

TÜRKİYE ARAŞTIRMALARI
LİTERATÜR
DERGİSİ

Türkiye’de
Sinema Çalışmaları I

ISSN 1303-9369

e-ISSN 2687-6299

TÜRKİYE ARAŞTIRMALARI
LİTERATÜR
DERGİSİ

Cilt: 18 • Sayı: 36 • 2020/2 • Yılda iki defa yayınlanır

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

ISSN 2687-6299 e-ISSN 1303-9369

Yayın Kurulu

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

Danışma Kurulu

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

Türkçe - İngilizce Redaksiyon Ahmet Özer, Ayşe Başaran

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

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

Basım Yılı 2020

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

Baskı-Cilt Şenyıldız Matbaacılık Gümüşsuyu Cad. Işık San. Sit. No: 19/C 102 Topkapı/İstanbul

Sertifika No: 45097 Tel: 0212 483 47 91

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

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

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

Türkiye’de Sinema Çalışmaları I

ARAŞTIRMA MAKALELERİ

Türk Sineması’nın Tarihine Genel Bir Bakış 401-424

Barış Saydam

1970’lı Yıllarda Türkiye’de İktidar ve Sinema İlişkileri 495-528

Yalçın Lüleci

Türkiye’de Belgesel Sinemanın Kısa Bir Tarihçesi 529-542

Peyami Çelikcan

Dönemini Sallayan Yönetmenler ve Filmleri Geçip Giderken Neden Hâlâ Metin Erksan ve Lütü Akad Sineması Konuşuluyor? 671-682

Kurtuluş Kayalı

Cinematic Geography of the Countryside, Childhood and Nostalgia: Remembering Ahmet Uluçay in the Age of Oblivion 683-698

Sertaç T. Demir

Türkiye’de Sinema Bölümlerinin İlk 10 Yılı (1982-1992) ve Film Çalışmalarının Yönelimleri 713-732

Yusuf Ziya Gökçek

SÖYLEŞİ

Seçil Bükler ile Türkiye’de Sinema Çalışmaları Üzerine Söyleşi 633-642

DERLEME MAKALALARI

Türkiye’de Sinema Tarihyazımının Gelişim Süreci 425-472

Barış Saydam

Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Sinema Üzerine Yapılmış Tarih ve Tarihyazımı Çalışmalarına İlişkin Bir Literatür Değerlendirmesi (1946 – 2020) 473-494

Nezih Erdoğan

- Türkiye'de Korku Sineması Literatürü Üzerine Bir Değerlendirme* 543-582
Ozan Özpay
- Türkiye Sinemasında Uyarlamalara Genel Bir Bakış* 583-592
Zeynep Çetin Erus
- Türkiye Sinema Mekânları, Seyir ve Seyirci Araştırmaları Bibliyografyası: Yaklaşımlar, Kaynaklar ve Yöntemler* 593-632
Aydın Çam, İlke Şanlıer Yüksel
- Auteur Sinema Bağlamında Türkiye'de Yönetmen Sineması Kitapları Literatürü: Bir Tasnif Denemesi* 643-670
Havva Yılmaz
- Türkiye'de Sinemanın Öncü Girişimcileri: İpekçiler* 699-712
Özge Özyılmaz Yıldızcan
- Batılı Dergilerde Erken Dönem Türk ve Balkan Sineması* 733-748
Savaş Arslan
- Hayal Perdesi Sinema Dergisi'ne Tarihsel Bir Bakış* 749-772
Koray Sevindi
- ***
- Dijital Beşerî Bilimler ve Türkiye Araştırmaları: Bir Literatür Değerlendirmesi* 773-796
Fatma Aladağ
- Türkçede Kötülük Sorunu ve Teodiseye Dair Bibliyografya - Analitik Açıdan Bir Değerlendirme-* 797-860
Hakan Hemşinli

RESEARCH ARTICLES

An Overview of the History of Turkish Cinema 401-424

Bariş Saydam

Relations Between Power and Cinema In Turkey During The 1970s 495-528

Yalçın Lüleci

A Short History of Documentary Cinema in Turkey 529-542

Peyami Çelikcan

Why Metin Erksan and Lütfü Akad are the Directors Whose Films are Still Discussed when Directors and Movies Shaking Their Time Passing by 671-682

Kurtuluş Kayalı

Cinematic Geography of the Countryside, Childhood, and Nostalgia: Remembering Ahmet Uluçay in the Age of Oblivion 683-698

Sertaç T. Demir

First 10 Years of Cinema Departments in Turkish Academy (1982-1992) and Tendencies of Film Studies 713-732

Yusuf Ziya Gökçek

INTERVIEW

Interview with Seçil Bükler on Cinema Studies on Turkey 633-642

REVIEW ARTICLES

The Development Process of Cinema And Historiography in Turkey 425-472

Bariş Saydam

A Literature Review of Historiography and Historical Research (1946 – 2020) into Cinema in the Late Ottoman and Early Republican Eras 473-494

Nezih Erdoğan

An Evaluation on the Horror Cinema Literature in Turkey 543-582

Ozan Özpay

An Overview of Literary Adaptations in Turkish Cinema 583-592

Zeynep Çetin Erus

The Bibliography of Researches on the Cinema Venues, Cinemagoing and Cinemagoers in Turkey: Approaches, Sources, and Methodologies 593-632

Aydın Çam, İlke Şanlier Yüksel

Literature of Autuer Cinema Books in Turkey: A Categorization Attempt 643-670

Havva Yılmaz

Leading Entrepreneurs of Cinema in Turkey: İpekçi Brothers 699-712

Özge Özyılmaz Yıldızcan

Early Turkish and Balkan Cinema in Western Periodicals 733-748

Savaş Arslan

A Historical Look at Hayal Perdesi Cinema Magazine 749-772

Koray Sevindi

Digital Humanities and Turkish Studies: A Literature Review 773-796

Fatma Aladağ

Bibliography on the Problem of Evil and Theodicy in Turkish -an Analytical Evaluation- 797-860

Hakan Hemşinli

Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış

Barış SAYDAM*

Giriş

Türkiye’de sinemacılık faaliyetleri Osmanlı’nın son döneminden başlayarak günümüze değin kesintisiz bir biçimde süregelir. Bu yüzden de sinemanın dönüşümünü ele alırken, endüstri odaklı bir bakış açısı geliştirerek sinemanın gelişim sürecini beş ana başlık altında aktarmayı uygun bulduk. Başlıklarımızı belirlerken, yaygın ismiyle Yeşilçam olarak anılan Türkiye’deki sinema endüstrisini merkez aldık. Osmanlı’nın son döneminde gerçekleşen sinema faaliyetlerini Erken Dönem Sinema başlığı altında inceledik. Bu bölümde sinemanın topraklarımıza girişi, ilk film gösterimleri, gösterimlerin yaygınlaşması ve yerli üretimin gerçekleşmesi gibi unsurlara odaklandık. Sonrasında sektörleşmenin başladığı Cumhuriyet dönemini Yeşilçam Öncesi başlığıyla ele alarak sinemacılık faaliyetlerinin gelişmesi ve sektörleşme çabalarına yer verdik. 1960’la başlayan yıllık film üretiminin üç haneli rakamlara ulaştığı, sinemanın ticarî hacminin genişlediği ve toplumda yaygınlaştığı dönemi Yeşilçam olarak başlıkladırdık. Yeşilçam’ın televizyonla rekabet edemediği, film üretiminin düşüşe geçtiği ve Yeşilçam’dan gelen yönetmenlerin giderek ortadan kalktığı 1970’lerin ortalarından başlayarak 1990’lara kadar uzanan periyodu ise Yeşilçam Sonrası olarak ele aldık. 1990’lı yıllarda ortaya çıkan yeni üretim, dağıtım ve gösterim pratikleriyle öne çıkan dönemi ise Yeni Türk Sineması olarak adlandırdık. Bu dönemlendirme üzerinden Türk sinemasının geçmişten günümüze gelişim sürecinin anlatmaya, periyotlar içerisinde öne çıkan eğilimlerin ve kırılma noktalarının altını çizmeye çalıştık.

* Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi. bar_saydam@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-4344-2613.

I. Erken Dönem Sinema

Osmanlı İmparatorluğu'nda masal dinletileri, gölge oyunu, orta oyunu, meddahlık ve kukla gibi çeşitli geleneksel temaşa sanatları uzun süredir varlığını sürdürmektedir. Tarihi çok eskilere dayanan geleneksel temaşa sanatları zaman ilerledikçe Batılı sanatlarla, özellikle de tiyatroyla, etkileşime geçerek melezleşmeye başlar. Daha önce açık ve daire şeklinde bir alanda gerçekleştirilen orta oyunu, sanatçıların bir sahneye çıkarak giyim kuşamlarını değiştirmeleriyle birlikte Tuluat Tiyatrosu denilen yeni bir türe evrilir.¹ Doğu ile Batı sanatlarının iç içe geçtiği sahnede, geleneksel sanatlardan gelen sanatçıların önderliğinde böylece Osmanlı'ya özgü yeni bir tür de ortaya çıkar. Osmanlı'nın son döneminde temaşa sanatlarının sergilendiği programlara bakıldığında melezleşmeyi görmek mümkündür. İstanbul ve İzmir gibi ticaret noktalarında bulunan, çok sayıda tüccarın yer aldığı kozmopolit kentlerde varyete gösterilerinden kantoya, tiyatro oyunlarından tuluata varana kadar geniş bir yelpaze içerisinde eğlence programları tertip edilir. Dolayısıyla Osmanlı'nın, geleneksel temaşa sanatlarıyla başlayan sonrasında Batılı sanatların egemenliği altına giren derin ve zengin bir toplumsal ve kültürel hayatı vardır. Bu yüzden de sinematograf gösterimleri Lumière Kardeşler'in ilk halka açık gösteriminden aylar sonra Osmanlı İmparatorluğu'nda da başlar.

Bunu kolaylaştıran unsurlardan biri de Osmanlı toplumunun daha önce, sinematografin öncülleri olarak kabul edilebilecek Diaroma, Cosmoroma, Büyülü Fener (Laterna Magica) ve Kinetoskop gösterileriyle tanışmış olmasıdır. Sinematograf gösterimleri saraylarda, konaklarda, elçiliklerde ve tiyatro gösterilerinin sergilendiği mekânlarda yapılmadan önce çeşitli otellerde ve eğlence yerlerinde sinematografin öncüllerinin gösterimleri yapılır.² Giovanni Scognamillo, sinemayı hazırlayan "sinema öncesi dönem" olarak adlandırdığı bu dönemde durağan görüntülerin, manzaraların, çeşitli imgelerin optik oyunlar hatta oyuncaklar sayesinde devingenlik kazandıklarını, duvarlara ve perdelerine yansıtıldıklarını ve sinemanın böyle bir dönemden geçerek hareketli görüntüye dönüştüğünü söyler.³ 1843'te Galatasaray'da yerleşmiş olan bir sirkte Microscope Solaire (Güneş Mikroskopi) ve Le Grand Diorama (Büyük Diorama) gösterimleri yapılır.⁴ *L'Echo de l'Orient* gazetesinin 23 Temmuz 1855 tarihli nüshasına baktığımızda Naum Tiyatrosu'nda

-
- 1 Osmanlı'nın son döneminde ortaoyunu Batı tiyatrosu ile etkileşime girerek, evrilmeye başlar. Bunun sonucunda Tuluat Tiyatrosu ismi verilen yeni bir oyun biçimi ortaya çıkar. Metin And'a göre, ortaoyuncular tiyatrocuların en çok sahnelerine ve perdelerine özenmekte, bu yüzden de oyunları için zamanla "perdeli ortaoyunu" ifadesini kullanmaktadır. Zamanla bu deyim tutar ve ortaoyuncular arasında da oyuna başlarken, "perdeliye çıkmak" tabiri yerleşir. Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969, s. 199.
 - 2 Bkz. Giovanni Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008; C. W. Ceram, *Sinemanın Arkeolojisi*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.
 - 3 Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, s. 2.
 - 4 Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, s. 3.

bir Cosmorama gösterisinin yapıldığı bilgisini öğreniriz. *Le Turquie'*nin 1 Temmuz 1882 yılında verdiği ilânda ise Fransız Doublier tarafından bir Büyülü Fener kullanılarak yarı belgesel yarı fantastik konuları içeren bir gösterinin düzenlendiği, gösteride tufan öncesi dünya hakkında bilgi verildiği yazılır. Üç yıl sonra dönemin bir başka ünlü salonunda, Verdi Tiyatrosu'nda ışıklı tablolar gösterilir. Aynı yıl bir başka Fransız Louis Thierry, Fransız Tiyatrosu'nda yirmi tablolu bir Diorama gösterisinde Türkiye çeşmelerini içeren dokuz görüntü sunar.⁵

Bunlar sinematograf öncesi döneme ait basına yansıyan önemli gösterimlerdir. Değişen yıl aralıklarıyla birlikte yenilenen teknolojinin her aşamasına ait gösterimlerin Osmanlı topraklarında, özellikle de gayrimüslimlerin yaşadığı Beyoğlu semtinde gerçekleştirildiğine tanıklık ederiz. Bu gösterimlerle birlikte İstanbul'un Beyoğlu semtinde bulunan Fransız Tiyatrosu, Tepebaşı Tiyatrosu (Théâtre des Petits-Champs), Concordia Tiyatrosu ve Odeon Tiyatrosu gibi mekânlar gösterimler için sık sık kullanılmaya başlar.⁶

Hareketli görüntünün imparatorluğa girişi ise saray üzerinden gerçekleşir. II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı'nda ilk gösterimler başlar.⁷ Halka açık ilk sinematograf gösterimi ise 12 Aralık 1896'da Beyoğlu'nda yapılır.⁸ Galatasaray Lisesi'nin yakınlarında bulunan Sponeck Birahanesi'ndeki gösterimlerle birlikte Osmanlı topraklarında da sinematograf gösterimleri düzenlenir. Gösterimle ilgili detaylara baktığımızda, gösterimin Fransız bir ressam olan Henri Delavallée tarafından gerçekleştirildiğini öğreniriz.⁹ Sponeck Birahanesi'ndeki gösterimin ilânında şunlar yazmaktadır:

Sponeck Salonu'nda...

Birinci kat. Canlı fotoğraflar.

Doğal büyüklükte hareketli gösterim.

Seanslar her akşam 5.30 – 6.30 – 8.30 ve 9.30'da.

Cuma ve Pazar günlerine matine.¹⁰

Delavallée, Sponeck'teki sinematograf gösteriminin yoğun ilgi görmesinden dolayı gösterimlerini Ramazan ayında şehrin diğer yakasındaki Şehzadebaşı'nda

5 Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, s. 3.

6 Bkz. Kerem Karaboğa, Yavuz Pekman, Fakiye Özsoysal ve Metin Balay, *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.

7 Ayşe Osmanoğlu, *Babam Sultan Abdülhamid*, Ankara: Selçuk Yayınları, 1986, s. 75.

8 *Stamboul*, 12 Aralık 1896; *The Levant Herald and Eastern Express*, 12 Aralık 1896.

9 Yorgo Bozis, Sula Bozis, *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 23.

10 *Stamboul*, 12 Aralık 1896. Detaylı bilgi için bkz. Özde Çeliktemel-Thomen, "Hayaller Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbul'unda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909)", *Doğu Batı*, 2015, sy. 75, s. 155-179.

bulunan Fevziye Kiraathanesi'nde de yapmaya başlayacağını bildirmektedir.¹¹ İlk gösterilerin Beyoğlu ve Şehzadebaşı'nda yapılması, bu bölgelerde temaşa sanatlarına ait hem bir kültürün oturmuş olması hem de temaşa sanatlarının sergilendiği mekânların yer almasından kaynaklanır. İtalyan yazar Edmondo de Amicis, İstanbul ile ilgili gözlemlerini aktardığı *İstanbul* isimli eserinde, Galata Köprüsü'nün basit bir köprüden ibaret olmadığını yazar. Amicis'e göre Galata Köprüsü, iki ayağı İstanbul'un Avrupa yakasında bulunsa da, iki farklı dünyayı bir araya getirir.¹² Eminönü, Sultanahmet, Direklerarası [Şehzadebaşı] ve Fatih'i de içerisine alan Eski İstanbul ile Karaköy, Beyoğlu [Pera], Harbiye ve Pangaltı'ya uzanan Yeni İstanbul Galata Köprüsü sayesinde birbirine eklenir. Köprü'nün öte yanında, Yeni İstanbul'da, hayat çok hızlı akmaktadır. Batı'nın tüm yenilikleri, sınır tanımsızlığı, uçsuz bucaksızlığı hızla Beyoğlu'na taşınır. Eski İstanbul'da ise hayat hâlâ eski yeknesaklığında devam etmeye çalışır. Yeni dünyanın yeni icadı sinemanın ilk gösterimi Galatasaray'daki Sponeck'te yapılırken, o tarihlerde Şehzadebaşı'nda geleneksel Osmanlı temaşa sanatları egemenliğini korumaktadır. Özellikle Ramazan aylarında, oruçlar açıldıktan ve teravîh namazları kılındıktan sonra halkın yoğun katılımıyla Ramazan eğlenceleri kendini gösterir. Beyoğlu'nda bir ritüele dönüşen sinema ve tiyatroya karşılık köprü'nün bu yakası ise seyircilere kiraathaneleri, çayhaneleri, cambazhaneleri ve çadır tiyatrolarıyla eski temaşa geleneklerini ve musiki sohbetlerini vaat eder. Damat İbrahim Paşa Sebili'nin karşısında, Osman Baba Türbesi'nin arkasında, Şehzadebaşı Caddesi ile Fevziye Caddesi'nin bitiştiği köşede yer alan Fevziye Kiraathanesi özellikle XIX. yüzyılın son çeyreğinde semtin en önemli mekânlarından biridir.¹³ Gazete arşivinin genişliği nedeniyle semtin önde gelen aydınlarına ev sahipliği yapan Fevziye, aynı zamanda yer verdiği musiki etkinlikleriyle de dönemin gözde buluşma merkezlerinden biri haline gelir. Tanburi Cemil Bey, Ali Rifat Bey, Ahmet Rasim, Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Sermet Muhtar Alus gibi dönemin önemli kişiliklerini ağırlayan mekân, aynı zamanda Müslüman halka yönelik ilk sinema gösteriminin de yapıldığı yer olur. Gösterimi gerçekleştiren Henri Delavallée, gösterimlerin Sponeck'ten sonra Fevziye'de devam etmesini şu şekilde ifade eder:

Şimdiye kadar Beyoğlu'nda İsponek [Sponeck] salonunda mevki-i teşhire vaz etmiş olduğumuz 'canlı fotoğrafı', ahali-i kiramdan gördüğümüz rağbet-i fevkaladeye müsteniden ramazan-ı şerife mahsus olmak üzere Şehzadebaşı'nda kâin Fevziye Kiraathanesi bahçesindeki mahall-i mahsusa nakletmeye karar verdik. Binaenaleyh şehir-i mübarek-i mezkûrdaki

11 *Sabah*, 9 Şubat 1897; *The Levant Herald and Eastern Express*, 13 Şubat 1897.

12 Edmondo de Amicis, *İstanbul (1874)*, çev. Beynun Akyavaş, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993, s. 21.

13 Detaylı bilgi için bkz. Burçak Evren, "Müslüman Mahallesinde Film Göstermek: Fevziye Kiraathanesi", *CineBelge*, 2015, sy. 1, s. 32-36.

ahali-i kiramın canlı fotoğrafımızı temaşa ile memnun kalacaklarını ve iş bu harikayı Avrupa ve Amerika'da görmüş olan zevatın Mösyö Lumiyer [Lumière] fotoğrafından daha mükemmel bulacaklarını memul ederiz.¹⁴

II. Abdülhamid'in tiyatro ve fotoğraf gibi sinematografa da ilgi göstermesiyle birlikte sinematografin Osmanlı topraklarında yaygınlaşması hızlanır.¹⁵ Nitekim II. Abdülhamid özellikle yurt dışındaki yeni gelişmeleri takip etmek için çeşitli filmler ister. 1902'de Mabeyn Başkâtibi Tahsin Paşa, Berlin Sefiri Ahmet Tevfik Paşa'ya gönderdiği bir yazıda "Sinematograf aleti vasıtasıyla seyircilere gösterilmekte olan filmlerin yenilerinden, özellikle de Çin'in son durumunu gösteren olanlarından peyderpey satın alınıp gönderilmesini" bildirir.¹⁶ II. Abdülhamid'in istediği filmler özellikle ikili ilişki kurulan devletlerle ilgilidir. Çin, Almanya ve Avusturya imparatorlarının faaliyetlerini içeren, çeşitli ülkelerdeki askerî manevraların sergilendiği filmler Sultan'ın da ilgisini çekmektedir.

Tiyatronun yaygınlaşmasında önemli etkisi olan hayır cemiyetleri için yapılan gösterimlerin benzerlerinin sinemanın yaygınlaştırılmasında da kullanıldığını görürüz. Osmanlı Donanma-yı Milliye İane Cemiyeti, Osmanlı Hilal-i Ahmer Cemiyeti, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Malulin-i Guzzata Muavenet Heyeti gibi cemiyetler¹⁷ gelir elde etmek amacıyla konserler, sergiler, tiyatro ve sinema gösterimleri düzenler ve bu etkinliklerle birlikte vatanserverlik, millî birlik ve dayanışma ruhu daha da pekiştirilir. Artan milliyetçilik faaliyetleri için halkın rağbet ettiği Batılı temaşa sanatlarının bu şekilde propagandaya da fayda sağlayacak biçimde kullanılması söz konusudur.¹⁸

Bu dönemde önce Yüksekaldırım'da, sonra da İstiklal Caddesi'nde fotoğraf malzemeleri ve fonograf satan, aynı zamanda Fransız Pathé şirketinin Türkiye temsilciliğini de yapan Sigmund Weinberg ise çeşitli tiyatro ve gösteri mekânlarında yaptığı sinematograf tanıtımlarının yanı sıra Türkiye'deki ilk yerleşik sinema salonunun da yöneticiliğini yapar. 1908 yılında Tepebaşı'nda Pathe Sineması ismiyle açılan salonu takiben Orientaux (1911), Central (1912), İdeal (1912), Gaumont (1913), Artistik (1913) ve American (1913) sinemaları da açılır. Bu şekilde tiyatro

14 Ali Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 37.

15 Bu konuda çeşitli kitaplarda yer alan tevatürlerin aksine geniş bir analiz için bkz. Nezih Erdoğan, "Elektrik, Sinema ve Kızıl Sultan Abdülhamid", *Sinemamız İstanbul'da İlk Yılları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 66-73.

16 Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, s. 48.

17 Bkz. Süleyman Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2018.

18 Özde Çeliktemel-Thomen, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda (1908-1922)", *Kurgu*, 2010, sy. 2, s. 2.

mekânları, kiraathaneler ve birahaneler gibi geçici mekânlar bırakılarak sinema gösterimleri yerleşik salonlarda gerçekleştirilmeye başlar.¹⁹

Weinberg'in sinemacılık faaliyetleri sadece fotoğraf, fonograf ve sinema malzemeleri satarak film gösterimleri yapmaktan ibaret değildir. Weinberg aynı zamanda Osmanlı'da hem aktüalite görüntüler çeker hem de konulu film denemelerinde bulunur. Sultan II. Abdülhamid'in Hamidiye Camii'nde gerçekleştirdiği Cuma selamığı merasimini (1908) filme alır.²⁰ Bunun yanı sıra *Seçimler ve İstanbul'da Meclisin Açılışı* filmi de Weinberg tarafından kameraya kaydedilir.²¹ 1911'de *Sultan Reşad'ın Rumeli Seyahati* de Manaki Kardeşler'in yanı sıra Weinberg'in de katkılarıyla tamamlanır.²² 1916'da Weinberg, Arşak Benliyan Topluluğu ile anlaşır ve topluluğun sahneye koyduğu *Leblebici Horhor* isimli oyunu filme çevirmeye başlar. Ancak çekimler devam ederken filmin başrol oyuncularından birinin ölmesi üzerine filmin çekimleri de yarım kalır.²³ Sonrasında Benliyan Topluluğu ile birlikte *Himmet Ağa'nın İzdıvacı* isimli bir film çekmeye başlar. Ancak savaş döneminde filmin çekimleri kesintiye uğrar. Filmin çekimlerini iki yıl sonra Fuat Uzkınay tamamlar.²⁴

Weinberg ve Manaki Kardeşler'in öncü çalışmalarına rağmen, Türkiye'deki resmî tarihyazımı anlayışı ilk film olarak Fuat Uzkınay'ın yönettiği *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* isimli belge filmi kabul eder. Sinema Genel Müdürlüğü tarafından filmin çekildiği 14 Kasım tarihinde sinemamızın yıldönümü etkinlikleri gerçekleştirilir. Bu konuda Türkiye'de ilk yazı yazan kişi Rakım Çalalapa'dır. 1948 yılında basılan *Filmlerimiz* isimli kitapçıkta, Çalalapa ilk defa "ilk Türk film operatörünün" Fuat Uzkınay olduğunu yazar. Uzkınay'ın çevirdiği ilk filmin "Rusların Ayastefanos'a kadar geldikleri günlerin acı bir hatırası olan ve Umumi Harbin ilk yılında dinamitle uçurulan abidenin yıkılmasına" ait bir aktüalite filmi

19 Burçak Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995, s. 44.

20 *Der Kinematograph* dergisinde Ludwig Brauner bu filmin "ilk Türk yapımı" olduğundan söz eder. Ludwig Brauner, "Die Aussichten der Kinoindustrie in der Türkei", *Der Kinematograph*, 1908, sy. 92. Bkz. Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, s. 148.

21 Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, s. 149.

22 Günümüze bu seyahatin Manaki Kardeşler tarafından çekilen Selanik, Üsküp ve Manastır bölümleri ulaşmış olsa da, seyahat Çanakkale'den başlayarak Selanik, Üsküp, Priştine, Kosova, Selanik ve Manastır duraklarını kapsar. *Rumeli* gazetesi seyahat ile ilgili haberinde Sigmund Weinberg'in de Pathe Şirketi adına seyahati kaydetme yetkisine sahip olduğunu yazar. Yine aynı gazetede seyahatin gösterimiyle ilgili detaylar da bulunur. Manaki Kardeşler'in filmlerinde olmayan kısımlar Weinberg'in çektiği ve gösteriminin yapıldığı bölümlerde bulunmaktadır. *Rumeli*, 2 Temmuz 1911.

23 Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2013, s. 53.

24 Nijat Özön, *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, İstanbul: Türk Sinematek Derneği Yayınları, 1970, s. 14.

olduğunun altını çizer.²⁵ Nurullah Tilgen, 1954'te *Yıldız*'da ve genişleterek 1956'da *Yeni Yıldız* dergisinde yazdığı "Bugüne Kadar Filmciliğimiz" başlıklı yazı dizisinde, yıkımı Hamidiye Kruvazörü'nün gerçekleştirdiğini ve filmin uzunluğunun 300 metre boyutunda olduğunu yazar.²⁶ Reşad Ekrem Koçu'nun hazırladığı *İstanbul Ansiklopedisi*'nin ilgili bölümünde, abidenin yıkılışıyla ilgili Çalalapa'nın bilgilerini tekrar eder ve bir ekleme yapar: Avusturya şirketi Sascha-Gesellschaft'ın İstanbul mümessili Mordo'nun Fuat Uzkınay'a film çekmeyi öğrettiğini, Uzkınay'ın da bu şekilde olayı filme aldığı bilgisini paylaşır.²⁷ 1970'te *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay* isimli kitabında Nijat Özön ise, filmin uzunluğunun 150 metre olduğunu söyler. Bu bilginin altına ise bir dipnot ekler:

Bu film bugüne kadar bulunamamıştır. K. K. Foto-Film Merkezi'ndeki katalogta bu ad altında kayıtlı filmin bununla hiçbir ilgisi yoktur. Dikkati çeken bir nokta da Uzkınay'ın 1953'te Foto-Film Merkezi'nden henüz emekliye ayrıldığı sırada Sayın Tilgen'le yaptığı konuşmada bu filmin Merkez'de bulunduğundan hiç söz açmamasıdır. Öbür filmlerinin resimlerini Merkez'in arşivindeki kopyalardan sağlayabilmesine rağmen Uzkınay bu filmle ilgili hiçbir fotoğraf verememiştir. Bundan dolayı filmin daha o vakit kaybolduğu sonucuna varılabilir. Foto-Film Merkezi'ndeki filmlerin zaman zaman büyük kayıplara uğradığı, tasfiye edildiği bilinmektedir. Bu ilk filmimizin de bu arada kaybedilmiş olması mümkündür."²⁸

Film hâlâ bulunamamış olsa da, İ. Arda Odabaşı'nın 2018 yılındaki makalesi filmin çekildiğini ve gösterime girdiğini kanıtlar.²⁹ Böylece 1948 yılından beri üzerine pek çok yazı yazılan³⁰, çekilip çekilmediği büyük bir tartışma konusu olan

25 Rakım Çalalapa, *Filmlerimiz*, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Yayınları, 1948, s. 6.

26 Nurullah Tilgen, "Bugüne Kadar Filmciliğimiz", *Yeni Yıldız*, 1956, sy. 36.

27 Reşad Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi*, c. 3, İstanbul: Neşriyat Kolektif Şirketi, 1960, s. 1500.

28 Özön, *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, s. 10.

29 İ. Arda Odabaşı, "Ayastefanos Filmi Hakkında Yeni Bilgiler ve Sinema Haberleri Gazetesi", *Müteferrika*, 2018, sy. 53; "Ayastefanos Filminin Yapımcısı ve Gösterim Programı", *Müteferrika*, 2018, sy. 54.

