

Türkiye’de Sinematograf: Kâzım Nami Duru’nun Türkiye’de Sinema Tarihyazımına Katkısı

Tunç Yıldırım

Düzce Üni. Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fak.

<https://orcid.org/0000-0003-2546-4517>

tuncyildirim@duzce.edu.tr

Fehime Elem Yıldırım

Düzce Üni. Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fak.

<https://orcid.org/0000-0001-7301-2780>

fehimeyildirim@duzce.edu.tr

Öz

Kâzım Nami Duru; Harbiye’de askeri eğitim almış, orduda yüzbaşılığa kadar yükselmiş, İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin oluşumuna doğrudan katılmıştır. II. Meşrutiyet döneminde (1908-1918) askeri kariyerinden vazgeçerek kendisini öncelikle halk ve gençlik terbiyesine adanmış bir pedagog, siyasetçi, Fransızca çevirmen, edebiyatçı, yazar ve gazeteci olarak bilinmektedir. Sinemayı sanat olarak değil de salt eğitim ve propaganda vasıtası olarak yani “halk ruhu üzerinde büyük tesir yapan kudretli bir telkin vasıtası” olarak peşinen kabul eden bu angaje aydın acaba Türkiye’de sinema tarihyazımı düşünüldüğünde bir proto-sinema tarihçisi olarak kabul edilebilir mi? Bu çalışmanın amacı, Duru’nun, Türkiye’de henüz bilinmeyen, 1932 yılında Fransızca yayımlanmış “Le cinématographe en Turquie” adlı kısa makalesinin tarihyazımsal çözümlenmesine odaklanmaktır. Duru’nun tarihsel söylemini hakkaniyetli şekilde tahlil edebilmek için kullanılacak olan yöntem Fransız tarihçi Michel de Certeau’nun tarih yazıcılığını “tarihyazımsal işlem” olarak ele alıp çözümlenmesine yarayan “üçlü yapı” uygulamasıdır. Duru’nun Türk sinema tarihini ilgilendiren tarihçi söylemi bu yöntembilimsel çerçevede bağlamsallaştırılarak ve tarihselleştirilerek incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Kâzım Nami Duru, Türkiye’de sinema tarihyazımı, sinema tarihi, tarihyazımsal işlem.

• • • • •

Makale geliş tarihi: 31.5.2019 ■ Makale kabul tarihi: 13.4.2020

<http://ilefdergisi.org>

ilef dergisi ■ © 2020 ■ 7(1) ■ bahar/spring: 39-71

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.735454

The Cinematograph in Turkey: Kazım Nami Duru's Contribution to the Cinema Historiography in Turkey

Tunç Yıldırım

Düzce University Art and Design Faculty

<https://orcid.org/0000-0003-2546-4517>

tuncyildirim@duzce.edu.tr

Fehime Elem Yıldırım

Düzce University Art and Design Faculty

<https://orcid.org/0000-0001-7301-2780>

fehimeyildirim@duzce.edu.tr

Abstract

Kâzım Nami Duru is known as a pedagogue, politician, translator of French, man of letters, writer and journalist who received his military education at the Ottoman Military Academy. He had advanced to the rank of captain in the military. He personally took part in the establishment of the Committee of Union and Progress, and gave up his military career in the Second Constitutional period (1908-1918) to dedicate himself to the education of the adults and youth. Is it possible to recognize this engaged intellectual who unquestionably accepted cinema principally as an education and propaganda tool rather than an art form, (i.e. "a strong indoctrination instrument with a significant influence on the spirit of the people"). Can Duru be regarded as a proto-film historian, considered as part of cinema historiography in Turkey? This study aims to focus on the historiographical analysis of Duru's short essay "Le cinématographe en Turquie" which was published in French in 1932 but was little known in Turkey at the time. This study provides a balanced analysis of how Duru created a historical discourse, using "triple structure" through which the French historian Michel de Certeau addressed and analyzed historiography as a "historiographical operation". This study examines Duru's historiographical discourse and its impact on the Turkish cinema history through conceptualization and historicization in this methodological framework.

Keywords: Kâzım Nami Duru, cinema historiography in Turkey, film history, the historiographical operation.

• • • • •

Received: 31.5.2019 ■ Accepted: 13.4.2020

<http://ilefdergisi.org>

ilef dergisi ■ © 2020 ■ 7(1) ■ bahar/spring: 39-71

Research Article ■ DOI: 10.24955/ilef.735454

Türkiye'deki sinema tarihyazımı düşünüldüğünde bugüne kadar gün yüzüne çıkarılmış ve Latin alfabesiyle yazılmış en eski iki metin (birincisi İngilizce yazılmış rapor, ikincisi Türkçe basılmış kitap bölümü) 1933 yılına kadar gitmektedir.¹ Osmanlıca basını inceleyip kamuoyunda "Millî Sinema" tartışmalarının nasıl yapıldığını çözümleyen bir kitap yayımlandı (Odabaşı 2017). Ancak, dönemin basınında Osmanlı İmparatorluğu'na "canlı fotoğrafın" gelişi, yaygınlaşması ve tarihsel gelişimi hakkında yazılmış "olası makaleler" araştırılmayı beklemektedir. 1914'e gelmeden sinematograf tarihçesinin çok kez ve değişik şekillerde yazıldığı düşünüldüğünde (Le Fraper 1914, 3), Osmanlıda sinematograf tarihini işleyen muhtemel metinler araştırılmalıdır.² Osmanlıda "Türkçe" sinema yayıncılığının başlangıcına odaklanan Odabaşı, 1914'te çıkan *Türk Sineması* gazetesinin içeriği ile ortaya çıktığı bağlamı dikkatle inceler (2019, 317-50). Bilinen bu ilk Türkçe sinema gazetesinin günümüzde ulaşılabilen sayılarında Osmanlıda sinematograf tarihçesini işleyen herhangi bir metin yoktur. Özuyar'ın Osmanlıca çıkan sinema yayınlarını tahlil ettiği çalışmasında da bir sinema tarihçesine rastlanmaz (2004,

•••

- 1 * Büyük kısmı, 2019 yılında, Paris'te, Cinémathèque Française arşivlerinde yapılan bu bilimsel araştırma, TÜBİTAK 2219 BİDEP yurtdışı doktora sonrası araştırma bursu (no: 1059B191800758) kapsamında desteklenmektedir.
- 2 Kessler ve Lenk, örtük veya açık tarihsel söylem taşıyan ilk metinleri çözümleyerek sinematografinin daha başlangıçta bir tarihi (hatta birçok tarihleri) olduğunu gösterir (2011, 28).

85-107). Onun, 1 Kasım 1928 tarihli Dil Devrimi'nden önce genel ve özel basında yayımlanan sinema makalelerinin bir kısmını kapsayan antolojisi incelendiğinde ise Cevdet Reşit, Vedad Örfi Bengü, M. M., F. Cahit ve Elif. Sin. gibi bir avuç yazarın Türkiye'de sinema konusuna tekyönlü yani yapım merkezli baktıklarını çünkü 1910'ların sonunda ve 1920'lerin başında yapılan millî filmler (Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, Kemal Film müessesesi, Muhsin Ertuğrul'un eserleri vs.) hakkında kısmi bilgiler verdikleri görülür (Bkz. Özuyar 2015, 60-76, 90-96, 106-112).³

Amerika Birleşik Devletleri'nin Ankara Büyükelçiliği müşaviri Eugene M. Hinkle'nin hazırladığı 1 Temmuz 1933 tarihli "The Motion Picture in Modern Turkey" isimli detaylı rapor Türk sinema tarihçesine giriş niteliğindedir (Hinkle 2007, 25-187). Hilmi Adnan Malik aynı yıl film ve eğitim ilişkisini inceleyen *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri* isimli bir kitap çıkarmıştır. Sinemanın çocuklar üzerindeki olumlu ve olumsuz etkilerini sosyolojik temelde ilk elden tahlil eden bu eserin ikinci bölümünde dünya ve Türkiye sinemalarının tarihleri özetlenmektedir (Varlık 2009, 218). Cumhuriyet'in ilanının onuncu yıldönümünü itibarlı bir şekilde kutlamak isteyen *Cumhuriyet* gazetesinde isimsiz ve imzasız olarak yayımlanan "10 Yılın Sinema Tarihi: Türkiye'de Sinemacılık ve Filmcilik Nasıl İnkışaf Etti?" başlıklı makale de aynı yıla rastlamaktadır (1933, 23). Sinema sanayinin işletme ve yapım dallarına odaklanan bu hülasanın sözlü ve görsel kaynakları, bizzat Kemal Film ve İpek Film gibi sinema şirketleri tarafından sağlanan malumat ile fotoğraflara dayanmaktadır.

Buna mukabil, 1932 yılında İtalya'nın başkenti Roma'da Fransızca çıkan *Interciné* rumuzlu uzman bir eğitici-sinema dergisinde yayınlanan Kâzım Nami [Duru] imzalı tarihçe henüz bilinmemektedir (1932, 730-31). Bu yazı hakkında ilk yapılacak tespit, yazarın makalesini Fransızca yayımlanan uzman bir sinema dergisine göndermemiş olduğudur.⁴ Türkiye'de sinema tarih yazıcılığı, 1930'larda

•••

- 3 Osmanlı/Türk sinema tarihine el atmada bir hayli yetersiz ve üstünkörü kalan bu yazılara rağmen dönemin basınında sinema tartışmalarının propaganda, ahlak, film sanayi ve eleştirisi konuları ekseninde önemli bir yer işgal ettiği anlaşılmaktadır (Bkz. Dursun 2019, 142-154; Şahin 2014, 20-23). İleride görüleceği gibi Türkiye'de sinemanın tarihçesine eğilen asıl çalışmalar (bunlar birer sayfadan oluşan çok yönlü özetlerdir), Kâzım Nami Duru (1932) ve Nurullah Tilgen (1939) gibi ilk (proto) sinema tarihçilerinin makalelerinin yayımlanmasıyla başlayacaktır.
- 4 Oysa Fransız popüler sinema dergileri eskiden beri Türkiye'de sinemayla, Türk filmleriyle, Türk sinema sanatçılarıyla alakalı tanıtıcı ve bilgilendirici yazılar yayımlamaktadır. Türkiye'ye 1920'lerde ve 1930'larda gönderilen muhabirlerden Vaucher (1923, 234-35), *Ciné-Miroir* dergisi için; Marchand (1927, 7-8), *Mon Ciné* dergisi için; Langas (1930, 199), *Cinémonde* dergisi için memleketimize özgü sinema olaylarıyla ilgili aktüel yazılar kaleme alır. Fransızların dikkatini çeken ilk film Kemalist, vatansever, milliyetçi bir destan olarak tanımlanan ve *Türk Jeanne d'Arc'ı* olarak tanıtılan Halide Edip'in romanından uyarılma *Ateşten Gömlek*'tir (1923, 354). Aynı zamanda İstanbul'daki büyük sinema salonlarının Melek sineması ve Majik sinemasında sesli film gösterimlerine geçmesi ve Fransız filmleri göstermesi yabancı basının ilgisini çeken konulardır (Langas, 199).

Hinkle ile Malik'in yukarıda değinilen çalışmalarıyla, 1940 ve 1950'lerde ise Rakım Çalalpa ile Nurullah Tilgen'in⁵ makaleleriyle temsil ettirilmektedir (Gürata 2009, 89-90). Bir başka deyişle, Yıldırım'ın (2017, 2019) Türkiye'de modern sinema tarihçiliğinin Marksist ve ulusalcı kurucu babası olarak tanıttığı Nijat Özön'ün 1950'lerin ikinci yarısında başlayan kitap çalışmalarına gelinceye kadar sadece bu dört araştırmacının yayınları üzerinde durulmaktadır.

Bununla birlikte, Duru'nun Türk sineması hakkında yazdığı kısa metin sinema tarihi alanında çok iyi bilinen bir kitapta atıf olarak henüz 1950'lerde uluslararası sinema literatüründe tanındığını ispatlamıştır. Sinema sanatının ansiklopedik tarihini ve sanatsal evrimini beş ayrı ciltte yazmaya girişen iki Fransız sinema tarihçisi, dünya ülkeleri sinemalarının sessiz dönemlerine adadıkları ikinci uzun ciltte yer alan Türkiye kısmında Duru'nun çalışmasını alıntılarını yapmışlardır (Jeanne ve Ford 1952, II, 392).⁶ Frankofon sinema tarihçisi Özön, 1962'de basılan *Türk Sineması Tarihi. Düünden Bugüne (1896-1960)* isimli öncü eserinde sinemanın Türk kimliğiyle uyumlu bir kronolojik ulusal anlatı kurmaya çabalarırken ikincil kaynak olarak değerlendirdiği Çalalpa ve Tilgen'in yazılarından faydalanır. İçlerinde Jeanne ve Ford ikilisinin de olduğu birçok Fransız sinema tarihçisine ve yazarına (Georges Sadoul, Marcel Lapiere, G.-M. Coissac, Jean Mitry, Jean Béranger, Lotto Eisner, Jacques Pascal, Jacques Chevalier, René Marchand ve Pierre Weinstein) atıf da yapar ama nedendir bilinmez Duru'nun çalışmasını görmezden gelir. Tıpkı Marksist Sadoul'un sanat ve endüstri olarak sinema tarihi modelinden bir

•••

- 5 Türk temaşa ve hat sanatlarının tarihleriyle amatör olarak ilgilenen Tilgen'in bilinen ilk millî sinema tarihçesi "Türk Filmi" adını taşır (1939, 8). Yapım şirketleri, yerli film stüdyoları, çevrilen filmler, türler, oyuncular, dublaj işi ve dublaj sanatçıları hakkında özet bilgi veren Tilgen'in aslen 1923 sonrasına odaklanan anlatısı Türkiye'de film sanayini tarihini yazmadığı *Binnaz*'ın çevrilmesiyle başlatır. Bu hülâsaya zamanla değiştiren ve zenginleştiren Tilgen, "Türk Filmciliğinin Tarihçesi" isimli makalesini seri olarak yayımlar (Bkz. 1951, 10-11; 1951/1952, 10-11). Bu sefer, tarihsel söylemi cumhuriyet dönemi öncesine de önem verir çünkü Sigmund Weinberg'i Türkiye'de ilk filmi oynatan, ilk Türk filmini çeviren ve Fuat beyi (Uzknay) kameraman olarak yetiştiren kişi (öncü) olarak tanıtır. Böylelikle Türk sinema tarihi için gerekli gördüğü ulusal köken/millî başlangıç yaratılır ve ilkler kültü doğar. 1939'daki anlatısından farklı olarak sadece sinema endüstrisinin yapım sahasına değil de; işleme de (İstanbul'da açılan sinemalar) yer verir. Çeşitli film türlerine ve teknolojik gelişmelere yer ayıran kronolojik anlatısı, ilk kez olarak, bir rejisör-senaristi (Muhsin Ertuğrul) Kemal ve İpek Film müesseseleri için yazdığı ve yönettiği eserler üzerinden değerlendirir. Tilgen'in *Yeni Adam* ile *Filim ve Öğretim* dergilerinde yayımlanan bu makalelerinin dijital versiyonlarını Milli Kütüphane arşivlerinden bize ulaştıran Munzur Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Dairesi Başkanı Erdal Gür'e teşekkür ederiz.
- 6 Eski Jön Türk Duru'nun etkisindeki Fransızlar, 1896'da Pera'da açılan ilk canlı fotoğraf salonunun skandal bir olaya dönüştüğünü çünkü ilerlemeden hiç hoşlanmayan Sultan'ın yeni icada düşman bir pozisyonda konumlandığını iddia ederler. II. Abdülhamit'i İstanbul'un modernleşmesine ve yerleşik sinemaların açılmasına karşı tek engel olarak sunan Duru'nun sinema tarihçesine hâkim olan politik ve ideolojik söyleminin çözümlenmesini son bölümde ele alacağız.

hayli etkilenmiş halefi Özön gibi Fransızca bilen Çalapala da Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin 1947'de çıkardığı kitapçıkta yer alan "Türkiye'de Filmcilik" isimli sinema tarihesinde Duru'dan bahsetmez.

