi zor durumları işaret ediyor olsa da sonunda her ne koşulda olursa olsun bu filmi çekmeye karar verir. Daha da kötüsü Güney Yol'un senaryosunu tamamladığı sırada 1980 darbesi olmuş ve artık Yol'un çekimini organize etmek ve gerekli izinleri almak daha da zor bir hale gelmiştir. Fakat yine de ne pahasına olursa olsun bu filmi çekecektir. Sonunda Yol 1980 darbesi sonrası bir haftalığına izine giden beş mahkûmun<sup>11</sup> hikâyesi etrafında dönen bir yapıya kavuşmuş, yönetmenliğini Şerif Gören üstlenmiş, çekilen görüntülerin kurgusu Güney tarafından Fransa'da yapılmıştır.

Hamid Naficy Yılmaz Güney sinemasına ve özellikle onun Yol filmine Aksanlı Sinema adlı kitabında yer vermiş ve Güney'in 1980 darbesi sırasında temsil ettiği Türkiye tasviri için hapisane mekânının bir Türkiye metaforu olarak kullanıldığını, sadece İmralı'nın değil bütün Türkiye'nin bir hapisane gibi temsil edildiğini ileri sürmüştür. Daha önce de bahsettiğim üzere, Güney'in sinema kariyeri göz önüne alındığında sinema üretiminin yarısından fazlasını hapisanede geçirmiştir. Hapisanede geçirdiği zaman sürecinde sineması giderek olgunlaşmış ve Yol'daki karakterleri hapisane koşullarında birlikte kaldığı mahkûmların hayatlarından esinlenerek geliştirmiştir. Bu bağlamda mahpusluk film üretmek için bir engel teşkil etmemiş, aksine hapisane mekânının kısıtlı atmosferi onu çok daha detaylı senaryolar yazmaya teşvik etmiştir. Ayrıca hapisane mekânına özgü tanışıklık ve tanıklıklar, kendisini filmlerinde yer verebileceği karakterler ve çatışmalar laboratuvarında bulmasına sebep olmuştur. Bu noktada hapisane edebiyatını tartışırken bu edebiyatın nasıl bir belgesel edebiyat türüne işaret ettiğinden bahsetmiştik. Bunun karşılığı sinemada da benzer şekilde işler. Güney'in Yol ve sonrasında Duvar filminde yer verdiği karakterler direkt olarak kendi hapisane zamanlarındaki tanıklıklardan esinlenilerek üretilmiştir.

Güney'in sinema üretimindeki bu noktalar göz önüne alındığında Türkiye'de üretilen Kürt sinemasını kuramlaştırırken bir "mahpusluk sineması" tanımı yapılabileceğini ileri sürüyorum. Bu tanımlamadaki mahpusluk sadece Güney'in fiziksel olarak hapisanede sinema üretimine işaret etmez. Mahpusluk, sinema üretiminin her ya da herhangi bir aşamasına, yani düşünmeye, fikre, hikâyeye, karakterlere, dile, sese, temsiliyete dayatılmış kalıplar / hücrelerdir. Bu kalıpların yıkıldığı ya da hiçe sayıldığı durumlarda

<sup>11</sup> Senaryonun ilk taslağında filmin adı Bayram'dır ve beş değil on ana karakter vardır. Ancak filmi çekecek olan Şerif Gören o dönemin koşullarını da düşünerek karakter sayısını altıya indirir. Filmin kurgu aşamasında Güney çekilen materyalin niteliğine göre karakter sayısını beşe indirecektir.

sansüre, gözaltına alınmaya, yönetmenin kendini hapisanede, demir parmaklıkların ardında bulunduğu durumlara yol açması tehdididir. Bu tehdidin üretimi doğrudan etkilemesi, şekillendirmesi, dönüştürmesi ve kendini estetize etmesi durumlarıdır. Naficy'nin de belirttiği üzere Güney'in "Türkiye hapisanesi"nde bir yönetmen olduğu düşünülürken buradaki mahpusluk Güney'in bir Kürt ve komünist<sup>12</sup> figür olarak Türkiye genelindeki mahpusluğuna da işaret eder elbette. Yani Güney birçok filmini üç kez girdiği hapisane mekânında yazmış, şekillendirmiş ve üretmiştir, ancak aynı zamanda Güney'in sineması 1970 ve 80'lerde Türkiye'nin sansürlerle, kısıtlamalarla dolu ve darbeleri politik ortamında şekillenmiştir.