30 Bahri Doğanay, "Ayastefanos'taki Rus Abidesi Nasıl Yıkıldı?", *Tarih Dünyası*, 1950, sy. 6, s. 245-260; Nurullah Tilgen, "İlk Türk Operatörü", *Resimli 20. Asır Haftalık Mecmua*, 1954, sy. 25; Onat Kutlar, "Türk Sinemasının Altmışıncı Yılı ve İlk Türk Filmini Çeviren Fuat Uzkınay", *Milliyet Sanat*, 1974, sy. 106; Burçak Evren, "Türk Sineması 70 Yaşında mı: İlk Türk Filmi Üstündeki Kuşuklar", *Gelişim Sinema*, 1984, sy. 2, s. 6-8; Burçak Evren, "Uzkınay'ın Kızları Ne Diyor?", *Gelişim Sinema*, 1984, sy. 2, s. 9-10; Roni Margulies, "Rus Kilise Abidesi Nasıl Yıkıldı?", *Toplumsal Tarih*, 1994, sy. 1, s. 40-42; Burçak Evren, *Türk Sinemasının Doğum Günü: Bir Savaş, Bir Anıt, Bir Film*, İstanbul: Leya Yayıncılık, 2003; Dilek Kaya, "Kırk Bir İlk Hikâyesi: Türk Sinemasının 100. Yılına Dair", *Sinecine*, 2014, sy. 10, s. 113-120; Barış Saydam, "Sinemada Tarih yazımı Yaklaşımları Açısından Türk Sinema Tarihinin Başlangıcına İlişkin Sorunlar: Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı Filmi Ekseninde Bir İnceleme", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2017.

filmin çekildiği hususu netleşir. Weinberg ve Manaki Kardeşler'in filmlerinin bir kısmı günümüze kadar ulaştığı için *Ayastefanos*'un ilk film olmadığı da aşikârdır. Ancak günümüzde, bu filmin çekildiği tarih sembolik bir doğum günü olarak kutlanmaktadır.

Yarı resmî kurumlardan biri olan Müdafaa-yi Milliye Cemiyeti, I. Balkan Savaşı sırasında kurulmasına rağmen kurumun esas çalışmaları ve öne çıkması I. Dünya Savaşı yıllarına denk gelir. Film ve tiyatro gösterimleri, sergi, hayır etkinlikleri vb. çalışmalarda bulunan Cemiyet, bu şekilde elde ettiği gelirleri yaralı askerlere, savaş mağdurlarına ve yoksullara dağıtır. Harbiye Nezareti tarafından da desteklenen kurum, aynı zamanda film üretimi konusunda da çalışmalarda bulunur. 1917 yılında *Casus* isimli uzun metrajlı film ve *Bican Efendi Belediye Müfettişi* isimli orta metrajlı güldürü ile kurum ilk film projelerini gerçekleştirir.³¹

I. Dünya Savaşı sırasında ülkelerin sinema alanında propaganda çalışmaları Osmanlı'da da etkisini gösterir. Ancak bu dönemde Osmanlı'da ordu içerisinde film çekecek, ordunun gücünü ve padişahın kudretini yansıtacak görüntüler üretecek bir birim yoktur. Bu iş için Harbiye Nezareti'nin izni ve onayıyla İstanbul'daki Alman İstihbarat Dairesi'nin ya da nezaretlerin görevlendirdiği çeşitli azınlıklara mensup kameramanlar çalışır. Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın Almanya'ya yaptığı ziyaret sırasında Alman ordusundaki sinemacılık faaliyetlerine tanıklık etmesi sonrasında benzer bir birimin Osmanlı'da da kurulması kararlaştırılır.³² 1916 yılında çalışmalar tamamlanarak Merkez Kumandanlığı Sinema Şubesi (Merkez Sinema Dairesi) açılır.³³ Kurumda çalışan Cemil Filmer'in aktardığı bilgilere göre şubenin başlıca görevleri içerisinde "film çekmek, yıkamak, pozitif basmak ve bunu projeksiyonda göstermek" vardır.³⁴ Kısa süre içerisinde kurum *Alman İmparatoru'nun Dersaadet'e Gelişi* (1917), *Alman İmparatoru'nun Çanakkale Ziyareti* (1917), *Abdülhamid'in Cenaze Merasimi* (1918), *Vahdettin'in Biat Merasimi* (1918) ve *Vahdettin'in Kılıç Alayı* (1918) gibi bir dizi önemli tarihi anı filme çeker.³⁵ Enver Paşa'nın emriyle cephede pek çok görüntü de kaydeden kurumun çabaları 30 Ekim 1918 tarihinde imzalanan Mondros Mütarekesi ile sona erer. Mütareke

31 Nijat Özön, Mustafa Gökmen ve Ali Özuyar gibi sinema tarihçileri *Casus* ve *Pençe* filmlerinin aynı yıl çekildiklerini belirtir. Ancak Arda Odabaşı çekilen ilk filmlerin *Casus* ve *Bican Efendi Belediye Müfettişi* olduğunu ifade eder. İ. Arda Odabaşı, *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2017, s. 37.

32 Bu kurumda çalışan Cemil Filmer, kurumun ismini Ordu Sinema Film Merkezi şeklinde belirtir. Cemil Filmer, *Hatıralar*, İstanbul: Emek Matbaacılık, 1984, s. 85-86. Ancak Ali Özuyar kurumun resmî isminin yazışmalarda Merkez Kumandanlığı Sinema Şubesi olarak geçtiğini, sonrasında da Merkez Sinema Dairesi şeklinde yaygın kullanımına dönüştüğünü ifade eder. Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, s. 251-260.

33 Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, s. 253.

34 Filmer, *Hatıralar*, s. 86.

35 Özön, *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, s. 42-44.

sonrasında kurum tasfiye edilir. Ordunun sinema ekipmanları ve çekilen filmler, dağılmaması amacıyla yarı resmî bir dernek olan Malul Gaziler Cemiyeti'ne devredilir.³⁶ Cumhuriyet dönemine geldiğimizde, Askeri Müze'deki tarihî açıdan önem taşıyan belge filmler ve Malul Gaziler Cemiyeti'ndeki uzun metrajlı yapımlar Türk Silahlı Kuvvetleri'ne bağlı Ordu Foto Film Merkezi Komutanlığı'na aktarılır. Müdafaa-yi Milliye Cemiyeti'nin ve Merkez Sinema Dairesi'nin Osmanlı döneminde çektiği filmler uzun süre Ordu Foto Film Merkezi'nde saklanır.

II. Yeşilçam Öncesi

23 Nisan 1923 yılında Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte Türkiye'deki sinemacılık faaliyetlerinde de ülkede yaşanan ideolojik değişikliğin etkisi hissedilir. Latin alfabesine geçiş, Türk Medeni Kanunu'nun İsviçre Medeni Kanunu örnek alınarak modernize edilmesi, tekke ve zaviyelerin kapatılması gibi toplumsal alanda yaşanan dönüşümlerin bir diğer sacayağı da kültür ve sanat alanındaki yeniliklerdir. Konservatuarların açılması, senfoni orkestralarının kurulması, klasik Batı müziğinin yaygınlaştırılması, operacı ve tiyatrocı yetiştirilmesine önem verilmesi, Batılı ülkelere mühendisliğin yanı sıra sanat alanında da yetiştirilmek üzere öğrencilerin gönderilmesi gibi yenilikler yaşanır. Yapılan çeşitli vergi düzenlemeleri ve yurt dışına yetiştirilmek üzere gönderilen insanların yanı sıra bu dönemde sinema konusunda ülkenin yeterli bir altyapıya sahip olmadığını da söylemek mümkündür. Bu nedenle de sinemacılık faaliyetleri Cumhuriyet'in ilk döneminde ağır aksak bir şekilde ilerlemeye çalışır.

Cumhuriyet'in ilk dönemi daha çok tiyatrodan gelen Muhsin Ertuğrul'un "tek adamlığı" ile geçer. Bu dönemde Ertuğrul'un yanı sıra Atatürk tarafından Paris Türk Haberler Bürosu'nu kurmakla görevlendirilen, Türkiye'ye döndükten sonra Ankara Maarif Müfettişliği, Milli Temsil Akademisi Müdürlüğü gibi görevlerde de bulunan Münir Hayri Egeli'nin belgesel çalışmaları, muhtelif alanlarda eğitim almak için yurt dışına giden ancak gittikleri ülkelerde sinemayla ilgilenen Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ ve Şadan Kamil gibi gençlerin eserleri ve Darülbedayi'de oyunculuk yapan Refik Kemal Arduman, Talat Artemel, Hadi Hün ve Ferdi Tayfur gibi oyuncuların filmleri vardır. 1923-1950 arasında çekilen filmler daha çok Darülbedayi'de bulunan kişilerin tiyatro temsillerinin sinemaya aktarılması şeklinde ortaya çıkmış, bu nedenle de tiyatro etkisinden kurtularak özgünleşememişlerdir. Sinema alanındaki altyapı yetersizliği gibi yetişmiş insan eksikliği de bu dönemde çekilen filmlerde ortaya çıkan tiyatro etkisini artırmıştır.

Türkiye'de ordunun sinemacılık faaliyetlerinden sonra kendi özel sermayesiyle kurulan ilk film şirketi olan Kemal Film'in ilk çektiği uzun metrajlı konulu filmlere baktığımızda ise, Seden Kardeşler'in ve Muhsin Ertuğrul'un dönemin ruhunu yakaladıklarını aynı zamanda bunu ticarî bir unsur olarak kullandıklarını

36 BOA. İ.DUİT, 116/19 (22 Kasım 1919). Ayrıca bkz. Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 60.

görüürüz. Şirket, ilk olarak işgal yıllarında İstanbul'da çok konuşulan gerçek bir cinayet vakasını, ŐiŐlili Mediha Hanım'ın cinayetini *İstanbul'da Bir Facia-i AŞk* (1922) ismiyle filme çekmeye karar verir. Muhsin Ertuğrul'un Kemal Film adına çektiği ikinci film, Yakup Kadri'nin *Nur Baba* (1922) isimli eserinden uyarlanır. Nijat Özön'ün ifadesiyle, "tekkesini zengin ve güzel kadınlar için bir tuzak olarak kullanan, güzel sesli, Őehvet düŐkünü bir BektaŐi Őeyhinin"³⁷ hikâyesinin anlatıldığı filmin çekimleri sırasında BektaŐiler seti basarak aletlere zarar verir. Tepkiler üzerine film ancak Cumhuriyet'in ilânından sonra *Boğaziçi Esrarı* adını alarak gösterime girebilir.³⁸ Kemal Film'in sıradaki işi Kurtuluş Savaşı'nın dumani henüz kalkmadan Halide Edip Adıvar uyarlaması *AteŐten Gömlek*'tir (1923). Film, Kurtuluş Savaşı'ndan hemen sonra ordunun da desteğiyle çekilir. Milli Mücadele dönemini konu alan bir filmde Rus, Ermeni ve Rum kadın oyuncular yerine Türk-Müslüman kadın oyunculara yer verilir. O tarihe kadar Müslüman kadınların oyunculuk yapması karŐılaŐılmayan bir durumken, Kurtuluş Savaşı'nı konu alan bir filmle bu durum deĐiŐmeye başlar.

İpek Film adına 1932 tarihinde bir başka Muhsin Ertuğrul filmi olan *Bir Millet Uyanıyor*'da ise, İngiliz Muhibleri Cemiyeti kurucusu Said Molla ve yandaŐlarına karşı mücadele eden Kuvayi Milliyeci bir yüzbaŐının hikâyesi konu edilir. Kurtuluş Savaşı sırasında ve sonrasında "gericiler" ve "modernler" arasındaki çatışma filme de sirayet eder. Film, Atatürk'ün reformlarının geniş kitlelerce benimsenmesine yardımcı olur. Filmin çekimleri sırasında Atatürk de filme her türlü devlet yardımını sağlar ve filmde görünmeyi kabul eder. Nutku okurken görüntüsünün kaydedilmesine ve filmde kullanılmasına izin verir.³⁹ Aynı zamanda filmin sonuna Kurtuluş Savaşı sırasında yine Kemal Film'in çektiği *Zafer Yolları* isimli aktüalite filminden de görüntüler eklenir.⁴⁰

II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte 1930'lu yılların sonlarına doğru tüm dünyada üretilen film sayılarında büyük bir gerileme göröür. Türkiye'de 1938 yılında bir, 1939'da dört, 1940'ta dört, 1941'de iki, 1942'de dört yerli film gösterime girer.⁴¹ Savaş Őartlarından dolayı ülkeye giren yabancı filmler de bu dönemde azalmıştır. Özellikle Alman ve Sovyet filmleri propaganda filmi olarak değerlendirildikleri için çok azı vizyon Şansı bulur.⁴² Bu dönemde filmlerine en ulaşılabilir olan ülkeler komŐu ve bize yakın ülkelerdir. Mısır'da çekilen *AŞkın*

37 Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 87.

38 Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 88.

39 Semra Kır, *İstanbul'un 100 Filmi*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İŞleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2010, s. 14.

40 Ālim Şerif Onaran, *Muhsin Ertuğrul Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013, s. 155.

41 Agah ÖzĐüç, *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*, İstanbul: Horizon International, 2012, s. 37-41.

42 Bkz. Ali Özuyar, *Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema (1939-1945)*, İstanbul: Doruk Yayımcılık, 2011.

Gözyaşları filmi bu dönemde Mısır üzerinden Türkiye'ye getirilir. 1938 yılında film vizyona girdiğinde özellikle Şehzadebaşı'nda büyük ilgi görür; Nijat Özön'ün ifadesiyle filmin gösterimi sırasında "sinemaların camları kırılır, caddede trafik durma noktasına gelir".⁴³ *Aşkın Gözyaşları*'nın seyirci tarafından bu kadar rağbet görmesi üzerine *Sahra Güzeli* (Bahica Hafız, 1937), *Lekeli Kadın* (Togo Mizrahi, 1938), *Leyla ile Mecnun* (İbrahim Lama, 1939), *Binbir Gece* (Togo Mizrahi, 1940), *Harun Reşid'in Gözdesi* (Ahmad Badirhan, 1940) gibi filmler arka arkaya vizyona girer. 1938-1944 yılları arasında böylece Türkiye'de bir Mısır filmleri salgını başlamış olur.⁴⁴

Gösterilen filmlerin büyük bir kısmında ünlü şarkıcılar yer almaktadır. Filmler şarkıcıların sık sık şarkı söylediği, basit konulara sahip, melodram kalıpları içerisinde ilerleyen bir anlatım üslubunun tutturulduğu Hollywood'un melodram türünde çevrilen oryantalist içeriklere sahip yapımlardır. Bu filmlerin ülkemizde bu kadar etkili olmasının nedenlerinden biri de içeriğe yönelik kültürel yakınlıktır. Seyircilerin fesli aktörleri, Arapça diyalogları ve Doğu'ya özgü ritmik şarkıları beyazperdede görmeleri onları etkilemiş ve bu şekilde egzotik bir atmosfer içerisinde ilerleyen filmlerin ticarî yönden kârlı yapımlara dönüşmesi sağlanmıştır. Yarı Türkçe yarı Arapça gösterilen Mısır filmleri özellikle Doğu ve Güneydoğu illerinde Arap kültürüne ve Arapçaya ilginin artacağı, Türkçeye yönelik ilginin azalacağı yönündeki itirazlardan sonra 1943'te yasaklanırlar.⁴⁵

1948 yılına gelindiğinde ise önemli bir vergi düzenlemesine gidilir. Daha önce belediye yerli ve yabancı filmlerden %70 oranında rüsum vergisi alırken, 1948'deki düzenlemeyle birlikte yabancı filmler için oran aynı kalır ancak yerli filmler için oran %25'e düşürülür.⁴⁶ Yerli film endüstrisini canlandıran, yeni yatırımcıların sektöre girişini, yeni stüdyoların açılmasını ve yerli filmlere yatırım yapılmasını teşvik eden bu uygulama Türkiye'deki sinemacılık faaliyetlerinin ilerlemesinde önemli bir etki yapar.⁴⁷

1940'lara kadar Kemal Film ve İpek Film şirketleri Türkiye'de faaliyet gösterirken, daha sonra Halil Kamil'in Türk Film Stüdyosu (daha sonra Ha-Ka Film adını alır), Necip Erses'in Ses Film, Faruk Kenç'in İstanbul Film, Turgut Demirağ'ın And Film şirketleri başta olmak üzere film şirketleri çoğalmaya başlar. 1944-1950 yılları arasında toplamda yirmi beş film şirketi vardır. Bu şirketler sadece filmlerin yurt

43 Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 127.

44 Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 127. Ayrıca bkz. Esin Berктаş, *1940'lı Yılların Türk Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

45 Levent Cantek, "Türkiye'de Mısır Filmleri", *Tarih ve Toplum*, 2000, sy. 204, s. 35.

46 Ertan Tunç, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, İstanbul: Doruk Yayınları, 2012, s. 61.

47 Arka arkaya açılan yerli film şirketleriyle birlikte yılda çekilen film sayısı da 1951'de 36, 1952'de 61, 1953'de 44, 1954'te 50, 1955'te 64, 1956'da 52, 1957'de 60, 1958'de 88 filme çıkar. Agah Özgüç, *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*, İstanbul: Horizon International, 2012.

dışından ithal edilmesi, Türkçe dublajlarının yapılması ve salonlara ulaştırılması konularında değil, aynı zamanda doğrudan yerli film üretimi amacıyla da faaliyet gösterirler. Bu şirketlerde sinemaya ilgi duyan gençler, yurt dışında eğitim görmüş teknisyenler ve sinemaya yatırım yapmak isteyen varlıklı aileler bir araya gelir. Bu şekilde Türk sinemasında yerli üretim de yeniden bir ivme kazanmış olur.

III. Yeşilçam

1960'lı yıllarda Demokrat Parti iktidarı döneminde yapılan yollarla şehirler taşraya bağlanır, ulaşım kolaylaşır ve elektrik yaygınlaşır. Kentte yaşama kültürü baskın bir özellik haline gelir. Eski tip mahalle kültürü aşınmaya başlar. Kent içinde daha dinamik, değişken ve hareketli bir döneme girilir: Yollar genişler, arabalar artar, apartman yaşamı yaygınlaşır, iç göç yüzünden nüfus çeşitlenir.⁴⁸ Dönemin Yeşilçam filmlerine baktığımızda, toplumsal hayatta yaşanan değişimlere bir tepki niteliğinde “mahalle kültürü” kutsanır. Yeşilçam'ın yarattığı “biz” vurgusu baskın bir özellik haline getirilir. Gerçek hayatta yaşanan hızlı değişim, kentin ve bireyin çehresinin hızla değişmesi olgusu filmlerde inatçı bir karşı koyuşa dönüşür. Toplumsal hayattaki erozyon arttıkça filmlerdeki aşinalık hissi de artar. Ezberlenen konular, bildik yıldızlar, klişe olay örgüleri, iyinin, güzelin ve “namuslu” olanın hikâyelerde kahramanlaştırılması bu dönemde yükselişe geçen öğeler olarak karşımıza çıkar.⁴⁹

1950'li yıllarda artan film şirketleriyle birlikte başlayan sinema alanındaki endüstrileşme çabaları 1960'lara gelindiğinde Yeşilçam adı altında bir sistematığe oturur. Yeşilçam da Hollywood gibi stüdyo sistemini uygulamaktadır. Sektörde birinci, ikinci ve üçüncü sınıf stüdyolar çeşitli yönetmen ve oyuncularla uzun süreli sözleşmeler yaparlar. Belirli yönetmen ve oyuncularla üretilen filmler şirketlerin anlaşmalı olduğu sinema salonlarında gösterime girer. Önemli şirketler tarafından önemli lokasyonlar önceden rezerve edilir. Ancak şirketler profesyonel bir şekilde yönetilmediği, kurumsal bir kimliğe sahip olmadıkları ve ekonomik anlamda sürdürülebilir politikalar üretmekten yoksun oldukları için sistem dengesiz ve kırılgan bir yapıya sahiptir. Stüdyoların ayakta kalabilmeleri için tek koşul çekilen filmlerin seyirci tarafından rağbet görerek ticarî başarı sağlamasıdır. Bu şekilde yeni çekilen filmlerin finansmanı sağlanır ve sistem ayakta kalır. Ham maddenin dışarıdan kota ile geldiği, büyük birkaç stüdyo dışında dublaj, montaj, laboratuvar işlemlerinin yapılamadığı, senarist, görüntü yönetmeni ve teknisyen rakamlarının çekilen filmlere yetişemediği bir ortamda tam anlamıyla işleyen bir film sektöründen de bahsetmek mümkün değildir. Firmalar arası rekabetin artması ve yeterli iş gücü ve sermayenin olmaması, kısa sürelerde rekabet yüzünden

48 Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları, 2005, s. 27.

49 Bkz. Umut Tümay Arslan, *Mazi Kabrinin Hortlakları*, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

film üretme zorunluluğu bir süre sonra içerik ve biçim meselelerinin geri planda kalmasına ve bir tür kısır döngünün oluşmasına neden olur.

1960 yılında Türkiye’de 85 yerli film üretilirken, 1965’te 215’e çıkan film üretimi 1966’da ise 241 rakamına ulaşır. 1960-1969 yılları arasında 1710 film çevrilirken, bu filmlerin 637’si 17 şirket tarafından üretilmiştir.⁵⁰ Bu dönemde pek çok şirket açılıp kapanırken, sinema dışından da farklı bölgelerde farklı mesleklerle ilgilenen kişiler tarafından sinemaya dışarıdan bir sermaye girişi yaratılır. Beğendikleri aktör ve aktrislerle film yaptırmaya çalışan, beğenilen filmlerin benzerlerini üretme peşinde koşan ya da sinemacılığı kârlı bir yatırım olarak gören sermaye sahiplerinin “sipariş” ile film üretmeleri de sektördeki kısır döngüyü derinleştiren faktörlerden biridir. Fakat Yeşilçam’da kurumsal bir kimliği olan ve yıllardır istikrarlı bir şekilde bir yapım politikası geliştirerek ilerleyen şirket sayısı çok az olduğundan, sistem dışarıdan gelen sermayeye bağımlıdır. Örneğin Ferninand Manukyan bu dönemde çekilen filmlerin pek çoğuna borç vererek katkı sağlar. Manukyan’ın kendisine getirilen senetleri kırarak prodüktörlere para vermesi sayesinde pek çok şirket film çekmeyi sürdürmektedir. Sektöre yönelik doğrudan devlet desteğinin, sponsorluk ilişkilerinin ve banka kredilerinin olmadığı bir ortamda seyirci taleplerini karşılayabilmek için film şirketleri günü kurtaran çözüm önerileri üretir.

1960’larda Türkiye’de Yeşilçam olarak anılan ana akım sinemanın yanı sıra 27 Mayıs 1960 Darbesi’nden sonra oluşan yeni koşullar içerisinde filizlenen toplumsal gerçekçi bir sinema pratiğinden de söz etmek mümkündür. Metin Erksan, Halit Refiğ, Vedat Türkali, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin filmleri bu dönemde toplumsal gerçekçi bir çizgi izleyerek toplumsal sorunları, sınıf çatışmasını, sendikal hareketleri ve yaşanan değişimi yalın bir dille sinemaya taşır. Metin Erksan Demokrat Parti iktidarını, liberalizmi ve “küçük Amerika” idealini eleştiren *Gecelerin Ötesi* (1960), sınıf çatışması ve mülkiyeti temel alan *Yılanların Öcü* (1962), benzer temayı çok daha rafine ve çarpıcı bir şekilde ele aldığı *Susuz Yaz* (1963) ve yeni “burjuva” sınıfının eleştirisi *Suçlular Aramızda* (1964) gibi filmleriyle bu dönemde öne çıkar. Halit Refiğ toprak ağalarına karşı ordunun yanında yer aldığı *Şafak Bekçileri* (1963), işçi sınıfından yana tavrı alan burjuva karakteriyle dönemin karmaşık politik iklimini dışı vuran *Şehirdeki Yabancı* (1962), köyden kente göç ettikten sonra dağılan bir ailenin hayatını anlattığı *Gurbet Kuşları* (1964) ile dikkat çeker. Ertem Göreç’in sınıf çatışması, iktidar eleştirisi ve kentleşme sorununu ele alan *Otobüs Yolcuları* (1961), sendikal hareketi merkez alan *Karanlıkta Uyananlar* (1965), Duygu Sağıroğlu’nun göç konulu filmi *Bitmeyen Yol* (1965) toplumsal gerçekçi sinemanın başlıca filmleri olarak gösterilebilir. 1965 yılındaki seçimlerde Demokrat Parti’nin devamı niteliğindeki Adalet Partisi’nin

50 Tunç, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, s. 219.

ezici bir çoğunlukla iktidara gelmesi ile toplumsal gerçekçi yönelim sinemamızda zayıflayarak dönemin kuramsal tartışmalarıyla farklı bir yöne evrilir.⁵¹

1960'larda darbe sonrasında yaşanan canlılık pek çok alanda fikrî tartışmaların da yaşanmasını beraberinde getirir. Bunların en önemlisi ise Türk Sinematek Derneği ve Ulusal Sinemacılar arasında yaşanan tartışmadır. Bu tartışmanın zemini 9-16 Kasım 1964 tarihinde Türk Sinema Şurası'nda hazırlanır. Şûranın amacı bakanlık yetkilileri ile sinemacılar arasında ortak bir zemin yaratmak ve sinema endüstrisinin sorunları üzerine konuşmaktır. Ancak şûrada sektörden kişiler ve sinema yazarları arasında büyük bir bölünme yaşanır. 1965 yılında düzenlenen Antalya Altın Portakal Film Şenliği'nde tartışmalar bir kez daha tekrarlanır. 25 Ağustos 1965'te Onat Kutlar başkanlığında Türk Sinematek Derneği'nin kurulması mevcut tartışmaların bir zemin kazanmasına neden olur. Sinematek "sanat sineması" geleneğini savunarak Türk filmlerine karşı bir cephe alır. Buna karşı olarak Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin başını çektiği bir grup da "özenti" ve "burjuva" diyerek eleştirdiği Sinematetçilere karşı yerel değerlerden beslenen Ulusal Sinema'yı öne sürer.

Halit Refiğ ulusal sinemayı tanımlarken Halk Sineması tabirini kullanır. Türk halkının film izleme gereksiniminden doğan, halkın kendi parasıyla desteklediği (Yeşilçam'ın film çekme şartlarına atıfta bulunarak), Türk kültüründen, örf ve geleneklerinden beslenen bir sinema olduğunu söyler.⁵² Bu sıralarda Türkiye'de ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) tartışmaları da başlamıştır. Kemal Tahir'in başını çektiği Marksist gelenekten gelen bir grup aydın ATÜT üzerinden yeni bir üretim ve mülkiyet sistemi geliştirmeye çalışır.⁵³ Avrupa'da feodalizm egemendir ve toprak beyleri aracılığıyla küçük krallıklar kurulur. Bu aslında kapitalizmin klasik gelişme modelidir. Asya'da ise merkezî otorite, gücünü muhafaza etmek ve yetkilerini paylaşmamak için ülke topraklarını belirli bir bireye ya da aileye mülk olarak devretmez, ancak kullanma hakkını devreder. Böylece merkezî otorite, kullanma hakkını devreden anlaşmayı feshedip bu hakkı bir başka kişiye verebilir. Bu nedenle Doğu toplumlarında toprak bireyin değil, devletin mülkiyetindedir. Bu dönemde Osmanlı'nın da klasik bir ATÜT toplumu olduğu fikri yaygınlık kazanırken, ATÜT Doğu-Batı tartışmasının da merkezi haline gelir. Kemal Tahir'in tezleri Halit Refiğ ve Metin Erksan gibi sinemacıları derinden etkiler. Ulusal Sinema bir yandan yerel değerlere bağlı, halkın talep ettiği ve takip ettiği, antikapitalist bir söyleme

51 Detaylı bilgi için bkz. Aslı Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005.

52 Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket Yayınları, 1971.

53 Bkz. Sencer Divitçioğlu, *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumunu*, İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2015.

dayanan, Batı merkezliği eleştiren bir tavır takınmaya çalışırken diğer yandan da kendi içinde birtakım çelişkileri de barındırır.⁵⁴

Bu dönemde ortaya çıkan bir başka fikir akımı ve sinema yapma biçimi ise Milli Sinema'dır. 1964 yılının Ağustos ayında *Tohum* dergisinde Yücel Çakmaklı, "Yeşilçam'da hilekâr rejisörlerin 'toplumcu sinema' adı altında yaptıkları" sinemadan farklı, Türk toplumunun dertlerini, Anadolu insanının yaşantısını, geleneklerini açığa çıkartacak ve insanımıza hitap edecek "milli sinema"nın ortaya çıkması gerektiğini yazar.⁵⁵ Uzun süre tek başına Milli Sinema akımının bayraktarlığını yapan Çakmaklı'nın filmleri estetik olarak Yeşilçam geleneğini takip eder ve Yeşilçam'ın içinde, Yeşilçam'ın sermayesiyle, Yeşilçam'ın oyuncularıyla farklı bir kanal açmaya çalışır. Milli Türk Talebe Birliği, Mesut Uçakan ve Salih Diriklik'le birlikte Milli Sinema'ya kuramsal bir kimlik kazandırır.

Sinematek'ten ayrılan daha radikal bir grup ise 1968'de *Genç Sinema* isimli bir dergi çıkarmaya başlar ve bir manifesto yayınlar. Konvansiyonel sinemayı tamamen reddeden grup, toplumsal devrimle birlikte sinemada da bir devrim gerçekleştirmek ister. O sıralar Dziga Vertov grubuyla çalışan Jean-Luc Godard'ın o dönemki söylemlerinden fazlaca etkilenirler. Elllerinde kamerayla sokağa çıkarlar ve işçileri, sendika üyelerini ve toplumsal hareketleri kaydederek, fakat 1971 muhtırası ile birlikte devrimci sinemacıların çoğu hapse atılır, filmlerine el konulur.

IV. Yeşilçam Sonrası

Ticarî hacmi 1960'larda tavan yapan Türk sineması, 1970'li yıllara sarsıntılı bir şekilde girer. Bunun en büyük nedeni 1960'lı yıllarda Amerikan sinemasında pek çok dönüşüme neden olan televizyonun Türkiye'de 1970'li yıllarda yaygınlık göstermesidir. Yeşilçam'ın alışıldık filmlerinin televizyon ekranlarında gösterilmesi, yurt dışındaki yabancı film ve dizilerin televizyon aracılığıyla seyirciye ulaşması bu dönemde sinema salonlarının eskisi gibi rağbet görmesinin önündeki en büyük engellerdir.

1970'lerdeki çözülmenin nedenlerinden biri de hem yönetmen kuşağının Yeşilçam'la birlikte bir tükeniş yaşaması hem de mevcut seyirci kitlesinin değişmesi, yeni seyirci kitlesinin ise Yeşilçam filmlerini klişe bulmasıdır. Türk sineması değişen çağa ve yeni gelişmelere adapte olmaya zorlanmakta, kendisini yeni teknolojilere, yeni arayışlara ve yeni denemelere taşıyamamaktadır. Siyasî arenadaki istikrarsızlık, sokaklarda yaşanan şiddet olayları ve yaşanan kutuplaşmalar da sanatın ve sinemanın geri planda kalmasına neden olur. 1970'li yıllar bir anlamda sinemada denenilen formüllerin artık iş yapmadığı, yeni şeyler denemek

54 Bkz. Bülent Vardar, "Türkiye'de Sinemanın Gelişimi ve Ulusal Sinema Tartışmaları", *Modern Zamanlar*, 2014, sy. 33, s. 20-31; Giovanni Scognamillo, *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, haz. Barış Saydam, İstanbul: Küre Yayınları, 2011, s. 226-259.