Bu makalenin birincil amacı yazarı tarafından "Le cinématographe en Turquie"⁷ başlığı verilen makaleyi Türkçeye çevirmektir. Yazının ikincil amacı ise tarihyazımsal bir perspektiften hareket ederek söz konusu makaleyi ve yazarının tarihsel söylemini çözümlemektir. Tarih disiplini, her şeyden önce söylemsel bir etkinliktir ve Tarih bir söylemdir (Gaudreault 2008, 49-50). Ayrıca, Halkın'ın dediği gibi tarih, ispat etme ve yargıdır (2014, 12). Demek ki, bir yazarın ispatının geçerliliği belgeleme yönteminin sağlamlığına bağlıyken, yargısının kabulü de naklettiği olguların doğruluğuyla ölçülür.

Duru'nun Türkiye'de sinemaya dair nasıl bir tarihi ve ideolojik söylem inşa ettiğini anlamak için yazdığı metni bağlamsallaştırmak, tarihselleştirmek gerekmektedir. Bu zorunluluğu yerine getirmede kullanılacak olan metodoloji Fransız tarihçi Michel de Certeau'nun üçlü yapı üzerine inşa ettiği teorik konsepti olan "tarihyazımsal çözümlemedir". Yazar, "tarih tetkiki her şeyden önce bir yerin ürünüdür" demektedir (de Certeau 1975, 73). Bütün tarihsel araştırmalar, tarihsel söylemleri karakterize eden ve onlara doğrudan etki eden kurumlardan oluşan toplumsal bir ortama bağımlıdır. Demek ki tarih disiplini, her şeyden önce belirli bir toplumsal yerden üretilmektedir (de Certeau 1975, 74, 78). Herhangi bir tarihsel çalışma yazıldığı yere ve döneme tamamen bağımlı kaldığı için onun üretim yerinin toplumsal, iktisadi, siyasi ve kültürel nitelikleri anlaşılmalıdır.

Tarihyazımsal işlemi meydana getiren üçlü yapının ikinci ayağı pratiktir çünkü de Certeau'ya göre "tarih yazma bir uygulamadır"(1975, 79). Peki, bu tarihçi tatbik etme ile tam olarak ne kastetmektedir? Bu ikinci aşama aslında tam bir imalat (fabrikasyon) aşamasıdır ve tarihçinin araştırma konusuyla alakalı vesikalara erişebilmesi kadar, onları tahlil etmesinde kullanacağı yöntemleri de içerir. Kanıtlamak ve gözler önüne sermek zorunda olan tarihçi, arşivlere olduğu gibi teknik ve yöntemlere de bağlıdır. Nihayetinde de Certeau için tarih kavramı, her şeyden önce ve kesin olarak bir yazıdır, bir başka deyişle bir metnin düzenlenişidir, organizasyonudur. Kendisi tam olarak yazının kuruluşundan, inşasından bahseder (1975, 101). Bu düzenleniş, Gauthier'ye göre eninde sonunda öyküsel bir yazının, bir anlatının şekline bürünür (2011, 93-94). Son tahlilde, ancak güvenilir kaynaklardan faydalanılarak yazılmış bir tarih anlatısı, tarihçinin söyleminin hakikiliğini yani doğruluğunu teyit edebilecektir.

•••

7 Özgün Fransızca metin için bkz. EK.

Michel de Certeau'nun çizdiği kavramsal çerçeve içinde hareket edilerek Duru'nun yazısının Türkiye sinema tarihyazımı çalışmaları içine yerleştirilmesine geçilebilir. Bunun için de tarihyazımsal yaklaşımı, yazarın Türk sinemasını ilgilendiren tarihsel söylemine uygulamak gerekir.⁸ Duru'nun esasen görgü tanıklığına (şahitliğine) bağlı söylemini, tarihyazımsal bağlamın dışına çıkaran karşıt bir tavrın sonucu *ignavia critica*⁹ olur. Halkın tarihte doğruyu yanlıştan ayırmayı üç temel işleme indirger: Her şeyden evvel şâhitlikleri araştırmak; sonra onları kontrol etmek; nihayet onları anlamak (2014, 3). Halkın bir metnin onu olduğu gibi anlamak için her şey yapılmadan düzeltilemeyeceğini ve metnin kontekstinden ayrılamayacağını belirtir (2014, 28).

Makalenin yayımlandığı sene düşünüldüğünde Türkiye'de ancak 1937 yılında Devlet Basımevi tarafından İstanbul'da basılan, Galip Ataç'ın Fransızcadan çevirdiği *Tarih Tetkiklerine Giriş* isimli XIX. yüzyıl sonu Fransız Metodik Tarih Okulu'nun başucu kitabındaki bilimsel ölçütler (arşiv araştırması, yazılı kaynakların eleştirisi, yardımcı ilimlere başvuru gibi) öncelikle mektepli (profesyonel) tarihçileri cezbetmiştir. Ne amatör bir sinema tarihçisi olarak Duru, ne proto-sinema tarihçileri Çalapala ve Tilgen ne de ilk modern Türk sinema tarihinin yazarı Özön makale ve kitaplarını yazarken bu eserin metodolojik çerçevesinden faydalanmıştır. Bizim, Duru'nun makalesine tarihyazımsal bakışımız esasen onun belgeleme metodolojisi ve söylemi ile alakalıdır. Duru rüştiye (ortaokul) ve idadi (lise) seviyelerinde tarih dersi verdiğini yazsa da (2017, 129), kendisi diğer ilk (proto) sinema tarihçilerimiz gibi akademik bir tarih formasyonu almamıştır. Yalnız 1941'de ortaokul için Sadri Ertem'le birlikte *Tarih III* isimli ders kitabını terkip etmiştir.

Bizim için önemli olan Duru'nun söylemini eleştirel ve karşılaştırmalı bakış açılarından çözümleyebilmektir. Mukayeseyi Duru'nun tarihsel söyleminin Çalapala, Tilgen ve Özönünkülerle kıyaslanması olarak düşündüğümüz gibi *Interciné*'de yayımlanan "Türkiye'de Sinematograf" isimli tarihçesini, aynı dergide basılan "Çin'de Sinematograf" isimli metinle tematik karşılaştırılması (türler, filmler, seyirci kimliği, sansür işleyişi, eğitici sinema, yabancıların katkısı) olarak

•••

8 Yeni sinema tarihçileri için tarihin kuramsallaştırılması yani sinema tarihini teoriye yaklaştırma metodolojisi olmazsa olmazdır. Bu konuda bkz. Stam 2014, 335-36 ve Parikka 2017, 35-40.

9 Latince terim *tenkitta tembellik* olarak Türkçeleştirilebilir. Bu fikir tembelliğinin eleştirisi için bkz. Langlois ve Seignobos 2010, 64-65. Tarihyazımı tarihin yazılma şeklini inceleyen bir tarih dalıdır (Gauthier 2013, 30). Ayrıca tarihsel yöntemin tek güvenilir ögesi eleştirel yöntemdir (Lagny 1992, 53). Bu sebepten iç tenkit yönteminin (yazar ne dedi, dediğine inandı mı, inandıysa bu görüşünde haklı mı) herhangi bir tarih metnine uygulanması gereklidir. Karakışla (2015a, 18) için tarih metodu, tarihsel belgenin sorgulanarak yazılı bir belgenin dile getirilmesiyle mümkündür. Sonuç olarak; herhangi bir belge yayını yapmak isteyen tarihçi elindeki metnin içeriğinin tarihsel bağlamını muhakkak bilmeli ki kullandığı malzemeyi derinlemesine yorumlayabilsin. Batı tarihyazımının kurguyla mücadele ettiği yazar de Certeau'ya göre tarihinin işi olumsuzlamadır (2009, 1-2).

da görmekteyiz (Bos 1932, 459-64). Duru'yu *a priori* bir hüküm verip sinema tarihi yazarı olarak görmemek büyük bir çelişki olur çünkü ancak tarihyazımsal bir çerçeveden hareket ederek bu yazarın açıkça tarihsel olan söylemini analiz etmek onu, sinema tarihçisine *a posteriori* dönüştürür ve anlatisını Türkiye sinema tarihyazımı bağlamına yerleştirir. Sinema tarihyazımı deterministik bir süreç yani *a priori* bir süreç kesinlikle değildir. Aksine, sinema tarihyazımı *a posteriori* bir değerlendirmedir çünkü nihayetinde bir araştırma sürecinin sonucudur. Ayrıca sinema tarihçisi Bordwell'e göre tarihyazımsal ilerleme veri toplamaktan daha fazlasını içerir çünkü soruları formüle etme ve çözme becerisinin artmasını gerektirir (1999, 10).

Bu "öncü"¹⁰ kimdir ve sinema konusunda nasıl bir tarihsel söylem inşa eder? Duru neden "sinema tarihçisi"¹¹ olarak kabul edilmelidir? Bir pedagoğ olarak sinemaya bakışı nasıl tarif edilebilir? İçinde bulunduğu toplumsal konum (öğretmen, eğitimci, siyaset adamı) sinemayı ele almada ve sinema tarihini incelemede nasıl bir etki yapmıştır? Neyi, nasıl yazmıştır? Tarihçesini inşa ederken –varsa eğer– hangi kaynakları ve yöntemi kullanır? Tarihsel söylemi ardıllarınkilerden (Çalalpa, Tilgen ve Özön) ne kadar farklılaşır ve hangi konularda benzerdir?

•••

10 Bizim Duru'yu Türkiye sinema tarihyazımı çerçevesine yerleştirerek "öncü" kabul etmemizin sebebi zamandizinsel bir önceliğe dayanmaz. Onun Fransızca yazdığı sinema tarihçesiyle öncü konumuna yükselmesi ve kendisinden sonra gelen proto-sinema tarihçileri Çalalpa ve Tilgen ile modern sinema tarihçisi Özön'den farklılaşması dört nedene dayanır: 1- Eğitici sinema dergisinde yayımlanmış çalışmasının atıf alıp uluslararası sinema tarihi literatürüne girmesi. 2- Aslen kişisel tanıklığına dayandığı anlaşılabilir tarihsel söyleminin özellikle sinema salonları konusunda Selanik'i işaret ederek sonraki yazarların İstanbul merkezli tekyönlü söyleminden ayrışması. 3- Atipik söyleminin filmleri sadece ekonomik, endüstriyel ve teknolojik bir bağlama yerleştirerek yönetmenleri, sinemacıları vs. anonim bırakması. 4- Tasvir ettiği, anlattığı kimi olayların çağdaş olması ve bazılarının şahitlik etmesi.

11 Bizim bakış açımızdan Duru'nun konumu; sinema tarih yazıcılığı alanında sınıflandırma yapan Brunetta'ya göre *proto-sinema tarihçi*, Gauthier'ye göre *amatör sinema tarihçi* kategorilerine girer (2003, 231; 2011, 96-97). Duru sinemanın politik alandaki etkili propaganda gücünün farkına varmış ve onu sosyokültürel biçimde (halkın terbiye aracı olarak) kullanmak isteyen bir "proto-sinema tarihçidir" çünkü tarihsel söylemini oluşturan anlatisı anılarına, belleğine hatta izlenimlerine dayanmaktadır. Gerçek bir tarih fikri olmamasına rağmen Türkiye'de sinemanın ilerlemesini bilhassa siyasi bağlama bağımlı kılar. Duru aynı zamanda "amatör sinema tarihçisidir" çünkü tarih disiplininde akademik bir formasyon almamıştır. Tarihten ders çıkarma amacındaki Duru, "tarih, yarına ışık tutarsa ibret dersidir" demektedir (2017, 56). Gauthier'ye göre 1900'lerin başından 1970'lere kadar sinema tarihyazımına hükmeden amatör tarihçiliktir ve bunlar geniş kitlelere hitap eden, coşkuyla sinema tarihine eğilen tahsilli amatörlerdir (2011, 97-98). Sinema tarihi disiplinin kurumsallaşması Batı üniversitelerinde 1980'lerde mümkün olacaktır. FIAF'ın 1978'de Brighton'da düzenlediği kongre sonrasında ortaya çıkan, neden ve nasıl bir sinema tarihi yazmak gerekir sorularına bilimsel cevaplar arayan, kuramsal denemelere, tarihyazımsal eleştirilere, yeni kavramlara (ilk dönemler sineması gibi) yer veren *Yeni Sinema Tarihi* paradigması ne yazık ki eşzamanlı olarak Türkiye'deki üniversiteler bünyesinde yapılan sinema araştırmalarında kendisini göstermemiştir. Bu durumun eleştirel değerlendirmesi için bkz. Yıldırım 2016, 11-38, 57-72.

Bu problematik etrafında inşa edilen makale üç bölümden oluşur: Yazarı yakından tanımak isteyen ilk bölümde onun düşüncesinde sinemaya biçilen başrol (halkın eğitimi ve öğretimi, yeni siyasi rejimin propagandası) incelenecektir. Bu kısım, yazarı ve eserini tahlil eden ikincil kaynaklar kadar, bizzat Duru tarafından kaleme alınmış ve ona göre sinemanın asıl önemini vurgulayan “Sinemanın Rolü” isimli 1936’da çıkan gazete makalesine dayanır.¹²

İkinci bölümde bu çok yönlü maarifçinin 1932’de yayımlanan ilginç makalesinin Fransızcadan Türkçeye tam çevirisi yapılacaktır. Son bölümde ise Türk sinema tarihesine bir giriş olarak kabul edilen bu anlatının tarihyazımsal analizi üzerinde durularak ayrıntılı eleştirel yorumlaması belirli tematik alt-kümelere etrafında yapılacaktır çünkü bizim için “şüpheli”, “farkında olunan” ve “sorgulanan tarih” esastır (Bkz. Southgate 2012, 23, 26).