Güney özelinde mahpus yönetmen aynı hapisane mekânını paylaştığı mahkûmların hikâyelerini ve kendi gözlemlerini örerken onları bir senaryoya dönüştürür. Hapisane mekânı mahpus yönetmen için uzun saatler kafasını kaldırmadan çalıştığı bir kütüphaneye dönüşür. Ayrıca hapisane mekânının kendisi bir film yapım evi haline gelir adeta ve mahpus yönetmen hapisanede çekim ekibiyle, yönetmen ve oyuncularla bir araya gelerek kafasındaki filmi onlara aktarır. Böylece mahpus yönetmen hapisanenin demir parmaklıklarını aşar ve onun ötesine geçer. Ancak daha önce de altını çizdiğim gibi mahpusluk sineması tanımlamasında sinema üretimi sadece hapisanenin fiziksel mekânından film yapmak olarak algılanmamalıdır. Özellikle günümüz Kürt yönetmenlerinin sinemasına ve üretim koşullarına bakıldığında mahpusluk sineması tanımı için fiziksel hapisaneden sinema üretimi şart değildir. Türkiye'de Kürt bağlamını temsil eden filmler, hem senaryoları itibarıyla hapisane mekânına referans vermek durumunda kalırken, Mizgin Müjde Arslan'ın da bahsettiği gibi Kürt yönetmenlerin film yapma süreçlerinde ve sonrasında illa ki filmlerinin içerikleri sorgulanmış hatta çoğu Kürt filmine gösterim yasağı getirilmiştir. Bu bağlamda mahpusluk sineması tanımı dâhilinde Kürt halklarının Türkiye sınırları içerisinde yaşadıkları mahpus hayat ve mahpusluk altındaki sinema üretimi de bu tanımın mutlaka içinde yer almalıdır.

Bu bağlamda en son örnek Çayan Demirel ve Ertuğrul Mavioğlu'nun yönettiği ve PKK mensuplarının kamp hayatını anlatan Bakur / Kuzey (2015) adlı belgeselidir. Bakur 34. İstanbul Film Festivali'nden son anda eksik belge mazeretiyle çekilmiş ve belgeselin toplu gösteriminin ve yarışmaya katılmasının önüne geçilmiştir. Ancak filmin yönetmenlerinin ve yapımcısı Ayşe Çetinbaş'ın girişimleriyle Bakur birçok alternatif mecrada gösterilmiştir. Bu bağlamda filmin yönetmenlerinden Ertuğrul Mavioğlu politik sebeplerden ötürü 1980 – 1991 yılları arasında 8 yılını hapisanede geçirmiş, Demirel ise Bakur'dan önce Dersim 38 ve 5 Nolu Cezaevi: 1980 – 1982 adlı belgesel filmleriyle, resmi tarihe bir "karşı tarih"le cevap vermiştir. Özellikle Demirel 5 Nolu Cezaevi

<sup>12</sup> Yılmaz Güney yazılarında genelde kendini bu şekilde tanımlar.

belgeselinde, Diyarbakır cezaevinde seksen darbesi döneminde yatmış mahkûmların tanıklıklarını kayıt altına alarak orada yaşanan işkence ve faili meçhul cinayetlere yer vermiş, böylece bu hapishanelerde kayıtlara ve arşivlere geçmeyen olayları belgesel türü yoluyla temsiliyete dönüştürmüştür.<sup>13</sup>

Mahpusluk sineması tanımını bu belgeseller özelinde inceleyecek olursak Güney sonrasında son dönem yönetmenler üzerindeki politik baskılar nispeten daha hafiflemiş olsa da halen Kürt filmleri, gösterimlerinin son anda iptal edilmesi ya da programdan çıkarılması gibi durumlarla karşı karşıya kalmaktadır. Bir yandan da Kürt sineması oluşumuyla birlikte üretilen belgesel ve kurmaca filmler devlet arşivlerinde yer almayan, Kürtlerin sözlü ve öznel tarihlerini film nezdinde belgeleyerek dolaşıma sokar. Böylece Türkiye hapishanesinin sansür yoluyla sinema üretimi üstünde kurduğu baskı devam ederken, Kürt filmleri mutlaka kendine alternatif kanallar yaratarak seyirciyle buluşur. Aynı Güney'in kaldığı fiziksel hapishanenin sınırlarını tanımayan doğası gibi, bir mahpusluk sineması olarak günümüz Kürt sineması bütün kısıtlamalara ve baskılara rağmen her türlü örtülü ve gizlenmiş tarihi temsil etme ve bu temsiliyeti seyirciyle buluşturma yolunu bulmaktadır.