55 Yücel Çakmaklı, "Milli Sinema İhtiyacı", *Tohum*, 1964, sy. 11, s. 3.

yerine kısa sürede kâr elde etmenin formüllerinin arandığı, ileriye dönük fikirlerin üretilmediği yıllar olarak geçer.

Bu dönemde klasik Yeşilçam formüllerini en iyi uygulayan yönetmen ise Ertem Eğilmez'dir. Eğilmez'in sahibi olduğu Arzu Film 1970'li yıllarda *Hababam Sınıfı* serisi başta olmak üzere *Salak Milyoner* (1974), *Mavi Boncuk* (1974), *Tosun Paşa* (1976), *Süt Kardeşler* (1976) ve *Gülen Gözler* (1977) gibi başarılı yapımlara imza atar. Çoğu Eğilmez'in yanında sinemaya başlayan ve sinemada altın çağını yaşayan yetenekli bir jenerasyonla birlikte Arzu Film 1970'li yıllara damgasını vurur. Nahit Ataman, Ertem Eğilmez ve Sadık Şendil'den oluşan ana kadroya Ergin Orbey, Kartal Tibet, Orhan Aksoy gibi yönetmenler eşlik eder. Münir Özkul, Adile Naşit, Şener Şen, Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Tarık Akan, Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Ayşen Gruda gibi oyuncuların yer aldığı filmler böylece Arzu Film ekolü içerisinde hep birlikte gerçekleştirilir. Eğilmez'in güçlü liderliği etrafında toplanan Arzu Film ailesi Yeşilçam parçalanırken son kez aile güldürüleriyle seyircileri salonlara çeker.⁵⁶

Sinema salonlarının seyirci çekmek için erotik filmlere yönelmesi ise 1970'li yıllara rengini veren başka bir unsur olur. Büyük sinema salonları seyirci çekmek ve televizyonla rekabet edebilmek için televizyonda yasaklı olan erotik filmlere kapılarını açarlar. İlk başlarda İngilizler'in komedi filmlerini andıran hafif "açık saçık" komedilerle başlayan filmler, 1970'lerin ortasına gelindiğinde dozunu arttırarak erotik filmlere dönüşür. Sonrasında çekilen filmlerin aralarına çeşitli yabancı filmlerden sahneler atılmaya başlanır. En sonunda parçalı filmler porno filmlere evrilir. 1970-78 arasında dönüşümlü bir şekilde seks güldürülerinden porno filmlere doğru bir geçiş yaşanır. Bu filmler kısa sürede, çok düşük bir maliyetle ve senaryoya ihtiyaç olmaksızın çekilir. O yüzden de hızlıca kâr edilebilir ürünlere dönüşür. Krizden çıkış yolu aramak yerine çoğu yapımcı, yönetmen ve oyuncu bu tür filmlerde yer alarak günü kurtarmannın peşine düşer.

1960'ların sonlarına doğru köyden kente göçün artmasıyla birlikte şehirde yaşayan ve şehir yaşamına adapte olmaya çalışan insanların icra ettiği arabesk müzik, yaygın tanımıyla Arap halk müziğiyle Türk halk müziğinin ve Türk sanat müziğinin melezleşmesiyle ortaya çıkar. TRT, "Türk müziğini dejenere ettiği" gerekçesiyle arabeski yasaklar. Devletin kültür politikası gereği dışarıda bırakılan ve dışlanan bir tür olan arabesk, buna karşılık gazino programlarında, konser ve plaklarda önemli sayıda seyirciye ulaşmayı başarır. Genellikle geleneksel ailelerin çözülüşü, büyük kentin yozlaştırıcı etkisi, trajik intihar ve yok oluş hikâyeleri, sınıf çatışması, ötekileştirme, kimlik sorunları gibi temaları içerisinde barındıran dram filmlerinde 1970'li yıllarda popülerleşen arabesk şarkıcılar da başrolde yer almaya başlar. Ciddi bir seyirci kitlesi olan arabesk şarkıcıları sinemaya taşımakta tereddüt etmeyen yapımcılar kısa sürede bu girişimin kârlı bir işbirliği oluşturduğunu fark

56 Bkz. Cem Pekman (der.), *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

eder. Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses ve Küçük Emrah gibi pek çok sanatçı bu tür filmlerde yer alarak benzer temalar içerisinde kente tutunmaya çalışan insanların dramlarını seyirciyle paylaşır.

1970'lerin ortalarında büyük firmalar üretimlerini yavaşlatır, sinema televizyonla rekabet edemez duruma gelir ve Yeşilçam'ın önemli yönetmenleri erotik film furyası nedeniyle sektörden çekilmeye zorlanır. Bu dönemde İsmail Cem'in genel müdürlüğündeki Türkiye'nin tek kanalı olan TRT önemli yönetmenlere televizyon için film çekme imkânı tanır. Lütfi Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ TRT kanalı için çeşitli metrajlarda çalışmalara imza atar. Akad Ömer Seyfettin'in *Ferman*, Pembe İncili Kaftan, *Diyyet* ve *Topuz* hikâyelerini yorumlarken Refiğ, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* eserinden bir mini dizi yaratır. Erksan ise Sait Faik Abasıyanık'tan *Müthiş Bir Tren*, Kenan Hulusi'den *Sazlık*, Samet Ağaoğlu'ndan *Bir İntihar*, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan *Geçmiş Zaman Elbiseleri* ve Sabahattin Ali'den *Hanende Melek* öykülerini uyarlar.

12 Eylül 1980'deki darbenin sonuçları sadece siyasî arenada değil ekonomik, toplumsal ve kültürel anlamda da ağır olur. Enflasyonun artması, şehirli yeni bir orta sınıf palazlanırken eski orta sınıfların çözülerek fakirleşmesi, Yeşilçam'ın televizyon ve video pazarıyla rekabet edemeyerek çökmesi insanların sinema salonlarından uzaklaşmasına neden olur. 1980'ler gittikçe apolitikleşen entelektüel sinemacıların filmlerine, ülkedeki mutsuzluğun ve umutsuzluğunun tercümesi haline gelen arabesk şarkıcıların yer aldığı yapımlara ve siyasî arenadaki bütün karmaşaya karşın Yeşilçam'ın yıkılmasıyla birlikte erkek egemen bakış açısından sıyrılmaya şansı bulan kentli kadınların özgürlüğünü ifade eden "kadın filmlerine" sahne olur. Özellikle 1980'lerin ortasından itibaren Turgut Özal'ın başkanlığındaki Anavatan Partisi'nin liberal politikalarıyla birlikte 12 Eylül'ü konu alan filmler de çekilmeye başlar.

Şerif Gören'in 1986 yılında çektiği 12 Eylül öncesindeki siyasî olaylara karıştığı için hapis yatan ve hapisten çıktıktan sonra ailesindeki değişimi fark eden bir karakterin yaşadıkları üzerine kurulan *Sen Türkülerini Söyle*, darbeye sol görüşlü militanların sebep olduğunu iddia eden *Prences* (Sinan Çetin, 1986), 12 Eylül öncesi siyasî olaylara karışan ve bu yüzden ağabeyinin ölümüne neden olan başkarakterin büyük şehre gidiş öyküsünü dramatik bir şekilde aktaran *Dikenli Yol* (Zeki Alasya, 1986), 12 Eylül'de yaşananlara bir yönetmenin gözünden bakmaya çalışan *Su Da Yanar* (Ali Özgentürk, 1987), bir ailenin 1960-78 yılları arasındaki dönüşümünü konu alan ve bireylerin devlete olan inancını yitirmesini ele alan *Sis* (Zülfü Livaneli, 1988), dönemin siyasî karmaşasından kaçarak bir sayfiye yerine sığınan bir yazarın terörden kaçamamasının yarattığı ironi üzerinden şiddeti ve terörü sorgulayan *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1988) 12 Eylül dönemini anlatan dikkate değer filmler olarak öne çıkar.⁵⁷

57 Bkz. Hilmi Maktav, *Türk Sinemasında Tarih ve Siyaset*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013; Mesut Kara, *Sinema ve 12 Eylül*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012.

Kadının tek başına meslek sahibi olması, toplumdaki konumunu güçlendirmesi ve geleneksel toplumsal hayat normlarının modernleşme süreciyle birlikte esnekleşmesi sinemadaki kadın karakterlerin ve kadına karşı bakışın da farklılaşmasına neden olur. 1980'li yıllarda toplumsal gelişmelerle paralel olarak güçlü, özgür ve kimlik arayışı içerisine giren kadın karakterlerin başrolde yer aldığı ve anlatıyı yönlendirdiği filmleri görürüz. Yeşilçam'ın yıldız oyuncularını Türkan Şoray ve Müjde Ar'ın önderliğinde bu tür filmlerde cinsellik daha fazla ön plana çıkar. 12 Eylül öncesinde sansür yüzünden filmlerde yer almayan pek çok içerik 1980'li yıllarda çekilen filmlerde rahat bir biçimde sergilenmektedir. Türkan Şoray *Mine* (1982), *Seni Kalbime Gömdüm* (1982) ve *Bir Sevgi İstiyorum*'da (1984) mutsuz bir evliliği sürdürmekten vazgeçen ve başka bir adamla aşk ilişkisi yaşayan bir kadını, *Seni Seviyorum*'da (1983) pavyonda çalışan ve yeniden bir hayat kurmak isteyen birini, *Gramofon Avrat*'ta (1987) ise Konya'daki oturma âlemlerinde meşhur olan Cemile'yi canlandırır. Müjde Ar ise *Göl*'de (1982) pavyonda çalışıp âşık olan bir şarkıcıyı, *İffet*'te (1982) tecavüze uğradıktan sonra zengin bir adamın metresliğini yapan bir kadını, *Şalvar Davası*'nda (1983) köydeki kadınları örgütleyen Elif'i, *Dağınık Yatak*'ta (1984) yoksul bir gence âşık olan bir fahişeyi, *Gizli Duygular*'da (1984) bastırılmış cinsel duyguları ile savaştan bir kadını, *Adı Vasfiye* (1985) ve *Aaahh Belinda*'da (1986) gerçekte fantezinin iç içe geçtiği bir düşün başkahramanını canlandırır.

V. Yeni Türk Sineması

1980 Darbesi'nden sonra Yeşilçam dönemi fiili olarak sona erse de, çoğunluğu Yeşilçam döneminde yetişmiş yönetmenlerin filmlerinde Yeşilçam estetiğinin ve anlatım kalıplarının izlerini sürmek mümkündür. Ancak 1990'lı yıllara gelindiğinde filmlerin üretim, dağıtım ve gösterim koşulları tamamen değişmiştir. Büyük sinema salonlarının küçük cep salonlarına bölünmesi, küresel güçlerin Türkiye piyasasına girmesi ve majör Amerikan şirketlerinin 1989 yılındaki Yabancı Sermaye Kanunu ile birlikte Türkiye'de şube açarak sektörün başat figürleri haline gelmesiyle birlikte yerli sinema zorlu bir rekabetin içerisine girer. Bu dönemde Amerikan film şirketleri paket programlarla sinema salonlarını tüm sezon boyunca kapatırken, yerli filmler ise salonlarda kendilerine yer bulamaz. Dağıtımcular yerli filmleri dağıtarak risk almaktan kaçınırlar.

Ticarî sinemanın içerisine girdiği kriz ortamı 1990'larda düşük bütçelerle çalışan, kendi filmlerini istedikleri gibi çekme şansına sahip "yapımcı-yönetmen" kuşağının yetişmesini zorunlu kılar. Yeşilçam'ın stüdyo sistemi ve seyirci için film çeken yönetmenler yerine artık kendi içsel dünyalarını ve ülkenin toplumsal, siyasal ve ekonomik iklimini aktaran, sinemayı bir ifade aracı olarak kullanan genç ve entelektüel bir yönetmen kuşağı yetişir. Bu kuşağın içerisindeki yönetmenlerin büyük bir kısmı üniversitede eğitim görmüş, sinema sektörü dışında da bir

meslek sahibi olan, yabancı dil bilen ve yurt dışıyla temas içerisinde, İstanbul Film Festivali sayesinde belirli bir film kültürü edinmiş isimlerden oluşur.

Sektöre dâhil olan genç bir yönetmen kuşağıyla birlikte sinema üretme pratiği de değişime uğrar. Türkiye'nin 1990 yılında Eurimages'a (Avrupa Sineması Destek Fonu) üye olmasıyla ticarî sinemanın yanı sıra sanat sineması örnekleri de önemli bir finans kaynağı bulur. Eurimages, 1997-2000 yılları arasında Türk sinemasına 29 milyon 340 bin Fransız Fransı destek sağlar.⁵⁸ 1990'larda film üretim sayısı büyük düşüş göstermesine karşın, Eurimages destekli ortak yapım filmler kendilerine yaşama imkânı bulur.

Çıplak (Ali Özgentürk, 1990), *Mavi Sürgün* (Erden Kıral, 1991), *Fanatik* (Şerif Gören, 1993), *Kuşatma Altında Aşk* (Ersin Pertan, 1995), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1996), *Akrebin Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1996), *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1997), *Sis ve Gece* (Sinan Çetin, 1998) Eurimages'dan destek alır. Bu örneklerde de görüldüğü gibi Yeşilçam sonrası Türk sinemasının yeniden yapılanma sürecinde Eurimages önemli aktörlerden biridir ve sadece sanat sineması örneklerine değil, aynı zamanda popüler gişe filmlerine de önemli oranda destek verir. Bu sayede Türkiye'deki sinema sektörünün de hareketlenmesi sağlanır. Yurt dışındaki festivallerde Türk filmlerinin gösterilmesinde ve film çekmenin zor olduğu ekonomik kriz dönemlerinde film yapımı konusunda teşvik edici bir destek sağlayan Eurimages, Türk sinemasının görünürlüğünün artmasında da önemli bir rol oynar.

1990'ların başında, bugün Yeni Türk Sineması dediğimiz yönelimin kurucu yönetmenleri de ilk filmlerini çekmeye başlar. Reha Erdem ilk orta metrajlı çalışması *A Ay* (1988), Zeki Demirkubuz *C-Blok* (1993), Yeşim Ustaoglu *İz* (1994), Nuri Bilge Ceylan ilk kısa filmi *Koza* (1995) ve Derviş Zaim *Tabutta Rövaşata* (1996) filmi ile yeni dönemin öncülleri olurlar. Bu yönetmenler şartlar gereği auteur yönetmen tavrı içerisine girerek, üretimin tamamında söz sahibi olurlar. Bu isimlerin ürettiği filmler Eurimages ve yurt dışındaki çeşitli fonlardan destek alarak ve uluslararası dolaşıma girerek tüm dünyada gösterilme şansı elde ederler. Küreselleşmeyle birlikte festivaller, yarışmalar ve özel gösterimlerle tüm dünyadaki yönetmenler, filmler ve sektör temsilcileri bir araya gelir. Bir anlamda "küresel köy" hayali 2000'li yıllarda hayal olmaktan çıkarak gerçekliğin kendisine dönüşmektedir. Dijital sinemanın imkânlarının genişlemesi, ulaşımın, iletişimin ve fiziksel sınırların rahat bir şekilde aşılabildiğini de beraberinde getirir.

Türk sineması bu dönemde küreselleşmeyi ve yeni üretim, dağıtım ve gösterim modellerini başarılı bir şekilde değerlendirerek yurt dışına bir atılım gerçekleştirir. Cannes, Berlin ve Venedik başta olmak üzere tüm dünyada gösterilen Türk filmleri gösterildikleri yerlerden önemli ödüllerle geri döner. 1990'lı yıllarda üretime

58 Çiçek Coşkun, "1990 Sonrası Türk Sineması", https://www.sadibey.com/dosyalar/Gerekli_Seyler/1990_Sonrasi_Turk_Sineması [Erişim Tarihi: 10.02.2014].

başlayan yönetmenlerin festivallerdeki başarıları ve sinema alanındaki tanınırlıkları yeni yetişen kuşağı da etkiler. 2000'li yılların sinemasında en belirleyici öğeler bu anlamda içerik, biçim ve estetik anlamda yurt dışında görünürlük kazananak, Avrupa sanat sineması geleneğiyle bütünleşecek yapımlar üretmektir. Tüm dünyada sinemacılığın global bir hâle geldiği ve bununla birlikte standartlaşma eğilimlerinin de yükseldiği bir dönemde Türk sineması da bu anlamda yeni bir arayış içerisine girecektir.

Kaynakça

- Amicis, Edmondo de, *İstanbul (1874)*, çev. Beynun Akyavaş, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993.
- And, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.
- Arslan, Umut Tümay, *Mazi Kabrinin Hortlakları*, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Berktaş, Esin, *1940'lı Yılların Türk Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Beyoğlu, Süleyman, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2018.
- Bozis, Yorgo ve Sula Bozis, *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Brauner, Ludwig, "Die Aussichten der Kinoindustrie in der Türkei", *Der Kinematograph*, 1908, sy. 92.
- Cantek, Levent, "Türkiye'de Mısır Filmleri", *Tarih ve Toplum*, 2000, sy. 204.
- Ceram, C. W., *Sinemanın Arkeolojisi*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.
- Coşkun, Çiçek, "1990 Sonrası Türk Sineması", https://www.sadibey.com/dosyalar/Gerekli_Seyler/1990_Sonrasi_Turk_Sineması [Erişim Tarihi: 10.02.2014]
- Çakmaklı, Yücel, "Milli Sinema İhtiyacı", *Tohum*, 1964, sy. 11.
- Çalapala, Rakım, *Filmlerimiz*, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Yayınları, 1948.
- Çeliktemel-Thomen, Özde, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda (1908-1922)", *Kurgu*, 2010, sy. 2, s. 1-17.
- Çeliktemel-Thomen, Özde, "Hayaller Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbul'unda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909)", *Doğu Batı*, 2015, sy. 75, s. 155-179.
- Daldal, Ash, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005.
- Divitçioğlu, Sencer, *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumunu*, İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2015.
- Doğanay, Bahri, "Ayastefanos'taki Rus Abidesi Nasıl Yıkıldı?", *Tarih Dünyası*, 1950, sy. 6, s. 245-260.
- Erdoğan, Nezih, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Evren, Burçak, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995.
- Evren, Burçak, "Müslüman Mahallesinde Film Göstermek: Fevziye Kiraathanesi", *CineBelge*, 2015, sy. 1, s. 32-36.

- Evren, Burçak, "Türk Sineması 70 Yaşında mı: İlk Türk Filmi Üstündeki Kuşuklar", *Gelişim Sinema*, 1984, sy. 2, s. 6-8.
- Evren, Burçak, "Uzknay'ın Kızları Ne Diyor?", *Gelişim Sinema*, 1984, sy. 2, s. 9-10.
- Evren, Burçak, *Türk Sinemasının Doğum Günü: Bir Savaş, Bir Anıt, Bir Film*, İstanbul: Leya Yayıncılık, 2003.
- Filmer, Cemil, *Hatıralar*, İstanbul: Emek Matbaacılık, 1984.
- Kara, Mesut, *Sinema ve 12 Eylül*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012.
- Karaboğa, Kerem, Yavuz Pekman, Fakiye Özsoysal ve Metin Balay, *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Kaya, Dilek, "Kırk Bir İlk Hikâyesi: Türk Sinemasının 100. Yılına Dair", *Sinecine*, 2014, sy. 10, s. 113-120.
- Kır, Semra, *İstanbul'un 100 Filmi*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2010.
- Kirel, Serpil, Yeşilçam Öykü Sineması, İstanbul: Babil Yayınları, 2005.
- Koçu, Reşat Ekrem, *İstanbul Ansiklopedisi*, c. 3, İstanbul: Neşriyat Kolektif Şirketi, 1960.
- Kutlar, Onat, "Türk Sinemasının Altmışıncı Yılı ve İlk Türk Filmini Çeviren Fuat Uzknay", *Milliyet Sanat*, 1974, sy. 106.
- Maktav, Hilmi, *Türk Sinemasında Tarih ve Siyaset*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.
- Margulies, Roni, "Rus Kilise Abidesi Nasıl Yıkıldı?", *Toplumsal Tarih*, 1994, sy. 1, s. 40-42.
- Odabaşı, İ. Arda, "Ayastefanos Filmi Hakkında Yeni Bilgiler ve Sinema Haberleri Gazetesi", *Müteferrika*, 2018, sy. 53, s. 93-104.
- Odabaşı, İ. Arda, "Ayastefanos Filminin Yapımcısı ve Gösterim Programı", *Müteferrika*, 2018, sy. 54, s. 135-144.
- Odabaşı, İ. Arda, *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2017.
- Onaran, Âlim Şerif, *Muhsin Ertuğrul Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.
- Osmanoğlu, Ayşe, *Babam Sultan Abdülhamid*, Ankara: Selçuk Yayınları, 1986.
- Özgüç, Agah, *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*, İstanbul: Horizon International, 2012.
- Özön, Nijat, *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzknay*, İstanbul: Türk Sinematek Derneği Yayınları, 1970.
- Özön, Nijat, *Türk Sineması Tarihi*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2013.
- Özuyar, Ali, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Özuyar, Ali, *Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema (1939-1945)*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2011.
- Pekman, Cem, *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Refiğ, Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket Yayınları, 1971.
- Saydam, Barış, "Sinemada Tarihyazımı Yaklaşımları Açısından Türk Sinema Tarihinin Başlangıcına İlişkin Sorunlar: Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı Filmi Ekseninde Bir İnceleme", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2017.
- Scognamillo, Giovanni, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.

- Scognamillo, Giovanni, *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, haz. Barış Saydam, İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Tilgen, Nurullah, "İlk Türk Operatörü", *Resimli 20. Asır Haftalık Mecmua*, 1954, sy. 25.
- Tilgen, Nurullah, "Bugüne Kadar Filmciliğimiz", *Yeni Yıldız*, 1956, sy. 36.
- Tunç, Ertan, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, İstanbul: Doruk Yayınları, 2012.
- Vardar, Bülent, "Türkiye'de Sinemanın Gelişimi ve Ulusal Sinema Tartışmaları", *Modern Zamanlar*, 2014, sy. 33, s. 20-31.

Gazeteler

- Stamboul*, 12 Aralık 1896.
- The Levant Herald and Eastern Express*, 12 Aralık 1896.
- The Levant Herald and Eastern Express*, 13 Şubat 1897.
- Sabah*, 9 Şubat 1897.
- Rumeli*, 2 Temmuz 1911.

Arşiv Belgeleri

- BOA. İ.DUİT, 116/19 (22 Kasım 1919).

Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış

Barış SAYDAM

Öz

Türk sinemasının tarihsel anlamda gelişim süreci incelenirken Nijat Özön'ün Türk Sineması Tarihi isimli kitabı uzun süredir kaynak kitap vazifesi görür. Özön'ün Türk sinemasına dair dönemlendirmesi esas alınarak sinema tarihi kitapları yazılır. Bu yazıda Özön'ün genel kabul gören dönemlendirmesinden farklı olarak Türk sinemasının tarihini sinema endüstrisini ve endüstrinin kuruluş, gelişim ve dönüşüm periyotlarını önceleyerek ortaya koymaya çalışacağız. Bundaki amacımız sinema tarihini öne çıkan yönetmen ve filmlerle sınırlamamak, daha geniş bir bakış açısı ile sektörün ve sektöre bağlı olarak gelişen ve değişen diğer unsurları da tarihin bir parçası olarak ele almaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, dönemlendirme, Yeşilçam, modernleşme

An Overview of the History of Turkish Cinema

Barış SAYDAM

Abstract

While examining the historical development process of Turkish cinema, Nijat Özön's book titled The History of Turkish Cinema has long been a reference book. Film history books are written on the basis of Özön's periodization of Turkish cinema. In this article, we will try to reveal the history of Turkish cinema by prioritizing the cinema industry and the establishment, development and transformation periods of the industry, different from Özön's generally accepted periodization. Our aim in this is not to limit the history of cinema to prominent directors and films, but to consider the sector and other elements that develop and change depending on the sector as a part of history with a broader perspective.

Keywords: Turkish cinema, periodization, Yeşilçam, modernization

Türkiye’de Sinema Tarihyazımının Gelişim Süreci

Barış SAYDAM*

Giriş

Türkiye’de sinemayla ilgili bilinen ilk eser, 1927’de İzmir Türk Ocağı tarafından yayımlanan ve Ahmet Hikmet Müftüoğlu’nun Alexis Sluys’den çevirdiği *Mektep ve Sinema*’dır.¹ İlk geniş çaplı sinema tarihi çalışması ise Sedat Simavi’nin 1931 yılında basılan *Sesli, Sessiz ve Renkli Sinema* başlıklı kitabıdır. Simavi kitabının girişinde, ortaya çıkan eserin “halka sinema hakkında mücmel ve muhtasar bir malûmat vermekten” başka bir iddiası olmadığını belirtir.² Kitapta Türk sinemayla ilgili herhangi bir bölüm olmayıp, genel hatlarıyla sinemanın icadı, teknolojik açıdan aygıtın gelişimi anlatılmaktadır. Son bölümde de yönetmen ve yıldızlarla ilgili çeşitli bilgiler paylaşılır. Kitap, Simavi’nin kaleme aldığı orijinal bir eser değil, Hatchet’in kitabının Fransızcadan özetlenerek çevrilmiş halidir.

1933 yılında Hilmi Adnan Malik’in *Türkiye’de Sinema ve Tesirleri* isimli eseri yayımlanır. Eserinin ilk bölümünde “Sinemanın Tarihçesi” başlığının altında, “Umumi” ve “Türkiye’de Sinema” olmak üzere genel sinema tarihinin yanı sıra Türkiye’deki sinema tarihiyle ilgili de bilgi verilir. Malik’in kitabındaki bilgiler genel olarak sektörün hacmi ve kabaca faaliyet alanlarıyla ilgilidir. O dönemde faaliyet gösteren firmaların ve dağıtımçıların listeleri, ithalat rakamları gibi veriler

* Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi. bar_saydam@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-4344-2613.

1 M. Bülent Varlık, “Türkiye’de Sinema ve Tesirleri Üzerine Notlar”, *Kebikeç*, 2009, sy. 28, s. 215. Kitabın yeni baskısı için bkz. Alexis Sluys, *Mektep ve Sinema*, çev. Ahmed Hikmet Müftüoğlu, haz. Ayşe Yılmaz, İstanbul: Bilim ve Sanat Vakfı Yayınları, 2019.

2 Sedat Simavi, *Sesli, Sessiz ve Renkli Sinema*, İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1931, s. 4.

bulunur. Nitekim sonraki bölümlerde de sinemaların sayısı, sinemaya gidenler ve sinemanın insanlar üzerindeki etkilerine dair pedagojik bilgiler ve anketler vardır. Kitabın genel yaklaşımı ve üslubu, Malik'in Cumhuriyet dönemindeki Kemalist tarihyazımının ve tarihin eğitimde hangi biçimde konumlandırıldığına dair paralellikler taşır: Sinema da tarih bilincini geliştirmek, muasır bir medeniyet seviyesine ulaşmak için kullanılması gereken temel araçlardan biri olarak görülür.

Malik'in çalışması aynı zamanda Amerika Büyükelçiliği'nin ikinci kâtibi Eugene M. Hinkle'in imzasını taşıyan 1 Temmuz 1933 tarihli "The Motion Picture in Modern Turkey" başlıklı raporla da benzerlikler gösterir. Hinkle 1933 tarihli raporunda, Türkiye'deki sinema sektörüyle ilgili Malik'in paylaştığı istatistikî rakamları paylaşır ve Türkiye'deki sinema üzerinde özellikle Alman ve Rus sineması etkisinin altını çizer. Hinkle'in metni bir siyasetçinin bakışıyla sektörel ortamı resmetmek, Rus etkisinin kültürel alandaki izleri üzerine Amerika'yı uyarmak amacıyla kaleme alınır. Ancak ilgi çekici nokta, Malik'in eserindeki bilgilerle koşut bilgiler içermesidir. Rıfat Bali, bu durumla ilgili olarak Malik'in "intihal" yapmış ya da Hinkle'la birlikte bir saha araştırmasına girişmiş olabileceğini iddia eder.³ Bülent Varlık da Malik'in eserinin, Hinkle'in raporunun özeti olduğuna şüphe olmadığını belirtir.⁴ Ayrıca 1932 yılında Malik'in Amerikan Sefareti'nde çalıştığına dair bilgilerin olduğunu, 1936'da Malik'in *Revolutionary Turkey* adlı bir kitap yayımladığını ve kitabın önsözünü de 1933-1936 yıllarında Ankara'da görev yapan ABD Büyükelçisi Robert Peet Skinner'ın yazdığını ekler.⁵ Bu bilgiler ışığında, Malik'in Sefaret'te görev aldığını ve Hinkle'in raporuna katkı sunarak daha sonra da eserinde raporun özetine yer verdiğini söylemek mümkündür. Bununla birlikte Malik bu eserinde, çeşitli mecmua ve gazetelerde kısmî ve dağınık olarak zaman zaman verilen bilgileri, ilk defa (Hinkle'in raporunun genele açık olmadığını düşündüğümüzde) toplu bir şekilde vererek dönemin genel ticarî hacmini ortaya koymuş ve sinemanın ekonomik boyutuna da değinmiştir.