Kâzım Nami Duru’ya Göre Sinemanın “Talim, Terbiye, Telkin ve Propaganda Aracı” Olarak Rolü

Subay, maarifçi, siyasetçi, gazeteci, edebiyatçı, şair, çevirmen, yazar ve milletvekili kimliklerinin hepsine sahip yazar kendisini yalnızca “kırk yıllık öğretmen” olarak kabul eder (Duru 1938, 5). Onun XIX. yüzyılın son çeyreğinde, henüz sinematograf denen mucizevi aygıt Lyonlu mühendis Auguste ve Louis Lumière kardeşler tarafından icat edilmeden yirmi sene kadar önce başlayan yaşamı XX. yüzyılın ikinci yarısını aşacak kadar uzun sürer. 1870’lerin ikinci yarısında İstanbul Üsküdar’da dünyaya gelen Nami, insanlık tarihinin sinema öncesindeki halini görebilme ve sinema sonrasındaki durumunu yaşayabilme şansına sahip mektepli bir Osmanlı zabiti ve kendi kendini yetiştirmiş seçkin bir Türk eğitimcisi. 1967’de vefat ettiği kesin olarak bilinen Duru’nun doğum tarihi hakkında üç farklı görüş var: 1877 yılı (Temizyürek ve Dinçer 2014, 174), 1875 yılı (Göküş 2014, 311) ve 1876 yılı (Karataş 2009, 140).

Duru’nun biyografisi hakkında dikkat çeken ilk husus sanata ve dolayısıyla kültüre olan samimi ilgisidir. Asker bir babanın çocuğu olarak öğrenimini Osmanlı İmparatorluğu’nun Edirne, Selanik ve Manastır gibi Balkan şehirlerinde bulunan modern askeri okullarında yapan Duru, “Nami” mahlasını şiir yazarken kullanmaya başlar (Temizyürek ve Dinçer 2014, 174). Erken yaşlardaki şiire olan tutkusunu olgunluk çağında sinemaya olan merakıyla birleştiren bu mümtaz sima, 1934 yılında yayımlanan *Muallimin Meslek Ahlakı* isimli başvuru kitabının “Meslekî Kültür” adlı birinci bölümünde adına o zamanlar muallim denen öğ-

•••

12 Halkın’e göre tarihin görevi; yazarların formasyonunu, zihniyetini, onların yazılarının tavrını ve gayesini nazarı dikkate almaktır (2014, 38).

retmenin mesleki yeterliliğini arttırmada şiirin ve sinemanın kayda değer etkisini dikkatle izah etmektedir (Akt. Karataş, 141). İster geleneksel ister modern olsun herhangi bir yaratıcı sanatı, eğitim ile olan yakın ilişkisi kapsamında değerlendirdiği ve genç kuşaklardan sorumlu eğitimcilerin kültürel gelişimleri için zorunlu tuttuğu anlaşılmaktadır.

Geç dönem Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli entelektüel merkezlerinin başında gelen Selanik'te asker olarak yaşaması onun siyasi manada daha fazla bilinçlenmesine, tam manasıyla bir Jön Türk'e dönüşmesine yol açar. Zaten Nami; *Türk Yurdu*, *Muallim*, *İslam* ve *Sebülirreşad* gibi dönemin önemli siyaset, eğitim, kültür, din ve düşünce dergilerinde makaleleri çıkan bir aydın olarak yeterince tanınmaktadır (Göküş 2014, 311-12). Sultan II. Abdülhamit'in mutlakiyet rejimine (1876-1909) karşı çıkan İttihat ve Terakki Partisi'ni desteklemesi, muhalif siyasi faaliyeti ve ilk hocalık deneyimi şans eseri bu şehirde başlar. Esas mesleğinin askerlikten eğitimciliğe doğru evrilmesi de doğal olarak bu tarihî ve coğrafi bağlamda gerçekleşir. Temizyürek ve Dinçer'e göre 1908 Jön Türk Devrimi'yle birlikte İttihatçıların siyasal iktidarı ele geçirmesi, o kentte kendi girişimiyle Avrupalı tarzda bir anaokulu açan, gönüllü şekilde öğretmenlik yapan, pedagoji konusunda yayınlanmış Fransızca dergiler ve kitaplar okuyarak kendisini sürekli geliştiren asker kökenli Nami'nin profesyonel kariyerini tamamen değiştirecektir çünkü yüzbaşı rütbesine kadar yükseldiği ordudan istifa edip "Selanik vilayeti maarif müfettişi" olarak atanacaktır (2014, 175-76).

Yine Selanik'te çıkan *Genç Kalemler* isimli edebiyat dergisinde, adına "Yeni Lisan" denen oldukça devrimci bir edebiyat tarzını büyük kalem kavgası yaparak savunan genç yazarlardan biri olan Nami, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra "inkılâp edebiyatının" ve "Cumhuriyet edebiyatının" kuruluşunda etkili olacaktır (Karakoç 2012, 124). Öyle ki yazarın *Resimli Uyanış*, *Ülkü*, *Yücel* ve *Varlık* gibi önemli dergilerde yayımladığı makaleleri Karakoç'a göre inkılâp edebiyatının düsturlarına da değinecektir (2012, 125). II. Meşrutiyet döneminde başlayan ve Cumhuriyet döneminde başarıyla devam eden uzun eğitim kariyerinde öğretmenlik, okul müfettişliği, okul müdürlüğü, genel müdürlük hatta Talim Terbiye Kurulu üyeliği de yapacak olan Nami çoğu eğitim meselesinde kaleme alınmış elliden fazla derleme, çeviri ve telif kitap yazar (Karataş 2009, 140).

Peki, onun eğitim merkezli yaklaşımında sinemaya tam olarak hangi rol verilir? Bu yüksek nitelikli eğitimci ve siyasetçinin düşüncesinde sinemanın propaganda ve eğitim bakımlarından taşıdığı ayrıcalık nedir? Bu sorulara kesin yanıtlar verebilmek için Kâzım Nami Duru'nun Manisa milletvekili olduğu ilk dönemde sinema hakkında yazdığı çok önemli bir gazete makalesine eğilmek gerekmektedir. Karakoç'a göre bu yazar eğitimci, çevirmen ve siyaset adamı olarak özellik-

le 30'lu yıllarda etkili yazılar yayınlamıştır (2012, 124). Anlaşılacağı gibi yazarın doğrudan "Sinemanın Rolü" ismini verdiği ilgi çekici yazısı, erken Cumhuriyet döneminin entelektüel seçkinlerinin zihniyetine uygun biçimde sinemayı salt bir güzel sanat şubesi olarak değil ama yeni rejimin kendi isteği doğrultusunda halkı ve gençliği başarıyla terbiye etmede (eğitmede) kullanabileceği kuvvetli bir propaganda vasıtası olarak görür (1936, 5). Pedagoji uzmanı Malik'in 1933'te yayınladığı *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri* isimli öncü kitap da sinemanın toplumsal yapı üzerindeki etkisine odaklanır. Prestijli edebiyat dergisi *Varlık*'ın 15 Temmuz 1933 tarihli ilk sayısında çıkan yazısında muharrir Yaşar Nabi, sinemanın, bir başka temsil sanatı olan tiyatroyla birlikte, halk terbiyesi konusundaki büyük rolünü yeni rejimin temsilcilerine ısrarla hatırlatmaktadır (Bkz. Karakoç 2012, 156).

Kâzım Nami Duru'nun sinematografı, ilk ortaya çıktığı eski Osmanlı imparatorluğu günlerindeki gibi "canlı fotoğraf" ve "halk ruhu üzerinde büyük tesir yapan kudretli bir telkin vasıtası" olarak tanımlandığı yazısı *Cumhuriyet* gazetesinin fikirler sütununda "sinemanın ahlak, siyasa ve öğretim bakımlarından tesirini düşünmek" gayesiyle yazılmıştır (1936, 5). Onun gözünde sinema, her şeyden önce "tesirli terbiye vasıtası" olduğu için hem göze hem kulağa hem de harekete dayanan "sesli sinema" yoluyla apayrı bir politik propaganda gücüne de sahiptir:

Yeni rejimler, kendilerini halka tanıtmak, sevdirmek ve halkı bu rejime ısındırmak için temsillerden, konferanslardan, yayından, nutuklardan istifade ettikleri kadar sinemadan da yararlanmaktadırlar. [...]

Milli bir sinema endüstrisi kurmağa kudretimiz olmasa da, *rejimin istediği en lüzumlu telkinler için bazı filmler vücuda getirmeğe mecbur değil miyiz?* (İtalik vurgular yazarlara aittir) (Duru 1936, 5).

Bu satırlar açıkça yazarının sinemayı sadece halk eğitimi temelinde ele almadığını ama rejimin ideolojik propagandası yolunda muhakkak kullanılması gereken bir araç olarak da gördüğünü ispatlamaktadır. Makalenin yazıldığı uluslararası tarihsel bağlam hatırlandığında Nami'nin yeni rejimlerden kastettiğinin 1930'lara damga vuran otoriter ve totaliter yapıdaki Sovyet Rusya (Stalin), Nazi Almanya (Hitler) ve Faşist İtalya (Mussolini) olduğu zımnen anlaşılmaktadır. Avrupa ve Asya'daki bu baskıcı siyasi rejimlerin hepsi kendi ideolojilerinin mutlak savunusunu ve övgüsünü yapan, devletin politik ve kültürel amaçlarına hizmet eden bir propaganda sineması inşa etmişlerdir (Bkz. De Baecque 2008, 13-15).

Yepyeni bir rejim olan Cumhuriyet de aynı yıllarda sinemanın hem eğitici/öğretici hem de propagandist yönlerinden faydalanmaya çabalamıştır çünkü "Halkevleri'ndeki eğitici sinema repertuarı", Çeliktemel-Thomen'e göre, siyasal propagandayı görsel mecraya taşıyarak CHP prensiplerini ve ideolojisini yansı-

maktadır (2015a, 70). Halkı eğitmek amacıyla Halkevleri'nde film gösterilerinin başlaması, CHP Sinema Teşkilatı'nın 1933'te faaliyete geçmesi ve 1937'de yürürlüğe giren kanunla eğitici/öğretici filmlerin vergiden muaf tutulması Türkiye'nin sinemayı eğitici/öğretici ve propaganda amaçlı kullanma niyetini gösterse de bu doğrultuda yaptığı yatırımlar ve desteklediği projeler dönemin büyük sinema endüstrilerine sahip olan ülkelerle (SSCB, Almanya) örtüşmemektedir (Çelikeltemel-Thomen 2015a, 53, 57). Bu görüşler doğrudur çünkü diğer bir çalışmanın gösterdiği gibi, II. Dünya Savaşı sonrasında tüm Türkiye, savaştan galip çıkan ABD'nin ve İngiltere'nin, United States Information Service (USIS) ve British Council aracılığıyla donattığı gezici sinema kamyonlarının film gösterileri üzerinden yürüttüğü etkinliklerinin derin kültürel nüfuzu altına girecek ve Batı'nın kültürel emperyalizmine gönüllü olarak teslim olacaktır (Yıldırım 2009, 239).

1936'da CHP milletvekili olan Kâzım Nami Duru, aslen pedagog ve kıdemli bir politikacı olarak sinemaya bu alanlara yapabileceği doğrudan katkılar üzerinden esas roller vermekte ve değer biçmektedir. Duru erken Cumhuriyet döneminde bir an önce yapılması gereken mühim işler içinde "sinemaya en önemli yeri vermek lazım olduğunu" hatırlatmakta ve Türkiye Cumhuriyeti devletini, eldeki stüdyolardan faydalanarak "bir Türk sineması kurmağa" çağırılmaktadır (1936, 5). Bu meşru bir istektir çünkü onun düşüncesine uygun şekilde kurulacak olan "milli sinema endüstrisi", bir başka deyişle Türk sineması, yeni rejimin ideolojik yapısına uygun düşünceler aşıl原因an filmleri çevirecektir. Son tahlilde, sinemaya eğitim, öğretim ve propaganda alanları ile doğrudan ilişkisi bağlamında rol veren Duru'nun, Türkiye'de sinemanın gelişiminin tarihsel boyutu ile ilgilenmesi yazarın entelektüel tecrübesinin bir sonucudur.¹³ Ayrıca, kendisinin öğretmenlik kariyeri boyunca okullarda zorunlu tarih dersi okutmuş olması sinemaya kültürel bir bakış açısından eğilebileceğini de düşündürmektedir. Peki, tarih formasyonu almamış, tarihçi olarak hemen hiç tanınmayan bu maarifçinin yazdığı sinema tarihimizi ilgilendiren makale nedir? Neden bahseder? Ne anlatır? En önemlisi bu küçük tasviri metnin verdiği tarihsel bilgi güvenilir mi?

Kâzım Nami Duru'nun Fransızca Yayımladığı Makalenin Çevirisi

Türkiye'de Sinematograf

Sinema, ilk andan itibaren Türkiye'yi ilgilendirdi. 1896'da Pera'da bir "canlı fotoğraf" salonu açıldığını hatırlıyorum ancak saltanatın mutlak iktidarının bütün bilimsel yenilikten tiksinişmesi bizde sinemanın diğer ülkelerdeki

•••

13 Duru'nun söylemi, 19-25 Nisan 1934'te Roma'da Eğitici Sinematograf Enstitüsü girişimiyle toplanan Uluslararası Öğretim ve Eğitim Sineması Kongresi'nin çalışma planındaki temel maddelere (sinema ve halkın eğitimi, devlet ve sinema, okul eğitiminde sinema) odaklıdır. Bkz. Taillibert 1999, 292.

kadar hızlı gelişmesine engel oldu. İlerlemenin eski rejimde uyandırdığı iğrenti hakkında bir fikir edinmek için Meşrutiyet'in¹⁴ 23 Temmuz 1908'de ilanına kadar İstanbul'da elektrikli aydınlatmanın, tramvayın, otomobilin ve sinemanın bilinmediğini düşünmek yeter. Sadece Selanik, İzmir, Beyrut gibi birkaç şehir bu icatların bazılarını sahipti. Özellikle Selanik'te elektrikli aydınlatma, tramvay ve sinema benim orada yaşadığım zamanlarda vardı (1905-1912).

İstanbul'da Weinberg isimli bir fotoğrafçı sinema açmada gerekli olan izni almak için her şeyi yapmıştı ama ancak 1908'de Meşrutiyet'in ilanından sonra amacını gerçekleştirebildi. O günden beri çok sayıda sinema salonu açıldı ve dünya savaşından önce yalnızca İstanbul'un değil ama imparatorluğun neredeyse tüm büyük kentlerinin sinemaları oldu. Seyirciler bilhassa Fransız ve Amerikan filmlerini beğeniyordu.

"İpekçi Kardeşler" kurumsal adı altında 1914'e doğru İstanbul'da kurulan bir Türk sinema şirketi Pera'da iki büyük salon açtı: Elhamra Sineması ve Melek Sineması. Sonrasında ise şirketler ve salonlar çoğaldı. İpekçi Kardeşler Şirketi bir Türk filmi piyasaya sürdü: Meşhur Türk kadın romancı Halide Edip Hanım'ın epik romanından uyarlanma "Ateşten Gömlek". Bu cesaretlendirci bir başlangıç oldu çünkü seyirciler bu filmi coşkuyla karşıladı.