### 3. BELGESEL Mİ KURMACA MI?

Çayan Demirel'in yukarıda belirttiğim belgeselleri Kürt halkının yakın tarihini tanıklıklarla gün yüzüne çıkarırken Özgür Doğan ve Orhan Eskiköy'ün İki Dil Bir Bavul (2008) belgeseli temsil ettiği bağlamla daha farklı bir ilişki kurar. Türkiye'nin en batısından en doğusuna gönderilen ve ilk öğretmenlik tecrübesini yaşayacak olan Emre Aydın haritalarda bile gösterilmeyen Şanlıurfa'nın Demirci Köyü'ne atanmıştır. Doğan ve Eskiköy Emre Aydın'ın Demirci Köyündeki öğretmenlik deneyimini kameranın tanıklığıyla kayıt altına alarak bir belgesel filme dönüştürür. Ancak İki Dil Bir Bavul Adana Altın Koza ve Antalya Film Festivallerinde kurmaca filmlerle birlikte yarışmış ve her iki festivalden de ödülle dönmüştür. Bu bağlamda İki Dil Bir Bavul Çayan Demirel'in belgesellerinde olduğu gibi direk kameraya konuşan tanıklıkları kullanmak yerine, İzmirli bir öğretmenin Demirci Köyünde yaşayan, hiç Türkçe bilmeyen ve anadilleri Kürtçe olan çocuklara okuma yazma öğretmek için gösterdiği çabayı kayıt altına almıştır. Bu tür bir belgesel formunda anlatım tamamen Emre Aydın'ın bu köyde yaşadığı kişisel deneyimine dayandığı için İki Dil Bir Bavul'un belgesel niteliği göz ardı edilmiş, 2009 yılında film hakkında

<sup>13</sup> Bu bağlamda Kürt halkının temsil edilmemiş tarihi belgesel filmlerle dolaşıma sokulmaktadır. Ancak belgesel formu sayesinde gün yüzüne çıkan ve tanıklıklara dayanan bu öznel tarihin içeriği öylesine çarpıcıdır ki zaman zaman Kürt belgesellerinde içeriğin kendisi anlatımın önüne geçer, hatta anlatım neredeyse görünmez hale gelir. Bu nokta Kürt sinemasının kullandığı anlatımın estetik özellikleri açısından önemlidir. Sinema yoluyla ortaya çıkan ve devlet arşivlerinde yer almayan bu kişisel tarihlerin haber değeri sinemasal anlatım değerini aşar ve anlatım ikinci planda kalır.

yazılan çoğu yazıda filmin türü ya kurgu ya da yarı belgesel yarı kurgu gibi tanımlamalara maruz kalmıştır. Bu bağlamda Doğan ve Eskiköy'ün bu filmde kullandığı “hikâye anlatımı” ve bu anlatımla ortaya çıkan filmin ‘kurgu’ değeri ‘belgesel’ bir değere indirgemıştır. Sonuç olarak İki Dil Bir Bavul’un belgesel niteliği göz ardı edilirken Emre Aydın’ın sınıfında hiç Türkçe bilen çocuk olmayışı gibi noktalar kurgu olarak nitelendirilerek filmin alımlanışı ana akım seyirci nezdinde daha hazmedilir bir hale getirilmiştir. Bu örnekte belgesel bir filmi kurgu olarak nitelendirmek, Kürt coğrafyasında yaşanan gerçekliğin nasıl yadsındığını göstermektedir. Böylece belgesel türünün gerçeklik değeri kurmacaya indirgenerek hem bu iki tür arasında bir gerilim ve hiyerarşi yaratılmış, hem de filmin türünün tanımlanışına müdahale edilmiştir. Ancak yönetmenler nezdinde önemli olan filmin türüne yapılan bu müdahaleden çok, kurmaca yaftası sayesinde filmi daha çok izleyiciye gösterebilme imkânının doğmuş olmasıdır. Yine de bu tür karmaşası Kürt coğrafyasında yaşanan ve temsil edilmeyen gerçekliğin ana akım medyada nasıl alımlandığını ve Türkiye’nin batısının doğusuyla ilgili gerçekliğe “bu olsa olsa kurgudur, gerçek olamaz” mantalitesiyle yaklaştığının göstergesidir.