Sinema tarihi kitapları arasında çok fazla ismi zikredilmemekle birlikte, Nijat Özön'ün ilk okuduğu sinema kitaplarından biri olduğunu söylediği⁶, 1934 basımı mühendis Nüvit Osman'ın kaleme aldığı *Fen Dünyası ve Biz: Işıktan Doğanlar* başlıklı kitabın bir bölümünde de sinema tarihi üzerine bilgiler mevcuttur. "Fotoğraf", "Renkli Fotoğraf", "Sinema", "Renkli Film", "Sesli Film" ve "Plastik Film" vb. başlıklardan oluşan kitabın önsözünde Osman şunları yazar:

Biz burada fotoğrafın dünyaya gelişinden başlayarak onu bugünkü tekâmülüne kadar takip etmekle kalmıyor, aynı zamanda fotoğrafla iştiraki

3 Aktaran Varlık, "Türkiye'de Sinema ve Tesirleri Üzerine Notlar", s. 221.

4 Varlık, "Türkiye'de Sinema ve Tesirleri Üzerine Notlar", s. 221.

5 Varlık, "Türkiye'de Sinema ve Tesirleri Üzerine Notlar", s. 222.

6 Emrah Doğan, "Türk Sinema Tarihyazımı: Nijat Özön", Yüksek Lisans tezi, Ankara Üniversitesi, 2009, s. 171.

olan sinema, sesli film, resimli telgraf, klişecilik gibi bugün herkesin bilmesi lâzım gelen şeyleri bir kül halinde toplamış bulunuyoruz. (...) Bunu okuyanlar şimdiye kadar bilmediklerinin ne olduğunu öğrenecekler ve mektepteki fizik dersinin amelî sahadaki manasını bütün inceliğiyle yakından anlayacaklardır. Bizim de gayemiz budur.⁷

Osman’ın kitabı fotoğrafın ortaya çıkışı, gelişimi ve özellikleriyle başlayarak hareketli görüntünün tarihçesi ve gelişimiyle devam eder. Amacı, bu alandaki boşluğu doldurmak ve okurlara teknik gelişim hakkında malumat vermektir.

Sinema tarihi alanındaki bu öncül çalışmalar genellikle teknik olarak fotoğraftan sinemaya geçiş sürecini, “yeni icadın” özelliklerini, kullanım şartlarını, gelişimini konu alan ve bilgilendirme amacıyla çevrilen eserlerdir. Tarih, edebiyat ve tiyatro alanında olduğu gibi bu alanda da yapılan tercüme çalışmalarında Fransızca’nın etkisi vardır. Hatchet’in sinema tarihi, ilk dönem Türkçeye tercüme edilen, basılan ve çeşitli dergi ve gazetelerde bölümleri çevrilerek yayınlanan temel bir eser halini almıştır.

Türk sinema tarihi çalışmaları bağlamında zikredilebilecek ilk “kapsamlı” yayın ise, Mehmet Rakım Çalapala’nın Yerli Film Yapanlar Cemiyeti adına çıkartılan, yirmi altı sayfadan oluşan ve büyük çoğunluğu şirketlerin reklâmlarını içeren 1946 tarihli *Filmlerimiz* isimli yayınıdır. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nden mezun olan Çalapala, uzun süre gazetecilik yaptıktan sonra bir dönem Osmanlı Bankası’nda çalışır. Ancak bankadan ayrılır ve 1936 yılında Türkiye Yayınevi’nde çalışmaya başlar. Burada *Yavrutürk* ve *Çocuk Haftası* gibi dergileri yönetir. 1951’de Atlas Yayınevi’ni kurar. Çok sayıda ders kitabı ve öykü kitabı kaleme alır. Çalapala’nın *Filmlerimiz* başlıklı eseri, sinemanın doğuşundan Türkiye’ye gelişini, Beyoğlu’nda yapılan ilk halka açık gösterimleri, bu gösterimlerin nasıl genişlediğini, ilk Türk sinemacılarını ve filmlerini ele alır. Son bölümde de Türkiye’de faal olarak çalışan ve aynı zamanda Yerli Film Yapanlar Cemiyeti’ne de üye olan film şirketlerinin tarihçeleri ve reklâmları bulunur. Çalapala’nın kitabı, sinemanın Osmanlı topraklarına girişi, askeriye tarafından ilk yerli üretimlerin başlaması ve ilk film denemelerini içermesi açısından önemlidir. Ancak kitaptaki bilgilerin hiçbirinde herhangi bir kaynak belirtilmemiş, olaylar yazarın kişisel gözlem ve anıları gibi aktarılmıştır. Çalapala sinemanın Osmanlı’ya girişini şu şekilde anlatır:

Yenizamanların birçok icatları memleketimize bulunuşlarından pek çok sonra gelebildiği halde, sinema, çabucak sınırlarımızdan içeri girivermiştir. Düşünün, matbaacılık bize Avrupa’dan 286 yıl sonra gelmişti. Halbuki sinema, icadının hemen ikinci yılında İstanbul’a gelmiş. O zaman düşünmüşler, taşınmışlar, ‘sinematograf’a Türkçe bir ad bulmağa çalışmışlar:

7 Nüvit Osman, *Fen Dünyası ve Biz: Işıktan Doğanlar*, İstanbul, 1934, s. 5.

'canlı fotoğraf' demişler. Sinemayı ilkönce bir Fransız ressam memlekete sokmuştu. Didon sakallı bir Fransız ressam.⁸

Çalapala metin boyunca kendisini anlatıcı olarak her şeyi takip eden, her şeyin içerisinde yer almış bir göz gibi konumlandırır. Muhtemeldir ki, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti içerisinde bulunan ve Türkiye'deki ilk filmcilik çalışmalarına fiilen katkısı bulunan kişilerin anlattıkları, onlarla yaptığı mülakatlar Çalapala'nın anlatımında etki sahibidir. Bununla birlikte Çalapala Türk sinema tarihiyle ilgili bir kronolojik seyir takip eder. Sinemanın doğuşuyla başlayarak gelişen süreç hakkında bir ön taslak oluşturur ki daha sonraki sinema tarihi kitapları da Çalapala'nın genel kronolojisini takip edecektir. Söz gelimi ilk Türk sinema operatörü tabiri ve bu kişinin Fuat Uzkınay oluşu, Uzkınay'ın ilk çevirdiği filmin de *Ayastefanostaki Rus Abidesinin Yıkılışı* olduğu bilgisi ilk defa Çalapala'nın kitabında belirtilir. Bu yönüyle *Filmlerimiz*, ilerleyen yıllarda Türk sinema tarihi bağlamında yapılan tartışmaların da kaynağını teşkil edecektir.

1953 yılında dönemin popüler magazin dergilerinden *Yıldız*'da Nurullah Tilgen'in "Türk Filmciliği Dünden Bugüne (1914-1953)" başlığıyla kaleme aldığı bir yazı dizisi Çalapala'dan sonra ikinci geniş çaplı Türk sinema tarihi anlatısı olur. 1956 yılında Tilgen, yazısını biraz daha genişleterek *Yeni Yıldız* dergisinde tefrika eder. Tilgen'in makalesi, doğrudan sinemanın Osmanlı topraklarına girişle başlar. Çalapala'nın kronolojisi aynı şekilde Tilgen'in makalesinde de devam eder. Çalapala gibi Tilgen de olayları kendisi gözlemlemiş gibi aktarır; kronolojik olarak olayları birbirinin peşi sıra anlatmaya koyulur. Herhangi bir dipnot, bir atıf verme kaygısı yoktur. Ancak Tilgen'in makalesi Çalapala'ya göre çok daha odaklı, olayların aktarımlarının dizilmesindeki titizlik ve bağlantılar dikkate alındığında bir tarih inşası amacı güttüğü hissedilen, belirli noktalara (ilk Türk filmi, ilk Türk yapım şirketi, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin sinema alanında kurucu rolü vb.) vurgu yapan bir yapıya sahiptir. Fuat Uzkınay'ın çektiği *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*'nin ilk film olduğunu belirten Çalapala'ya ek olarak Tilgen bu konuda daha detaylı bilgiler verir:

14 Kasım 1914 tarihine rastlayan Cumartesi günü saat 9.30'da âbide askeri kuvvetlerimiz tarafından yıkılmağa, Fuat bey de bu ameliyeyi 150 metre geriden filme tesbite başladı. Pek sağlam yapılmış olan bu âbidenin yıkılması için Hamidiye krovazörümüz denizden top ateşine tuttu. Fakat hiçbir netice elde edilemedi. Nihayet Ferit Bey adlı bir istihkâm taburu kumandanımızın tavsiyesi ile âbidenin kısım kısım dinamitle parçalanmasına karar verildi. Bu şekilde yıkılma işi üç ay sürmüş ve Fuat Bey de

8 Rakım Çalapala, *Filmlerimiz*, İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Yayınları, 1946, s. 4.

300 metre uzunluğunda olarak filme tesbit etmiştir. İşte bizde ilk aktüalite film budur.⁹

Tilgen’in kaynak belirtmeksizin detaylandırdığı olayı ve Türk sinema tarihinin ilklerine yaptığı atıfların 1950’li yıllarda milliyetçilik söyleminin öne çıktığı, her alanda yeniden köklere dönüşün yaşandığı, kurucuların/ilklerin arandığı yıllara denk gelmesi ise bir tesadüf değildir. O tarihe kadar sinema tarihçiliği içerisinde olmayan Tilgen’in, daha öncesinde Çalapa örneğinde olduğu gibi birdenbire Türk sinema tarihi anlatıcılığına soyunması dönemin tarih, dil ve ulus-kimlik inşası anlamındaki tartışmalarıyla örtüşen biçimde bir tarih anlatıcılığı metodu geliştirmeleri bu aşamada bu metinlerin sadece tekil birer metin olmadıklarını, aynı zamanda dönemin ruhunu da üzerlerinde taşıdıklarını ortaya koyar.¹⁰ Cemal Kafadar bu eserleri Osmanlı nesir yazımında alt tür olarak bulunduğunu söylediği “Evveliyat” denilen bir türle bağdaştırır. Bunlar genellikle mecmualar içinde bir iki sayfalık kısa bölümlerden oluşan, “her şeyin ilkini ilk yapan kişi” üzerine kısa birer satırlık bilgilerdir. Kafadar, “Evveliyat” türünün tarihin bir alt türü olmaksızın öteye geçmediğini, asıl önemli olanın bağlamı içinde bunları yorumlamak olduğunu ifade eder.¹¹

Sinema tarihi bağlamında ortaya çıkan bu ilk metinlerin dönemin mevcut tarihyazımı metodolojileriyle paralellik kuran bir diğer özelliği ise sinemanın Türk olan kısmını öne çıkarmak; geçmiş milliyet, dil ve din temelli bir bakış açısından inşa etmektir. Sinema, Türkiye’ye Cumhuriyet döneminden önce girmiştir. Osmanlı İmparatorluğu, Cumhuriyet Türkiye’sine göre çok uluslu bir yapıya sahiptir. Ayrıca unutulmaması gereken bir nitelik de Osmanlı bir imparatorluktur, bir ulus devlet değildir. Fatih Altuğ imparatorluk ile ulus devletin yapısını karşılaştırırken, imparatorlukların neyin “içeride” neyin “dışarıda” kalacağına karar veren, kimin “medenî” kimin “barbar” olduğunu incellemeyle işleyen bir zihniyete sahip olduğunu; kanunlar, gelenekler, savaşlar ve kültür yoluyla bu kavramların kapsamlarını belirlemeye ve sınırlarını denetlemeye çalıştıklarından bahseder. Ulus devletler ise imparatorluklara göre “geçirimsiz”dir ve kesin sınırlara sahiptir, imparatorlukların sınırlarındaki geçişlilik ulus devletlerde yoktur. Altuğ, imparatorluğun tanım gereği sınırlarını genişletmek, ekümenik nizamına yeni halkları dâhil etmek istediğini, bunun da dışarıya karşı açıklığı ve sınırların esnekliğini gerektirdiğini söyler. Altuğ’a göre imparatorluk hem yeni insanların dâhil olabileceği hem de

9 Nurullah Tilgen, “Bugüne Kadar Filmciliğimiz”, *Kebikeç*, 2009, sy. 28, s. 115. Nurullah Tilgen’in daha önce iki ayrı yazı olarak kaleme alınan eseri *Kebikeç* dergisinin 28. sayısında tek bir yazı olarak yayımlanmıştır.

10 Bu dönemdeki yerli film ve millilik üzerine tartışmalar için bkz. Emrah Özen, “Sinemamızın Şahsiyet Azabı: Ellili Yıllarda Yerli Film/Türk Film Ayrımı Üzerine Bir Değerlendirme”, *Türkiye’nin 1950’li Yılları*, haz. Mete Kaan Kaynar, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 485-505.

11 Cemal Kafadar, “Sinema ve Tarih”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*, haz. Deniz Bayraktar, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2006, s. 16.

“asıl” merkezin değerlerine hanel gelmeyecek bir dünya görüşüne ihtiyaç duyar.¹² Bu yüzden de imparatorluklar topraklarında yaşayan tebaaya bir imparatorluk kimliği sunarlar; ancak bu temel kimliğin altındaki alt kimlikler de varlıklarını sürdürmektedir. İmparatorluk altında yaşayan insanlar bugünkü anlamda birer ulus devlet vatandaşı olmaktan uzaktır; dolayısıyla o günün şartları içerisinde yaşayanların birden fazla kimliğe sahip olduklarını ve bu kimlikleri ile imparatorluk sınırları içerisinde yaşadıklarını unutmamak gerekir.

Çalapala ve Tilgen’in inşa ettikleri sinema tarihi anlatısında ise Cumhuriyet’in tarihyazımında sürdürdüğü Osmanlı geçmişiyle yüzleşememe, onu yok sayma ve her şeyi Türk kimliği üzerinden görme zaaflarının devam ettiğini görürüz. İki yazarın eseri de Türk kimliği üzerinden sinema tarihinin Türklerle ilgili kısımlarıyla ilgilenir. Anlatılan sinemanın bu topraklara girişi, gelişimi ve eserlerin yazıldığı tarihe kadar aldıkları yoldan ziyade, Türklerin sinemanın doğuşundan itibaren sinema ile olan münasebetleridir. İlk Türk filmi ve ilk Türk operatörü konularında üretilen söylemler Türklerin savaş sırasındaki kahramanlık anlatılarının bir devamı niteliğindedir. Uzkınay’ın ne kadar zorlu şartlarda ilk filmi kameraya çektiği bahsi, savaş sırasındaki kahramanlık hikâyelerini andırır ve bir mitolojik başlangıç anı yaratma güdüsü ortaya çıkar.

Nijat Özön ise ilk yazılan sinema tarihi çalışmalarından bahsederken, bu eserlerin kaynak göstermediğinden, bilgi edindikleri kişilerin kim olduklarını bilmediğimizden, bilgilerin güvenilirlik sorunu taşıdıklarından ve nihayet *Türk Sineması Tarihi* kitabında bu problemleri olabildiğince gidermeye çalıştığından bahseder.¹³ *Türk Sineması Tarihi* kitabının ilk bölümünde, ilk sinemacılarımızdan Ali Fuat Uzkınay’ın adının 1946’da Çalapala tarafından doğru yazıldığı halde, Tilgen’in 1953’teki yazı dizisinde Fuad Özknay, 1956’daki dizisinde Fuat Uzkınay / F. F. Özknay olarak geçtiğini örnek verir.¹⁴

1960 yılına geldiğimizde ise o tarihe kadar basılmış en geniş çerçeveye sahip olan eser, Zahir Güvemli’nin *Sinema Tarihi* çıkar. Kitabın önsözünde yazar kitabını şu şekilde okuyucusuna anlatır:

Biz, bu küçük kitapla, sinema meraklılarına bu sanatın macerası hakkında bir fikir vermek istedik. Benzerleri içinde en uygun bulduğumuz Georges Sadoul’un *Histoire du Cinéma Mondial* adlı eserinin 1959 basımlısını esas tuttuk. Elbette pek çok aksaklığımız var. Hele Türk sineması bölümünde çok güçlüklerle karşılaştık. 1959 Temmuzunda Haliç’teki depoların yanması birçok belgeyi de yok etti. Nihayet böyle bir özette,

12 Fatih Altuğ, “19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında İmparatorluk, Medeniyet, Yerlilik, Yabancılık ve Din”, *Tanzimat ve Edebiyat*, Mehmet Fatih Uslu ve Fatih Altuğ (haz.), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s. 69.

13 Doğan, “Türk Sinema Tarihyazımı: Nijat Özön”, s. 172.

14 Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, Ankara: Doruk Yayınları, 2013, s. 20.

gerçeği tam manasıyla dile getirmiş olmak iddiasında da değiliz. Sinemamızın öncülerini burada saygıyla anarız. Birçok hususlarda yardımlarını gördüğümüz Şakir Seden’e; Semih Tuğrul, Çetin Karamanbey gibi genç arkadaşlarımıza da teşekkür ederiz.¹⁵

Güvemli’nin Georges Sadoul’un *Histoire du Cinéma Mondial* kitabının özet diyebileceğimiz çalışma, sinema makinelerinin icadı, işletme ve sanat filmi yapma teşebbüsleri, “Griffith ve Amerikan Sinemasının Doğuşu”, “Avrupa’da Sinema”, “Sinema İlericilik”, “Sesli Filmin Başlaması”, “Belge Filmciliği”, “Savaşın Sonra Avrupa” ve “Amerika, Bugünkü Sinema” gibi belli başlı bölümlerden oluşur. İki yüz altmış dört sayfalık kitabın son otuz üç sayfası ise Türk sinemasına ayrılmıştır. Ancak Türk sinemasıyla ilgili bölümlerde Sadoul’un bakış açısı ve metodolojisi uygulanmadığı gibi çok basmakalıp ifadeler ve tutarsız bir ilerleyiş söz konusudur. Kişi ve stüdyo odaklı bir akış genel olarak bölüme hâkimken, 1950’lerin başlarıyla birlikte dönemin önemli olay ve gelişmeleri de kişilere eklenir. Güvemli, tıpkı Simavi ve Osman gibi Türk sinemaseverlere sinemanın tarihçesi hakkında bilgi vermek amacıyla dönemin en dikkate değer eserlerinden birinin tercümesine soyunmuştur. Ancak iş Türk sineması bölümlerine gelince, kendisinin de ifade ettiği gibi “kaynaklara ulaşmanın zorluğu” nedeniyle bocalar. Sektörden kişilerden yardım almasına rağmen, son bölüm Çalalpa ve Tilgen’in anlatılarının gerisinde kalır.

I. Sinema Yazarları

Sedat Simavi, Hilmi Malik, Rakım Çalalpa, Nurullah Tilgen ve Zahir Güvemli gibi doğrudan sinema sektörünün içerisinde olmayan isimlerin öncü metinleriyle Türkiye’de başlayan sinema tarihyazıcılığı 1960’larda sinema yazarlarının da katılımıyla birlikte ilerlemeye başlar. Nijat Özön, Ağâh Özgüç, Giovanni Scognamillo ve Burçak Evren gibi sinema yazarları kurucu metinleri takip ederek Türkiye’de sinemacılığın tarihini ve gelişimini aktarmaya çalışır. Bu dönemde yazılan metinlerde sinema yazarlarının yer verdikleri filmleri, eserlerini üretirken yeniden izleyebilecek bir merkez yoktur. Taksim Atatürk Kitaplığı ve Beyazıt Devlet Kütüphanesi dışında kendi kişisel arşivleri üzerinden malzeme ve dokümanlara ulaşarak bir çerçeve çizmeye çalışırlar. Bu yüzden de yazılan metinlerde öznel bir bakış açısı belirginleşirken, diğer taraftan da bütünlük ve derinlik anlamında eksiklikler ortaya çıkar.

A. Nijat Özön

1962 yılında bugün de en çok referans verilen sinema tarihi kitaplarının başında gelen Nijat Özön’ün hazırladığı *Türk Sineması Tarihi* isimli eserin baskısı yapılır. Özön kendisinin de ifade ettiği gibi o dönemde Türkçede yeterli olmayan sinema

¹⁵ Zahir Güvemli, *Sinema Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınevi, 1960, s. 4.

kitaplarından doğan eksikliği Fransızca ve İngilizce olarak bulabildiği kitaplarla doldurmaya çalışır. Bu kitaplar arasında Özön'ü en çok Georges Sadoul etkiler. Sadoul'un ansiklopedik sinema tarihi anlayışı, o dönemdeki diğer meslektaşları gibi Özön'ü de derinden etkilemiş, sinema tarihini nasıl ele alabileceği noktasında ona önemli bir bakış kazandırmıştır. Özön'ün, 1956 yılında çıkardıkları *Sinema* dergisinde; Sadoul'un sinema tarihi anlayışını, sinema tarihçisinin yaşadığı sorunları ve mücadele etmesi gerekenleri konu aldığı makalesini çevirmesi, bu anlamda ona ilerleyen yıllarda yazacağı sinema tarihi çalışması için de ilham vermiş olduğunu düşündürmektedir. Ancak Özön'ün metodolojisini oluşturan tek kişi Sadoul değildir. Babası Mustafa Nihat Özön'ün hazırlamış olduğu *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi* isimli çalışmasında uyguladığı metodoloji de en az Sadoul'unki kadar belirleyici olur. Bunun yanında Özön'ün kütüphanecilik konusundaki eğitimi de metodik ve bilimsel yaklaşımının şekillenmesinde göz ardı edilmemesi gereken faktörlerdendir.

Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi* kitabının girişinde, “Bu Kitabın Öyküsü” başlıklı bölümde kitabın oluşum sürecini detaylı olarak anlatır. 1960 yılının ilk günlerinde “Türk Sinemasının On Yılı (1950-1959)” isimli bir inceleme hazırladığını, bunu da Halit Refiğ'e, onun aracılığıyla da Tuncan Okan ve Lütfi Akad'a verdiğini söyler.¹⁶ Halit Refiğ, önceleri İstanbul Üniversitesi'nin sol eğilimli akademisyenleri tarafından çıkartılması planlanan bir dergide yazıyı yayınlamasını söyler, ancak dergi çıkmayınca yazı genişletilerek bir sinema tarihi kitabı haline alır. Dolayısıyla kitabın önce 1950-1959 arasındaki dönemi yazılır, daha sonra da geriye doğru gidilerek bütünsel bir tarih anlatısına dönüştürülür.

Özön, bir sinema tarihinin filmler üzerine inşa edilmesi gerektiğine inanır. Sinema tarihi yazarken filmleri birincil, diğer dokümanları ise ikincil kaynaklar olarak ayırır. Asıl olan birincil kaynaklar tek tek incelenerek sinema tarihinin yazılmasıdır. Ancak Türkiye'de o tarihte bir film merkezinin olmayışı, Özön'ü izleyebildiği filmler üzerinden giden ve daha çok ikincil kaynaklara dayanan bir sinema tarihi yazmasına neden olur. Kitabında Özön bu durumu şu şekilde anlatır:

Sinema tarihi her şeyden önce filmlere dayanır. Bunun dışında kalan bütün öbür belgeler –irili ufaklı incelemeler, makaleler, eleştirmeler, anılar, senaryolar, tanıtma yazıları, reklamlar, afişler, vb.– ancak yardımcı belgelerdir. Film ise, kolayca bozulmaya, toptan yok olmaya son derece elverişli bir maddedir. İlk çağlardaki ilgisizlik, bundan dolayı birçok sinema eserinin bir daha geri dönmemesine ortadan kaybolmasına yol açmıştır. Böyle bir durumda, sinema tarihçisi ister istemez ikinci elden belgelere başvurmak zorundadır. Ama bu belgeler hiçbir vakit filmin yerini tutamaz.¹⁷

¹⁶ Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 15-20.

¹⁷ Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 22-23.

İkincil kaynaklar üzerinden bir sinema tarihi anlatı yaratmasının yanı sıra Özön’ün Türk sinemasına bakışı dönemin diğer aydınları gibi olumsuzdur. Özön için Türk sinemasının o döneme kadarki üretiminin büyük bir çoğunluğu gerçekleri yansıtmayan, estetik anlamda geri kalmış, seyircinin çeşitli duygularını sömürerek ticari başarı elde etme amacı dışında herhangi bir amaç taşımayan, bir tür “kaçış sineması” olarak adlandırdığı bir sinemadan ibarettir:

Bizde de kaçış sineması için bir değil birçok neden öteden beri süregelmektedir. Denetleme, yapımcı zihniyeti, izleyici ve sinemacı çoğunluğunun geri kalmışlığı, çeşitli baskılar, yurdumuzda başlangıçtan beri bir kaçış sinemasının sürüp gitmesine yol açmıştır. Bütün bu nedenler toptan ortadan kaldırılmadıkça da, sinemanın işlevsel yönünün ağır basması için yapılan tek tük çalışmalara, hemen hemen akıntıya kürek çekmek gibi ortaya çıkan çabalara karşın, kaçış sineması bütün bayağı örnekleriyle perdelerimizi doldurmaya devam edecektir.¹⁸

Dolayısıyla bir eleştirmen olarak Özön, Türk sinemasına karşı olumsuz değer yargıları içerisinde ve gerek kitabı yazmadan önce gerekse de yazdıktan sonra bakış açısı aynı çizgide ilerlemektedir. Faal bir sinema yazarı olarak kendi döneminden yola çıkarak geniş bir sinema tarihi anlatısı ele alması, bu açıdan Özön’ün kitabın girişinde bahsettiği “bilimselliğe”, “nesnellığe” ve “objektifliğe” aykırı görünmektedir. Özön’e göre bir sinema tarihçisi her şeyden önce bir “seyircidir.” O, seyirci gözüyle sinemaya bakar. Sonra eğer zamanı varsa, fırsatı varsa, onu başka gözlerle de, teknik açıdan başka filmlerle karşılaştırarak da değerlendirir.¹⁹ Özön’ün sinema tarihçisi tanımı, dünya genelindeki sinema tarihçilerini düşündüğümüzde, sinema tarihçisinden çok sinema yazarını ifade eden bir anlayışı ortaya koyar.

Bir başka sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo ise *Türk Sinema Tarihi* kitabının önsözünde sinema tarihçisinin sinema yazarıyla aynı yaklaşımda olmaması gerektiğini ifade eder:

Tarihçi bir eleştirmen değildir, olmamalıdır. Tarihçi belgeleri toplayıp sıralayan, karşılaştırıp derleyen, değerlendirip yorumlayan kişidir. Asıl [iş] bir durumun ‘nasıl olması gerektiğini’ belirtmek değil, ‘nasıl ve neden olduğunu’ açıklamaktır. Amacı ve görevi yargı vermek değil, belgeler, yapıtlar ve somut malzemelere dayanarak gerçekleri ortaya koyup bir dönemi aydınlatmaktır.²⁰

18 Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, Ankara: Kitle Yayınları, 1995, s. 159.

19 Doğan, “Türk Sinema Tarihyazımı: Nijat Özön”, s. 185.

20 Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2014, s. 9.

Özön'ün yaklaşımı kitabın nesnellikten uzaklaşarak öznelleşmesine, sinema tarihçisi bakışından sıyrılarak bir sinema yazarına bakışının ağırlık kazanmasına neden olur. Bu, Özön'ün yaptığı dönemlendirmelerde ve dönemleri ifade eden yönetmen seçimlerinde de ortaya çıkar. Özön kitabında, "Sinemanın Türkiye'ye Girişi (1896-1914)", "İlk Adımlar (1914-1922)", "Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)", "Geçiş Çağı" ve "Sinemacılar Dönemi" şeklinde bir dönemlendirme yapar. "İlk Adımlar (1914-1922)" başlıklı bölüm Fuat Uzkınay'ın *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filmiyle başlar.

İlk iki bölüm, genel olarak pek çok sinema tarihi kitabında da olan genel bölümlerdir. Çalapa ve Tilgen'in oluşturduğu çizgiye Özön'ün ufak dokunuşları ve müdahaleleri olmakla birlikte genel bir değişiklik ya da onlardan farklı olarak kronolojiyi değiştirecek bir müdahale olmamıştır. Türk sinemasını ise Özön genel olarak üç ana bölüme ayırır: Tiyatrocular, Geçiş Çağı ve Sinemacılar. Dönemlendirmedeki tarih aralıklarına baktığımızda İlk Adımlar (1914-1922) Osmanlı'nın son dönemine, Tiyatrocular Dönemi (1922-1939) Cumhuriyet'in ilk yıllarından Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümüne kadar olan paranteze, Geçiş Çağı (1939-1950) II. Dünya Savaşı yıllarına ve hemen ardından gelen çok partili siyasi döneme atf yapar atf yapar. Dolayısıyla Özön'ün dönemin siyasi ve ideolojik gelişmelerinin ışığında dönemleri belirlediği ve dönem aralıklarını büyük siyasi, ideolojik ve tarihî gelişmelerle paralel bir biçimde şekillendirdiğini söyleyebiliriz.

Bu dönemlendirmede Özön, Tiyatrocular Dönemi'nin aynı zamanda Muhsin Ertuğrul'un "tek adamlık" dönemi olduğunu, bu dönemde sinemanın Türkiye'de ilerlemediğini, Darülbedayi oyuncularının tiyatrodaki oynadıkları oyunları sinemada da oynadıklarını ileri sürer.²¹ Muhsin Ertuğrul'a karşı, Özön'ün kitap boyunca olumsuz ifadelerini görmek mümkündür. Kimi zaman Ertuğrul, sinemanın Türkiye'de ilerlemesinin önündeki engel kimi zaman da kısıtlı sermayenin kötüye kullanılmasındaki bir örnek olarak kendisine yer bulur. Ertuğrul'un film çektiği dönem Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* kitabında "Boşa Giden Yıllar" alt başlığıyla belirtilir.

Muhsin Ertuğrul'un filmlerinin tiyatro etkisinde kaldığı, Türk sinemasının ilk döneminin uzun bir süre tiyatro etkisinden çıkamadığı, Ertuğrul'un bu dönemde Türkiye'de film çeken ender yönetmenlerden biri olduğu diğer sinema tarihi kitaplarında da tekrarlanan bir bilgidir. Ancak diğer sinema tarihçileri konuya daha mesafeli yaklaşır. Scognamillo'ya göre Ertuğrul, Türk sinema tarihinde "nazik" bir konudur. Scognamillo, Ertuğrul'u değerlendirirken tarafsız bir açıdan bakarak tarihsel görünüm içinde yaptıklarını ve yapmadıklarını inceleyip değerlendirmek gerektiğini vurgular.²² Muhsin Ertuğrul'la ilgili *Yeni Sinema* dergisi için yazdığı yazıda şunları aktarır:

21 Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 75-118.

22 Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Metis Yayınları, 1987, s. 37.