Ama özellikle Kurtuluş Savaşı'ndan sonra sinema bizdeki atılımını gerçekleştirdi. Bununla birlikte, son zamanların iktisadi buhranı sinemayı her yerde olduğu gibi yerinde saydırttı.

Buna rağmen, geçen sene, İpekçi Kardeşler Şirketi yarı sessiz, yarı sesli ve yarı sözlü iki büyük film daha piyasaya sürdü: "İstanbul Sokaklarında" ve "Kaçakçılar". Bu filmde oynayan oyuncular Darülbedayiye (Belediye Tiyatrosu'na) aitler.

Yeni kurulan bir yapımevinin henüz yeni açtığı stüdyoda "yüzde yüz" sözlü bir film hazırlanmaktadır.

Türk seyircisi psikolojik durumlara dayanan filmlere değer biçmek için oldukça kültürlüdür. Ciddiyetten uzak hafif filmlerle ilgilenmemekte, dramatik filmleri onlara tercih etmektedir.

Eğitici sinema konusunda ekonomik temelli zorluklar şimdiki kadar büyük işler yapılmasına izin vermedi. Hemen hemen bütün ortaokulların konferans salonlarında bir gösterim cihazı var fakat yalnızca bazı yönleriyle eğitici olan endüstriyel ve tecimsel propaganda filmlerine sahiptirler.

Spektaküler filmler gibi eğitici ve bilimsel filmler de yerel dağıtım firmaları tarafından ithal edilmektedir.

•••

14 "Constitution turque" (Türk Anayasası) tabiri doğrudan siyasi tarihimize alakalı olduğu için "Meşrutiyet" şeklinde Türkçeleştirildi.

Bir süre önceye kadar filmlerin denetimi İstanbul Polis Müdürlüğü'ne emanet edilmişti ama kısa zaman önce sinema sansürü ile alakalı özel bir birim kuruldu. Siyasi propaganda yapan filmlerin gösterimine izin verilmez. Sansür ahlak konusunda özellikle serttir ve biraz cesurca çevrilmiş erotik sahneleri bütünüyle yasaklar.

Kanun yedi yaşından küçük çocukların sinemaya girmesini yasaklar. Aynı zamanda, on iki yaşından küçük çocukların akşam sinemaya gitmesi yasaktır. Salonların temizlik ve güvenlik koşullarının düzenlenmesi ile bu şartları sağlamayan sinemaların açılışının yasaklanması belediyelere aittir.

Kâzım Nami Duru'nun Makalesinin Tarihyazımsal Çözümlemesi ve Mukayeseli Tenkidi

Makaleyi yayımlayan Interciné dergisinin önemi

Duru tarihçesini kendi çalışma ve uzmanlık sahası eğitimle doğrudan ilgili olan *Revue internationale du cinéma éducateur'e* (Uluslararası Eğitici Sinema Dergisi) gönderir. İtalya'nın başkenti Roma'da, Milletler Cemiyeti (*Société des Nations*) tarafından Fransızca aylık olarak basılan bu dergi, sinemanın eğitici yönleri alanında uzmanlaşmış *Uluslararası Eğitici Sinematograf Enstitüsü'nün* (*Institut International du Cinématographe Éducatif*) resmi yayın organıdır. Kısaca *Interciné* başlığıyla anılan bu uluslararası periyodik sadece sinemanın eğitim ile olan yakın ilişkisi hakkında yapılan çalışmaları, makaleleri veya sosyolojik anketleri yayımlamaz. Dünyanın dört bir yanından gelen sinema haberleri, istatistikleri, sinema teorisi, estetiği ve sansürü konusundaki kimi çalışmalar, sinemanın öğrenim, tıp, tarım, iş, endüstri, teknik, din, politika, hukuk, kültür, pedagoji, toplumsal hayatla olan ilişkileri, değişik türler ve kategoriler hakkında muhabirler, eğitimciler, pedagoglar, müdürler hatta üniversite profesörleri tarafından yazılmış bilgilendirici yazılara yer verir.

Dünya ülkelerindeki araştırmacılar tarafından gönderilen makaleler; sinematografin genel sorunlarına, eğitici ve didaktik sinema konularına eğilen en iyi özetlerdir (Taillibert 1999, 145). "Türkiye'de Sinematograf" adlı makale, derginin ülke sinemalarının tarihçelerini işlediği "Bilgiler ve Yorumlar" kısmında çıkar. Sinema ansiklopedisi yayımlayacağını 1935'de ilan eden *Interciné*, ayrıntılı planlandırma yapar. Buna göre, "genel sınıflandırmalar" isimli ikinci kısmın bir bölümü "farklı ülkelerde sinema" olacaktır (Taillibert 1999, 345).

Yazarın sinema tarihçesini meydana getiren anlatısının ve söyleminin genel özellikleri İrili ufaklı toplam on bir paragraftan meydana gelen, hiçbir bir dönemlendirme içermeyen, yöntem konusundan hiç bahsetmeyen, kaynak (belge) olarak sadece öznel hatıralardan bir başka deyişle anılardan söz açan, kişisel tanıklıklara hatta onların da bellekte kalanlarına dayandığı anlaşılan "Türkiye'de Sinematograf"

adlı bu tarihçe, kronolojik bir gelişim içinde anlatısını yapılandırır.¹⁵ Dokümantasyon konusunda yazarın “hatırlıyorum/ anımsıyorum” diyerek yazısını açması, onun bize anlarından, hatıralarından, belleğinden ve tanıklığından faydalandığını düşündürmektedir.¹⁶ Bu tespit yazarın önce zabıt sonra öğretmen olarak Selanik’te yaşadığı yıllar için de geçerlidir. Metinde referans yapılan hiçbir belge olmadığı gibi araştırmamanın hangi kaynaklara dayandığına dair kesin bir açıklama da yoktur.

Yazar, büyük oranda kişisel tanıklığının sonucu olduğu anlaşılan söylemini yazılı, sözlü, basılı belgelerle karşılaştırma yoluna gitmez. Onun temel amacı 1896-1932 yılları arasında yani “Eski Rejim”, “II. Meşrutiyet” ve “Cumhuriyet” Türkiye’sinde sinemanın vaziyeti konusuna tasviri, tanıtıcı ve çok genel bir giriş yapmaktır. Yazarın sinema hakkındaki söylemi bu üç farklı siyasal bağlamda kötümserden iyimsere doğru evrilir. Böylece gösterimden işleme, dağıtımdan yapıma, teknolojik gelişmelerden sinema seyircisinin popüler tercihlerine, eğitici sinema meselesinden film denetimi ve sansürüne, nihayetinde çocukların sinemaya gitme koşulları gibi farklı temalar altında paragraflarını doğrusal olarak yapılandırır. Değinen bu başlıkların sadece bir tanesi bile başlı başına araştırma konusu olabilir.

Yazara göre sinemanın Türkiye’de gelişimini olumsuz etkileyen politik koşullar

Yazarın metninde göze çarpan ilk şey onun kendisinden sonra gelecek olan sinema yazarları gibi film gösterimini 1896 yılına ve İstanbul’un Pera semtine götürmesidir. Orada açıldığını iddia ettiği Canlı Fotoğraf Salonu’ndan bahsetmesi gariptir çünkü o tarihteki halka açık ilk gösteriler Galatasaray’daki Sponeck birahanesinde yapılmıştır.¹⁷ Yalnız onun asıl farkı, söylemini açıkça ideolojik bir bağlamda inşa etmesinde yatar. Eski bir devrimci Jön Türk olan Duru’nun bakış açı-

•••

15 Soru sormamak, analitik bir yöntem kullanmamak, referans göstermemek, dönemlendirme yapmamak ve herhangi bir kavramsal araç kullanmamak sadece Duru’nun tarihçesinin değil ama Çalalpa (1947) ile Tilgen’in (1939; 1951; 1951/1952; 1953) yazılarının da özelliğidir. Üç amatör/proto-sinema tarihçisi zamandizinsel bir çerçeve içinde hareket edip nedensellik bağı zayıf anlatılar sunar. Tilgen’in ikinci yazı dizisi (1956) ilkinden farklılaşır çünkü makaleleri süsleyen görsel vesikaların yanında sözlü kaynak kullandığı anlaşılır. Anlatısı daha belirginleşir. Yöntem meselesi, belgelendirerek yazma çabası, sinema tarihini dönemlere bölme, sorun odaklı tavrı geliştirme ile sanat ve endüstri olarak sinema tarihi yaklaşımı Türkiye sinema tarih yazımında ilkin Özön’de (1962) görünür. Onun tarihsel söyleminden itibaren modern sinema tarihçiliğine geçilir. Bkz. Yıldırım 2017; 2019.

16 *Hatıralar’ı* (2017, 56) tefrika ederken aynı yöntemi (yazarken hatırlamak/hatırlarken yazmak) kullanmıştır: “Ben bunları tutulmuş notlardan değil, hafızamda kalanlardan çıkarıyorum. Onun için günlerini, aylarını, hatta senelerini kaydedemiyorum. Şüphesiz bu tarihçe yeter derecede fayda vermez.” Hatırladıkça, düşündükçe aklına gelen izlenimleri kâğıda döktüğü anlaşılan Duru anılarını siyasi ve coğrafi üç döneme ayırır: İttihat ve Terakki Hatıralarım, Cumhuriyet Devri Hatıralarım, Arnavutluk ve Makedonya Hatıralarım. Sinema tarihçesini dönemlere bölmeye.

17 Hatıralarında şöyle der: “1895-1897 aralarında Harp Okulunda iken, Galatasaray karşındaki köşede bir canlı fotoğraf gösterildiğini biliyordum; fakat tiyatrolara bile gitmemiz yasak olduğu için bu canlı fotoğrafı da seyretmeye gidememiştim.” (Duru 2017, 25) Sponek birahanesini 1847’de Rum işletmeci Serafim Leludis kurar (Bozis ve Bozis 2014, 27).

sından, sinemanın Türklerde ilgi uyandırmasına rağmen diğer ülkelerdeki kadar hızlı şekilde gelişmesini engelleyen, bilimsel yeniliklerin önünü kesen Saltanat müessesesidir. Ona göre eski rejim (evhamlı bir sima olduğu ve yangından çok korktuğu iyi bilinen padişah II. Abdülhamit'i temsil eden istibdat devri), modern teknolojinin getirdiği tüm yeniliklerin (en başta elektrik, tramvay, otomobil ve tabii ki sinema) payitaht İstanbul'a girmesine ve yayılmasına engel olmuştur. Yazara göre başkentte sinemanın gelişimini engelleyen siyasi yetkenin ta kendisidir.¹⁸

•••

18 Osmanlı arşiv belgelerini kullanarak bu görüşün tam tersini savunan araştırmacılar var. Çeliktemel-Thomen'e göre (2015b, 76) II. Abdülhamid idaresi sinema konusunda sadece yasakçı, katı ve müdahaleci değil, aynı zamanda oportünist bir bakış açısıyla sinemadan faydalanmayı istemektedir. O dönemde şehir şebekesinden gelen cereyanla film gösterimi yapmanın pek mümkün olmadığını iddia eden Erdoğan (2015, 57), elektrik yasağının sinemanın yaygınlaşmasını yavaşlattığını ileri süren anlatılara katılmaz çünkü ona göre ithal edilmesine izin verilen bireysel elektrik üreten dinamlar aracılığı ile İstanbul'daki sinemaların film gösterileri yapabildiğini ileri sürülebilir. Ancak her iki yazar da neden 1908'e kadar İstanbul'da yerleşik sinema salonu açılmadığı sorusuna cevap vermemektedir. Ayrıca, şehir elektrifikasyonu ve yerleşik sinema korelasyonu konusunda Erdoğan'dan farklı düşünen Karalis, Atina kenti ancak 1911-1912'ye kadar tamamen elektrikle donatıldıktan sonra üç büyük sinema salonunun (Attikon, Pallas, Splendid) inşa edilebildiğini yazar (2012, 4). Özuyar'a göre, sinematografların çalışmasını sağlayan dinamlara uygulanan gümrük yasağı sadece teminat şartına uyulmasıyla zar zor aşılabılır (2017, 58-60). İstanbul'da Odeon Tiyatrosu'nda Ocak 1897'den beri film gösterimleri yapıldığını belirten Çeliktemel-Thomen (2018, 101), 1908'de İstanbul'da açılan ilk sinema salonunun İran (1904), Britanya (1906) ve Rusya'daki (1907) çağdaşlarına kıyasla zamanında yapıldığını savunur (2018, 87). Bu görüş tam olarak doğru değildir çünkü ilk sinema salonları farklı şehirlerde daha erken tarihlerde kurulmuştur: 1896'da Lyon'da, New Orleans'ta ve New York eyaletine bağlı Buffalo'da, 1903'de Tokyo ve Şangay'da, 1904'te Roma'da ve 1905'de Kopenhag'da sinemalar açılır (Barnier ve Jullier 2017, 39-40, 48). Osmanlı'nın öteki metropollerinde durum nedir? Selanik'te sabit bir açık hava sineması 1906'da Beyaz Kule'de açılmıştır (16 Mayıs 2019'da INHA'da "Visual Salonica" isimli çalışmayı düzenleyen, Paris 8 Üniversitesi'nden Mabilisande Leventopoulos, bu bilgiyi 04.08.2019'da e-posta ile teyit etti). Esasen yerleşik/kalıcı/sabit salonlara geçişte erken dönem sinema sanayinin işleyişinde büyük değişikliğe yol açan ve işletmeciliği kökünden değiştiren bir kurumsal etkeni (Erdoğan, Özuyar ve Çeliktemel-Thomen'in hiç değinmediği) dikkate almak gerekmektedir. Barnier ve Jullier (2017, 45-48) tarafından "yapım tarzlarının kurumsallaşması" şeklinde kavramsallaştırılan bu değişiklik, yapımcıların filmlerini (esasen gezgin olan) işletmecilere satmaktan vazgeçmesi demektir. İşletmeciler önceleri filmlerin kopyalarını satın alırken 1904'te yılda 500 film kapasitesine ulaşan ve dünya sinemasına hükmeden Pathé, 1907'ye gelindiğinde film satımından kiralama stratejisine geçerek dağıtımını altüst eder. Bu tarih sinema sanayinin büyük bir dönüm noktası olur çünkü işletimi değiştirir (Barnier ve Jullier 2017, 49-50). Filmlerin satılmaya değil de kiralanmaya başlamasından itibaren gezgin işletmeciler sabit salonlara yerleşmeye teşvik edilir (Barnier ve Jullier 2017, 48). Böylece şehirden şehre, köyden köye giderek aynı filmler için değişik müşteri bulmak yerine, aynı müşteri kesimi için yeni filmler sunmak önem kazanır. 1908'de Weinberg ile Pathé arasındaki işbirliğine bakarak İstanbul'da kalıcı sinema salonunun açılışına değinmek (Çeliktemel-Thomen 2018, 87; Özuyar 2017, 67-68) muhtemel bir faktör olarak eksiktir. Bu şehirde ve ötekilerde sinema salonlarının açılışını, sinema sanayinin gösterim dalında yapılan kurumsal değişiklik (işletimin sabitleşmesi) üzerinden okumak daha mantıklıdır. Fransız sinema sanayinin haftalık resmi organı *Ciné-Journal*, Osmanlı İmparatorluğu'nun Selanik, Beyrut, Trabzon ve İzmir gibi büyük kentlerinde sinematografların (kastedilen film gösterileri yapılan yerlerdir) çok tutulduğundan ve Bağdat'ta daha yeni bir sinema açıldığından bahseder (1912, 36).