Resim 2. İki Dil Bir Bavul (Özgür Doğan ve Orhan Eskiköy, 2009)

Diğer bir yandan son dönem Kürt kurmaca filmlerini incelediğimizde çoğunun yaşanmış hikâyelerden esinlenilerek üretildiği rahatlıkla söylenebilir. Örneğin Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy’ün yönettiği Babamın Sesi (2012) filminde, ana karakter Zeynel ve annesi Base’nin hikâyesi büyük ölçüde gerçeğe dayanır. Hatta ilk etapta bir belgesel çekmeyi düşünen yönetmenler sonrasında senaryoya nüfuz eden kurmaca oranının artışıyla onun belgesel statüsünü kaldırmıştır. Ancak bu filmin oluşumu Zeynel Doğan’ın ve ailesinin hayatlarının

bağlamından ortaya çıkmıştır. Aynı ekseninde Rezan Yeşilbaş'ın *Be Deng / Sessiz* (2012) filmi yönetmenin anne ve babasının Diyarbakır cezaevinde geçen anılarından esinlenilerek tasarlanmıştır. Kısa metrajlı film dalında Cannes'da Altın Palmiye'yi alan Yeşilbaş, ailesinin yaşadığı ve temsil edilmesi gereken daha çok hikâye olduğunu belirtmiştir gelecek projelerinden bahsederken. Bu örneklerin işaret ettiği gibi aslında kurgu türündeki Kürt filmleri de yönetmenlerin tanıklıklarından ve kişisel hikâyelerinden oldukça fazla beslenir.

İkinci kez hapisane edebiyatına ve bu edebiyatın gerçek tanıklıklardan esinlenerek bir belgesel edebiyat olarak tanımlanabileceği konusuna dönecek ve aynı ekseninde Kürt sinemasını değerlendirecek olursak Güney'in hapisane mekânında birlikte kaldığı mahkûmların gerçek hikâyelerinden esinlenerek *Yol'un* senaryosu oluşturması gibi, günümüz Kürt kurmaca filmleri de yönetmenlerin tanıklıklarını ve hayat hikâyelerini temsil eder. Bu bağlamda belgesel ve kurmaca türleri arasındaki ayrım Kürt sineması bağlamında o kadar da keskin bir ayrım değildir, bunun aksine özellikle kurmaca filmler için belgesel türüyle geçişkenlik gösteren bir anlatıma sahip olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Bir yandan Kürt kurmaca bağlamı temsil ettiği gerçek hikâyeler nezdinde belgesel türüne yaklaşırken, diğer bir yandan da belgesel türünün gerçeklikle olan ilişkisi *İki Dil Bir Bavul* belgeseli örneğinde yadsınmaktadır. Bakur örneğinde ise daha önce de bahsettiğim gibi belgeselin seyirciyle buluşması eksik belge bahanesiyle son anda engellenmiştir. Yılmaz Güney döneminden beri Kürt filmleri salt sanatsal değeriyle değerlendirilmemiş, bu filmlerin alımlanışı direkt olarak politik olmuştur. Ulus/devlet hegemonyası altında buna elbette birçok farklı neden bulunmuştur, ancak Kürt sineması bir yazılı arşive sahip olmayan, geçmişi kendisi tarafından belge altına alınamamış Kürt halkı için adeta bir 'kurgusal arşiv' işlevi görmektedir. Diğer bir ifadeyle Kürt filmleri ulus/devletin kahramanlıkla dolu ulusal tarihinde yer almayan bir 'karşı tarihi' temsil eder niteliktedir. Kürt halkının devletin tuttuğu yazılı kaynaklarda ve arşivlerde belgelenmemiş tarihi Kürt belgesellerinde tanıklıkların ifadeleriyle ve kameranın şahitliğiyle görsel bir belgeye dönüşür. Ana akım medyada temsil edilmeyen ve devlet arşivlerinde yer almayan bu gerçeklikler sinema yoluyla dolaşıma girince elbette devletin ilk tepkisi bu sinemayı sansürlemek, filmlerin ulusal ve uluslararası gösteriminin önüne geçmek ve gerekirse yönetmenleri gözaltına almak olacaktır. Ulus/devletin "büyük anlatı"sında yer almayan bu karşı tarih filmlerle dolaşıma girince devletin dayandığı tarihi temeller sarsılmaktadır. Ancak ne zamanki Kürt filmleri 'kurmaca' etiketiyle dolaşıma girer, o zaman bir nebze de olsa Kürt sineması üstündeki bu baskı azalır.