Çevirdiği filmler tartışma konusu olabilir ve olmalı, Türk sinemasında kurduğu egemenlik eleştirilir; oysa günahları ve sevapları ile Muhsin’in yaklaşık yirmi yıl boyunca ‘yalnız adam’ oluşu çok daha etraflıca üzerinde durulması gereken bir olaydır.²³

Özön’ün bir diğer sert eleştirisine neden olan husus da II. Dünya Savaşı döneminde Türkiye’yi neredeyse “istila eden” Mısır filmleri furyasıdır. Özön’e göre Mısır filmleri, Türkiye’de kısa sürede sinemaları sarmış ve “şarklı” olmaları nedeniyle henüz “gelişmemiş olan” Türk seyircisi tarafından büyük rağbet görmüştür. Aynı zamanda bu filmler, tiyatroucular dönemindeki tiyatrallığı daha da artırarak sinemanın daha da gerilemesine neden olmuştur.²⁴ Özön, bu bölümün tarihsel seyrini aktarırken filmlerin yüzeyselliği ve düzeysizliğiyle ilgili çeşitli dergilerden alıntılar yapar. Mısır filmlerinin neden çok seyredildiği ve talep gördüğü “gelişmemiş” Türk seyircisine, “şarklı” olmalarına, “ucuz” olmalarına bağlanmış; ancak bu filmlerin toplumsal, ekonomik, sosyolojik ya da estetik yönlerden değerlendirmeleri yapılmamıştır. Daha çok Cumhuriyet’in yukarıdan aşağıya doğru geliştirdiği aydınlanmacı çizgisi içerisinde bu filmler arkaik olarak değerlendirilmekte ve filmleri izleyen Türk seyircisinin de beğenilerinin “gelişmemiş” olması vurgulanmaktadır.²⁵ Bu bölümde Özön’ün Cumhuriyet ideolojisinin bakış açısıyla benzer bir perspektiften tarihsel gelişmeleri yorumlamaya çalıştığı, benzer bir merkez/taşıra çatışması üzerinden taşranın beğenisinin ve görgüsünün eğitilerek geliştirilmesi gerektiğine dair inancı ortaya çıkmaktadır.

Özön’ün dönemlendirmesine göre Geçiş Çağı’nı bitiren ve Sinemaclar Dönemi’ni başlatan yönetmen olarak Lütfi Akad yer alır. Türkiye’de Özön’e göre sinemayı başlatan gerçek yönetmen Akad’dır. Kitapta, “Tiyatroucuların Sonu” başlıklı bölümü “Akad’ın Gelişi” takip eder ve Akad’ın Türk sinemasına gelişi mitolojik bir başlangıç noktası olarak sunulur. Bölümde Akad’ın Galatasaray Lisesi’nden mezun olması, Fransızca bilmesi, ilk döneminde yaptığı farklı çalışmalar da hatırlatılarak aktarılır. *Kanun Namına* (1952) filmi için Özön, Marcel Carné - Jacques Prévert çiftinin *Son Ümit (Le Jour se Léve)*, 1939) filminin konusunu andırdığını, senaryonun hazırlanışında Anatole Litvak’ın *Ateş Çemberi (The Long Night)*, 1947) filminden yararlandığını söyler.²⁶ Akad’ın teknik bakımdan daha çok Amerikan gangster filmlerinden tema, tutum ve duyuş bakımından Fransız “kara filmleri”, “şairene gerçekçi” akımın örneklerinden etkilendiğini ancak bu etkileri tamamıyla

23 Giovanni Scognamillo, *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, haz. Barış Saydam, İstanbul: Küre Yayınları, 2011, s. 133.

24 Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 145-152.

25 Mısır Filmleri Salgını’nın Türk modernleşmesi içerisinde daha geniş ve derinlikli bir okuma için bkz. Savaş Arslan, *Cinema in Turkey*, New York: Oxford University, 2011. Bu dönem, dönemin siyasi, ekonomik ve kültürel gelişmeleriyle birlikte ele alan bir diğer eser de bkz. Esin Berkaş, *1940’lı Yılların Türk Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

26 Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 161.

“yerli” bir hava içinde verebilmesiyle birlikte filmlerine “sinema” niteliği kazandırdığını yazar.²⁷

Bir başka Türk yönetmen olan Metin Erksan’a karşı Özön’ün tavrı aynı değildir. Akad’a duyduğu sempati, Erksan’da yerini nefrete bırakır. Sinemacılar Dönemi’nin “en genç”, “en umut veren” yönetmeni diye tanımladığı Erksan’ın bu umutları boşa çıkardığını, o yüzden de dönemin “en çok hayal kırıklığına uğratanı” olduğunu belirtir. Erksan’ın kendi kendini bir türlü bulamadığını, filmleriyle belirli bir kişilik ortaya koymadığını ve çeşitli etkiler arasında bocaladığını yazar.²⁸ Özön’e göre *Cingöz Recai - Beyaz Cehennem* (1954) Arsène Lupenvari bir yabancılığa, *Dokuz Dağın Efesi* (1958) Elia Kazan’ın *Viva Zapata!*’sından (1952) *Kahraman Şerif (High Noon, 1952)* filmine kadar pek çok irili ufaklı western filmine, *Gecelerin Ötesi* (1960) Pietro Germi’nin *Suçlu Gençlik (La Citta si Difende, 1951)* filmindeki temaya benzer.²⁹ Bu nedenle de bu filmler zayıf, yabancı ve yüzeysel kalmaktadır.

Akad için yabancı etkilenimler yerli bir dil yaratmak için olumlu örnekler iken, Erksan için yabancı etkilenimler yerli bir dil arayışından uzaklaşmak için olumsuz örnekler olarak sunulur. Emrah Doğan’a göre bu durum, Özön ile Erksan’ın sinema anlayışı ve entelektüel dünyasının uyuşmadığını gösterir ve bundan dolayı Erksan’ın Türk sinemasına getirdiği yenilikler Özön’ün *Türk Sineması Tarihi* çalışmasında yeterince değerlendirilmemiştir.³⁰

Özön, *Türk Sineması Tarihi* kitabını sonraki yıllarda çeşitli yerlere yazdığı yazılarla genişletmeye çalışır. İlk olarak *Arkın Sinema Ansiklopedisi* (1975) için yazdığı “Türkiye’de Sinema” başlıklı yazısında kitapta oluşturduğu temel yapıya çeşitli eklemeler yapar. 1985’te yayımlanan *Sinema: Uygulayımı-Sanattı-Tarihi* isimli çalışmasında ise yeni bölümler ekler. Bu kitapta Türk sineması ile ilgili bölümde, Sinemacılar Dönemi’nin aralığı (1950-1970) genişletilir. Bu bölüm üç alt başlıkla birlikte ele alınır. İlk olarak, 1950-1960 aralığında Lütü Akad’ın Türk sinemasına etkisi konu edilir. İkinci bölüm 1960-1965 aralığını kapsar. Özön, 1960 Devrimi ve 1961 Anayasası’nın toplumda “umut verici” olarak karşılandığından bahseder. Türk sinemasında bu yıllarda ortaya konan iyi niyetli çabaların “toplumsal gerçekçilik” akımını oluşturmadığını söyler. Bu dönemde çekilen filmlerin iyi niyetli bir çabanın ötesinde bir akıma dönüşecek kadar bilinçli bir üretim mekanizmasından geçmediğinden bahseder. Özön bu dönemi, “Yarım Gerçeklik Çabaları” olarak adlandırmaktadır. Sinemacılar Dönemi’nin üçüncü bölümü 1965-1970 aralığı içerisinde yer alır. Bu dönemi de Özön “çalkantılı bir dönem” olarak niteler. *Sinema: Uygulayımı-Sanattı-Tarihi* başlıklı kitaptaki en büyük yeniliği ise, 1970-1984 arasındaki dönemi Genç/Yeni Sinema Dönemi olarak adlandırmasıdır. *Türk Sineması*

27 Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 166.

28 Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 173.

29 Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 173-177.

30 Doğan, “Türk Sinema Tarihyazımı: Nijat Özön”, s. 99.

Tarihi kitabındaki Sinemacılar Dönemi’ni genişletmesinin yanı sıra yeni bir dönem daha eklemektedir. Bu dönemde ona göre beş önemli olay vardır: Bunlardan ilki Lütfi Akad’ın suskunluk dönemini geride bırakması, Sinemacılar dönemindeki Halit Refiğ, Atıf Yılmaz ve Metin Erksan gibi yönetmenlerin önemini yitirmesi, Yılmaz Güney’in ortaya çıkışı, Güney’in ardından yeni bir sinemacılar kuşağının ortaya çıkarak uluslararası alanda başarı kazanması ve Türk sinemasının bir tür ölüm kalım savaşı olarak adlandırılabilir bir bunalımlı döneme girmesi...³¹

Özön, bu dönemin içerisinde yer alan ve sayıları bir düzineyi bulan genç yönetmenin, Türk sinema sektöründeki zor şartlar altında üretim yapmaya çalıştıklarını, bu koşulların zorluğunun onları geleneksel Yeşilçam düzeninin dışına ittiğini söyler ve ortaya çıkan yapıtların dört başı mamur olmamasına karşın, pek çok engeli aşarak üretimde buldukları için yabana atılmaması gereken bir başarıya imza attıklarını ifade eder.³² Sinemacılar Dönemi’nde Lütfi Akad’ın çıkışı gibi Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi’nde de Yılmaz Güney’in çıkışı Özön için önemli bir mihenk noktasıdır. Özön’ün dönemlendirmesi özelinde Akad ve Güney, Türk sinemasının “kaliteli” ve “nitelikli” filmlere geçiş yapmasında birer başlangıç noktası oluşturur. Sinema tarihi onların eserleri ve onları takip eden yönetmenler etrafında şekillenir. Onların çabası Türk sinemasını gerek tiyatrocularından gerekse de Yeşilçamlı’dan kurtararak özgünleştirmiş, uluslararası anlamda Türk sinemasına başarı kazandırmıştır. Bu nedenle de Özön’ün çıkış noktası ve etkilendiği sinema tarihçisi her ne kadar Georges Sadoul ise de, geldiği noktada Özön ideolojik bir yaklaşımla kendisine göre önemli gördüğü yönetmenleri ve filmleri öne çıkartarak bir sinema tarihi anlatısı inşa etme yolunda ilerler.

B. Giovanni Scognamillo

Nijat Özön’ün *Türk Sineması Tarihi* kitabından sonra Türkiye’deki en geniş çaplı sinema tarihi çalışması Giovanni Scognamillo’ya aittir. 25 Nisan 1929 yılında İstanbul’da doğan Scognamillo’nun annesi İstanbullu bir Rum, babası da İstanbul doğumlu bir İtalyan’dır. Babası Leone Scognamillo, Beyoğlu’ndaki Elhamra Sineması’nın müdürüdür. Babası, sinema müdürlüğünden önce film ithalatçılığı yapar. Annesi ise sessiz dönemde ara yazıları döşeyip siyah-beyaz filmleri boyamaktadır. Beyoğlu’nun en önemli sinemacıları Scognamillo ailesinin etrafındadır. Elhamra’nın müdürü olan babasının dışında, eniştesi önce Kadıköy’deki Süreyya sonra da Atlas sinemalarını yönetir, aile dostları olan Fernando Franco Saray Sineması’nı, İpekçi Kardeşler Melek ve İpek Sinemaları’nı, Çangopulos ailesi ise Lüks Sineması’nı idare eder.³³ 1948’den itibaren *Spettacolo*,

31 Nijat Özön, *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, İstanbul: Hil Yayınları, 1985, s. 377.

32 Özön, *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, s. 392.

33 Barış Saydam, “Sinemamızın Yaşayan Tarihi”, 27.06.2018, <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/81/giovanni-scognamillo--sinemamizin-yasayan-tarihi> [Erişim Tarihi: 27.06.2020].

Successo, Ita Cinematografia, Bianco e Nero, Kinematograph Weekly, Cinemonde ve *Le Cinema European* gibi pek çok saygın yabancı yayında yazıları yayımlanır. Halit Refiğ, *Akşam* gazetesindeki sinema yazarlığı görevini yönetmenlik yapmak için bıraktığında, Refiğ'in tavsiyesiyle Scognamillo da *Akşam*'da sinema yazarlığı yapmaya başlar.

Scognamillo'nun 1987 yılında iki cilt olarak basılan, 1998'de ise genişletilerek yeniden düzenlenen ve tek cilt olarak yayımlanan *Türk Sinema Tarihi* isimli eseri, temel çatı olarak kendisine Özön'ün eserini alır. Özön eserini oluştururken ikincil kaynaklara ulaşma esnasında, Scognamillo'dan da destek almıştır. İki sinema yazarı Taksim Atatürk Kitaplığı'nda İngilizce ve Fransızca süreli yayınları ve gazeteleri birlikte tararlar. Scognamillo, kitabının önsözünde Türkiye'deki sinema alanında kaynaklara ulaşmanın zorluğundan, ulaşılan kaynakların doğruluğunun şüpheli olmasından ve kendisinin de dâhil olmak üzere yapılan çalışmaların eksiklikler içerebileceğinden söz eder. Peşinen, kitabının bir "derleme" olduğundan, "gerek belirli bir dönemi büyük bir canlılık ve heyecanla yansıttıkları, gerekse tartışılmaz yorum ve değerlere vardıkları için" pek çok kişiden alıntı yaptığını, yerini onlarla paylaştığına değinir.³⁴ Yazarın eserinin genel şablonu ve dönemlendirme Özön'ünkiyle paralellik taşısa da, bu bölümler çeşitli sorular sorularak ve bu sorulara cevaplar aranarak oluşturulur. 1896-1959 yılları arasındaki dönem, Scognamillo'ya göre Türk sinemasının hazırlık yıllarıdır ve bu yıllar arasında Türk sineması "konuşmaya", yani kendi özgün dilini oluşturmaya başlar. 1960'lı yıllarla birlikte ise "neyi" ve "nasıl" anlatması gerektiğine dair bir bilinç geliştirir; toplumsal olaylara, konjonktürel gelişmelere, krizlere ve modalara bir duyarlılık gösterir.³⁵ Dolayısıyla temel olarak iki ana unsur vardır ve bu iki ana unsur, Özön'ün kitabının başladığı nokta ile bittiği nokta arasındaki ilk parantez ile sonraki yıllardan kitabın yazıldığı döneme kadarki parantezi kapsar. Bunların altında ise kitap, on yedi temel bölümden oluşur. "Sinematograf Türkiye'de" başlıklı ilk bölüm, Özön'ün "Sinemanın Türkiye'ye Girişi" başlıklı giriş bölümüne birebir benzemektedir. Daha önce Çalapala ve Tilgen'le başlayan zamandizinsel sıralama, Özön ile Scognamillo'da ikincil kaynaklara atıflar yapılarak sürdürülür. Scognamillo'nun kitabında tarihsel akış kronolojik bir şekilde Özön'ün çerçevesiyle koşut bir şekilde ilerlerken, Scognamillo bunun yanı sıra yine Özön'ün yönetmenler üzerinden yaptığı gibi Türk sinema tarihindeki önemli kişilere anlatı içerisinde "kutucuklar" açar. Sinema tarihi ile paralel biçimde yönetmen ve oyuncuların da tarihini, yer aldıkları dönem içerisinde vermeye çalışır.

Scognamillo'nun sinemayı iki asli döneme ayırması ve 1960'lı yıllara kadarki dönemi "hazırlık yılları" olarak değerlendirmesi, bu dönemin ana hatlarıyla ve önemli kişileriyle ele alınması, aynı zamanda sinemanın Türkiye'deki serüveninin

³⁴ Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, s. 9.

³⁵ Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, s. 10.

eksik kalmasına neden olur. Özön’de olduğu gibi kısmen kaynak eksikliğinden kısmen de Scognamillo’nun Osmanlıca bilmemesinden dolayı “mecburi” bir şekilde Osmanlı dönemi sinema tecrübesinin eksik kaldığı düşünülebilir. Ancak Scognamillo bu dönem için şu ifadeleri kullanır: “Bu yarı karanlık yıllar, arkeolojik değerleri dışında ne gibi bir önem taşırlar ve bu arkeolojiyi deşmekte ne gibi bir yarar vardır?”³⁶

İlk dönemlerin “karanlık yıllar” ve “boşa geçen yıllar” olduğuna ilişkin bakış açısı, biraz da Özön’ün *Türk Sineması Tarihi* kitabıyla birlikte ortaya çıkan kanonik film tarihi anlayışıyla ilişkilidir. Özön’ün eseri ve genel olarak o dönemdeki sinema yazarlarının büyük çoğunluğu, bir tür “nitelikli sinema” ve “sanat sineması” geleneğinin belirli yıllar, yönetmenler ve filmlerle sınırlı kaldığını, bunların dışarısında yer alanların incelenmeye değer olmadığına yönelik bir algıya sahiptir.

Scognamillo’nun kitabında, “Sinemacı Dediklerimiz” başlıklı bölümde Lutfi Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Osman F. Seden, Memduh Ün, Orhon M. Arıburnu, Muharrem Gürses gibi yönetmenler yer alır. Bu bölümde en geniş yer verilen isim ise Akad’dır. Scognamillo, Özön’e göre yönetmenlere karşı daha mesafeli ve ortada durmaya çalışır. Kendi kitabının önsözünde yukarıda da alıntıladığımız gibi sinema tarihçisinin sinema yazarından farklı bir yaklaşım geliştirmesi gerektiğini, filmleri yargılamadan değerlendirme gerekliliğini ifade etse de kendi kitabında yönetmenlerle ve filmlerle ilgili bölümlerde bir eleştirmen olarak değer yargılarında bulunur. Örneğin Muharrem Gürses’le ilgili bölümde şunları yazar: “Sinemacı olmadığı için yaptıkları da çoğu kez sinemaya pek benzememiş ya da çok fazla kendine özgü ve aşırı ilkel bir sinema biçimine dönüşmüştür.”³⁷ Orhon M. Arıburnu’nu anlatırken de şu ifadeleri kullanır:

1950’leri Necati Cumalı’nın romanından uyarladığı ve başrollerini Yılmaz Güney’le paylaştığı *Tütün Zamanı* (1959) ile kapatan Orhon M. Arıburnu köy filmlerine bir gerçeklik duygusu getirmek amacıyla çektiği bu filmin ardından 1960’lar boyunca çalışmalarını giderek daha da düşen bir çizgide

36 Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, s. 18. Cemal Kafadar ise Scognamillo’nun aksine Türk sineması tarihine bakarken geçmişe gidilmesi gerektiğini ve Osmanlı görsel sanatları dediğimiz birikimin estetiğinden yola çıkılması gerektiğini söyler. Kafadar’a göre, Türkiye’de seyir kültürü ile ilgili yapılacak tarihi çalışmalarda, XVI. ve XVII. yüzyılların kahvehane ve meddah kültürüne eğilmek ve işe oralardan başlamak gerekir (Kafadar, “Sinema ve Tarih”, s. 20). Bu, çizgiyi şüphesiz sinemanın doğuşundan da geriye çekmekte ve sinemanın ortaya çıkışından önce sanatın ve temaşanın Osmanlı toplumunda yerleşme sürecine dair bir bakış açısı gerektirmektedir. Dolayısıyla “karanlık yıllar” olarak ifade edilen dönem arkeolojik bir kazı olmanın ötesinde toplumsal, ekonomik ve kültürel anlamda da sinemanın geliştiği, yerleşmesi ve kabul görmesi anlamında da önemlidir.

37 Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, s. 156.

sürdürecektir. Adını özellikle oyunculuğuyla duyuran Arıburnu ne yazık ki bir zamanlar Sürgün'ü çekmiş olan yönetmen değildir artık.³⁸

Lütfi Akad, Metin Erksan, Atif Yılmaz gibi yönetmenlerle Muharrem Gürses ve Orhon M. Arıburnu gibi yönetmenler arasında bir karşıtlık ilişkisi kurularak Özön'ün Batılı, modernist ve entelektüel kanonu Scognamillo'nun anlatısında da yerini korur. Scognamillo, aynı zamanda 1973'te yayınlanan *Türk Sinemasında Altı Yönetmen* başlıklı kitabında ele aldığı yönetmenlerin filmlerine bakışını, *Türk Sinema Tarihi* kitabında da sürdürmektedir. Özön ve Scognamillo'nun geçmişte filmler üzerine yazdıkları yazılara kitaplarında da yer vermesi, filmlere yeniden bakmak yerine geçmişteki yazılara bakarak filmleri değerlendirmeleri, yazarların öznelliklerinin daha belirgin bir biçimde eserlerde ortaya çıkmasına neden olur.

Scognamillo, Özön'den farklı olarak Yeşilçam'ın olumsuz bir bakış açısıyla ele alınmasının ve eleştirilmesinin doğru olmadığını yazar ve bunun sinema tarihini algılama konusunda yarattığı dengesizliklere işaret eder. Ancak Yeşilçam'ı oluşturan ve Yeşilçam'ın içerisindeki filmlere bakış açısı, Özön'den farklı değildir. Scognamillo için de esas öne çıkan yönetmenler Akad ve Yılmaz Güney'dir. "Yeni Sinema" olarak adlandırdığı bölüm, Scognamillo'nun kitabında da Güney'le başlar. Güney'in bugünün çağdaş Türk sinemasının oluşumunda en önemli etken olduğunu ve tüm bir kuşağı etkilediğini yazar.³⁹ Scognamillo, Özön'den farklı olarak yorumlarla Güney'i yazıp onu yüceltme amacı taşımasa da, Sinematek çevresindeki yazarların Güney'le ilgili yorumlarından alıntılar yaparak Güney mitosunun inşasını sürdürür. Scognamillo yaklaşım ve üslup olarak Özön'den farklılık taşıyarak daha mesafeli bir duruş sergilese de, *Türk Sinema Tarihi* kitabında izlediği seyir ve Türk sinemasının serencamını ele alırken yaptığı dönemlendirme Özön'ün oluşturduğu kanonu takip eder. Tarihsel ve ideolojik perspektif Özön'ünkinden daha zayıftır. Bunun yerine Scognamillo estetiği öne çıkarır. Filmlerle ilgili daha kapsamlı, detaylı ve karşılaştırmalı analizlere yer verir. Filmlerin biçimsel özellikleri ön plandadır. Filmleri, yönetmenleri ve oyuncularını da anlatının içerisine katarak sinema tarihinin gerisinde bir tür ansiklopedik tarihin de oluşmasına zemin hazırlar.

C. Agâh Özgüç

Agâh Özgüç'ün yazarlık serüveni, taşrada çıkan *Salkım*, *Özgörü* ve *Ilke* gibi çeşitli şiir dergilerinde yayımlanan şiirleriyle başlar. Kendi ifadesiyle Atilla İlhan'ın etkisi altında kalarak yazdığı şiirlerin yanı sıra yine yerel dergilerde "İzmir'den Sanat Hareketleri" ve "İzmir Mektupları" gibi yazılar kaleme alır. 1960 yılında haftalık ve siyasî bir dergi olan *Gazete* isimli dergide profesyonel olarak gazeteciliğe

³⁸ Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, s. 153.

³⁹ Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, s. 317.

başlar.⁴⁰ Kendisini bir film eleştirmeni olarak görmediğini söyleyen Özgüç’ün ilk dönemde yazdığı yazılar daha çok “setlerden haberler” şeklindedir. Yazar daha sonra dönemin popüler dergilerinden *Artist*, *Sinema*, *Ses ve Perde*, *Hafta Sonu*, *Ekspres* ve çeşitli ulusal gazetelerin hafta sonu eklerinde yazmayı sürdürür.

Özgüç’ün önemli bir özelliği de Yeşilçam’da yılda üç yüz filme yaklaşılacak bir üretimin yapıldığı dönemde setleri dolaşarak çekilen ve çekilecek olan filmlerin künye bilgilerini not almaktır. Önceleri çalıştığı gazete ve dergilere haber sağlamak için başlayan bu iş daha sonra bir alışkanlığa dönüşür. Turhan Gürkan, *Yedinci Sanat* dergisinde Özgüç’ün bu alışkanlığı ile ilgili şu yorumu yapar:

Yeşilçam’ın eğri büğrü sokaklarında, figüran kahvelerinde, film yapımevlerinin kapılarında, köhne, salaş plâtolarda, gazino kulislerinde sinemayla ilişkili kimi görse, hemen cebinden çıkardığı paçavra haline gelmiş kâğıt parçalarına o gün çekimine başlanan, ya da başlanacak olan son filmin ‘künye’sini ayak üzeri not ediveren Ağâh Özgüç’ün bu garip merakı, pek çok kimsenin dikkatini bile çekmemiş, bunun ileride ne gibi bir işe yarayacağı, akıllarının ucuna bile gelmemiştir. Cepte taşınmaktan yazıları okunmaz hale gelen o paçavra kâğıtların, günün birinde birike birike ‘Başlangıcından Bugüne Türk Sineması’nın asıl kaynağını meydana getireceğini kim bilebilirdi? Ellidokuz yıllık geçmiş olan Türk Sineması’nın hiç bir döneminde çevrilen filimler için tam olarak tutulmuş ne bir istatistik, ne de belge vardır bununla ilgili. Henüz yok diyebileceğimiz Türk Sinema Kitaplığında, bu raf bomboş durmaktadır. İşte Ağâh Özgüç’ün cebindeki buruşuk paçavralar, bu boşluğu doldurmak ödevini yüklenmiş oluyordu.⁴¹

Özgüç’ün “cebindeki paçavralar” yıllar içerisinde Gürkan’ın da belirttiği gibi çeşitli isimlerle Türk sinemasının istatistiklerinin tutulduğu çeşitli yayınlara dönüşür. Özgüç’ün bir vakanüvis edasıyla sektörün nabzını tuttuğu çalışmaların ilk emaresini Scognamillo ile birlikte hazırladıkları *Sinema Yıllığı 1965-1966* isimli eserde görürüz. 1965-66 sezonunun bir nevi fihristi olan eser, Türkiye’de Türk sineması üzerine çıkartılan ilk yıllıktır. Bir yıl ara verildikten sonra 1968-1969 ve 1969-1970 yıllarında bu sefer Özgüç yıllıkları tek başına hazırlar. Türk sinemasının ilk ciddi anlamda kaydı bu şekilde tutulmaya ve basılı bir eser olarak okurlarla paylaşılmaya başlanır. Yıllıklar süreklilik göstermeyince Özgüç bu işi daha genel çaplı bir sözlüğe dönüştürmeyi düşünür. Böylece 1973 yılında daha sonra Özgüç’ün ismiyle özdeşleşecek olan *Türk Filmleri Sözlüğü*’nün ilk cildi yayımlanır. 1914-1973 yılları arasında Türkiye’de çekilen ve gösterime giren Türk filmlerini kapsayan sözlük yıllar içerisinde toplamda altı cilt olarak genişleyerek devam eder. 2012

40 Ağâh Özgüç, “Ağâh Özgüç ile Söyleşi”, Fırat Sayıcı, *Cinemascope*, 2006, sy. 3, s. 48.

41 Turhan Gürkan, “Ağâh Özgüç ve Türk Filmleri Sözlüğü”, *Yedinci Sanat*, 1973, sy. 3, s. 42.

ve 2014 yıllarındaki yeni baskılarıyla *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü* ismini alarak bir film ansiklopedisine evrilir.

Sözlük çalışması sırasında Özgüç'ün temel kıstası filmlerin uzun metrajlı kurmaca çalışmaları olması ve vizyona girmesidir. Dolayısıyla eser; belgeselleri, kısa filmleri, video ya da televizyon için çekilen filmleri kapsamamaktadır. Özgüç'ün eseri ilk dönem sinema tarihyazımında sıkça hazırlanan film tarihlerine bir örnektir. Yurt dışında 1930'larla birlikte filmlerin arşivlendiği ve araştırmacıların kullanımına sunulduğu arşiv ve müzeler faaliyet göstermeye başlar; fakat Türkiye'de bunlara en yakın örnekler Türk Sinematek Derneği ve Kulüp Sinema 7 ismiyle kurulduktan sonra Türk Film Arşivi ismini alan kuruluşlardır.⁴² Bu iki kuruluşun ortaya çıkışları ise 1960'lı yılların ortalarını bulmaktadır. Kaldı ki, bu yapılar yurt dışındaki muadilleri gibi hizmet vermemektedir. Türk filmlerine ulaşmak, filmleri yeniden izlemek, filmlerle ilgili notlar almak ve izlenen filmler üzerinden bir üretim gerçekleştirmek mümkün değildir. Bu nedenle de Özgüç bu eksikliği 1960'lardan itibaren tuttuğu notlarla gidermeye çalışır. Gürkan'ın da değindiği gibi o yıllarda kimse bu çabanın farkında olmasa da notlar birikerek zamanla bir sözlük halini almıştır. Bu sözlük içerisindeki bilgiler de doğal olarak doğrulanamamıştır. Sözlükte o yüzden zaman zaman film isimlerinde farklılıklar çıkar. Filmin çekildiği zamanki ismi ile sansürden geçerek vizyona girdiği ismi arasında oluşan farklılıklar sözlüğe geçerken eksikliklere neden olur. İç içe çekilen konfeksiyon filmler, atılan şutlardan üretilen yeni filmler, Anadolu işletmelerinde farklı afişlerle yeni bir film gibi sunulan yapımlar böylesi bir sözlük hazırlamayı zorlaştıran yerel unsurlar olarak dikkat çeker. Özgüç bu handikapı giderebilmek için bir yandan afiş koleksiyonerliği de yapmaya çalışır. Filmlerin afişlerini biriktirerek filmlerin künye bilgilerini afişlerden girer. Ancak aynı filmin farklı bölgelerde basılan farklı afişleri zaman zaman aynı filmlerin mükerrer olarak sözlükte yer almasına sebep olur. Yine bilgi eksikliğinden oluşan bir diğer sorun da birtakım kayıp filmlerin konularının eksik ya da hatalı bir şekilde sözlüğe geçilmesidir.

Özgüç hazırladığı sözlüğün yanı sıra Türk sinemasındaki diğer alanlarda da öncü çalışmalara imza atar. 1995 yılında *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, 1996'da *Türk Film Yapımcıları Sözlüğü* ve daha önce ilk örneğini Nijat Özön'ün

42 1962 yılında Sami Şekeroğlu'nun önderliğinde, Güzel Sanatlar Akademisi'nde görev yapan bir grup akademisyen ve öğrencinin çabaları sonucunda kurulan Kulüp Sinema 7, 1967'de Türk Film Arşivi ismini alır. 1974'te Sinema-TV Enstitüsü ismini alarak yeni yapılan binasına geçtikten sonra daha profesyonel bir çerçeveye oturur. 1965 yılında Onat Kutlar'ın önderliğinde kurulan Türk Sinematek Derneği ise Henri Langlois'nun Fransa'da kurduğu Fransız Sinematek'ini kendisine örnek alır. Türk Sinematek Derneği'nin kurucu listesi içerisinde Cevat Çapan, Şakir Eczacıbaşı, Semih Tuğrul, Macit Gökberk ve Adnan Benk gibi dönemin entelektüelleri de yer alır. 12 Eylül 1980 yılında yapılan askeri darbe ile birlikte dernek kapatılır. Derneğin kurucu üyeleri daha sonra Uluslararası İstanbul Film Günleri'ni başlatır. Film gösterimleri daha sonra Uluslararası İstanbul Film Festivali ismini alarak İKSV'nin desteğiyle günümüzde de devam eder.

yayınladığı *Kronolojik Türk Sinema Tarihi* isimli eserleri hazırlar. Bu eserlerin her biri Türk sinemasında belirli alanlar üzerine bir çerçeve çizerek Türk sinemasının geçmişten günümüze birikimini yansıtmayı amaçlar. Film sözlüğü için söz konusu olan handikaplar bu sözlükler için de geçerlidir. Bilgilerin doğrulanması için farklı kaynaklarla karşılıklı bir şekilde eşleştirilmesi ve derinlemesine bir araştırmanın yapılması gerekmektedir.