Duru'yu kendisinden sonra gelen araştırmacılardan ayıran fark, yazarın sinema salonları deyince sadece İstanbul'u değil, aynı zamanda Selanik'i, İzmir'i ve Beyrut'u işaret etmesidir. Ondan sonrakiler ise Çalapa'nın (1947) çalışmasıyla kendisini gösteren Türk sinemasının kökenleri, ulusal öncüler ve ilkler gibi basmakalıp meselelere eğilirken sinema salonları, film yapımı, film gösterimleri ve seyirci konularında neredeyse yalnızca İstanbul'u temel almıştır. Bu eksiklik, İzmir sinemalarına adanmış birkaç çalışma dışında, büyük ölçüde bugünkü Türkiye sinema araştırmaları alanında halen devam etmektedir.¹⁹

1905-1912 arasında bizzat yaşadığı ve çalıştığı Selanik'in sinemalarıyla kıyaslama yapması başkent sinemalar konusundaki gecikmesini vurgulamak içindir.²⁰ Duru, mevcut politik otoritenin sinemanın yayılmasını engellediği yönündeki gerekçelendirmesini Weinberg isimli fotoğrafçının bütün ısrarlarına rağmen ancak II. Meşrutiyet'in ilanından sonra İstanbul'da bir sinema salonu açabilme izni alabilmesi ile destekler. Gerçekten de Sigmund Weinberg (1889-1938) isimli tüccar, İstanbul'daki ilk yerleşik sinema salonunu, 1908'de Tepebaşı'nda, temsilcisi olduğu Fransız yapım şirketi Pathé'nin işbirliğiyle "Cinéma Théâtre Pathé"²¹ ismiyle açar. Sinema sanayinin işletim (gösterim) dalının İstanbul'da ve imparatorluğun öteki merkezlerinde atılım yapması bu tarihten sonra söz konusu olabilmektedir.²²

•••

- 19 Beyrut'taki gösterimlere küçük bir yer veren Özuyar, sinemanın Yakınoğu ve Ortadoğu'daki ilk yıllarını tespit etmek için Osmanlı Arşivi'nde yeterli sayıda belgenin olmadığı görüşünü savunur (2017, 119).
- 20 Duru sinema tecrübelerinden şöyle bahseder: "1903'te Selanik'e geldikten bir müddet sonra, burada sinematograf gösterilmeye başlamıştı. Rıhtımda, Beyazkule'ye yakın bir yerde bir sinema açılmıştı. Sinemayı ilkin burada gördüm." (2017, 25). Selanik tarihçisi Anastassiadou; 8 Temmuz 1897 tarihli *Journal de Salonique* gazetesini kaynak gösterip ilk sinematograf temsilinin, Temmuz'da, rıhtımın köşesinde ve Olympos Meydanı'nda yer alan *La Turquie* isimli otelin kafesinde yapıldığını yazar (1997, 192).
- 21 Erdoğan; Pathé sinemasının elektrik kullandığını, açılışın da 30 Ocak 1908'de yapıldığını yazar (2017, 119-21). Bu tarihte II. Abdülhamid hâlâ iktidardadır. Pathé'nin 1904'ten itibaren Moskova, New York, Londra, Berlin, Milano, Amsterdam, Barselona, Brüksel'de şubeler kurması ve yöneticisi Charles Pathé'nin 1907'de kalıcı şekilde film satımını bırakarak kiralamaya odaklanması, kiralamanın genelleşmesine ve neticesinde sinema işletimini dönüştürmesine yol açar (Barnier ve Jullier 2017, 63-64). Nihayetinde Pathé'nin desteğiyle İstanbul'da açılan ilk sabit sinema bu genel endüstriyel bağlam içinde çözümlenmeyi beklemektedir. Osmanlı toplumsal tarihçisi Karakışla, II. Abdülhamid'in kişisel vehimlerinin Osmanlı İmparatorluğu'nda bazı teknolojik gelişmelerin (telefon, elektrikli aydınlatma, jeneratör, sinema) kullanımını bilerek geciktirdiğinden emindir (2015b, 25-26). Özuyar, İstibdat idaresinin zorlu koşullarının sinema faaliyetlerinin hem başkentte hem de taşra da yaygınlaşmasını engellediğini belgeler (2017, 109).
- 22 1908'de İstanbul'da tek olan sinema sayısı, İstanbul Polis Müdüriyeti'nin Donanma Cemiyeti'ne gönderdiği listeye göre, 19 Haziran 1915 tarihi itibarıyla 37'ye çıkar. Sinemalar Beyoğlu, Üsküdar, Bayezit, Makriköy, Ayasofya, Fener, Dolapdere ve Pangaltı semtlerine yayılmıştır. TİTE (Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü) arşivlerindeki belgelerden (K 234, G 4, B 4, B 1a/K 234, B 2/K 234, B-2a) alınan bu bilgiler için bkz. Dinçer 2019, 93.

Proto-sinema tarihçilerinden Çalapala (1947), II. Abdülhamit devrinde elektriğin yalnızca padişahın iradesi ile alınabileceğini ve Meşrutiyet'in ilanına kadar sinemanın seyyarlıktan kurtulamadığını özellikle belirtir. Modern sinema tarihçisi Özön'de de aynı görüş hâkimdir (1962, 24). Duru'nun metni Weinberg'den sadece işletmeci olarak bahsederken Çalapala (1947), Tilgen (1951, 1953, 1956) ve Özön (1962, 39-40) imzalı sinema tarihi anlatıları onun özellikle Osmanlı ordusundaki sinemacı faaliyetlerini (belgesel, havadis ve kurmaca film çalışmalarını) değerlendirmiştir. Çalapala'ya (1947) ait özeti kronolojik ve lineer yapısı, Türk sinemasının kökenleri meselesine eğilen yaklaşımını "ilk seferler" ve "Türk kimlikli öncüler" gibi basit ilkelere göre inşa eder. Tilgen (1951; 1953; 1956) ve Özön (1962; 1970) bu ulusal sinema tarihi kurgusunu aynı çerçeveden bakan daha ayrıntılı anlatılarıyla derinleştirir ve pekiştirirler. Duru'nun onlardan farkı; teknolojik, endüstriyel ve ekonomik ilerleme ilkesine dayalı tarihsel söyleminin yönetmenlere hiç yer vermemeye Cumhuriyet sonrası dönemde devam etmesi ve Osmanlı dönemini simgeleyen filmografi (belli başlı film repertuarı)²³ sunmamasıdır. Sadece Tilgen'in ilk anlatısı (1939, 8), Türkiye'de çevrilen filmlerin yönetmenleri konusunda hiçbir bilgi vermemekte Duru'nun söylemiyle benzer.

Yazarın ekonomik, endüstriyel ve teknolojik söyleminin inşası

Yazarın sinema endüstrisinin yapım (üretim) dalına geçmesi ise bazı büyük yanlışlıklar ve karıştırmalarla doludur. 1914 yılında İstanbul'da İpekçi Kardeşler Şirketi'nin kuruluşundan bahsetmesi çok büyük bir hatadır. Selanik kökenli tüccar bir kentsoylu aile olan İpekçiler, yazarın dediği gibi Elhamra sinemasını işletmişler ve Melek sinemasını açmışlardır ancak bu işin başlangıcı, tarihsel olarak 1920'lerin ilk yarısına tekabül eder ve ayrıca, İpekçiler ancak 1928 yılında film amili olabilirler (Özön 1962, 87-92).

Duru'nun yapımcılık konusuna el atarken neden Kemal Film müessesinden bahsetmediği şimdi anlaşılır çünkü yazar çok mühim bir hata yaparak *Ateşten Gömlek* filmini İpekçilerin yaptığını ileri sürer. Makalesinin yayınlandığı 1932 yılında Türkiye'de film yapabilen tek şirketin İpek Film olması ve Kemal Filmin yapımcılıktan çekilmesi yaptığı yanlışın bir ihtimal sebebi olabilir. Bu filmin arka-

•••

23 Duru'nun yazısının çıktığı 1932 senesi düşünüldüğünde sinema tarihçiliğinde filmografinin, filmlerin yönetmenlerinin bilinmesi hususunda bilimsel bir araç olarak kabul edildiğini bilmek gerekir. Ayrıca tam da bu dönemde sinema sanayinde yaşanan teknolojik geçiş süreci sessiz döneme ait filmlerin kurtarılması için estetik, tarihsel ve patrimonial bir bilincin doğmasına yol açar. Biri Fransa'da öbürü de Birleşik Devletler'de yaşayan iki kadın yazar sinema tarihinde film repertuarlarının oluşturulmasında, korunmasında ve yayılmasında öncü konumuna yükselir. Gazeteci Lucienne Escoube popüler sinema mecmuası *Pour Vous* için "Repertuar filmleri kurtaralım" isimli iki makale dizisi yayımlar (1932a, 3; 1932b, 8). Bu yazılardan dört sene sonra 9 Eylül 1936'da Paris'te ana amaçları repertuar filmleri muhafaza etmek ve yayımlamak olan sinema müzesi Fransız Sinemateği kurulur. MoMA küratörü ve sinema eleştirmeni Iris Barry, sinema tarihini 1895'ten başlayarak 70 filmlik bir örneklem üzerinden gözden geçirmek için gösterim programı hazırlar (1939, 335).

sında Sirkeci'de işlettikleri Ali Efendi sinemasıyla 1914'te sinemacılığa başlayan ve 1922'de yapımıcılığına yönelen Seden Kardeşler (Kemal Film) vardır (Özuyar 2017, 354-56). Eserin edebi kaynaklarından bahsederken yönetmeninden hiç söz açmaması ipucu verir. Kurtuluş Savaşı havasını çok iyi yansıtan bu epik filmin se-yirci tarafından tutulduğunu yazan ve bunu cesaretlendirici bir başlangıç olarak gören Duru nedense 1915-1922 arası Weinberg, Sedat Simavi, Fuat Uzknay, Şadi Fikret Karagözoğlu tarafından İstanbul'da çekilen öteki filmlerden hiç bahsetmez. Tarihsel söyleminde "Osmanlı film yapımına"²⁴ yer yoktur.

İlan-ı Hürriyet devrinde Selanik'te yaşadığı anlaşılan yazar, kendisinin de mensubu olduğu Jön Türk Devrimi'nin ilanını Manastır şehrinde 1908'de filme çeken Balkan kökenli sinemacı kardeşler (Milton ve Yanaki Manaki) ve eserleri hakkında suskun kalır.²⁵ Oysa 1936'daki gazete makalesinden anladığımız üzere sinemanın siyasi propaganda yapma gücüne (onun deyişiyle yeni rejimlerin ken-dilerini halka tanıtmaları ve sevdirmeleri işine) esas rol biçmektedir.

Yazarın önce işletmeci sonra yapımçı figürleri üzerinden sinema tarihine bakması ekonomik temelli düşündüğünü ama sanatsal olarak filme yaklaşma-dığını göstermektedir.²⁶ Onun işletim, yapım ve dağıtım alanları üzerine kurulu

-
- 24 Aynı derginin "Bilgiler ve Yorumlar" kısmında üç ay önce çıkan "Çin'de Sinematograf" adlı tarihçe-sinde Bos, Çin sinemasının başlangıç döneminde yapılan filmleri yapım şirketlerine göre tasnif eder (1932, 459-60).
- 25 Bos, Çin sinema sanayinin kökenlerini 1913'te Çinli aktörlerle film çeken yabancı bir seyyaha dayan-dırır ve 1917'den itibaren Şangay'da film çeken yapım şirketleri Anglo-Amerikan kökenlidir: *Motion Picture Study Association, Asia Motion Picture Corporation, New Asia Motion Picture Company, Shanghai Motion Picture Corporation* (1932, 459). Türkiye sinema tarihyazımında Manakilerin eserinin uzun süre görmezden gelinmesi konusu derindir çünkü onları Duru'nun ardılları da alıntılar. Makedonya bölgesi Osmanlı egemenliği altında olmasına ve Manakiler doğrudan Osmanlı tarihini ilgilendiren kimi siyasi olayları 1907-1911 arasında Manastır ve Selanik'te filme almalarına rağmen Türk sine-masına ulusal meşruiyet bulma peşindeki araştırmacılar (Çalalpa, Tilgen, Özön) tarafından dikkate alınmazlar. Makedonya sinemateği arşivinde *Hürriyet* ve *Jön Türk Devrimi* olarak isimlendirilen filmler hakkında bkz. Özen 2015, 65-71. Duru, Selanik'te yaşarken buraya 1911'de gelen Sultan V. Mehmet Reşat'ın resmi ziyaretinin hem Manaki biraderler hem de Weinberg tarafından filme alınmasından da hiç bahsetmez çünkü onun tarihsel söyleminde hiçbir kameraman, operatör, yönetmen yahut sine-macıya yer yoktur. Pathé'nin İstanbul temsilcisi Weinberg'in bizzat çektiği aktüalitenin reklamı İtti-hatçıların yayın organı *Rumeli* gazetesinde yapılmış ve üstelik bu şerit, Selanik'te gösterime girmiştir (Bkz. Odabaşı 2017, 121-22). 1908 olaylarını filme alıp kayda geçiren Manakiler, Jöntürklerin sevgili çocukları olarak Osmanlı sultanının 1911 Mayıs'ındaki gezisini filme alırlar (Hristodulu 2008, 184-85).
- 26 *Intercinè*'nin organı olduğu Uluslararası Eğitici Sinematograf Enstitüsü için film, eğitim aracı olarak düşünüldüğü gibi sanat eseri olarak da değerlendirilmiştir (Taillibert 1999, 254). Hatta bu enstitünün müdürü Luciano de Feo, I. Uluslararası Venedik Sinema Sanatı Festivali'nin, XVIII. Sanat Bienali'ne koştur şekilde Ağustos 1932'de düzenlenmesini sağlamıştır (Taillibert 1999, 261). Enstitünün Sanat Bienali'ne sinemayı sokma girişimi ilk kez 1928'de konuşulmuştur (Taillibert 1999, 258). Bu organi-zasyonun varlık sebebi, eğlendirici ve tecimsel özellikleri ağır basan kurmaca filmlere, sanatsal ve entelektüel meşruiyet kazandırmaktır. Duru'nun 1932'deki tarihçesi, sinemayı sanatsal bağlamının dışında inceler. 1936'daki makalesi, sinemanın entelektüel rolünden bahsetmez.

ekonomik tarihsel söylemi sinemacılara yer vermez. Türklerde özellikle Kurtuluş Savaşı sonrasında sinemanın gelişme gösterdiğini iddia eden yazar, filmleri tematik, estetik, eleştirel olarak değerlendirmeyi hiç düşünmez. Duru için sessiz, sesli ve sözlü filmler (sinema sahasındaki teknolojik ilerlemeler) önemlidir. Yönetmen²⁷ figüründen hiç bahsetmezken isimsiz bıraktığı oyuncuların menşeyini (Belediye Tiyatrosu) göstermekten kaçınmaz. Bu bağlamda İpekçilerin yapımıcılığını üstlendiği sesli çekilmiş *İstanbul Sokaklarında* (Muhsin Ertuğrul, 1931) ve sonradan seslendirilmiş *Kaçakçılar* (Muhsin Ertuğrul, 1929-1931) filmlerini alıntılması anlam kazanmaktadır.