Kürt sineması üstündeki baskılar ve sansürler devam ediyor olsa da bu kısıtlamaları temsiliyete dönüştüren Kürt sineması devletin kendi diskuruna uymayanlar üstünde yaratmaya çalıştığı mahpusluğu ifşa eder. Ancak burada



saydığım bütün Kürt filmlerinde antidemokratik yaptırımlara getirilen eleştiriler kadar Kürt halkının ataerkil yapısı, töre ve geleneklerin baskısı, kadınların sosyal statüsü de Kürt filmleri aracılığıyla sorunsallaştırılır. Aksi geçerli olsaydı Kürt filmlerinin propaganda değerini de bu bağlamda tartışıyor olurduk. Burada tartışılan ‘mahpusluk’ kavramı bir yandan devletin Kürt temsiliyetini kısıtlamasıyla yaratılan mahpusluktur, bir yandan da ataerkil yapının, töre ve geleneklerin yarattığı mahkûmiyet de Kürt sineması yoluyla sorunsallaştırılır.

#### 4. SONUÇ

Bu makalede öncelikle Kürt sinemasının oluşumu tartışılmış, sonrasında Türkiye’de üretilen Kürt sinemasına odaklanılarak bir ‘mahpusluk sineması’ tanımı yapılmıştır. Yılmaz Güney’in özellikle son dönem filmlerini hapisane evreninde yazıp yönlendirmesine dayanan bu tanımlamada mahpusluk sineması sadece fiziksel hapisane mekânından film yapmak olarak sınırlandırılmaz. Günümüz Kürt sinemasının oluşum koşulları ve sansürle mücadele süreçleri dikkate alındığında Güney’i fiziksel olarak sınırlayan hapisaneden üretimin benzer koşulları Kürt yönetmenler için Türkiye’de geçerlidir. Ayrıca Kürt filmlerinde temsil edilen olayların ve yaşanmışlıkların devletin tuttuğu ulusal arşivlerde bir temsiliyeti olmadığı için, yani Türkiye’de yaşayan Kürt halklarının maruz kaldığı faili meçhul cinayetler ve işkencelerin devletin kayıtlarında bir yeri olmadığı ve ana akım medya bu tür gerçeklikleri görmezden gelmek durumunda kaldığı için Kürt sineması özellikle belgesel türüyle bu yaşanmışlıkların temsil edildiği kurgusal bir arşiv haline gelir. Kürt kurmaca filmlerinin hemen hemen hepsinde de yaşanmış ancak temsiliyete dönüşmemiş olaylar sinema yoluyla ortaya çıkartılmış ve dolaşıma sokulmuştur. Bir yandan da Kürt kurgu ve belgeselleri halen kendi estetik sinema dilini oluşturma yolundadır ve anlatılacak daha çok hikâye, temsil edilmeyen ancak belgelenmesi gereken daha çok olay vardır ve bunlara gün geçtikçe yenileri eklenmektedir.

#### KAYNAKÇA

Arslan, Mizgin Müjde (2009), Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Ölüm ve Sınır (İstanbul: Agora Kitaplığı).

Arslan, Mizgin Müjde, “Kürt Sineması” <http://www.sinemayakurdi.com/film-gotar-makaleler/25-gotar-makaleler/993-kurt-sineması-yazan-mizgin-mujde-arslan.html> (20 Aralık 2015).

Benge, A. (1985), “Guney, Turkey and the West: An Interview”, *Race & Class* 26 (3).

Bezar, Miraz (2009), *Min Dit: The Children Of Diyarbakir*, Bezar Film.

Çiçek, Özgür (2011), “The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking in Turkey”, *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 1, <http://www.alphavillejournal.com/Issue%201/ArticleCicek.html> (20 Aralık 2015).