Bu eserlere dair bir diğer husus da, eserlerin hiçbirinin yeni bir belge, doküman ya da Türk sinemasının mevcut kanonunu ya da zamandizinsel akışını değiştirecek bir ögeye sahip olmayışdır. Türk sinemasının kuruluş yılı Fuat Uzkınay’ın *Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı* filminin tarihi olan 1914’ten başlatılır. Daha sonra ilk kurmaca film denemeleri, Muhsin Ertuğrul dönemi ve sonrasındaki geçiş çağı yönetmenleri Nijat Özön’ün *Türk Sineması Tarihi* kitabında olduğu gibi aynen Özgüç’ün eserlerinde de tekrar etmektedir. Özellikle *Kronolojik Türk Sinema Tarihi*’ne baktığımızda, Özön’ün hazırladığı *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966* isimli eser etkisi göze çarpar.⁴³ Özön’ün Çalapala ve Tilgen’den naklederek hazırladığı kronoloji, Özgüç’te de aynen devam eder. Özgüç, kronolojiyi 1966’dan alarak kitabın yayımlandığı 1988 yılına kadar getirir. Türk sinemasına dair güncel olaylar, ödüller ve gelişmeler de kronolojide yer bulur. Ancak bakış açısı ve inşa Çalapala, Tilgen ve Özön çizgisinde süreklilik gösterir. Dolayısıyla Özgüç’ün çalışmalarında yeni, farklı ve özgün bir yan olmasından ziyade derleme ve alanın hacmini ortaya koyma çabası öne çıkar. Atilla Dorsay bu nedenle Özgüç için “Türk sinemasının vakanüvisi” ifadesini kullanmaktadır.⁴⁴

D. Rekin Teksoy

Rekin Teksoy, Cumhuriyet döneminin ilk kuşak öğretmenlerinden birinin oğlu olarak dünyaya gelir. Öğretmen olan annesinin ısrarı üzerine Saint Michel Fransız okuluna girer. Sonrasında hukuk eğitimi alır. Teksoy’un sinemaya olan ilgisi ise çocukluğunda başlar. Gedikpaşa’daki Azak Sineması’nın yanında yer alan Azak Apartmanları’nda oturan Teksoy, bu sayede sık sık apartmanın yanı başında bulunan sinemada film izleme şansına sahip olur.⁴⁵ 1960’lı yıllarda *Yön*, *Sosyal Adalet* ve *Ataç* gibi dergilerde sinema eleştirileri yazan Teksoy, daha önce *Arkın Sinema Ansiklopedisi*, *Cumhuriyet Ansiklopedisi*, *Bilimler Ansiklopedisi* gibi pek çok önemli yayının yönetmenliğini üstlenir. Türk Sinematek Derneği’nde görev alır. Pek çok yabancı eserin Türkçeye tercüme edilerek kazandırılmasında da önemli rol oynar.

43 Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.

44 Atilla Dorsay, “Agâh Özgüç Yine İşbaşında”, *Sabah*, 12 Nisan 2010.

45 Rekin Teksoy, *Türk Sineması Görsel Hafıza Projesi 3*, haz. Özde Çeliktemel, Seda Gökçe ve Rumeysa Özel, Mithat Alam Film Merkezi, 2007, <https://gorselhafiza.org.tr/rekin-teksoy.php> [Erişim Tarihi: 15.10.2020].

Türkiye’de genç kuşağın sinemanın geçmişiyle bağlantı kurmadığını düşünerek ve Türkçede geniş bir sinema tarihi kitabı olmadığından yola çıkarak dört yıl süren bir çalışmadan sonra 1995 yılında Teksoy’un iki ciltlik *Sinema Tarihi* kitabı yayımlanır. Teksoy’un kitabının ilk cildi 19 bölümden oluşur ve toplamda 621 sayfadır. İkinci ciltteki bölümlerle birlikte kitap 26 bölümden oluşur, 1300 sayfaya yakın geniş bir külliyat olma özelliği taşır. Eser, çok geniş bir kaynakçayla İngilizce, Fransızca ve İtalyanca kitaplardan yararlanılarak oluşturulur. Sinemanın ortaya çıkış sürecini detaylı bir bölümle aktaran Teksoy, sonraki bölümlerde kronolojik olarak sinema tarihinin ilerleyiş sürecini David Bordwell’in “temel hikâye” olarak adlandırdığı kanonlar ve Türkiye’de dâhil olmak üzere ülke sinemaları ile birlikte anlatır. Teksoy’un kitabı, aygıtın ve teknik gelişmelerin yanı sıra Amerikan, Avrupa ve üçüncü dünya ülkesi sinemalarının da tarihçelerini vermektedir. Bu açıdan Teksoy’un *Sinema Tarihi*, film odaklı sinema tarih yazımına örnek olarak gösterilebilir.

Diğer sinema tarihçilerinin kitaplarının önsözünde yazdıkları “nesnellik” ve “tarafsızlık” hedeflerinden farklı olarak Teksoy, kitabını sadece kendi dünya görüşüne göre yazdığını belirtir:

Yabancı sinema kitaplarından aynı oranda değiştirerek seçmişimdir filmleri kendi görüşüme göre, kendi anlayışıma göre. Başından sonuna kadar da benim dünya görüşüme uygun bir çizgi izleyen bir sinema tarihi yazmaya çalıştım. Onun için de dedim ki bir sinema tarihçisi tarafsız olamaz. Hollywood sinemasını yazarken Chaplin’e erişilmez bir doruk diyorsam taraf mıyım değil miyim? Tarafım elbette. Chaplin’in yanındayım.⁴⁶

2007 yılında Teksoy, dünya sinema tarihi kitabından sonra *Türk Sineması* başlığıyla Türk sinemasının tarihiyle ilgili de bir kitap hazırlar. Teksoy’un *Sinema Tarihi*’nin Türk sinemasına ayrılan bölümlerinin güncelleştirilerek hazırlanmış halinden oluşan eser “Türkiye’de Sinemanın Öncülleri”, “Türkiye’de Sinemanın Kurucusu: Muhsin Ertuğrul”, “Yeşilçam’ın Yükselişi ve Çöküşü” ve “Belgesel Sinema” ana başlıklarından oluşur. Teksoy’un kitabı başlıklarından da anlaşılacağı gibi Özön, Scognamillo gibi bir dönemlendirmeye sahip değildir. Teksoy’un, Türk sinemasını esas olarak Yeşilçam merkezli bir değerlendirmeye tabi tuttuğu görülür. Her sinema tarihinde olduğu gibi Türk sinemasının da ilk yıllarında öncüler vardır. Sonrasında Muhsin Ertuğrul dönemi başlar. Ertuğrul’dan sonra ise Yeşilçam adıyla anılan Türkiye’deki sinema sektörü faaliyetlerini genişletmeye başlar. Teksoy, bu açıdan Yeşilçam’ı bir sektör olarak merkezine alır ve onun öncesi ve sonrası şeklinde bir kronoloji takip eder. Bu akış, Teksoy’un dünya sinemasında izlediği metoda benzemektedir. Öncüler, ilkler, kurucu unsurlar,

46 Rekin Teksoy, *Türk Sineması Görsel Hafıza Projesi 3*.

sektör, sektörün belirlediği ana akım sinemacılar, farklı arayışlar ve çöküş süreci şeklinde bir yol haritası vardır.

Özön ve Scognamillo’yla başlayıp Onaran’da daha fazla ağırlığını hissettiren Türkiye’nin geçirdiği toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimin izleri Teksoy’un kitabında geniş bir skalada verilmek yerine siyaset odaklı bir seyir takip eder. Teksoy bu durumla ilgili şu yorumda bulunur:

Cumhuriyet kurulmasaydı, 1960 darbesi olmasaydı sinemamızın gelişimi bambaşka olurdu. Yani ben siyasal olaylarla, ele alınan ülkenin sinemasını birlikte dikkate aldım. Siyasal olayları yerine oturttuk, o ülkenin sinemasıyla siyaseti arasındaki bağlantıyı kurmaya çalıştım.⁴⁷

Teksoy’un anlattığı siyasal bir çerçeve çizip sonrasında filmler, yönetmen ve sektör odaklı bir seyir izlemek üzerinedir. Teksoy, sinemanın temel çerçevesini oturttukten de ana çizgisini, kaynakçasından anlaşılacağı üzere Özön, Scognamillo, Özgüç ve Atilla Dorsay gibi sinema eleştirmenliği yapan yazarların eserlerinden oluşturur.⁴⁸ Aynı zamanda Teksoy, bu yazarlarla sinema anlamında da paralel düşüncelere sahiptir. Scognamillo, Teksoy’un sinemaya bakışıyla ilgili olarak onun klasik sinemanın dışında kalan korku ve fantastik gibi türleri önemsemediğini, elit ve toplumsal sinema taraftarı olduğunu söyler.⁴⁹ Özön, Scognamillo, Dorsay gibi Teksoy da benzer kanonları takip eder.

Türk sinemasının ilkleri Özön’de olduğu gibi Teksoy’da da aynı kronoloji ve akış içerisinde ilerlerken, ilk kez Teksoy’un kitabında Türk sinemasının ilk filmi olarak kabul edilen Fuat Uzkınay’ın *Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filminden önce Manaki Kardeşler’in 1911 yılında Sultan Reşat’ın Selanik ve Manastır gezilerini filme aldıklarını, bu filmin günümüze kadar ulaşmasına rağmen, yine de Uzkınay’ın çektiği filmin ilk film olarak kabul edildiğini yazar.⁵⁰ Bundan önce Âlim Şerif Onaran’ın kitabında da Manaki Kardeşler’in 1907’de ilk filmlerini çekmeye başladıkları ama onların Makedonyalı oldukları için ilk Türk yönetmenin Fuat Uzkınay olarak kabul edildiğini söyler.⁵¹ Ancak Teksoy’un bakışı, Onaran’inkiden farklılık gösterir; çünkü Teksoy Manakiler’in çektikleri filmin ilk olarak kabul edilebileceğine dair bir bakış taşımaktadır.

Teksoy’un diğer sinema tarihçilerinden ayrıştığı noktalardan bir diğeri de Muhsin Ertuğrul’dur. Teksoy’a göre Ertuğrul’un özel girişimcileri film üretmeye yönlendirmeyi başarması ve yaklaşık on yedi yıl boyunca film yapmayı sürdürmesi

47 Rekin Teksoy, “Tabii ki Tarafı Davrandım”, Olkan Özyurt, *Radikal*, 21 Ocak 2005.

48 Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy’un Türk Sineması*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2007, s. 129-131.

49 Tuncer Çetinkaya, *Rekin Teksoy: Yedinci Sanatın Şövalyesi*, Konya: AKSAV Yayınları, 2013, s. 65.

50 Teksoy, *Rekin Teksoy’un Türk Sineması*, s. 12.

51 Âlim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, Ankara: Kitle Yayınları, 1995, s. 12.

onun Türk sinemasının kurucu yönetmeni olması için yeterlidir.⁵² Özön'ün keskin eleştirilerinden farklı olarak Teksoy, Ertuğrul'un "tek adam"lığının ise dönemin koşulları gereği ortaya çıktığını, bu dönem için bir tekelcilikten söz etmenin doğru olmadığını belirtir:

Bu yıllar boyunca Muhsin Ertuğrul'un sinema alanında bir 'tekel' kurduğunu öne sürmek yanlış olur. Tekelden söz edebilmek için, var olan yönetmenlerin saf dışı bırakılması, yeni yönetmen adaylarının ortaya çıkmasının engellenmesi gerekir. Oysa, ortada ne Ertuğrul'dan başka yönetmen vardır ne de yönetmen adayı. Muhsin Ertuğrul'un, Almanya ve SSCB'de sinema ortamında bulunmasına, oralarda filmler çevirmesine karşın, Türkiye'de kalıcı sinema filmleri üretememiş olması ise yönetmenin sinema sanatına yakınlığının sınırlı olmasıyla açıklanabilir.⁵³

Teksoy'un anlatısı, sinema tarihinin birincil kaynağı olarak görülen filmler üzerine inşa edilir ve eser, sinemanın doğuşu, gelişimi ve ilerleyişi üzerinden devam eder. Sinema tarihini dönemlendirme anlamında da filmler yerine siyasî olayları merkezine alır. Bu anlamda, mitolojik başlangıç noktaları yaratmaktan ziyade siyasî ve tarihsel bir çizgi üzerinden filmlerin kronolojik olarak ele alınması ile birlikte endüstriyi yorumlayan ve analiz eden bir bakış açısından çok sinemayı tarihsel akış içerisinde ele almayı önceler.

E. Burçak Evren

İstanbul Üniversitesi Arkeoloji bölümünden mezun olan Burçak Evren, 1968 yılında ağabeyi Maruf Evren'in istihbarat şefi olduğu *Dünya* gazetesinde gazeteciliğe başlar. *Hürriyet*, *Milliyet*, *Cumhuriyet*, *Yeni İstanbul*, *Dünya*, *Güneş*, *Yeni Ortam*, *Vatan* gazetelerinde çalışır. *Gelişim Sinema*, *Tombak* ve *Sinematiürk* dergilerini yönetir. Evren, tıpkı Çalapa ve Özgüç gibi gazetecilikle mesleğe başlar. Daha sonra sanat sayfalarında sinema yazarlığına geçiş yapar. Türkiye'deki verimli sinema yazarlarından biri olan Evren, yüze yakın kitap kaleme alır.

Yazarın 1990 yılında yayına hazırladığı *Türk Sinemasında Yeni Konular* kitabı, 1980 sonrasında yazarın çeşitli yayın organlarında yazdığı yazıların toplanmasından oluşur. Kitapta Evren, 1980 sonrası sinemayı sadece filmlerle değil televizyon, kentleşme ve arabesk gibi tematik öğelerle de yorumlar. 1980'li yılların bir panoramasını sunar. Kitabın ilginç olan unsuru yönetmenlerin bir kısmının kitap içerisinde belirli bir dönemlendirme olmadan ele alınmasıdır. Evren bu durumla ilgili şunları yazar: "Bir bakıma bu seçme yazılar; değişmeden yana olanları, değişime direnenleri ve değişmek isteyip de üstesinden gelemeyenleri belirli bir kronolojik sıralama yapmaksızın yansıtmak istemektedir."⁵⁴ Evren'in

52 Teksoy, *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, s. 21.

53 Teksoy, *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, s. 21-22.

54 Burçak Evren, *Türk Sinemasında Yeni Konular*, İstanbul: Broy Yayınları, 1990, s. 8.

bu bakış açısı, Onaran’ın *Türk Sineması* kitabındaki alt dönemlendirmelerin 1980 sonrasındaki karmaşasını da özetler niteliktedir. Yaşanan siyasî, toplumsal, ekonomik ve teknolojik yenilikler çevresinde sinemamız da yönetmenler de değişmekte, bu değişimle birlikte eski dönemlendirmeler de yeniden yorumlanmaya muhtaç kalmaktadır.

1995 yılında Evren ilk dönem sinema tarihi çalışmalarında sıkça adı geçen *Sigmund Weinberg: Türkiye’ye Sinemayı Getiren Adam* başlıklı eserini yayımlar. Diğer sinema tarihi çalışmalarının önsözlerine benzer şekilde, kitabın önsözünde Türkiye’deki mevcut arşivlere ulaşmanın zorluklarından, belgelerin eksik, dağınık ve ulaşılması zor olduğundan söz eder. Her yeni çalışmanın ilk kaynaklara inmek yerine, bir öncekinden yararlanarak ve onu alıntılıyarak devam etmesinin “değiştirilemez doğrular” yarattığından bahseder.⁵⁵

Sigmund Weinberg kitabı, kütüphane ve arşivlerdeki malzemelerden çok Evren’in farklı arşivlerden ve koleksiyonlardan araştırarak topladığı kişisel arşivindeki belge, efemera ve görsel malzemelere dayanır. Bu anlamda kitabın içerdiği kaynakların çeşitliliği de bu alandaki çalışmalar bağlamında bir farklılık oluşturmaktadır. Türkiye’deki ilk Ephemera Derneği’nin 1996 yılında kurulduğunu düşünürsek (Burçak Evren bu derneğin de kurucuları içerisinde), 1995 yılında henüz efemera akademik alanda saygı görmeden, tarihçiler tarafından genel bir kabul almadan Türk sinema tarihi anlatısı içerisinde kullanılır. Bu anlamda, kitabı özellikle 1980’lerden sonra hızla artan mikro tarih alanındaki çalışmalara ve yeni kaynak arayışlarına bir örnek olarak gösterebiliriz. Tek bir kişinin yaşamı, çalışmaları ve sosyal çevresi üzerinden Evren, kitapta Türk sinema tarihinin “karanlık yıllar” olarak adlandırılan bir dönemine değinmeye çalışır. Betimleyici bir üslupla dönemin panoraması içerisinde Weinberg’in yaşamının aktarıldığı ağızta, fotoğraftan sinemaya geçiş, aygıtın tarihçesi, sinematografin Osmanlı topraklarına girişi, ticaret ilişkilerinin toplumsal ve kültürel hayatta oynadıkları rol, saraydaki gösterimler, ilk film çekimleri yapanların hatıraları gibi çeşitli unsurlar yer alır. Eserde, Türkiye’de yapılan ilk gösterime dair verilen bilgiler önem taşır. Çalapa’nın eserinde, ilk gösterimin Galatasaray’daki Sponeck Salonu’nda yapıldığı bilgisi verilir, ancak gösterimi kimin yaptığına dair detay yer almaz. Özön ise, kitabında Weinberg’in ilk gösteriyi yapmak için seçtiği yerin Galatasaray’daki tramvay yolu dönemecinde bulunan o zamanların ünlü birahanesi Sponeck olduğunu yazar.⁵⁶ Scognamillo da Weinberg tarafından düzenlenen ilk gösterimin ilânının mevcut olduğunu belirtir.⁵⁷ Onaran da Scognamillo’ya benzer şekilde Weinberg’in çabalarıyla ilk halka açık gösterimlerin Beyoğlu’nda yapıldığını, bu gösterimlere dair

55 Burçak Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye’ye Sinemayı Getiren Adam*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995, s. 6.

56 Özön, *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, s. 35.

57 Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, s. 12.

detayların anlarda ve belgelerde yer aldığını ifade eder.⁵⁸ 1990'lara gelene kadar ilk gösterimlerin Weinberg tarafından Sponeck'te yapıldığı, bununla ilgili ilânların bulunduğu genel bir ön kabul oluşmuştur. İlk gösterime dair dört dilde yayımlanan bir ilân olmasına karşın, bu ilân üzerinde gösterimi yapan kişiye ait bir bilgi yoktur. Ancak Weinberg'in uğraşlarıyla sinemanın Osmanlı topraklarına gelmesi, böyle bir algının da oluşmasına sebebiyet verir. 1991 yılında Mustafa Gökmen *Eski İstanbul Sinemaları* kitabında, ilk gösterimin Sponeck'te gerçekleştiğini, ancak gösterimi Weinberg'in düzenlemediğini belirtir.⁵⁹ Evren de Gökmen'den sonra *Sigmund Weinberg* kitabında bu meseleyi etraflıca tartışarak, ilk gösterimin Weinberg tarafından değil Fransız D. Hanri tarafından yapıldığını açıklar.⁶⁰ Yorgo ve Sula Bozıs'in *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar* başlıklı kitabında, ilk gösterime dair Rumca gazetelere yansıyan bir ilânın üzerinde de ilk gösterimin D. Hanri tarafından yapıldığı yazmaktadır.⁶¹

2003 yılında ise ilk Türk filmi tartışmalarına yer veren *Türk Sinemasının Doğum Günü* başlıklı kitap çıkar. *Sigmund Weinberg* kitabı bir mikro tarih örneği olarak ele alınabilirse de, yeni kitap bir mikro tarih örneği olmaktan ziyade ilk Türk filmi etrafında dönen tartışmaların derlendiği ve dosya mantığıyla hazırlanan bir çalışmadır. Kitabın önsözünde Evren, her yıl 14 Kasım tarihinde kutlanan sinemamızın doğum gününün tartışmalı olduğunu, Uzknay'ın filminden önce de çeşitli filmlerin çekildiğini ve Uzknay'ın filmi şimdiye kadar kimsenin izlememiş olmasının düşündürücü olduğunu yazar.⁶² Kitapta hem kendisinin konu üzerine yazdığı yazılara yer verir hem de şimdiye kadar Ayastefanos üzerine yazılmış yazılardan alıntılar yapar.⁶³ Kitabın en dikkat çekici yanı ise daha önce Metin Erksan'ın çıkışından⁶⁴ sonra Manaki Kardeşler'in ilk Türk filmi çıktikleri yönünde güçlü bir itiraza sahip oluşudur.

58 Onaran, *Türk Sineması*, s. 11.

59 Mustafa Gökmen, *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları, 1991, s. 11.

60 Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, s. 35.

61 Sula Bozıs ve Yorgo Bozıs, *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 26.

62 Burçak Evren, *Türk Sinemasının Doğum Günü: Bir Savaş, Bir Anıt, Bir Film*, İstanbul: Leya Yayıncılık, 2003, s. 9.

63 Burçak Evren, "İlk Türk Film Üstündeki Kuşuklar", *Gelişim Sinema*, 1984, sy. 2; Burçak Evren, "İlk Türk Filmine İlişkin Görüşler ve Belgeler", *Gelişim Sinema*, 1984, sy. 3; Burçak Evren, "Bırak Çocuk Oynasın", *Pazar Postası*, 8 Temmuz 1995; Burçak Evren, "İlk Türk Film Nerede?", *Güneş*, 12 Kasım 1989; Burçak Evren, "Doğum Günü 14 Kasım mı?", *Antrakt*, 1991, sy. 2.

64 Metin Erksan, *Tempo* dergisinde Manaki Kardeşler'in ilk çıktıkları filmin 1905 tarihinde olduğunu ve Fuat Uzknay'ın filminden daha önce olduğu için Türk sinemasının ilk filmi olarak Manaki Kardeşler'in çıktığı filmin kabul edilmesi gerektiğini söyler. Metin Erksan, "İlk Türk Film 1905'te", *Tempo*, 1991, sy. 16.

Evren’in hazırlamış olduğu kitaplar, 2006 yılında 42. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde Türkçe ve İngilizce olarak hazırlanan *Türk Sineması* kitabının da bir anlamda bölümlerini oluşturur. Kendi içinde bulunduğu dönemin tarihini çeşitli eserlerinde farklı boyutlarla ele alan Evren, Özön’ün yaptığı gibi kendi yaşadığı dönemin panoramasını geçmişe dönük bir şekilde genişleterek bir Türk sineması tarihi anlatısına dönüştürür. Evren, geçmişte yapılan sinema tarihi çalışmalarının bilimsel temellere oturtulmadığını, herhangi bir sistematığe sahip olmadıklarını, nesnel bir bakış açısından yoksun olduklarını aktarır. Özön’ün kitabının Türk sinema tarihi kitapları için bir prototip oluşturduğunu, ama bunun olumlu olduğu kadar olumsuz şekilde yönlendirici özellikler de taşıdığını, bazı yanlış bilgilerin bu şekilde süregeldiğini ekler.⁶⁵ Evren’e göre ideal sinema tarihyazımı, ayrıntılardan bütüne ulaşmaya çalışarak, yapbozun parçalarını bir araya getirmeye uğraşarak, ayrıntılara da bütün kadar özen göstererek analitik bir bakış geliştirerek yapılmalıdır.⁶⁶ Şimdiye kadarki dönemlendirmelerin sanatsal olgulardan çok politik ve toplumsal olgular ışığında yapıldığını, bunun da filmlere ulaşamadığı için bir çeşit mecburiyetten geliştiğini ifade eden Evren, *Türk Sineması* kitabında Özön’ün dönemlendirmesinden yola çıkarak yeni dönemlendirmeler ekler. Evren’in kitabında, “Sinema Türkiye’de/İlk Dönem (1896-1912)”, “İlk Filmler, İlk Kurumlar (1912-1922)”, “Tiyatrocular/Muhsin Ertuğrul Dönemi (1922-1938)”, “Geçiş/Ara Dönem (1939-1950)”, “Sinemacılar/Zanaatten Geçiş (1950-1960)”, “Altın Dönem (1960-1967)”, “Yeşilçam’ın Yükselişi (1968-1974)”, “Kayıp Yıllar/Karanlık Yıllar Dönemi (1974-1978)”, “Genç Türk Sineması/Yeni Sinema Dönemi (1978-1988)”, “Majörler Dönemi (1988-1994)” ve “Post Yeşilçam/Bağımsızlar Dönemi (1994-2006)” şeklinde bir dönemlendirme yapılır. Özön’ün dönemlendirmesindeki “Sinema’nın Türkiye’ye Girişi”, “İlk Adımlar”, “Tiyatrocular Dönemi”, “Geçiş Çağı” ve “Sinemacılar Dönemi” aynı şekilde Evren’in kitabında da devam eder. Evren bu bölümlere kendi alternatif ifadelerini eklemesine karşın, bölümlerin aralıkları ve içerikleri Özön’ünkiyle paralellik taşır. Evren’in çalışmasının orijinal olan kısımları, Sinemacılar Dönemi olarak tabir edilen 1950-1960 arasındaki dönemden sonra kendisini gösterir. Özön, 1960-1965 arasındaki dönemde “Yarım Gerçekçilik Çabaları”, “Düş Kınıklığı”, “Enflasyon Sineması” ve “Değerler Karmaşası” gibi alt başlıklar kullanır.⁶⁷ Ancak Evren 1960-1967 arasını “Altın Dönem” olarak değerlendirir. 1960 darbesinden sonra toplumda olumlu anlamdaki kimi dönüşümlerin yaşandığını, kültür-sanat ortamında bir hareketlenme gerçekleştiğini, 1960-1967 yılları arasında Türk sinemasının hiçbir dönemde olmadığı kadar “başyapıt” ortaya koyduğunu anlatır.⁶⁸ Yılmaz Güney’in yönetmen olarak

65 Bülent Vardar, *Bir Sinema Arkeoloğu: Burçak Evren*, Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı Yayınları, 2012, s. 198.

66 Vardar, *Bir Sinema Arkeoloğu: Burçak Evren*, s. 199.

67 Nijat Özön, *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, İstanbul: Hil Yayınları, 1985, s. 363-370.

68 Burçak Evren, *Türk Sineması*, İstanbul: AKSAV Yayınları, 2006, s. 186.

çıkış yaptığı *Seyyit Han*'ın vizyona girmesi ile 1974'te TRT'nin yayına başlaması arasındaki dönem, Evren'e göre Yeşilçam'ın yükselişe geçtiği dönemdir. 1965'te 200 filmin yapıldığını, bu dönemde ise çekilen film sayısının 300'lere ulaştığını, sektörün hacminin çok fazla genişlediğini, üretimin doruk noktasına ulaştığını örnek verir.⁶⁹ Seks filmlerinin furya haline geldiği dönemi Evren "kayıp geçen yıllar" olarak değerlendirir. Özön'de 1970-1984 arasını kapsayan "Genç/Yeni Sinema Dönemi", Onaran'da 1963-1980 yılları arasındaki "Yeni Türk Sineması" bölümünden farklı olarak Evren'de 1978-1988 yılları arası "Genç/Yeni Türk Sineması" olarak adlandırılır. Evren, bu dönemde 1978'de Yılmaz Güney ekolünden gelen yeni ve genç yönetmenlerin üretime başladığını belirtir. "Majörler Dönemi" ve "Post Yeşilçam/Bağımsızlar Dönemi" ifadeleri de Evren'in dönemlendirmesinde ilk defa ortaya atılan dönemlendirme isimleridir.

Evren'in çalışması sektörün durumu üzerinden yeni dönemlendirmeler türetmesine karşın bütünlüklü bir sinema tarihi anlatısı olmak yerine kronolojik bir seyir izler. Çalapa, Tilgen ve Özön'de olduğu gibi kronolojik bir seyir ve toplumsal/sektörel bir çerçeve üzerinden her bölüm iki paragraf uzunluğunda bilgiyle okura aktarılır. Burada amaçlanan kronolojik bir tarihçe vererek Türk sinema tarihini Özön'den ve onu izleyen diğer sinema tarihçilerinden farklı bir dönemlendirmeye tabi tutarak yeni bir okuma geliştirmektir.

II. Sinema Araştırmacıları

Sinema yazarları dışında 1990'lı yıllardan itibaren pek çok araştırmacı da sinema tarihi üzerine yazı yazmaya başlar. Tercüme eserlerin artması, sinema konulu süreli yayınların sayısındaki yükseliş ve sinemanın akademik anlamda da daha muteber ve ciddiye alınan bir disiplin haline gelmesi bunda etkilidir. Mustafa Gökmen, Ali Özuyar, Gökhan Akçura ve Sula ve Yorgo Bozis 1990 sonrasında bu alanda çalışan ve önemli eserler üreten araştırmacılar arasındadır. Bahsi geçen isimlerin çalışmaları 1990'lara kadar Türkiye'de sinema yazarlarının ürettikleri kanonların içerisine giremeyen, karanlıkta ve arka planda kalmış çeşitli konu, kişi ve kurumların da tanınmasına yardımcı olur.