Anlatısında sadece yapımçı-işletmeci ve romancı isimleri varken sinemayı sinema yapanlar (yönetmenler, teknisyenler, senaristler, oyuncular vs.) anonim kalır. Muhsin Ertuğrul'un çektiği üç filmi (*Ateşten Gömlek*, *İstanbul Sokaklarında*, *Kaçakçılar*) alıntılar, yapımıcısını belirtir ama yönetmenin kendisi ortada yoktur çünkü yazarın anlatısı aslen iktisadi ve teknolojik bağlamlarda düzenlenmiştir. Ekonomik ve endüstriyel ilerlemeye dayalı bir sinema tarihi söylemi inşa ederken sözünü yeni kurulan (adını vermediği) yapımçı tarafından açılan stüdyoda %100 sözlü film hazırlamaya getirmesi de böyle anlam kazanır. Ancak o tarihte

•••

27 Anakronizm tuzağına düşmemek için *yönetmen* ve *sinemacı* terimleri konusunda ayrıntılı bir açıklama yapmak gerekiyor. Duru'nun Fransızca yazdığı makalede hiç yer vermediği bu profesyonel terimlerin söz konusu dilde üç karşılığı var: Doğrudan tiyatro alanından gelme *metteur en scène*. Bu terim Georges Méliès'in 1907'de yazdığı ve sanatını nasıl icra ettiğini açıkladığı "Les Vues Cinématographiques" isimli metinde kullanılır, bkz. Gaudreault, 2008, 131, 219-20. 1910'lardan beri bilinen ve yönetmen teriminin bugünkü tam karşılığı olan *réalisateur* (Giraud 1958, 171). Sinema eleştirmeni Louis Delluc'un literatüre soktuğu, daha sık kullanılan ve sinemacı manasına gelen *cinéaste*, bkz. Beylie 1997, 17. Bu üç kelimenin 1910'lardaki tarihsel ve eleştirel kullanımları hakkında daha fazla bilgi için bkz. Giraud 1958, 65-66, 143, 171. Peki, bu terimler 1920'lerde Fransızca yazılan sinema tarihlerinde kullanılıyor muydu? G.-Michel Coissac 1925'te yazdığı *Histoire du cinématographe, de ses origines jusqu'à nos jours* adlı devasa eserinin sinema endüstrisi kısmında uzunca yönetmenleri tanıtır ve filmlerini yorumlar (1925, 395-431). Günümüzde "yaratıcı yönetmen" şeklinde Türkçeleştirilen *auteur* terimi bile 1920'lerin ortasında sinema eleştirmeni, kuramcısı ve tarihçisi Léon Moussinac tarafından *Cœur fidèle*'in yönetmeni Jean Epstein için kullanılmıştır (Moussinac 1925, 11). Georges Charensol sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş döneminde yazdığı ve estetik bir tarihsel sentez yapmak istediği sinema tarihi kitabı *Panorama du cinéma*'da (1929) ve onun ikinci basımı *40 ans de cinéma, 1895-1935: Panorama du cinéma muet et parlant* (1935) kitabında ünlü yönetmenlere (Fransızcadaki üç karşılığını da kullanarak) ayrı başlık açar ve onların üsluplarını değerlendirir (27, 42-44, 241-42). 1934'deki Eğitici Sinema Kongre'sinde tartışılan "Sinemanın Entelektüel Rolü" meselesinde görüşlerini bildiren Georg Wilhelm Pabst ve Paul Rotha'dan birincisi yönetmen (*metteur en scène*), ikincisi belgesel film yönetmeni (*auteur de films documentaires*) şeklinde tanıtılmıştır (1937, 251, 257). Demek ki, Duru'nun sinema tarihçesinden çok önce yönetmen terimi sinema eleştirisi metinlerinde ve sinema tarihi anlatılarında yaygın biçimde kullanılmıştır.

film üretimi yapabilen sadece İpek Film vardır ve ilk sesli film stüdyosunu da yine bu şirket Nişantaşı'nda Vali Konağı Caddesi'nde açmıştır (Tilgen 1939, 8; Özön 1962, 96). Yazar, bir kez daha belgelendirme hatası yapar. Acaba, 1932'de hazırlanmakta olduğu belirtilen sesli film, yine Muhsin Ertuğrul tarafından çevrilen ve yapımcıları İpekçiler tarafından ilk Türkçe sözlü film şeklinde *Cumhuriyet*'te (1932, 4) reklamı yapılan *Bir Millet Uyanıyor* mudur?

Yazarın sinema endüstrisinin üçüncü dalı dağıtımına sadece dağıtım şirketlerinin bilimsel, eğitici ve spektaküler filmleri ithal ettiği şeklinde kısa not düşmesi ilginçtir. Spektaküler sıfatından anlaşılması gereken ticari salonlarda seyirciyle buluşan uzun metrajlı kurmaca film kategorisidir.²⁸ Peki, Türkiye'de üretilmiş ve üretilmekte olan yerli filmlerin dağıtımını kimler, hangi dağıtımcılar yapmaktadır? Bu ana sorunun cevabı metinde yoktur.²⁹

Yazara göre sinema seyircileri ve popüler film türleri

Yazara göre savaştan önce sinema salonlarına gidenlerin izlemeyi tercih ettiği filmler nedir? Duru'nun hiçbir kaynak göstermeden üzerine eğildiği homojen yapıdaki seyircinin film tercihleri konusu bir hayli tartışmalıdır. Kendisi yaş, cinsiyet, din, mezhep, etnik köken, toplumsal sınıf, yaşadığı şehir ya da taşra ayrımı yapmadan bütün seyircilerin savaş öncesinde Fransız³⁰ ve Amerikan filmlerini tercih ettiğini ileri sürmektedir. İki büyük ulusal sinema endüstrisinin filmlerinin demografik yönden hiç tanımlanmamış çoğul seyirci kitlesinin ilgisini çektiğini ileri sürdüğü, bunu hangi türlerin, hangi film yıldızlarının ya da hangi temaların revaçta olduğuyula ilişkilendirmediği görülmektedir. Mekândan muaf yani bir hayli soyut seyirci kavramı ortaya çıkmaktadır. Bunlar gerçekte kimdir? Nerede (merkez, şehir, taşra...) yaşarlar ve hangi filmleri görmeye giderler? Bu filmler neden bahseder? İçerikleri ve türleri nelerdir? Bu filmlerde kim başrol oynar? Bu sorular ecnebi filmlerin yalnızca milli aidiyetlerini belirten yazarı hiç ilgilendir-

•••

28 Uluslararası Eğitici Sinematograf Enstitüsü için "spektaküler film" eğlenceden ziyade terbiye ile ilişkilendirilir çünkü halkın eğitilmesinde temel role sahiptir (Taillibert 1999, 310). Kurum, kurmaca filmleri spektaküler filmlerle bir tutar (Taillibert 1999, 282). Venedik'te sinema sanatı festivalinin düzenlenmesinin amacı kurmaca/spektaküler filmlerin estetik seviyesini yükseltip sinemanın entelektüeller nezdinde sanatsal meşruiyet kazanmasını sağlamaktır.

29 Duru'nun aksine Bos, istatistikî veriler ışığında (yerli ve yabancı yapım şirketi sayıları, ithal edilen film oranları, Şangay'daki ve tüm ülkedeki salon, koltuk sayıları) Çin sinema sanayinin 1930'lardaki tablosunu başarıyla çizer (Bos 1932, 460).

30 Selanik'te demografik çoğunluğun Frankofon Musevi cemaatine ait olduğu hatırlandığında gazetelerde çıkan makalelerin, tefrika edilen romanların, tiyatrolarda oynanan piyeslerin ve sinema salonlarında gösterilen filmlerin Fransız kültürünü yansıttığı aşîkârdır (Dalège 2012, 2).

mez çünkü sadece zamansal bir çerçevede (I. Cihan Harbi öncesi) sınırlandırdığı seyirciyi mekânsal, sosyolojik ve demografik olarak hiç tanımlamaz.³¹

Yazarın Türkiye’de revaçta olan film türlerine değinmesi ise ancak o filmleri alımlayan ve bu sefer doğrudan Türk milli kimliği ile tanımlanan güncel seyirciden bahsetmesiyle mümkün olur. Yazarın anlatısı, I. Dünya Savaşı sırasında Osmanlı İmparatorluğu sınırlarında yaşayan heterojen yapıdaki seyircilerinden bahsederken hiçbir etnik köken tanımlaması yapmaz ama Cumhuriyet sonrası Türkiye’deki seyircileri külliye Türk aidiyetiyle sınıflandırır. Oldukça kültürlü olduğunu varsaydığı Türk sinema seyircisi, demografik ve sosyolojik özellikleri yine hiç belirtilmeden, *dramatik filmlere* olan yatkınlığı, *hafif filmleri* dışlaması ve *psikolojik durumlu filmleri* kavrayacak algı düzeyiyle tanımlanmaktadır.

Sinemanın teknolojik (sesli, sessiz, sözlü) ve ticari (yapım, dağıtım, işletim) terimlerinin Fransızca karşılıklarını doğru olarak veren yazar, sinema estetiğini ilgilendiren film neveleri konusunda o dönem kullanılan kelimeleri ne yazık ki doğru seçememiştir. Eğer *léger* (hafif) sıfatı kullanılacaksa bu *comédie* (komedi) sözcüğünden sonra gelmeliydi ki seyirciyi güldürmeyi hedefleyen yaygın tür (*comédie légère*) anlaşılın (Giraud 1958, 95). 1930’ların jargonunda bir hayli arkak³² duran *film dramatique* (dramatik film) ile duygusallığı sayesinde öne çıkan film türü tanımlanmak isteniyorsa eğer, *ciné-drame* veya *ciné-dramatique* kullanılmalıydı (Giraud 1958, 69). Bu duygusallık çok ağır basıyorsa eğer, *cinémélodrame* terimi verilebilirdi (Giraud 1958, 73).

Kendine göre film neveleri türeten bu maarifçinin spesifik söylemi sinemayı başka bir bilim dalı olan psikoloji ile ilişkilendirmektedir. Peki, “psikolojik du-

31 Duru’nun aynı başlıklı sinema tarihçesinden 20 yıl önce *Ciné-Journal*’da “Türkiye’de Sinematograf” adıyla yayımlanan bir makale imparatorlukta sinema seyircilerinin kimler olduğunu açıklar (1912, 36). İstanbul’dan gelen özel bir mektuptan aktarılan bilgilere göre sinematografin dilinden iyi anlayan Osmanlılar (ki bunlar geceleri çıkmaya başlayan Türkler, Rumlar ve Levantenlerdir) sinemaların önünde kalabalıklar halinde acele etmektedir. Ayrıca; “aile”, “toplumsal sınıf” ve “kadın” kategorileri ekseninde kalarak bu genel seyirci mekânsal olarak somutlaştırılabilirdi. Osmanlı tarihinin son yüzyılına odaklanan Hitzel (2014, 163), XIX. yüzyıldan itibaren varsıllaşan Osmanlı kentinin kozmopolit bir kentsoylu kesimle dolduğunu, zengin ailelerin at yarışlarına, gazinolara gittiklerini ve geceleri de tiyatroya, operaya veya “sinemaya çıktıklarını” yazar. Batıdan gelen modern alışkanlıklar yaygınlaşırken kamusal alanda kadınların daha görünür olması başka düzenlemelere yol açar. İstanbul’da tiyatroların ve sinema salonlarının XX. yüzyılın başında ortaya çıktıklarını belirten Hitzel, cinsiyetlere göre ayrılan locaların varlığından bahseder (2014, 263). Hitzel, 1900 yılında Selanik’in nüfusunun 110.000 olduğunu ekler (2014, 68). Çok geçmeden kente gelecek ve sinemaya gidecek Duru bu tarz gözlemlerde bulunmaz. Üstelik Fransızca çıkan *Progrès de Salonique* ve *Journal de Salonique* gibi gazetelerden haberdardır (Duru 2017, 213-15). *Journal de Salonique* şehirdeki sinemaların programlarını düzenli olarak yayımlar (Dalègre 2012, 2).

32 Low ve Manvell, İngiliz sinemasının ana tiplerinden *drama* ve *dramatic filmi* 1898’e kadar götürürler (Low ve Manvell 1948, 94).

rumlu filmler" ne demektir? Bu sorunun cevabı Giraud'nun (1958) kökenlerinden 1930'a kadar Fransız sinema terimlerini tanımlayan başvuru sözlüğünde yoktur. Fransızca ve İngilizce yayımlanan çağdaş sinema terimleri sözlüklerinde bile böyle bir terime rastlanmaz (Bkz. Konigsberg 1997; Aumont ve Marie 2016). Demek ki, yazarın Türk sinema seyircisinin ilgisini çektiğini söylediği üç film türü, sinema terminolojisiyle uyuşmamaktadır.³³

Yazara göre eğitici sinemanın sorunları

Cumhuriyet öncesinde ve sonrasında çekilen belgesel ve aktüalite filmlerine hiç değinmeyen Duru, 1936'daki makalesinde üzerinde duracağı eğitici sinema konusuna ortaokuldaki eksik örnekleri üzerinden bir paragraf ayırır. Ekonomik zorluklar sebebiyle bu alanda Türkiye'de büyük şeyler yapılmadığından yakınırken onun söyleminin kısıtlı yönü tekrar eder çünkü Çalapala'nın 1947 tarihli anlatısında "okullarda ilk sinema" diye açılan bir başlık, 1910-1914 arası İstanbul Sultanisi (İstanbul Erkek Lisesi) bünyesinde kurulan sinema teşkilatı sayesinde Fuat Uzkınay'ın Şakir Seden'le birlikte öğrencilere film gösterileri düzenlediğini ortaya çıkarmıştır. Yazarın hiç bahsetmediği bir öncü eğitimci olan Uzkınay'ın okulda sinema gösterilerini başlatmasını Tilgen (1956, 12) ve Özön (1970, 6) tarafından yazılan sinema tarihi anlatıları daha derince işlemişlerdir.³⁴ Duru'nun söyleminde Uzkınay'a (ne okula sinemayı sokan muallim ne kameraman ne operatör olarak) hiç yer verilmez.