Çiçek, Özgür (2014). “The Old and New Ways of Kurdish Filmmaking in Turkey: Potentials and Risks”, Murat Akser ve Deniz Bayraktar (Der.), *New Cinema, New Media* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing).

Doğan, Özgür ve Orhan Eskiköy (2009), *İki Dil Bir Bavul*, Bulut Film.

Foucault, Michel (1995), *Discipline & Punish* (New York: Vintage Books).

Güney, Yılmaz (1982), *Yol*, Güney Filmcilik Sanayi ve Tic. A.Ş.

Güney, Yılmaz (1997), *Yılmaz Güney: İnsan, Militan ve Sanatçı Yılmaz*, Güney Filmcilik Sanayi ve Tic. A.Ş.

Güney, Yılmaz (1997), *Yol: Senaryo*, Güney Filmcilik Sanayi ve Tic. A.Ş.

Ipekçi, Handan (2001), *Büyük Adam Küçük Aşk / Hejar*, Video Express.

Kılıç, Devrim (2009), “Kürt Sinemasının Yükselişi”, Arslan, Müjde (Der.), *Kürt sineması: Yurtsuzluk, Ölüm ve Sınır* (İstanbul: Agora Kitaplığı).

Kıyafet, Hasan (1990), *Mağpus Yılmaz Güney* (İstanbul: Varlık Yayınları).

Larson, Doran (Summer 2010), “Towards a Prison Poetics”, *College Literature*, 37 (3).

Naficy, Hamid (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton: Princeton University Press).

Öz, Kazım (1999), *Ax / The Sand* Yön. Kazım Öz, Mezopotamya Sinema.

Özdoğan, Başak Deniz (2008), “Experience of September 12 Coup D'état in Turkish Novels of 1980s”, *Yüksek Lisans Tezi*, Boğaziçi Üniversitesi, ATA Enstitüsü.

Zarakoğlu, Ragıp (2011), “Yeni Seslere Başlarken”, <http://www.demokrathaber.net/kitap/ragip-zarakoluna-mahsus-mahal-odulu-h5930.html> (Erişim: 20 Aralık 2015).



## Alternatif Politika Dergisi Yayın İlkeleri

### I. Genel Kurallar

- 1.Dergiye gönderilen yazılar başka bir yerde yayımlanmamış ya da yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Yazıların uzunluğu 10.000 sözcüğü geçmemelidir. Yazılar yayımlanmak üzere kabul edildiğinde Alternatif Politika Dergisi bütün yayın haklarına sahip olacaktır.
- 2.Yazarlar unvanlarını, görev yaptıkları kurumları, haberleşme adresleri ile telefon numaralarını ve e-posta adreslerini bildirmelidir.
- 3.Dergiye verilecek yazılar Yayın Kurulu'nca ilk değerlendirilme yapıldıktan sonra en az iki hakeme gönderilecek, hakemlerden gelecek rapor doğrultusunda yazının basılmasına, rapor çerçevesinde düzeltilmesine, yazının geri çevrilmesine ya da üçüncü bir hakeme gönderilmesine karar verilecek ve durum yazara en kısa sürede bildirilecektir. Yayımlanmayan yazılar yazara geri gönderilmeyecektir.
- 4.Yazardan düzeltme istenmesi durumunda, düzeltmenin en geç 3 ay içerisinde yapılarak Yayın Kurulu'na ulaştırılması gerekmektedir.
5. Alternatif Politika Dergisi'nin yazı dili Türkçe olmakla birlikte İngilizce dilinde de yazılar yayımlanmaktadır. Yazı bu dillerden hangisinde yazılmış olursa olsun yaklaşık 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce özetler de yazının başına eklenerek gönderilmelidir. Aynı şekilde, hangi dilde yazılmış olursa olsun yazının başlığının Türkçe ve İngilizce olarak yazıya eklenmesi, ayrıca yine Türkçe ve İngilizce olarak 5 anahtar sözcüğün belirtilmesi gerekmektedir.
- 6.Yazarlara telif ücreti ödenmemektedir.
- 7.Yazılar doc. halinde [alternatifpolitika@gmail.com](mailto:alternatifpolitika@gmail.com) adresine gönderilmelidir.