A. Mustafa Gökmen

1990'lı yıllarda Türkiye'deki sinema tarihyazımı alanına yeni bilgi ve belgelerle katkıda bulunan ve 1991'de *Eski İstanbul Sinemaları* isimli kitabı yayımlanan Mustafa Gökmen, daha çok kütüphanelerde ve arşivde çalışma yapan bir araştırmacı hüviyetindedir. Kitabında gerek dönemin gazete haberlerinden gerekse de belgelerden İstanbul'daki sinema salonlarıyla ilgili geniş bir fihrist oluşturmuştur. Ancak Gökmen, veriye ulaşmış veriyi yayınlarken bunu bağlamı içerisine oturtarak yorumlama çabasında bulunmaz. Gökmen'in yaptığı daha çok ham

⁶⁹ Evren, *Türk Sineması*, s. 238.

veriyi derlemek ve yayınlamak üzerinedir. Gökmen’in 1990’lı yıllarda *Antrakt* dergisindeki makaleleri bu açıdan sinema tarihçiliğimizin gelişimine önemli bir etkiye bulunmuştur. Ancak *Eski İstanbul Sinemaları* içerisinde sinema salonlarıyla ve sektörden kişilerle ilgili verdiği bilgilerde eksiklikler ve tutarsızlıklar da vardır. Gökmen’in kendine has çalışma metotları bilimsel bir metodoloji ve karşılıklı analize dayalı bir yapıda değildir. Çoğu zaman birebir iletişimde bulunduğu kişilerden aldığı sözel bilgiler, mektuplaşmalar ve tanıklıklar metinlerin oluşturulma sürecinde etkin rol oynar. Aynı zamanda araştırmalarında kendisinin ulaşabildiği en eski kaynakları tek kaynak olarak alması ve bunları farklı kaynaklarla karşılaştırmaması da sinema salonlarının kuruluş ve faaliyete geçme tarihleri gibi verdiği kimi bilgilerde yanlışlıklara neden olur.

B. Ali Özuyar

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi’nde Tarih bölümünden 1996 yılında mezun olan tarihçi Ali Özuyar, 1990’lı yılların sonlarından itibaren *Antrakt*, *Popüler Tarih*, *Toplumsal Tarih*, *Cinemascope* ve *Atlas Tarih* gibi yayınlarda erken dönem sinema üzerine pek çok makale kaleme alır. Osmanlıca belgelerin yanı sıra dönemin gazete ve süreli yayınlarını da tarayan Özuyar bu alanda kendisine önemli bir yer edinir.

Sinemanın Osmanlıca Serüveni isimli eserinde bir kısmı farklı yayınlarda daha önce yayımlanmış olan çeşitli belge ve yazıların da içerisinde bulunduğu bir derlemeye imza atar. Bu derleme kitabın içerisinde yer alan makalelerden daha önemli olan nokta, 1923-1928 yılları arasında faaliyet gösteren sinema dergilerinin bir dökümünün yapılmasıdır. Yine o dönemde gösterilen filmler, filmlere ait ilânlar ve gösterim mekânlarıyla ilgili bilgiler de yer alır. Özuyar’ın ilk eseri, Gökmen’in eserine benzer bir bakış açısı ve yöntemi takip eder. Özuyar, Osmanlıca belgeleri Latinize edip yayınlarken Gökmen’den farklı olarak onları tarihsel bir perspektif içerisine yerleştirmeye de gayret eder. Bu açıdan Gökmen’in izlediği yolu takip ederek geliştirdiğini söyleyebiliriz. Özuyar’ın bu çabasını sonraki çalışmaları *Babıali’de Sinema* ve *Devlet-i Aliyye’de Sinema*’da da görürüz. Belgelerdeki bilgiler dönemin gazete ve dergilerindeki haberler, ilânlar ve verilerle birleşerek kendi bağlamı içerisinde yorumlanmaya başlar. Derleme havasındaki ilk kitaba nazaran sonraki iki kitabın tarihsel arka planı çok daha canlı ve güçlüdür. Makaleler yavaş yavaş birleşip birikerek çeşitli bölümler oluşturmakta ve bir bütün teşkil etmeye başlamaktadır.

Faşizmin Etkisinde Türkiye’de Sinema (1939-1945) eseriyle Özuyar’ın belirli bir dönem üzerinden mevcut bakış açısını geliştirerek oturttuğunu söylemek mümkündür. Serdar Öztürk’ün 2005’teki *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema-Seyir-Siyaset* kitabının tamamlayıcısı olarak da düşünülebilecek kitapta, 1939-1945 yılları arasında sinemanın devletle, iktidarla ve dönemin konjonktürel gelişmeleriyle bir arada ve derinlikli bir şekilde ele alındığını görürüz. Bununla

birlikte dünya genelinde yükselen faşizmin Türkiye’deki yansımaları, bu amaçla yapılan propaganda faaliyetleri ve Almanya’nın sinema alanındaki etkisi de belgelerle birlikte okurla paylaşılır.

Yazarın son kitabı *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)* ise başlıklarını tarihsel olaylardan alır. “İstibdat Dönemi”, “II. Meşrutiyet Dönemi”, “I. Dünya Savaşı Yılları” ve “Mütareke ve İşgal Dönemi” isimli dört ana bölüm altında, yazar sinemanın doğuşundan Cumhuriyet’in ilânına kadarki dönemde Osmanlı toprakları içerisinde sinemacılık faaliyetlerinin izini sürer. Özuyar’ın kitabı Türkiye’deki sinemanın seyrini belirli bir kronolojiyle yeniden üreten kanonik sinema tarihini de değiştirmektedir. Kimi sinema yazarlarının ideolojik kimilerinin ise Osmanlıca bilmediği için Türkiye’deki sinemayı Fuat Uzknay ve Muhsin Ertuğrul’la başlatmasının aksine Özuyar, kitabında ilk film gösterimlerinden itibaren Uzknay’ın öncesine yeni bir tarihsel perspektif getirir. Daha önce Metin Erksan, Burçak Evren ve Rekin Teksoy gibi isimlerin belirttiği şekilde Manaki Kardeşler’in filmlerinin Uzknay’ın filminden önce çekildiğinin altını çizer ve Sigmund Weinberg’i de Manaki’lerin yanına ekler. Aynı zamanda Müdâfaa-i Milliye Cemiyeti’nin sinema faaliyetlerinin yanı sıra Osmanlı Donanma Cemiyeti, Hilal-i Ahmer Cemiyeti ve Türk Ocağı Cemiyeti gibi çeşitli sivil toplum kuruluşlarının sinema serüveninde oynadığı rolü ilklerin üzerine kurulan mitolojinin cazibesine kapılmadan aktarır.⁷⁰

Özuyar aynı zamanda kitabın yazılma amaçlarından biri olarak kendisinden önce sık sık tekrarlanan yanlışları düzeltmek olduğunu altını çizmektedir:

Bu uzun soluklu çalışmada temel amaç Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi’ni, doğru bilinen yanlışları tekrar etmeden ve bunları ayıklayarak, bütünlüklü biçimde ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda arşiv belgeleri ve süreli yayınlar temel kaynaklar olarak kullanıldı. Belgeletemeyen her türlü bilgi ve olaya, dipnotlarda mukayeseli yer verildi.⁷¹

Bu doğrultuda Osmanlı’da halka açık ilk film gösterimine dair ilânın kaynağını, ilk film gösterimini kimin gerçekleştirdiğini, Sigmund Weinberg’in çektiği düşünülen filmlere dair ilânları, Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) olarak bildiğimiz kurumun asıl ismini ve cemiyetlerin dönemin iktidarıyla birlikte paralel bir biçimde sinemacılık faaliyetlerinde oynadığı rolü ortaya çıkarır. Özuyar bu bilgileri güncellerken çeşitli arşivlere girerek araştırmalar da yapar. Metodolojisini ve önceliklerini şu şekilde ifade eder:

⁷⁰ Cemiyetlerin erken döneme sinema konusundaki faaliyetleri ile ilgili olarak bkz. Süleyman Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyet’e Türk Sineması (1895-1939)*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2018.

⁷¹ Ali Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 10.

Tarih biliminin metodolojisi bellidir. Bunun dışına çıkmak nesnellikten uzaklaşmak olur. Tarihçi her şeyden evvel yazdığı her cümlemin ve vardığı yargımın hesabını vermelidir. Bu da ancak belgeyle olur. İster siyasi ister kültürel olsun tarih biliminin metodolojisi değişmez. Bu kitapta da doğrudan birinci elden kaynaklar kullanıldı. Bunun için başta Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Cumhuriyet Arşivi, Türk Kızılayı Arşivi ve Ankara Üniversitesi İnkılâp Tarihi Enstitüsü Arşivi’ndeki belgeler kullanıldı. Sinemanın toplumsal yaşama yansımalarını tespit etmek için de Milli Kütüphane, Hakkı Tarık Us, Taksim Atatürk Kitaplığı’ndaki süreli yayınlar tarandı. Tarih yazımındaki bir diğer temel unsur da olayları çok yönlü olarak ele almaktır. Bu biraz da sinema ve tiyatrodaki karakter yaratmaya benzer. Sinema tarihi, siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel gelişmeler doğrultusunda bir bütünlük içerisinde ele alınmadığında film merkezli olur.⁷²

Özuyar’ın son eseri sadece belgelerin transkripsiyonuna ya da efemeraya bağımlı kalmaksızın belirli bir perspektif ve tarih bilinciyle ele alınmış bir metindir. Kitabın bölümlerinden başlayarak dönemin tarihsel arka planı üzerinden sinemanın Osmanlı’daki serencamı dile getirilir. Dipnotlarla birlikte tartışma konusu olan olaylara ve doğrulanamayan bilgilere dikkat çekerek farklı yorumları ve süregelen tartışmaları da hatırlatır. Kendisinden önceki sinema tarihçilerinin çoğu tarafından “karanlık yıllar” ya da “boşa giden yıllar” olarak tarif edilen ve en fazla on sayfa ile geçiştirilen bir dönemi Özuyar geniş bir çalışmanın odağına yerleştirir.

C. Gökhan Akçura

1980’lerin ikinci yarısından itibaren çeşitli gazete ve dergilerde farklı konularda yazılar yazan Gökhan Akçura, senaryo yazarlığından reklam yazarlığına kadar birbirinden farklı alanlarda çalışmaları olan çok yönlü bir araştırmacı yazardır. “İvır Zıvır Tarihi” başlığı altında gündelik hayattaki malzemeler üzerinden sosyal ve kültürel tarih üzerine yayınlar hazırlayan Akçura, sinema üzerine de önemli çalışmalara imza atar. *Aile Boyu Sinema* kitabında sinemacı ailelerle görüşerek aile tarihleri üzerinden kurumların ve aile şirketlerinin tarihini araştırır. Sinema yazarlarının filmler ve yönetmenler üzerinden yaptıkları geleneksel dönemlendirmelerin dışında, şirketler üzerinden dönemlere farklı bir açıdan yaklaşmaya çalışır. Yazar çalışmasında Seden ailesi, Filmer ailesi, İpekçi ailesi, Duru ailesi, İnanoğlu ailesi gibi çeşitli aileler üzerinden Kemal Film, İpek Film, Duru Film gibi farklı dönemlere etki eden büyük şirketleri araştırır. Böylece şirketler üzerinden arka planda gayriresmî bir Türk sinema tarihi anlatısı da geliştirir. Türk sineması

72 Ali Özuyar, “Türk Sinemasında Film Yapım Sürecini Başlatanlar Manaki Kardeşler, Şimdilik...”, Söyleşi yapan Barış Saydam, Türk Sineması Araştırmaları, <http://tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/367/ali-ozuyar---turk-sinemasinda-film-yapim-surecini-baslatanlar-manaki-kardesler,-simdilik-> [Erişim Tarihi: 27.06.2018].

tarihi çalışmalarında o zamana kadar yapılmayan ve karanlıkta kalan bazı noktalar ve evraklar bu şekilde gün yüzüne çıkma imkânı elde eder. Akçura'nın çalışması sosyal hayat üzerinden gelişmekte olan mikro tarihçilik alanı içerisine dâhil edilebilecek çalışmalar arasındadır. Yazarın Muhsin Ertuğrul ve Bedia Muvahhit gibi isimlerin monografileri üzerinden dönemleri ele aldığı eserleri de benzer bir yaklaşım içerir.

D. Sula ve Yorgo Bozis

Türkiye'de sinema tarihyazımı çalışmalarında Cumhuriyet döneminden beri süregelen ideolojik bakış açısı ve Osmanlı'nın ve dolayısıyla gayrimüslim azınlıkların tarihinin de dışarıda bırakılması pek çok eksikliğe neden olur. Bu anlamda fotoğraf ve sinemanın yaygınlaşmasında önemli çabaları olan Rumların sinemayla olan ilişkilerini araştıran Sula ve Yorgo Bozis'in çalışması dikkat çekicidir. *Genç Sinema* ve *Çağdaş Sinema* dergilerinin kurucularından olan, bir dönem Sinematek'te genel sekreterlik görevinde bulunan ve çeşitli belgesel çalışmalarına imza atan Yorgo Bozis'in eşi Sula Bozis ile birlikte hazırladığı *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar* kitabı son dönemde yazılan sinema tarihyazımı örnekleri içerisinde farklı bir yerde durur. Bunun nedeni kitabın isminde de vurgulandığı gibi Osmanlı'nın son döneminde sinemacılık faaliyetlerinde bulunan Rumların deneyimlerinin kitapta çeşitli belgeler ve kişisel tanıklıklarla ortaya konmasıdır. Rum basını üzerinden Türkiye'de erken dönem sinemacılık faaliyetlerine ve Rum sinemacıların bu alandaki etkisine yoğunlaşan kitap, ilk defa gün yüzüne çıkan belge ve yazılarla merak uyandırır. Özellikle Osmanlı'daki ilk film gösterimleri ve ilk gösterimlerin yapıldığı mekânlarla ilgili verilen bilgiler önemlidir. Rum basını ve Rum sinemacılar üzerine yoğunlaşan kitap, kuşkusuz bütün bir sinema tarihini içermemektedir. Ama büyük resmin yüzyıldır eksik kalan (Rum basını anlamında) parçalarından birisini tamamlar. Yöntem olarak ise daha çok Rumların yaptığı gösterimler ve işlettiği mekânlar üzerinden ilerler ve betimleyici bir üsluba sahiptir. Dönemin siyasî tarihi, endüstrinin işleyişi ve sinemanın Osmanlı topraklarındaki gelişim sürecine kitap üzerinden ulaşmak güçtür. Kitabın ana odağı Osmanlı'nın son döneminde sinema alanında Rumların katkılarıdır.

III. Akademinin Katkısı

Türkiye'de sinema çalışmalarının akademi içerisinde yer alması ve kurumsallaşması, Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Kültürel Çalışmalar ve Çevre Eğitimi Enstitüsü'ne (AKÇE) bağlı olarak kurulan ve kısa adı Akademi Sinema Kulübü olan kurumun çabalarıyla gerçekleşir. Hazırlanan yasa ile 1975 yılında Sinema ve Televizyon Yüksekokulu şekline dönüştürülen kurum, sonrasında ise Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'ne evrilerek kurumsallaşma sürecini tamamlayarak düzenli eğitime başlar. Aynı yıllarda İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi içerisinde Sami Şekeroğlu önderliğinde düzenli sinema

derslerine başlanır. Kısa süre sonra Âlim Şerif Onaran’ın öncülüğünde İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi içerisinde Sinema-TV Bölümü kurulur. Onaran, 1976-1981 yılları arasında burada sinema dersleri verir. Eskişehir, Ankara, İzmir ve İstanbul’daki belli başlı üniversitelerle başlayan sinemanın kurumsallaşma süreci 1980’lerde ilk meyvelerini verir. Âlim Şerif Onaran, Oğuz Onaran, Ünsal Oskay, Seçil Büker ve Nilgün Abisel gibi isimler Türkiye’de sinema alanında öncü akademisyenler olur. Onların katkı ve çabalarıyla akademi içerisinde sinemanın kendine yer edinmesi, yeni öğrencilerin yetişmesi ve fakültelerin devamlılık kazanmasına olanak sağlar.

1990’lı yıllarda özel üniversitelerin çoğalması, üniversite kütüphanelerinin faaliyete girmesi ve üniversiteler üzerinden dijital arşivlere erişimin sağlanması da önemli adımlardan biridir. Bu hareketlilik internetin yaygınlaşması ile birlikte arşivlerin dijital alana taşınması da beraberinde getirir. Akademi bu anlamda kaynaklara ulaşmak ve kaynakları işlemek adına da önemli bir merkez haline gelir. Akademi içerisindeki akademisyen ve öğrenci sayısındaki artış, akademisyenlerin çıkardığı *Sevir*, *Geceyarısı* ve *25. Kare* gibi önemli yayınların da yaygınlaşmasını sağlar. Bu dönemde meslekten yetişen gazeteci ve sinema yazarlarının yanı sıra akademisyen ve sinema öğrencileri de sinema üzerine yazma alışkanlığı geliştirir. Akademiye kuramsal tartışmalar, üniversitelerin kütüphaneleri ve dijital arşivlere ulaşım kolaylığı ile birlikte sinema yazımında da 2000’li yıllarla birlikte akademisyenlerin giderek daha çok alanı kapladığı görülür. Bu anlamda, 2000’li yıllar teorik ve kuramsal yazılarla birlikte tarihyazımı metinlerinde de sinema yazarlarının gerilediği, akademisyenlerin öne çıkmaya başladığı bir dönem olur.

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde bulunan Serpil Kirel’in *Yeşilçam Öykü Sineması ve Kültürel Çalışmalar ve Sinema* isimli kitapları Türkiye’de hem üretimin odağındaki sektör olan Yeşilçam’ı her yönüyle ele alarak çözümleyen hem de sinema ve seyirci ilişkisini sorgulayarak alımlama tarihi anlamında literatüre katkı sağlayan değerli çalışmalardır. Yeşilçam’ı ve Yeşilçam üzerinden Türk sinemasını anlamlandırmak adına bütünsel tarihyazımı metodolojisiyle⁷³

73 Charles Altman sinema tarihyazımı üzerine yazılan eserlerin içeriği üzerinden aşamalandırmaya gider. Buna göre sinema tarihyazımında kim, ne, nerede ve ne zaman sorularının sorulduğu aşamayı birinci aşama olarak adlandırır. Altman’a göre ikinci aşama ise, nasıl ve neden sorularının sorulduğu ve sinema tarihinin daha bütünlüklü bir şekilde ele alındığı dönemdir (Charles F. Altman, “Towards a Historiography of American Film”, *Cinema Journal*, c. 2 sy. 16, 1977, s. 1). Bu dönemin ortaya çıkabilmesi için ise, 1970’li yıllarda dünyayı etkisi altına alan tarih, sanat, estetik, dil bilimi, felsefe, psikoloji ve sosyoloji gibi alanlarda yapılacak atılımların beklenmesi gerekecektir. David Bordwell’in belirttiği üzere bu dönem, Lacanyan psikanaliz, yapısalcı göstergebilim, post yapısalcı edebiyat çalışmaları ve Althuserci Marksizmin farklı yorumları gibi kaynaklardan beslenen, büyük harfli “Kuram”ın, Anglo-Amerikan sinema çalışmalarında benimsenmeye ve buradaki çalışmalara yansımaya başladığı dönemdir (aktaran Emrah Özen, “Geçmişe Bakmak: Sinema Tarihi Çalışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme”, *Kebikeç*, sy. 27, s. 139).

ele alınan *Yeşilçam Öykü Sineması*, bu anlamda özellikle Amerika'da Hollywood üzerinden sinemanın Amerika'daki gelişimini ele almaya çalışan güncel tarihyazımı eserleriyle de paralellik taşır.

İzmir Yaşar Üniversitesi'nde görev yapan Dilek Kaya'nın 2004 yılında Kadir Has Üniversitesi'nde düzenlenen "Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler" başlıklı konferans dizisinde sunduğu "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'ni Kim Yıktı, Kim Çekti, Kim Yazdı" başlıklı tebliğ mevcut tarihyazımı yönelimlerinin dışarısında bir çizgide ilerler. Kaya, Ayastefanos'un yıkılış süreciyle ilgili detaylı bir araştırma yaptıktan sonra milliyetçi bir bakış açısıyla bu olayın sinema tarihyazımında nasıl bir işleve sahip olduğuna değinir. İlkler üzerine kurulu bir mitolojiyi yeniden üretmek yerine, onu sorgular ve ulusal kimlik inşasında ilklerin nasıl bir rol oynadığına dair bir bakış açısı çıkarır. Kaya daha sonra 2005 yılında "The Russian Monument at Ayastefanos San Stefano Between Defeat and Revenge Remembering and Forgetting" başlığıyla yazısını genişleterek İngilizce olarak yayımlarken, Türk sinemasının 100. yılının kutlandığı 2014'te de *Sinecine* dergisinde "Kırık Bir İlk Hikâyesi Türk Sinemasının 100 Yılına Dair" isimli makalesini yayımlar. İki makalesinde de Kaya, 2004'te yaptığı tebliği genişleterek Ayastefanos üzerinden ulus kimlik inşası sürecini değerlendirerek önemli noktalara değinir. 2017'de *Sinecine*'deki "Eski İzmir Sinemaları ve Yıldız Sineması: Mekan, Toplum, Seyir" yazısında da bir mikro tarihçilik örneğiyle İzmir'deki Yıldız Sineması üzerinden ilk dönemin seyir kültürü ve dönüşümüne değinir.

Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki Serdar Öztürk'ün 2005 yılında yayımlanan *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset* isimli çalışması da bu alanda yapılan dikkate değer çalışmalarından biridir. 1920-1940 yılları arasında Cumhuriyet döneminde sinema algısının nasıl olduğuna dair bir araştırma çalışmasını içeren eser, aynı zamanda sinemanın iktidarla ilişkisini toplumsal, ekonomik, sosyolojik ve felsefi arka planıyla birlikte bir bütün olarak ele alır. Cumhuriyet rejiminin ortaya çıkışı, yerleşmesi ve gelişmesi safhalarında sinemanın bir araç olarak iktidarın elinde değişimini bütün çıplaklığıyla açık eder. Öztürk'ün çalışmasında bir dönemin pek çok farklı unsuruyla yeniden ele alınarak canlandırıldığını görürüz. Bir dönemin bütünlüklü resmi üzerinden sinemanın işlevleri açığa çıkartılır. Bu anlamda 2000'li yıllarda ülkemizde giderek artan bütünsel tarihyazımı yaklaşımının iyi bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Akademisyen Özde Çeliktemel-Thomen'in ilk film gösterimleri, sinema ve seyir kültürü, sansür gibi konulardaki araştırmaları, Osmanlı'nın son dönemindeki kültürel ortamı arşiv belgeleri ve matbuat üzerinden ortaya çıkarmaya yöneliktir. Thomen'in yazıları aynı zamanda Türkiye'de çok fazla çalışılmayan alımlama tarihinin de alanına girer. Canan Balan'ın da seyir kültürü, seyirci pratikleri ve sessiz sinema üzerine çalışmaları vardır. Keza Ahmet Gürata ve Özge Özyılmaz'ı da bu alana dâhil edebiliriz. Bahsi geçen akademisyenlerin son dönemlerdeki

araştırma ve makaleleri Türkiye’de eksikliği hissedilen bir alana dikkat çekmekle birlikte sinema tarihyazımındaki güncel bakışla birlikte erken dönem sinemaya ait konuları yeniden ele alırlar.

Cumhuriyet tarihi ve kültür tarihi gibi alanlarda çalışmaları olan Süleyman Beyoğlu’nun *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)* başlığıyla yayımlanan kitabı da Osmanlı’nın son dönemindeki sinemacılık faaliyetleri üzerine önemli belgelere sahiptir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi ve dönemin gazetelerinde yer alan pek çok bilgi ve belge, Beyoğlu’nun kitabında okurlarla buluşur. Özellikle yerli sinema üretimini başlatan cemiyetlerle ilgili çeşitli arşivlerde yer alan Osmanlı Türkçesi’yle yazılmış evraklar araştırmacıların dikkatine sunulur.

A. Âlim Şerif Onaran

Türkiye’de Sedat Simavi, Rakım Çalapala ve Nurullah Tilgen gibi gazetecilik tecrübesi olan, Türkiye’nin fikir ve sanat hayatını takip edenlerin giriş mahiyetindeki çalışmalarından sonra sinema tarihyazımları Nijat Özön, Ağâh Özgüç ve Giovanni Scognamillo gibi “ikinci kuşak” olarak adlandırabileceğimiz sinema yazarlarının eserleriyle devam eder. 1994 yılında ise, gazeteci ve sinema eleştirmenlerine ilk defa akademiden bir katkı gelir. Türkiye’nin ilk sinema profesörü unvanına sahip olan, sinemanın akademide ayrı bir yer edinmesinde değerli çabalarda bulunan ve pek çok akademisyen yetiştiren Âlim Şerif Onaran iki ciltten oluşan *Türk Sineması* eserini yayımlar. Ankara Siyasal Bilgiler’den mezun olduktan sonra gerek emniyet teşkilatlarında gerekse de sansür heyetlerinde görev alan Onaran, 1965 yılında “Sinematografik Hürriyet” başlıklı teziyle hukuk alanında doktorasını alır. “Muhsin Ertuğrul Sineması” teziyle doçentliğini aldıktan sonra, “Lütfi Ömer Akad’ın Sineması” adlı eseriyle ise profesör unvanını almaya hak kazanır. 1970’lerin ortalarından itibaren üniversitede Sinema Tarihi, Sanat ve Sansür, Kamuoyu ve Kitle Kültürü başta olmak üzere pek çok ders verir.

Onaran, 1970 yılında İstanbul Radyosu’nda toplamda dokuz ay sürecek “Türk Sineması Konuşuyor” başlıklı haftalık bir sinema programı hazırlar ki *Türk Sineması* kitabına da burada hazırladığı programlar kaynaklık eder. Programdaki birikimi ve notlarını Onaran, kitabın yazım sürecinde son on iki yılın gelişen Türk sinemasına ait görüşlerini de ekleyerek tamamlar.⁷⁴ Kitabın giriş bölümünde Onaran temel hedefini şu şekilde ifade eder:

Kimi kötü örneklerle bakılarak Türk Sineması’nın tümünü yadsımaya kalkan entel takımların ötesinde takdire değer bir gelişme gösteren bu sinemanın, bizim sinemamızın, serüvenini oldukça tarafsız bir görüşle ele almak bu çalışmanın gerçek hedefidir.⁷⁵

⁷⁴ Onaran, *Türk Sineması*, s. 7.

⁷⁵ Onaran, *Türk Sineması*, s. 9.

Batılı, modernist, sinemanın “sanat” yanını öne koyan ve kanon oluşturarak bakış açısını çeşitli karşıtlıklar üzerine kuran bir entelektüel sınıfın yazdığı sinema tarihi anlatılarından haberdar olan ve bu ülkede yapılan sinemayı “bizim sinemamız” şeklinde ifade ederek sahiplenen Onaran, kitabının girişinde kendi sinema tarihinin bunlardan farklı bir bakış taşıyacağını, tarafsız bir bakış açısının onun için “gerçek hedef” olduğunu söyler. Buna istinaden, “sanat filmleri” kadar “aile (salon) filmleri” ve “gençlik (serüven) filmleri”ni de kitle kültürü çerçevesinde değerlendirdiğini belirtir. Bununla birlikte, “aileyi sinema salonlarından soğutan, lümpen takımını kazanmaya çalışan nafile bir çaba olarak ortaya çıkan seks filmlerine” hiç önem vermediğini ifade eder.⁷⁶

Onaran, kaynak olarak diğer sinema yazarlarında olduğu gibi gazete ve süreli yayınlardaki inceleme yazılarını, söyleşileri ve eleştiri yazılarını temel alır. İkincil kaynaklardan yararlanarak bir sinema tarihi inşa eder. Yöntem olarak ise, her dönemin toplumsal, ekonomik ve siyasal yönlerini vurgulayarak, dönemleri yönetmenler üzerinden incelediğini açıklar.⁷⁷

Onaran’ın Türk sinema tarihini dönemlendirmesi “Sinemanın Türkiye’ye Gelişi ve Çevrilen İlk Filmler”, “Tiyatrocular Dönemi”, “Geçiş Dönemi”, “Sinemacılar Dönemi’nin İlk On Yılı” ve “Yeni Türk Sineması” gibi ana bölümlerden oluşur. Bölümler dikkat edileceği gibi hem başlık hem de kronoloji açısından Nijat Özön’ün *Türk Sineması Tarihi* kitabıyla paralellik taşır. Onaran’ın kitabının temel çatısı şablon olarak Özön’ün *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi* kitabındaki Türk sinemasına dair güncel bakış açısına benzemektedir. Özön’ün güncelleştirme yaptığı dönemlendirmede Sinemacılar Dönemi, 1950-1970 aralığında iken, Onaran’ın eserinde bu dönem 1952-1963 yılları ile sınırlıdır. Onaran, Sinemacılar Dönemi’ni Lütfi Akad’ın *Kanun Namına* (1952) filmi ile başlatır. Akad’ın ilk filmi- nin 1949 tarihli *Vurun Kahpeye* olmasına rağmen, *Kanun Namına* ile bu dönemi başlatmasını şu şekilde açıklar:

Türk sinema tarihçileri bu dönemi Lütfi Ömer Akad’ın aynı tarihte gerçekleştirdiği ‘Kanun Namına’ adlı filmle başlatmayı âdet edinmişlerdir. Oysa Akad’ın yaratıcı yetenekleriyle kendine özgü sinema dilini uyguladığı ilk filmi, 1949’da Halide Edib’in aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı ‘Vurun Kahpeye’dir. Ancak Akad bu önemli çıkışı izlemeyerek Erman Film Kurumu adına ‘Lüküs Hayat’, ‘Tahir ile Zühre’ ve ‘Arzu ile Kamber’ adlı üç piyasa filmi çekmiş, bunları sinema sanatının öğeleri ile donatmaya özen göstermekten vazgeçmiş izlenimi bırakmıştır. 1952’de çevirdiği ‘Kanun Namına’ ve bunu izleyen filmlerinde sürekli olarak sinema

⁷⁶ Onaran, *Türk Sineması*, s. 9.

⁷⁷ Onaran, *Türk Sineması*, s. 10.

öğeleriyle film çevirdiği için, biz de, ‘Sinemacılar Dönemi’ nin bu tarihte başlamasını uygun gördük.⁷⁸

Onaran’ın bakış açısı *Lüküs Hayat*, *Tahir ile Zühre* ve *Arzu ile Kamber* filmlerinin “üyatro etkisinde” olsalar dahi, niçin Sinemacılar Dönemi’ nin 1949’daki *Vurun Kahpeye* ile başlamadığını açıklamaya yeterli değildir. *Kanun Namına* ile Akad’ın diğer filmleri arasında yapılan kıyaslama, kitabın önsözünde eleştirel bir tonla ifade edilen Türk sinemasının tarihini daha önce kaleme alan “entel takımların” anlayışından farksız değildir. Burada da bir “kalite” arayışı söz konusudur. O yüzden de *Kanun Namına* ile *Lüküs Hayat* farklı kategorilerde değerlendirilir. Aynı yönetmenin 1949 tarihli ilk filmi araya giren “yetersiz denemelerden” dolayı dikkate alınmaz. Kaldı ki, bu parantezin niçin 1963 yılı ile bittiği de belirsizdir. 1961 Anayasası’ndan, dönemin gelişmelerinden, 1963 yılındaki “Türk Sinema Filmlerini Kalkındırma Kanunu” adıyla TBMM’ye sunulan ancak tamamlanarak yasallaşmayan kanun tasarısından bahsetmesine karşılık net olarak 1963 yılının niçin seçildiği açıklanmaz.