Peki, sinema ile eğitim arasındaki sıkı ilişkinin asıl öznesi olan çocuk seyircinin sinema salonlarına gitme şartları nelerdir? Yazarın kaynak göstermeden verdiği bilgilerden Türkiye'de çocukların sinemanın olası kötü etkilerinden özenle korunduğu anlaşılmaktadır çünkü 7 yaşındaki çocukların sinemaya alınması, 12 yaşından küçüklerin de akşamları sinemaya girmesi kanunla yasaklanmıştır.³⁵

•••

33 Bos, Çin sinema endüstrisinin başlangıç yıllarını özetlerken "komedi" ve "toplumsal dram" gibi tür filmlerine odaklanır (Bos 1932, 459-460). Seyircinin (yabancı veya Çinli) bu türleri neden tuttuğunu ya da sevmediğini konularından bahsederek ispatlar. Böylece sinema tarihçesine estetik boyut ekler. Uluslararası Eğitici Sinematograf Enstitüsü, halkların yakınlaşmasını desteklemek için sinema türlerini işletilebilir dört türe ayırır: Coğrafya filmleri, savaş filmleri, kurmaca (spektaküler) filmler, aktüaliterler (Taillibert 1999, 280-83). Duru türleri, halk terbiyesine yaptıkları katkıya göre ayırtmaz. Osmanlıca basını tetkik eden Odabaşı'na göre ağırlıklı olan iki film türü dram ve komedidir (Odabaşı 2017, 66). *Ciné-Journal*'a göre Osmanlıların sevdikleri film türleri savaş, av, Kızılderili öyküleri, seyahat maceraları ve grotesk temsiller sunan filmlerdir. Havadis filmleriyle de ilgilenen bu seyirci kitlesi eğitici filmleri çok az coşku ile karşılamaktadır (1912, 36).

34 Duru'nun Türkiye'de eğitici sinema konusunda istediğini görmesi için 1951 sonuna kadar beklemesi (Milli Eğitim Vekâlet'ine bağlı Öğretici Filmler Merkezi'nin kurulması) gerekecektir (Yıldırım 2009, 242-43). Bos, eğitici sinema meselesinde bu alanda tanınmış bir Çinli uzmanın temkinli, ahlakçı ve tutucu görüşlerini aktarır (Bos 1932, 461-62).

35 O yazmasa da potansiyel çocuk izleyiciyi yaşlarına göre tasnif eden bu yasa, Çeliktemel-Thomen'in belirttiği gibi (2015a, 57) 1930 tarihli "Umûmi Hıfzısıhha Kanunu"dur.

Yazara göre film sansürünün siyasi ve ahlaki engellemeleri

Duru'nun sinema seyircisine, sanayisine ve teknolojisine yer veren çok yönlü tarihçesi film denetimi ile sansürünün nasıl yapıldığı meselesine de değinir. *Interciné'*de çeşitli ulusal sinemalarda (İtalya, Almanya, SSCB, Çin, ABD) sansür sisteminin nasıl işlediğine dair makaleler hatta sinema sansürü kanunları yayımlanır. 9 Haziran 1932'de kabul edilen, *Resmî Gazete'*de (19 Temmuz 1932, 1727) yayımlanan "Sinema Filimlerinin Kontrolüne Ait Talimatname"den doğrudan bahsetmeyen yazar,³⁶ Türkiye'deki sinema sansürünün siyasi ve ahlaki konulara aşırı hassasiyet (politik propaganda yapan filmlere izin verilmemesi, erotik filmlerin kesinlikle yasaklanması) göstermesini not düşer. Böylece yapım, dağıtım, işletim dalları ile sinema ekonomisinin tüketicisine dönüşen seyircinin filmlere ulaşımını sıkıca denetleyen bir kurumsal etmenin (polis sansürünün) varlığını ifşa eder. Çalapala'nın özeti (1947) ve Tilgen'in seri makaleleri (1939, 1951, 1951/1952, 1953, 1956) Türkiye'de film kontrolü ile sansürünün ne şartlarda yapıldığından hiç bahsetmezken, Özön'ün kitabı (1962, 270-72) sinemada polis sansürünün nasıl işlediğini, gerçekçi filmleri ve düşünce özgürlüğünü hangi gerekçelerle engellediğini ifşa edecektir.

Sonuç

Kâzım Nami Duru'nun maarifçi ve siyasetçi bakış açılarından sinemaya yüklediği ana işlevler sanatsal değil de özelinde gençliğin, genelinde ise halkın ideolojik bilinçlendirilmesi ile yakından ilgilidir. 1930'ların konjonktüründe yazan ve yaşayan Duru için sinema, etkili bir propaganda makinesi ve güçlü bir eğitim aracı demektir. Onun gibi bir elite göre sinema fenomeninin varlık sebebi, yeni kurulan rejimlerin politika, ideoloji ve eğitim/öğretim/kültür alanları ile ilgili hedeflerine ulaşmalarında yani toplumlara biçimlendirmelerine yardımcı olmasıdır. Zaten 1932 tarihli "Türkiye'de Sinematograf" isimli öncü yayını da sinemanın varlık sebebini içinde bulunduğu siyasi rejimlere bağımlı kılmaktadır.

Yazarın Milletler Cemiyeti'nin uluslararası yayın organı *Interciné* için yazdığı on bir paragraflık sinema tarihçesi hiçbir dipnot, kaynakça, filmsel yahut filmsel olmayan belge içermez. Anlatısı belirli sorulara kesin cevaplar vermek için de düzenlenmemiştir. Yazar yöntem konusunda sessizdir. Makalesi, betimleme yanı sıra ağır basan ama analitik ve yorumsal yönleri bir hayli eksik tarihtir. Onun sadece hatırlayarak yazdığı anlatısını İstanbul merkezinden çıkarıp Selanik eksekinde kurması kendinden sonraki sinema tarihçilerimizde görmediğimiz bir niteliktir. Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde kalan İzmir'i ayrı tutarsak, Osmanlı

•••

36 Duru'dan farklı olarak Bos, Çin'de sansürün işleyişi konusunda en son tarihli yasal düzenlemeyi (1929'da sansür komisyonunun kurulması ve 1930'da yabancı filmleri titizlikle denetlemeye başlaması) alıntılar (Bos 1932, 462).

payitahtı dışında kalan önemli şehirlerdeki (Beyrut, Selanik, İskenderiye, Bağdat vs.) sinema faaliyetlerini ve seyirci tutumlarını keşfedecek ciddi araştırmalar hâlâ yapılmayı beklemektedir.

Sinema tarihimizin yaklaşık kırk yılına tekabül eden bir süreci (1896-1932) esasen işletim, yapım, dağıtım, seyirci, sansür, eğitici sinema konularına odaklanarak, ama sinema içi ölçütlere göre herhangi bir dönemlendirme yapmadan, doğrusal/çizgisel gelişim içinde (zamandizinsel bir düzenlemede) ele alır. Bu tarihsel dönemin üstü kapalı yapılandırılması siyasi tarihimizi ilgilendiren üç dönüm noktası üzerinden gerçekleştirilir: Eski Rejim, Meşrutiyet Devri ve Kurtuluş Savaşı sonrası dönem. Bu üç aşamadan meydana gelen politik bağlamda sinema Türkiye’de önce engellenir, sonra önü açılır ve nihayetinde atılım yaparak ilerler. Bu amatör sinema tarihçisinin yaklaşımı, sinemanın içinde bulunduğu siyasi ortama göre var olabileceğini, gelişip ya da gelişemeyeceğini örtük şekilde iddia eder. 1896-1932 yıllarında Türkiye’de sinemanın varlığını şüphesiz etkileyen bu siyasi etmenlere iktisadi buhranı da eklemeler. Geçmiş yıllara kişisel tanıklığı üzerinden bakarken “Osmanlı sineması” tanımlamasını, içinde bulunduğu dönemde ise “Türk sineması” tanımlamasını hiç yapmayan eski bir Jön Türk olan yazarın tabiriyle “sinemanın bizde” duraksamasının asıl sebebi iktisadi buhrandır.³⁷ Burada isim vermeden dünyadaki kapitalist ülkelerde 1929 yılında yaşanan ağır ekonomik krizi işaret eder. Türkiye’de sinema endüstrisinin kitlesel üretime geçişi ancak 1950’lerde mümkün olacaktır (Yıldırım 2016, 24-25). Duru’dan sonra gelen ve onun gibi tarih formasyonuna sahip olmayan Çalapala ile Tilgen kronolojik biçimde yıl be yıl Türk sinemasına bakarken, adı geçen makaleden tam otuz yıl sonra çıkan Özön’ün kitap çalışması ilk kez bir dönemlendirme sunup, Marksist sinema tarihçisi Sadoul’un sanat ve endüstri olarak sinema tarihi yaklaşımından etkilenerek Türk sinema tarihini yazacaktır.

Yazarın altını çizdiği politik tarih dönemeçlerinde Türkiye’de film çeken yönetmenlere hiç yer vermemesi anlatısına anonim bir söylem katar. O, Osmanlı’da film üretimi meselesine hiç değinmez. Duru, sinema sahasındaki ideolojik söylemini oluştururken özellikle sinemanın ekonomik, endüstriyel ve teknolojik yönlerine dayanır ama sanatsal tarafını tamamen görmezden gelir. Filmleri üreten yapımcıların isimleri yanlış da olsa alıntılanırken sinemacılardan hiç eser yoktur

•••

37 Duru’nun Fransızca makalesinde Türkiye sözcüğü biri başlıkta olmak üzere iki kez, Türk sıfatı da beş kez kullanılırken Osmanlı sözcüğüne veya sıfatına hiç yer verilmez. İmparatorluk terimi kullanılır ama sıfatsız şekilde. Türk mü Osmanlı mı belli değil... Duru’nun milliyetçi söylemi açıkça Türkçüdüdür: Henüz imparatorluk yıkılmadan ilan edilen meşrutiyet onun için Türk’tür. Yanlış tarihlediği İpekçi Kardeşlerin sinema şirketi Türk’tür. *Ateşten Gömlek*, Türk filmidir. Halide Edip, meşhur Türk kadın romancıdır. “Bizde” zamiri ile açıkça Türkleri kasteder ve içinde yaşadığı modern dönemin “oldukça kültürlü” seyircisi de Türk’tür.

çünkü metinde yönetmen kelimesi hiç geçmez! Bu atipik özellik, sinema tarih yazımımızın sonraki araştırmacılarında tekrarlanmaz.³⁸ Yazarın savaş öncesinde etnik olarak belirtilmeyen ama cumhuriyet sonrasında ise Türk ulusal kimliği içine koyulan seyircinin film tercihlerinden bahsetmesi ise sinema tarihçesine “sosyal” bir temel kazandırmak için yeterli olmaz çünkü o, bu seyircinin yaşadığı yeri, yaşını, cinsiyetini, mesleğini, sınıfını vs. tanımlamayı ihmal eder. Son tahlilde, 1932’de “Türkiye’de Sinematograf” başlığında yayımlanmış bu sinema tarihçesi, “acaba başka yabancı dillerde daha önce veya daha sonra yazılmış sinema tarihimizi ilgilendiren makaleler var mı?” diye düşündürmektedir.

•••

38 Tilgen’in tarihsel söylemi de başlangıçta yönetmenler hakkında suskundur. Bkz. Tilgen 1939, 8.

Kaynakça

- Aladağ, Hüseyin Hilmi. 2016. "İnkılapsever Bir Cumhuriyet Aydını: Hilmi Adnan Malik Bey." *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, no. 6(3): 711-26. <https://dergipark.org.tr/download/article-file/261505>
- Anastassiadou, Meropi. 1997. *Salonique, 1830-1912: Une ville ottomane à l'âge des réformes*. Leiden-New York-Köln: Brill.
- Anonim. 1912. "Le cinématographe en Turquie." *Ciné-Journal*, no. 179: 36.
- Anonim. 1923. "Ciné-Miroir à l'Etranger." *Ciné-Miroir*, no. 39: 354.
- Anonim. 1933. "10 Yıllık Sinema Tarihi." *Cumhuriyet*, 29 Teşrinievvel 1933.
- Aumont, Jacques ve Michel Marie. 2016. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Baeque, Antoine de. 2008. *Cinéma et histoire*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Barnier, Martin ve Laurent Jullier. 2017. *Une brève histoire du cinéma (1895-2015)*. Paris: Pluriel.
- Barry, Iris. 1939. "A Review of Film History in a Cycle of 70 Films." *Art in Our Time: An Exhibition to Celebrate the Tenth Anniversary of the Museum of Modern Art and the Opening of Its New Building Held at the Time of the New York World's Fair* içinde, 335. New York: MoMA
- Beylie, Claude. 1997. "1895-1930." *La critique de cinéma en France* içinde, editörler Michel Ciment ve Jacques Zimmer, 11-27. Paris: Ramsay.
- Bordwell, David. 1999. *On the History of Film Style*. Cambridge, Londra: HUP.
- Bos, C.1932. "Le cinématographe en Chine." *Revue internationale du cinéma éducateur*, no. 5: 459-64.
- Bozis, Yorgo ve Sula Bozis. 2014. *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*. İstanbul: YKY.
- Brunetta, Gian Piero. 2003. "Histoire et historiographie du cinéma." *Histoire du cinéma, problématique des sources* içinde, derleyen Irène Bessière ve Jean A. Gili, 211-55. Paris: INHA / AFRHC.
- Certeau, Michel de. 1975. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard.
- Certeau, Michel de. 2009. *Tarih ve Psikanaliz Bilim ile Kurgu Arasında*. Çeviren Ayşegül Sönmezay. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Charensol, Georges. 1935. *40 ans de cinéma, 1895-1935: Panorama du cinéma muet et parlant*. Paris: Sagittaire.
- Coissac, G.-Michel. 1925. *Histoire du cinématographe, de ses origines jusqu'à nos jours*. Paris: Cinéopse. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9633219t/f395.item>
- Çalapala, Rakım. 1947. *Türkiye'de Filmcilik*. İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti.