### II. Yazım Kuralları

- 1.Yazı, word formatında, 1.5 satır aralığında, ana bölümlerinde 12 punto; dipnot, özet, kaynakça, tablo gibi bölümlerinde ise 10 punto harf büyüklüğünde ve Times New Roman karakterinde yazılmalıdır.
- 2.Yazının giriş bölümüne numara verilmemelidir. İzleyen bölümler yalnızca ilk harfleri büyük olacak şekilde numaralandırılmalıdır.

### III. Referanslar, Dipnot ve Kaynakça

Metin içinde yapılacak referanslar ayraç içinde gösterilecektir. Kaynakça da bu referans sistemine uygun olarak hazırlanacaktır. Aşağıda farklı nitelikteki kaynakların metin içindeki referanslarda ve kaynakçadaki yazılış biçimleri örneklerle gösterilmiştir:

**a) Tek yazarlı kitaplar ve makaleler:**

**Metin içindeki referans (kitap):** (Wendt, 2012: 85).

Aynı yazarın, aynı yıl birden fazla eserine referans yapılması durumunda: (Wendt, 2012a: 85); (Wendt, 2012b: 40).

**Kaynakçada:** Wendt, Alexander (2012), Uluslararası Siyasetin Sosyal Teorisi (İstanbul: Küre Yayıncılık) (Çev. Helin Sarı Ertem, Suna Gülfer Ihlamur Öner).

**Metin içindeki referans (makale):** (Waterbury, 1991: 15).

**Kaynakçada:** Waterbury, John (1991), “Twilight of State Bourgeoisie”, International Journal of Middle Eastern Studies, 23 (1): 1-17.

**b) İki yazarlı kitaplar ve makaleler:**

**Metin içindeki referans (kitap):** (Balibar ve Wallerstein, 2000: 67).

**Kaynakçada:** Balibar, Etienne ve Immanuel Wallerstein (2000), Irk Ulus Sınıf (İstanbul: Metis Yayınları) (Çev. Nazlı Ökten).

**Metin içindeki referans (makale):** (Sına ve Soyer, 1998: 108).

**Kaynakçada:** Sına, Zeynep ve Serap Soyer (1998), “Sosyolojik Açıdan Kooperatifçilik Teorisinin Niteliğine İlişkin Düşünceler” , Amme İdaresi Dergisi, 31 (3): 103-117.

**c) İki den çok yazarlı kitaplar ve makaleler:**

**Metin içindeki referans (kitap):** (Gönlübol vd., 1996: 45).

**Kaynakçada:** Gönlübol, Mehmet, Haluk Ülman, Ahmet Şükrü Esmer, Cem Sar, Duygu Sezer, Oral Sander ve Ömer Kürkçüoğlu (1996), Olaylarla Türk Dış Politikası, 1919-1995 (Ankara: Siyasal Kitabevi).

İki den çok yazarlı makaleler de yukarıdaki örneğe göre kaynakçada yer alacak ve referanslar da bu örneğe göre yapılacaktır.

**d) Derleme yayınlar içinde yer alan makaleler:**

**Metin içindeki referans:** (Riddell, 1994: 53).

**Kaynakçada:** Riddell, Peter (1994), “Major and Parliament” , Kavanagh, Dennis ve Anthony Seldon (Der.), The Major Effect (London: Macmillan): 46-63.

**Metin içindeki referans:** (Geray, 1992: 236).

**Kaynakçada:** Geray, Cevat (1992), “Çevre İçin Eğitim”, Keleş, Ruşen (Der.), İnsan Çevre Toplum (Ankara: İmge): 223-240.

**e) Kurum yayınları:**

**Metin içindeki referans:** (DPT, 1989: 145).

**Kaynakçada:** DPT (1989), Altıncı Beş Yıllık Kalkınma Planı, 1990-1994 (Ankara).

**f) İnternet kaynakları:**

**Metin içindeki yollamada:** (Çubukçu, 2009).

**Kaynakçada:** Çubukçu, Mete (2009), “Bu Kimin Zaferi?” , <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/473346.asp> (15.06.2010).

**Metin içindeki yollamada:** (Dışişleri Bakanlığı, 2010).

**Kaynakçada:** Dışişleri Bakanlığı (2010), <http://www.mfa.gov.tr/default.tr.mfa> (16.06.2010).

**g)** Bunların dışında adı uzun çeşitli resmi yayınlara ya da mevzuata metin içinde yapılacak yollamalarda kısaltmalar kullanılmalıdır. Örneğin Devlet Memurları Kanunu için DMK, Ateşli Silahlar ve Bıçaklar Hakkında Kanun için ASBHK gibi.

**h) Yollamalar dışındaki açıklamalar için dipnot kullanılmalıdır.**

# alternatif politika

Yayın  
(Alfabetik  
Göre)

Kurulu  
Sıraya

Alternatif Politika Dergisi, bir grup akademisyen tarafından; disiplinler arası çalışmalara ilişkin süreli yayınların azlığı nedeniyle doğan ihtiyacı karşılamak üzere oluşturulmuş, dört ayda bir yayınlanan hakemli bir dergidir. Siyaset bilimini merkez alarak, kültürel çalışmalar, medya, uluslararası ilişkiler, sosyoloji, sosyal psikoloji, ekonomi politik ve antropoloji gibi disiplinleri de kapsayan yayınlar yapmayı amaçlayan dergi, adı geçen alanların her boyutuyla ilgili kuramsal ve analitik çalışmaların yanı sıra, kitap incelemelerine de yer vermektedir.

Alternatif Politika Dergisi'nin amacı, yayınladığı konularda hem bilimsel çalışmalar için akademik zemin hazırlamak, hem de söz konusu görüşlerin paylaşılmasını sağlayarak yeni açılımlar yaratmaktır. Bu bağlamda, teorik çalışmalara olduğu kadar, alan çalışmalarına da yer vermek amacındadır. Çalışmalarınızı Alternatif Politika'ya bekliyoruz.

Alternatif Politika; Worldwide Political Science Abstracts, Scientific Publications Index, Scientific Resources Database, Recent Science Index, Scholarly Journals Index, Directory of Academic Resources, Elite Scientific Journals Archive, Current Index to Scholarly Journals, Digital Journals Database, Academic Papers Database, Contemporary Research Index, Ebscohost, Index Copernicus ve Asos Index'de taranmaktadır.

## Danışma Kurulu (Alfabetik Sıraya Göre)

Prof. Dr. Ayşe Kadioğlu (Sabancı Üniversitesi)  
Prof. Dr. Bogdan Szajkowski (The Maria Curie-Skłodowska University, Lublin)  
Prof. Dr. Füsün Arsava (Atılım Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mithat Sancar (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Tayyar Arı (Uludağ Üniversitesi)  
Prof. Dr. Tim Niblock (University of Exeter)  
Prof. Dr. Ümit Cizre (İstanbul Şehir Üniversitesi)  
Prof. Dr. Aylin Özman (Hacettepe Üniversitesi)  
Doç. Dr. Sibel Kalaycıoğlu (Orta Doğu Teknik Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. İnci Özkan Kerestecioğlu (İstanbul Üniversitesi)  
Dr. Rubba Salih (University of Exeter)

Prof. Dr. Bruno S. Sergi (Messina University)  
Prof. Dr. Darko Marinkovic (Megatrend University of Applied Sciences)  
Prof. Dr. Edward L. Zammit (Malta University)  
Doç. Dr. Aksu Bora (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Doç. Dr. Berna Turam (Hampshire College)  
Doç. Dr. Esra Hatipoğlu (Marmara Üniversitesi)  
Doç. Dr. Filiz Başkan (İzmir Ekonomi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Hamit Coşkun (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Prof. Dr. Kamer Kasım (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Prof. Dr. M. Kemal Öke (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Burak Arıkan (Sabancı Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Defne Karaosmanoğlu (Bahçeşehir Üniversitesi)  
Doç. Dr. Fatih Konur (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Maya Arakon (Yeditepe Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Nilay Ulusoy Onbayrak (Bahçeşehir Üniversitesi)  
Doç. Dr. Pınar Enneli (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Doç. Dr. Veysel Ayhan (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Dr. Elçin Aktoprak (Ankara Üniversitesi)  
Dr. Evgina Kermeli (Bilkent Üniversitesi)  
Dr. Ipek Eren (Orta Doğu Teknik Üniversitesi)  
Dr. Şener Aktürk (Koç Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Gökhan Telatar (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Avukat Ebru Sargıcı

## Editöryal Kadro

Editör: **Rasim Özgür Dönmez**  
Asistan Editör: **Nuh Uçgan**  
Asistan Editör: **Çağla Pınar Tuncer**  
Asistan Editör: **Caner Kalaycı**