- Çeliktemel-Thomen, Özde. 2015a. "Halkevleri'nde Eğitici Sinema Repertuarı: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Sinema, Eğitim, Propaganda (1923-1945)." *Sinecine*, no. 6(2): 49-75. <https://dergipark.org.tr/sinecine/issue/43889/540238>
- Çeliktemel-Thomen, Özde. 2015b. "Denetimden Sansüre Osmanlıda Sinema." *Toplumsal Tarih*, no. 255: 72-79.
- Çeliktemel-Thomen, Özde. 2018. "Regulating Exhibitions at Cinema-Houses in Imperial Istanbul." *Sinecine*, no. 9(1): 81-112. <https://doi.org/10.32001/sinecine.422313>
- Dalègre, Joëlle. 2012. "Le plus beau rêve réalisé: Le Journal de Salonique et les Jeunes-Turcs, 1er Juillet 1908-30 Juin 1909." *Cahiers Balkaniques*, no. 40: 1-13. <https://journals.openedition.org/ceb/1062>
- Dinçer, Hasan. 2019. "Kültürel Faaliyetleri Çerçevesinde Osmanlı Donanma Cemiyeti." *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, no. 65: 83-117. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/929520>
- [Duru], Kâzım Nami. 1932. "Le cinématographe en Turquie." *Revue internationale du cinéma éducateur*, no. 8: 730-31.
- [Duru], Kâzım Nami. 1936. "Sinemanın Rolü." *Cumhuriyet*, 6 Teşrinievvel 1936.
- [Duru], Kâzım Nami. 1938. "Terbiye Meselesi: Son Münakaşalar." *Cumhuriyet*, 24 Şubat 1938.
- [Duru], Kâzım Nami. 2017. *Hatıralar: İttihat Terakki/Cumhuriyet Devri/Makedonya Hatıraları*. Ankara: Altınordu Yayınları.
- Dursun, Oğuzhan. 2019. "20. Yüzyılın Başında Türkiye'de Sinema Üzerine Bir Ahlak Tartışması." *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, no. 6 (1): 149-65.
- Erdoğan, Nezih. 2015. "Erken Sinemanın Kazası: Nitrat Yangınları ve Önlemler." *Toplumsal Tarih*, no. 255: 56-60.
- Erdoğan, Nezih. 2017. *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları. Modernlik ve Seyir Maceraları*. İstanbul: İletişim.
- Escoube, Lucienne. 1932a. "Sauvons les films de répertoire." *Pour Vous*, no: 176: 3.
- Escoube, Lucienne. 1932b. "Sauvons les films de répertoire." *Pour Vous*, no: 183: 8.
- Gaudreault, André. 2008. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinéma*. Paris: CNRS.
- Gauthier, Philippe. 2011. "L'histoire amateur et l'histoire universitaire: paradigmes de l'historiographie du cinéma." *Cinemas*, no. 2-3: 87-105. <https://doi.org/10.7202/1005585ar>
- Gauthier, Philippe. 2013. "Histoire(s) et Historiographie du cinéma en France: 1896-1953." Doktora tezi, Montréal Üniversitesi ve Lausanne Üniversitesi.
- Giraud, Jean. 1958. *Le Lexique français du cinéma des origines à 1930*. Paris: CNRS.

- Göküş, Şeref. 2014. "Dinî Terbiye, Dinî Tedris." *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, no. 31: 311-22. <https://dergipark.org.tr/harranilahiyatdergisi/issue/26256/276571>
- Gürata, Ahmet. 2009. "Arşiv." *Kebikeç*, no. 28: 89-90.
- Halkin, E.-Léon. 2014. *Tarih Tenkidinin Unsurları*. Çev. Bahaeddin Yediylıldız. Ankara: TTK.
- Hinkle, Eugene M. 2007. "The motion picture in modern Turkey." *The Turkish cinema in the early republican years* içinde, derleyen Rifat N. Bali, 25-187. İstanbul: Isis Press.
- Hitzel, Frédéric. 2014. *Le dernier siècle de l'empire ottoman (1789-1923)*. Paris: Les Belles Lettres.
- Jeanne, René ve Charles Ford. 1952. *Histoire encyclopédique du cinéma-II: Le cinéma muet (suite) 1895-1929*. Paris: SEDE.
- Hristodulu, Hristos K. 2008. *Mustafa Kemal ve Selanik Yaşamı*. Çev. Burcu Yamansavaşçılar. İstanbul: Telos.
- Karakışla, Selim Yavuz. 2015a. *Eski Hayatlar Eski Hatıralar. Osmanlı İmparatorluğu'nda Belgelerle Gündelik Hayat (1760-1923)*. İstanbul: DK.
- Karakışla, Selim Yavuz. 2015b. *Eski Zamanlar Eski İnsanlar. Osmanlı Toplumsal Tarihi Üzerine Yazılar (1876-1926)*. İstanbul: DK.
- Karakoç, Kani İrfan. 2012. "Ulus-Devletleşme Süreci ve Türk Edebiyatının İnşası (1923-1950)." Doktora tezi, Bilkent Üniversitesi.
- Karalis, Vrasidas. 2012. *A History of Greek Cinema*. New York: Continuum.
- Karataş, İbrahim Hakan. 2009. "Muallimin Meslek Ahlakı Üzerine Bir Değerlendirme: Akılın Yolu Bir ya da Bir Arpa Boyu Yol Alamamak." *İş Ahlakı Dergisi*, no. 2(2): 140-44. <http://isahlakidergisi.com/wp-content/uploads/2014/06/sayi04-karatas.pdf>
- Kessler, Frank ve Sabine Lenk. 2011. "L'écriture de l'histoire au présent. Débuts de l'historiographie du cinéma." *Cinemas*, no. 2-3: 27-47. <https://doi.org/10.7202/1005583ar>
- Konigsberg, Ira. 1997. *The Complete Film Dictionary*. New Baskerville: Penguin.
- Lagny, Michèle. 1992. *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Langas, Antoine. 1930. "À travers le monde." *Cinémonde*, no. 75: 199.
- Langlois, Ch. V. ve Charles Seignobos. 2010. *Tarih Tetkiklerine Giriş*. Çev. Galip Ataç. Ankara: TTK.
- Le Fraper, Charles. 1914. *Les projections animées. Manuel pratique à l'usage des directeurs de cinéma, des opérateurs et de toutes les personnes qui s'intéressent à la cinématographie*. Paris: Courrier cinématographique. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5493886n>
- Low, Rachael ve Roger Manvell. 1948. *The History of the British Film: 1896-1906*. Londra: G. Allen & Unwin.

- Malik, Hilmi Adnan. 1933. *Türkiye’de Sinema ve Tesirleri*. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Marchand, René. 1927. “Le cinéma en Turquie.” *Mon Ciné*, no. 293: 7-8.
- Moussinac, Léon. 1925. *Naissance du cinéma*. Paris: J. Povolozky.
- Odabaşı, Arda İ. 2017. *Milli Sinema: Osmanlıda Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*. İstanbul: Dergâh.
- Odabaşı, Arda İ. 2019. “Osmanlı’da Sinema Yayıncılığı ve Bilinen İlk Türkçe Sinema Gazetesi: *Türk Sineması*.” *JUHIS*, no. 2 (2): 317-50.
- Özen, Saadet. 2015. “Bir Tarih Malzemesi Olarak Film: Manaki Kardeşlerin ‘Hürriyet’ Çekimleri.” *Toplumsal Tarih*, no. 255: 62-71.
- Özön, Nijat. 1962. *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960*. İstanbul: Artist.
- Özön, Nijat. 1970. *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*. İstanbul: Türk Sinematek Derneği Yayınları.
- Özuyar, Ali. 2004. *Babiâli’de Sinema*. İstanbul: İzdüşüm.
- Özuyar, Ali. 2015. *Sessiz Dönem Türk Sinema Antolojisi (1895-1928)*. İstanbul: Küre.
- Özuyar, Ali. 2017. *Sessiz Dönem Türk Sineması (1895-1922)*. İstanbul: YKY.
- Parikka, Jussi. 2017. *Medya Arkeolojisi Nedir?* Çev. Ebru Kılıç. İstanbul: KÜY.
- Reklam, 1932. “Bir Millet Uyanıyor.” *Cumhuriyet*, 7 Aralık 1932.
- “Sinema Filimlerinin Kontrolüne Ait Talimatname.” *Resmî Gazete*, 19 Temmuz 1932, no. 2153: 1727-28.
- Société des Nations, 1937. *Le rôle intellectuel du cinéma*. Paris: Institut International de Coopération Intellectuelle.
- Southgate, Beverley. 2012. *Tarih: Ne ve Neden. Antik, Modern ve Postmodern Yaklaşımlar*. Çev. Çağdaş Dizdar, Erhan Baltacı, Didem Salıhoğlu, Tuba Altın, Berkay Ekrem Ersöz. Ankara: Phoenix.
- Stam, Robert. 2014. *Sinema Teorisine Giriş*. Çev. Selda Salman, Çiğdem Asatekin. İstanbul: Ayrıntı.
- Şahin, Feyza Kurnaz. 2014. “Cumhuriyetin Kuruluşuna Kadar Türkiye’de Yardım Cemiyetlerinin Sinema Faaliyetleri ve Kamuoyunda Sinema Algısı (1910-1923).” *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, no. 88: 1-35.
- Taillibert, Christel. 1999. *L’Institut International du cinématographe éducatif*, Paris: L’Harmattan.
- Temizyürek, Fahri ve Dinçer, Fatma. 2014. “Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tarihinde Önemli Bir İsim: Kâzım Nami Duru.” *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, no. 19: 173-93.
- Tilgen, Nurullah Kâzım. 1939. “Türk Filmi.” *Yeni Adam*, no. 239: 8.
- Tilgen, Nurullah Kâzım. 1951. “Türk Filimciliğinin Tarihçesi.” *Filim ve Öğretim*, no. 8-9: 10-11.

- Tilgen, Nurullah Kâzım. 1951/1952. "Türk Filmciliğinin Tarihçesi." *Filim ve Öğretim*, no: 10-11: 10-11.
- Tilgen, Nurullah Kâzım. 1953. "Türk Filmciliği Dünden Bugüne (1914-1953)." *Yıldız*, no. 30-31-32-33-34-35-36-37.
- Tilgen, Nurullah Kâzım. 1956. "Bugüne Kadar Filmciliğimiz." *Yeni Yıldız*, no. 36-37-38-39-41-42-44-63.
- Varlık, M. Bülent. 2009. "Türkiye'de Sinema ve Tesirleri Üzerine Notlar." *Kebikeç*, no. 28: 215-22.
- Vaucher, Robert. 1923. "Ciné-Miroir sur le Bosphore." *Ciné-Miroir*, no. 31: 234-35.
- Yıldırım, Tunç. 2009. "II. Dünya Savaşı Sonrasında Türkiye'deki Fransız ve Anglosakson Kültürel Etkinliklerinde Sinemanın Yeri." *Marmara İletişim Dergisi*, no. 14: 235-45.
- Yıldırım, Tunç. 2016. *Türk Sinemasının Estetik Tarihi. Standart Türlerle Giriş: 1948-1959*. İstanbul: ES.
- Yıldırım, Tunç. 2017. "Modern Türk Sinema Tarihyazımına 'Marxist' ve 'Ulusalçı' Bir Giriş: Nijat Özön'ün Sinema Tarihçiliğine Dair Görüşler." *Uluslararası Tarih ve Tarihçilik Sempozyumu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, (10 Nisan).
- Yıldırım, Tunç. 2019. "Transmission et historiographie du cinéma: l'influence de Georges Sadoul sur Nijat Özön, pionnier marxiste de l'histoire turque du cinéma." *Séminaire: Histoire culturelle du cinéma 2018-2019*. Paris: Institut National d'histoire de l'Art, (21 Mart).

Ek

Le Cinématographe en Turquie³⁹

Dès les premiers temps, le cinéma intéressa la Turquie. Je me souviens qu'en 1896, on avait ouvert une salle de "photographie animée" à Péra, mais l'aversion du Pouvoir absolu du Sultanat pour toute innovation scientifique empêcha le cinéma de se développer chez nous aussi rapidement que dans d'autres pays. Pour se faire une idée de la répugnance qu'inspirait le progrès à l'ancien régime, il suffit de penser que jusqu'au 23 juillet 1908, date de la proclamation de la Constitution turque, l'éclairage électrique, le tramway, l'automobile et le cinéma étaient inconnus à Stamboul. Seules quelques villes comme Salonique, Smyrne, Beyrouth, jouissaient de quelques-unes de ces inventions. A Salonique particulièrement, l'éclairage électrique, le tramway et le cinéma existaient à l'époque où j'y vivais (1905-1912).

A Stamboul, un photographe nommé Weinberg avait tout fait pour obtenir l'autorisation d'ouvrir un cinéma, mais ce n'est qu'après la proclamation de la Constitution de 1908 qu'il put enfin réaliser son dessein. Depuis, plusieurs salles se sont ouvertes et, avant la guerre mondiale, non seulement Stamboul, mais presque toutes les villes principales de l'Empire avaient leurs cinémas. C'étaient les films français et américains qui plaisaient plus particulièrement au public.

Vers 1914 se constitua à Stamboul, sous la raison sociale «Ipekçi Frères», une Société turque de cinématographie qui ouvrit deux grandes salles à Péra : le Cinéma Alhambra et Cinéma Melek. Par la suite, les Sociétés et les salles se multiplièrent. La Sté. Ipekçi Frères lança un film turc: "Ateşten Gömlek" ("Chemise de fer") tiré du roman épique de la célèbre romancière turque Halid Edip Hanim. Ce fut un début très encourageant, car le public accueillit ce film avec enthousiasme.

Mais c'est surtout après la Guerre de l'Indépendance que le cinéma a pris chez nous son essor. Toutefois, la crise économique de ces derniers temps lui a fait marquer le pas, comme partout ailleurs.

Cependant, l'année dernière la Sté. Ipekçi Frères a lancé encore deux grands films muets, mi-sonores et mi-parlants: "İstanbul Sokaklarında" (Dans les rues de Stamboul) et "Kaçakçılar" (Les contrebandiers). Les artistes qui ont interprété ce film appartiennent au "Dariübedayi" (Théâtre Municipal).

•••

39 Kâzım Nami Duru, 1932. "Le cinématographe en Turquie." *Revue internationale du cinéma éducateur*, n° 8: 730-31.

[La Cinémathèque française. Référence : ITA REV]

<http://www.cinerecources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=303>

Une société nouvellement constituée vient d'ouvrir un studio où l'on prépare un film parlant au "cent pour cent".

Le public turc est assez cultivé pour apprécier les films à situations psychologiques. Les films légers ne l'intéressent pas beaucoup, il leur préfère les films dramatiques.

Quant au cinéma éducatif, les difficultés d'ordre économique n'ont pas permis de faire grand'chose jusqu'ici. Presque toutes les écoles secondaires ont bien dans leur salle de conférence, un appareil de projection, mais elles ne disposent guère que de films de propagande industrielle et commerciale instructifs par certains côtés.

De même que les films spectaculaires, les films instructifs et scientifiques sont importés par les sociétés locales de distribution.

Il y a quelque temps encore, le contrôle des films était confié à l'Administration de la Police de Stamboul, mais on a institué depuis peu un service spécial de censure cinématographique. La projection des films de propagande politique n'est pas permise. La censure se montre particulièrement sévère sur le chapitre de la morale et interdit rigoureusement les scènes érotiques un peu osées.

La loi défend l'entrée des cinémas aux enfants de moins de sept ans ; le soir, elle est également interdite aux enfants de moins de douze ans. Il appartient aux Municipalités de réglementer les conditions de salubrité et de sécurité des salles et d'interdire l'ouverture des cinémas ne satisfaisant pas à ces conditions.