Onaran, 1963-1980 arasındaki dönemi ise “Yeni Türk Sineması” olarak adlandırır. Bu dönem içerisinde ise üç alt başlığı vardır: “Eski Kuşak”, “Orta Kuşak” ve “Genç Kuşak.” Eski Kuşak başlığı altında kastettiği yönetmenler Lütfi Akad, Metin Erksan, Atif Yılmaz, Osman Fahir Seden, Memduh Ün, Nevzat Pesen, Orhan Elmas ve Ertem Güreç’tir. Orta Kuşak Yılmaz Güney, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Süreyya Duru, Vedat Türkali, İhsan Yüce, Şerif Gören, Zeki Ökten, Feyzi Tuna, Yücel Çakmaklı, Bilge Olgaç, Türkan Şoray, Kartal Tibet gibi yönetmenlerden oluşur. Genç Kuşak’ta ise Ömer Kavur, Erden Kıral, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk, Tunç Okan, Korhan Yurtsever, Tarık Dursun Kakinç ve Tuncel Kurtiz vardır.⁷⁹ Bu bölümde 1963-1980 yılları arasında bahsi geçen yönetmenlerin çalışmalarından bahsedilir. Ancak uzunca bir tarih aralığında sadece belirli yönetmenlerin çalışmaları üzerinden uzun bir dönemi anlamlandırmaya çalışmak büyük bir risk taşıdığı gibi, “eski”, “orta” ve “genç” sıfatları da göreceli sıfatlardır. Burada temel alınan kıstaslar nelerdir: Yaş, mesleğe başlangıç, ürettikleri filmler, sektördeki konumları mıdır? Yoksa daha başka kıstaslar mı söz konusudur? Bunlar da dönemlendirmelerin yıl aralıkları gibi belirsizdir.

Türk Sineması kitabının ikinci cildinde, “Türk Sineması” başlığı altında 1980-1994 yılları arasındaki filmler bir önceki bölümde olduğu gibi “Eski Kuşak”, “Orta Kuşak” ve “Yeni Kuşak” yönetmenler olmak üzere ayrılarak, bu tarihler arasında yönetmenlerin çektiği filmler merkeze alınır. İkinci ciltte, ilk ciltten farklı olarak “Televizyon İçin Film Yapanlar, Televizyondan Gelenler”, “Türk-İslâm Sentezi Üzerine Film Yapan Yönetmenler”, “Yabancı Ülkelerde Türk Sanatçıların Katkısıyla

⁷⁸ Onaran, *Türk Sineması*, s. 51.

⁷⁹ Onaran, *Türk Sineması*, s. 102-178.

Çevrilen Filmler” ve “Tek Filmle Kendilerini Kanıtlayan Genç Kuşak Yönetmenler” gibi başlıklar da eklenir.

Onaran’ın kitabında Muhsin Ertuğrul ve Metin Erksan gibi daha önce Özön’ün kanonunun dışarısında bırakılan isimlere daha olumlu yaklaşıldığı görülür. Özellikle Ertuğrul dönemi değer yargılarından sıyrılarak, “mesafeli” bir bakışla aktarılmaya özen gösterilir. Yönetmenlerin sinemalarıyla ilgili bilgilerde de Onaran benzer bir bakış açısını ve hassasiyeti yakalamaya çalışır. Bu anlamda, akademik bir bakış açısı oturtmaya çabalar. Ancak Onaran’ın eserinde de tıpkı Çalapala ve Tilgen’in eserlerinde olduğu gibi hiçbir dipnot ve kaynakça bulunmamaktadır. Özellikle sinemanın ilk dönemiyle ilgili bilgilerde Çalapala ve Tilgen kronolojisi tekrarlanırken, kaynağın nereden alındığı belirtilmemiştir. Bu da kitabın akademik bir çerçeveye içerisinde ele alınmasını zorlaştırır.

B. Nezih Erdoğan

İstanbul Şehir Üniversitesi’nde görev yapan Nezih Erdoğan’ın 2009’da Bilgi Üniversitesi’ndeki “Türkiye’de Sinema-Seyir Belge Arşivi” çalışması kaynak ve belgeleri toplayarak dijital bir havuza eklemek, kaynakların ulaşımını ve kullanımını kolaylaştırmak adına önemli bir çabadır. Akademik ve bütünlüklü bir bakışın sergilenmesi, tespit edilen eksikliği gidermek adına harekete geçilmesi ve sonraki kuşağa ilham vermesi anlamında Türkiye’deki öncül çalışmalardan biridir. Erdoğan, Bilgi Üniversitesi’ndeki çalışmasının yanı sıra Türkiye’de erken dönem sinema, seyir kültürü, sinema tarihi ve Türk sineması üzerine çeşitli makaleler de yayımlar.⁸⁰ 1995’te *Toplum ve Bilim* dergisinde yayımlanan “Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı” başlıklı makalesinde Erdoğan, sinemanın ulusal kimlik inşasındaki rolünü sorgulayarak modernleşme sürecinde sinemanın işlevlerini de araştırır. Ulusal kimliğin oluşturulmasında ulusal sinemaların katkısını örneklerle açıklar. Doğrudan sinema tarihyazımı alanıyla ilişkili olmasa da, makale Türkiye’deki sinema tarihyazımı ve Yeşilçam’la nasıl ve hangi noktalarda ilişki kurduğumuza dair de ipuçları barındırır. 2001’de *Doğu Batı*’da yer alan “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar” başlıklı makalesi, Türkiye’de o dönemde çok fazla gündemde olmayan sinema tarihi çalışmalarında 1990’lardan sonra dünyada gittikçe popüler bir hâle gelen alımlama tarihine yönelik bir giriş niteliğindedir. Makalede Yeşilçam öncesi, Yeşilçam dönemi ve Yeşilçam sonrası (1980’li yıllar) şeklinde üç ana bölüm halinde

80 Nezih Erdoğan ve Dilek Kaya, “Institutional Intervention in the Distribution and Exhibition of Hollywood Films in Turkey”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2002, sy. 22, s. 47-59; a.mlf., “Mute Bodies, Disembodied Voices: Notes on Sound in Turkish Popular Cinema”, *Screen*, 2002, sy. 43, s. 233-249; a.mlf., “Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama Between 1965 and 1975”, *Screen*, 1998, sy. 39, s. 259-271; Nezih Erdoğan, “The Making of Our America: Hollywood in a Turkish Context”, *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Exchange*, Richard Maltby ve Melvyn Stokes (eds.), BFI, 2007, s. 113-124.

seyircilerin filmlerle kurduğu ilişki, filmlerin seyirci tarafından nasıl algılandığı üzerinden bir modernleşme okuması yapılır. 2017 yılında Erdoğan’ın *Sinemanın İstanbul’da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları* isimli kitabı yayımlanır. İki farklı kitap şeklinde kurgulanan eserin “Modernlik ve Seyir” başlığını taşıyan ilk bölümünde Erdoğan’ın geçmişte yazdığı makalelerin derlemesi ve yeni eklenen makaleler bulunur. Bu bölüm başlığında da anlaşılacağı üzere modernizmin gelişimi, bununla paralel olarak sinemanın ve teknolojinin gelişimi ve insanların yeni icad edilen alete karşı gösterdikleri tepkileri de içeren geniş bir okumayı içerisinde barındırır. Türkiye’deki modernleşme süreci ve insanların sinemayla karşılaşmasının psikolojik, sosyolojik ve toplumsal etkilerinin yanı sıra sinemayla birlikte insanların hayatlarına giren kırışma, poz verme ve görüntüler karşısında yaşanan şaşkınlık da detaylı bir şekilde okura aktarılır. Kitap doğrudan bir sinema tarihi ya da film tarihi çalışması olmasa da erken dönem sinema ve sinemanın insanlara etkileri üzerine derinlikli bir okumayı içerir.

Giriş bölümünde “Türkiye’de Tarihyazımı ve Sinema” başlığını taşıyan kısa yazıda Erdoğan, Edhem Eldem’in Türkiye’deki tarihyazımı alanında sorunlu gördüğü iki yaklaşımın üzerinden Türkiye’deki sinema tarihyazımı alanındaki eksikliklere de değinir. Eldem makalesinde bir tarafta transkripsiyona dayalı tarihçiliği, diğer tarafta ise teori ve veri arasındaki ilişkinin çoğunlukla dengesiz bir şekilde teorinin lehine kaydığı tarihçilik anlayışını eleştirir. Ancak Türk sinemasındaki tarihyazımı örneklerine baktığımızda belgeleri okuyabilen sinema tarihçisi bile çok azdır. Erdoğan bu eksikliğe dikkat çekerek, bu eksiklikten dolayı Türkiye’deki sinema tarihçilerinin daha çok efemera ve dergi koleksiyonlarına önem verdiklerine dikkat çeker. Osmanlı’nın ve Türkiye’nin modernleşme sürecinin, teorinin, kuramın ve yöntemin eksikliğine vurgu yapar.⁸¹ Kitabın ikinci bölümünde ise erken dönem sinemaya dair ansiklopedik bir sözlük bulunur. Kişiler, mekânlar, kurumlar, filmler ve yayınlar üzerine madde madde bölümlerin olduğu sözlük, bu alandaki ilk çalışma olması nedeniyle önem taşır. Kitabın ekler bölümünde de döneme dair önemli belge ve dokümanlara yer verilir.

C. Savaş Arslan

Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde eğitim veren Savaş Arslan’ın 2011 yılında İngilizce olarak yayımlanan *Cinema in Turkey: A New Critical History* isimli kitabı, alana yönelik akademik bakış açısının bir devamı olarak da okunabilir. Arslan’ın kitabının dünyadaki sinema tartışmalarının Türk sinemasına bakışta kullanıldığını, gerçek anlamda bir metodolojiye, bilimsel bir yönteme ve yeni bir kavrayışa sahip olduğu söylenebilir.

81 Nezih Erdoğan, *Sinemanın İstanbul’da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 25.

Arslan'ın dönemlendirmesi, Rekin Teksoy'da olduğu gibi Yeşilçam üzerine kurulur. Arslan, Türkiye'de sinema faaliyetlerinin merkezine 1950-1980 yılları arasında kapsayan Yeşilçam'ı alır ve Yeşilçam'ın dönüşümü üzerinden Türk sinemasını dönemlendirmeyi tercih eder. "Pre-Yeşilçam" (Yeşilçam Öncesi), "Early Yeşilçam" (Erken Yeşilçam), "High Yeşilçam" (Yeşilçam'ın Yükselişi), "Late Yeşilçam" (Geç Yeşilçam) ve "Post-Yeşilçam or the New Cinema of Turkey" (Yeşilçam Sonrası ya da Yeni Türkiye Sineması) şeklinde bir dönemlendirmeye gidilir. Teksoy'un genel konsept olarak sektörü Yeşilçam olarak ifade etmesi ve onun üzerinden seyri aktarmasından farklı olarak Arslan, Yeşilçam'ı kendi içerisinde de bir dönemlendirmeye ayırır. 1950'lere kadar olan dönemi "Yeşilçam Öncesi" olarak ifade eden Arslan, Yeşilçam'ı daha iyi anlayabilmek için öncesindeki süreci de iyi okumamız gerektiğini, özellikle Türkiye'ye özgü bir şekilde gelişen Doğu ve Batı karşıtlığının, modernleşme hareketinin hangi çizgide geliştiğini de bilmemiz gerektiğini söyler.⁸² Bu amaçla Özön'ün dönemlendirmesinin tarih aralıklarına dikkat çeker: İlk adımlar olan 1914-1922 arasındaki dönem, Osmanlı'nın son dönemidir. 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti kurulur. 1922-1939 yıllarını kapsayan Tiyatrocular Dönemi, Cumhuriyet'in ilk yıllarıdır. 10 Kasım 1938 tarihinde Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal Atatürk vefat eder. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra 1946 yılında çok partili hayata geçiş yapılır. Özön'de 1939-1950 arasındaki Geçiş Çağı olarak adlandırılır.⁸³ Arslan'a göre Yeşilçam öncesi dönemin popüler Türk sineması, dönemin politik bağlamı çerçevesinde popüler yabancı filmlerin formlarını yerli performanslarla kendisine uydurmaya çalışır.⁸⁴ Yeşilçam öncesinde iki tane aslı politik bağlam vardır: Bunlardan ilki I. Dünya Savaşı, diğeri II. Dünya Savaşı'dır. İlkinde, İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e doğru bir geçiş, ulusal bir devlet kurulma aşaması; ikincisinde ise savaş sırasında politik açıdan tarafsız kalma, savaş sonrasında ise uluslararası konjonktürün etkisiyle Amerika'ya yakınlaşma dönemi yaşanır.

1950'lere kadarki dönemde yeni kurulan Cumhuriyet gibi Türk sineması da bir gelişme, toparlanma ve ilerleme süreci yaşar. 1950'lere gelindiğinde ise sektörleşme faaliyetlerinin ve üretimin hızlandığını görürüz. Bu dönem Arslan'ın dönemlendirmesinde "Erken Yeşilçam" olarak geçer. Yeşilçam'ın oluşmaya başladığı bu dönemde Arslan, Yeşilçam'ı popüler bir film endüstrisi olarak görür. Arslan bu bölümde sektör üzerinden Türkiye'deki karşıtlıkları araştırmaya yönelik bir bakış açısı geliştirmeye çalışır. Türkiye'de ilk film gösterimlerinin yapıldığı Sponeck Birahanesi ve Fevziye Kiraathanesi üzerinden Müslüman kesimin ve gayrimüslimlerin siyasî, mekânsal ve fikrî karşıtlıklarını ortaya koyar ve onun

82 Savaş Arslan, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, New York: Oxford University, 2011, s. 23.

83 Arslan, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, s. 23-24.

84 Arslan, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, s. 25.

üzerinden Kemalist ulusal tezin modernleşmeci bir çizgi üzerinden gelenekselle modern arasında bir kutuplaşma yarattığını, Doğulu/Batılı, muhafazakâr/modern gibi kırılmaların gerçekleştiğini aktarır. Kemalist ideolojiye sahip görevlilerin, öğretmenlerin ve askerlerin Anadolu’yu aydınlatma amacı taşıdığını, dolayısıyla modernleşme sürecinin “yukarıdan aşağıya” doğru bir seyir izlediğini belirtir.⁸⁵ Mısır filmleri ve arabesk türünü bu açıdan, “yukarıdan aşağıya” doğru yapılan bir “Türkleştirme” sürecine bir tepki olarak yerel motifleri koruyan, “aşağıdan yukarıya” doğru bir seyri ortaya çıkaran bir hareket olarak yorumlar.⁸⁶

Arslan’ın dönemlendirmesinin merkezindeki Yeşilçam’ı, popüler türde filmlerin üretildiği, Türkleştirme sürecinin etkilerinin görüldüğü, çeşitli ikilikleri içerisinde barındıran, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan bu yana uygulanan çeşitli politikaların “yukarıdan aşağıya” yönelik bakış açısını bilinçdışı bir biçimde ortaya çıkaran popüler bir film endüstrisi biçiminde yorumladığını söyleyebiliriz. Burada dönemlendirme ve Yeşilçam’ı Amerika’daki Hollywood ya da Hindistan’daki Bollywood benzeri popüler bir film endüstrisi olarak yorumlamanın yanı sıra, bu endüstrinin bilinç düzeyinde gözükken ve bilinçdışına taşan ideolojik yapısını sorgulaması açısından *Cinema in Turkey* dikkat çekici bir sinema tarihi örneğidir.

D. İsmail Arda Odabaşı

Osmanlı’nın son dönemi, II. Meşrutiyet basını, sansür ve matbuat tarihi üzerine çalışmalarıyla tanınan Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölüm Başkanı İsmail Arda Odabaşı’nın sinema tarihiyle ilgili çalışmaları da son dönemde tarihyazımı alanında yeni bilgileri gün ışığına çıkarır. Odabaşı’nın *Toplumsal Tarih* dergisinde yayımlanan makalelerinde yazılı basın üzerinden sinemanın seyri aktarılır. Dönemin siyasi iklimini de yazılı basındaki makalelerle birlikte veren Odabaşı, sinema ile ilgili makalelerini *Milli Sinema: Osmanlı’da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş* ismiyle bir kitapta toplar. İlk kurmaca filmler üzerinden dönemin üretim ve gösterim şartlarının sorgulandığı kitapta, bir seyir kültürü de dikkat çeker. Alımlama tarihi içerisine de alınabilecek eser, bu açıdan klasik bir şekilde bir kronoloji yaratmaktansa kronolojiyi yaratan unsurları önceler.

IV. Kurum ve Kuruluşların Katkısı

1990’lı ve 2000’li yıllarda Türkiye’de banka, müze ve üniversite arşivlerinde bir hareketlenme yaşanır. Akbank, Garanti ve Yapı Kredi Bankası muhafaza ettikleri arşivleri modern arşivcilik yaklaşımlarıyla birlikte yeniden düzenler. Kişisel koleksiyonlara dayanan özel müzeciliğin genişlemesi de bu anlamda bankaların arşivlerini değerlendirme çabalarıyla paralel ilerler. Depolarda bir köşeye yığılan

85 Arslan, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, s. 63.

86 Arslan, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, s. 69-70.

ve atıl bekleyen malzemeler bu şekilde çeşitli festival, sergi ve müzelerde yeniden değerlendirilir.

Garanti Bankası araştırma, sergi, yayın ve dijitalleştirme projeleri gerçekleştirmek amacıyla 2011'de SALT isimli bir kurumu hizmete açar. Kurum, kullanıcı ve bileşenleriyle karşılıklı öğrenmeye ve tartışmaya açık bir zemin sağlamayı amaçlar. Dijital film arşivleri konusunda Türkiye'deki öncü çalışma ise, Nezih Erdoğan'ın önderliğinde 2009'da Bilgi Üniversitesi tarafından gerçekleştirilen Türkiye'de Sinema-Seyir Belge Arşivi isimli projedir. Türkiye'de erken dönem sinemaya ait bilgi ve belgeler Bakanlık arşivleri, kütüphaneler, üniversite arşivleri ve kişisel koleksiyonlarda olduğu için dağınıktır. Bu yüzden araştırmacıların özellikle de erken dönem sinema üzerine çalışması ve belgelere ulaşması oldukça zordur. Proje, kaynakların ulaşımını ve kullanımını kolaylaştırmak adına önemli bir çabadır.

İstanbul Şehir Üniversitesi'nin Taha Toros koleksiyonuyla başlayan dijitalleştirme projesi de bu alanda örnek projelerden biri olarak gösterilebilir.⁸⁷ İstanbul Şehir Üniversitesi'nin arşiv çalışmasının en önemli ayağı dijitalleştirme ve kataloglama sisteminin yanı sıra ücretsiz ve açık erişime imkân tanınmasıdır. Alanında deneyimli ve akademik bakış açısına da sahip olan profesyonel çalışanlarıyla birlikte İstanbul Şehir Üniversitesi, Türkiye'deki dijital arşiv alanına bilimsel bir yaklaşımı da taşır.

2014 yılında bütün bu sürecin bir uzantısı olarak Türk Sineması Araştırmaları Merkezi (TSA) kurulur. Merkez, Bilim ve Sanat Vakfı'nda, İstanbul Kalkınma Ajansı (İSTKA) ve Sinema Genel Müdürlüğü'nün desteği ve İstanbul Şehir Üniversitesi'nin katkılarıyla açılır. Türkiye'deki dijital arşivlerin çoğalması, arşivcilik anlamında akademik bir yaklaşımın oturmaya başlaması ve devletin bu alanda yapılacak yatırımlara fon sağlaması merkezin kuruluş sürecinde önemli rol oynar. 2000'li yıllarda gerek özel sektördeki gerekse de üniversitelerdeki atılım ve gerçekleştirilen projeler, Türk sineması üzerine yapılacak geniş çaplı bir bilgi ve belge merkezi açılmasının önünü açar.

Türk sinemasında en çok eksikliği hissedilen konulardan biri filmlere ve filmlerle ilişkili afiş, senaryo, fotoğraf ve diğer malzemelere tek bir mekân üzerinden ulaşılmasının zorluğudur. Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Burçak Evren ve Agah Özgüç gibi sinema yazarları sinema tarihi üzerine yazdıkları eserlerin önsözlerinde bu durumu ifade ederler. Filmleri yeniden toplu bir şekilde izleyemeden yapılan değerlendirmelerin eksikliğine, dokümanlara ve fotoğraflara ulaşamamanın yarattığı ezberlere değinirler. 1990'lardan sonra açılan özel üniversiteler ve yeni

87 Taha Toros, Türkiye'nin önemli biyografi yazarlarından biridir. Toros'un arşivinde çoğunluğu biyografi dosyası olmak üzere yedi binden fazla dosya vardır. İstanbul ile ilgili semt, mekan, kurum ve kişilerle ilgili dosyalarda kupür, makale, fotoğraf, resim ve kartpostal gibi birçok formatta belge bulunur. Bkz. <https://bellek.sehir.edu.tr> [Erişim Tarihi: 15.10.2020].

kurulan sinema ve televizyon bölümleriyle birlikte 2000’li yıllara geldiğimizde bu ihtiyaç daha da artar.

Nezih Erdoğan’ın 2009’da Bilgi Üniversitesi’nde gazete kupürleri, doküman ve tercüme çalışmalarıyla başlattığı proje, TSA veritabanının da temel nüvesini oluşturmaktadır. TSA başlangıç noktası olarak sinema tarihçilerine, araştırmacılara, akademisyen ve öğrencilere; çalışmalarına imkân tanyacak bir bilgi-belge merkezi oluşturma amacıyla yola çıkar. Filmlerin ve filmlerle ilgili her türlü malzemenin derlenmesi, malzemenin dijital bir arşive aktarılması ve araştırmacılara sunulması hedeflenir. Bu şekilde yeni yazılacak sinema tarihyazımı metinleri için de önemli bir kaynak görevi görür.

Sonuç

Türkiye’deki sinema tarihyazımı metinlerini ele aldığımızda Rakım Çalapala ve Nurullah Tilgen gibi gazetecilikten gelen isimler ilk sinema tarihçileri kuşağı içerisinde dâhil edilebilirler. Onları, sonrasında Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Ağâh Özgüç, Burçak Evren ve Rekin Teksoy gibi sinema yazarları takip eder. Birinci ve ikinci kuşak Çalapala, Tilgen ve Özön çizgisi üzerinden bir anlatı geliştirir. Burada en kilit figür kuşkusuz Özön’dür. Onun sinemacılar ve filmleri üzerinden Türk sinemasını dönemlendirmeye ayırarak, kendisiyle ideolojik olarak aynı çizgide yer alan ve kişisel olarak beğendiği isimleri birer başlangıç ve sıçrayış noktaları olarak altına çizmesi, dönemlendirmesini de bu isimlerin etrafında şekillendirmesine neden olur. Böylece Özön de Türk sinemasına zamandizinsel bir düzen içerisinde bilinçli bir çizgisellik katmış, Kemalist tarih algısıyla birlikte yeni dönemin ve ideolojik kimliğin öne çıkan aydınlanmacı, modern ve Batılı figürleri üzerinden bir tarihyazımına soyunmuştur. Bu anlamda, Özön’ün Cumhuriyet’in kuruluşundan beri süregelen resmî tarih söylemine ve tarihyazımı yaklaşımına uygun bir şekilde sinema tarihyazımı metodolojisi geliştirdiği söylenebilir.

Yapmaya çalıştığı şey, ansiklopedik bir film tarihi iken, materyallere/filmlere ulaşamaması onu, ulaştığı filmlerden ikincil kaynaklara dayanan çizgisel ve kanonik bir tarih anlatısına götürür. Özön’ün sinema tarihi kitabı, bize bir sinema tarihi kanonu ortaya çıkartır. Tiyatrocular Dönemi’nde çekilen Muhsin Ertuğrul filmleri “kötü”dür, çünkü tiyatrodan farksızdır. O yüzden de “filme alınmış tiyatro” olarak adlandırır o dönemin filmlerini.⁸⁸ Geçiş Dönemi filmleri tiyatrocular döneminin ve Arap/Mısır filmlerinin etkisi altındadır. Sinemacılar Dönemi’nde ise Lütfi Akad’ın filmleri Türkiye’de ilk defa “nitelikli” film örneklerini verir. Bunda Akad’ın yabancı etkileri yerileştirmesi ve ilk defa “sinema” yapması etkilidir. Doğan, Özön’ün her ne kadar Türk sineması tarihine “objektif” bakmaya çalışsa da, sanat sineması anlayışı ve malzemesini savunduğu tarih anlayışının ideolojisi doğrultusunda modernist, çağdaş ve bir o kadar da Batıcı ilkelere taviz vermeden sinema

88 Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, s. 238.

tarihini ele almaya çalıştığını söyler.⁸⁹ Özön, Cumhuriyet ideolojisinin yetiştirdiği Batı merkezli modernist bir entelektüel kişiliğe sahiptir. Bu bakış açısı, karakteri kadar eserlerine de sirayet eder ve bu bakış açısı çerçevesinde *Türk Sineması Tarihi* kitabında kanonik bir film tarihi inşa edilir.

Tunç Yıldırım, *Türk Sineması Tarihi* kitabının esas sorunlu olan yanının Özön'ün birincil kaynaklara ulaşmasında yaşadığı sıkıntının olmadığını, Özön'ün filmleri ele alırken eleştirilenlikten gelen öznelliğinden ve tarafgirliğinden kurtulamamış olmasından kaynaklandığını belirtir ve ekler:

Özön'ün görüşü bilimsel bir sinema tarihyazımı için hayli sorunludur çünkü onun söz konusu yaklaşımı ancak derleme, toplama yani kompilasyon çalışmalara götürür, özgün ve yeni çalışmalara değil! Üstadı Sadoul, genel sinema tarihi yazarken (ikinci el kaynaklardan faydalandığında bile) mutlaka referanslarını belirtir. (...) Özön'ün diyalektik bakış açısı, özellikle 1960'ların ikinci yarısından itibaren, Türk sinemacılarını tu kaka Yeşilçam'dan yana olan işbirlikçiler ve Yeşilçam'a karşı olan bağımsızlar şeklinde ikiye bölmüş ve kutuplaştırmıştır.⁹⁰

Özön'ün Sadoul'dan etkilenmesine rağmen onun yöntem ve metodolojisinin dışında kalarak yanlı, ideolojik ve kanon üreten bir derleme çalışmasına imza atmasının nedenlerinden biri de Türkiye'de sinema endüstrisinin uzunca bir dönem diğer adı olarak da anılan Yeşilçam'ı hiçbir zaman ciddiye alınacak bir endüstri olarak görmemesinden kaynaklanır. Sadoul bir endüstriyi, ticareti, filmlerin üretim, dağıtım ve gösterim ağını, meta olarak kapladıkları hacmi ve endüstriyel boyutların estetikle ilişkisini ortaya koyarken, Özön her şeyden önce Yeşilçam'ı incelenmeye değer bir film endüstrisi olarak görmemektedir. Basit, tekdüze ve estetikten yoksun filmler üreten, seyircinin duygularını sömürmekten başka bir işlevi olmayan ve dışa kapalı bir sistem olarak gördüğü Yeşilçam'ın dinamikleri o yüzden de onun için önemli değildir.

Onu takip eden Scognamillo'da da durum çok fazla değişmez. Yazar, Muharrem Gürses'i dönemindeki Mısır filmlerinden yola çıkarak konvansiyonel ve melodram sineması yaptığı için "ilkel" bulur. Ancak filmin niçin iş yaptığını, seyirci ve film arasındaki ilişkiyi, dönemin koşullarını hiç sorgulamaz. Bunda, Özön ve dönemin diğer sinema eleştirmenleri gibi Scognamillo'nun da bir eleştirmen olarak kafasında ideal bir sinema modelinin olması ve Türk sinemasını da bu beklenti içerisinde değerlendirmesi etkilidir.

Burçak Evren'in 2000'li yıllarda yazılan *Türk Sineması* eseri ise, klasik sinema tarihyazımı metotlarıyla ele alınan kim, ne, nerede ve ne zaman gibi sinema tarihyazımının Altman'ın ifadesiyle "birinci evresine" ait sorular soran

89 Doğan, "Türk Sinema Tarihyazımı: Nijat Özön", s. 123.

90 Tunç Yıldırım, *Türk Sinemasının Estetik Tarihi*, İstanbul: Es Yayınları, 2017, s. 20-21.

bir anlatıya sahiptir.⁹¹ Bunda 2000’li yıllardaki arşivcilik faaliyetlerinin geçmişte olduğu gibi zor koşullarda gerçekleşmesi; filmlere ulaşımın ya zor ya da arşiv yangınları nedeniyle imkânsız hâle gelmesinin de etkili olduğu aşikârdır. Ancak Türk sinema tarihi çalışmaları genel olarak kim, ne, nerede ve ne zaman gibi kronoloji ve zamandizinsel anlatı şekillendirmesinin ötesine geçerek nasıl ve neden gibi sorulara hâlâ geçebilmiş değildir. Evren’in çalışması da yeni bir dönemeleme örneği olması, eski dönemeleme çalışmalarıyla bir hesaplaşma içine girmesi anlamında önemli olmakla birlikte, nasıl ve neden sorularına cevap aramaktan ziyade kim, ne, nerede ve ne zaman gibi sorulara yanıtlar vermekle yetinir. Oysa 1974’te FIAF Kongresi’nde sinema tarihyazımı metodolojileri tartışılırken, başlangıçta tanık konumundaki filmlerin (Lumière Kardeşler’in çektiği *Trenin İstasyona Girişi*, *Bahçıvan*, *Bebeğin Kahvaltısı* vb. filmlerden) neden ve nasıl daha karmaşık bir anlatı yapısına (Pastore’ın *Cabiria* filmine) evrildiğinin çözümlenmesi gibi konular üzerine düşünülmesi; bu süreci anlayabilmek için de XIX. yüzyıl natüralizminin, XVIII. yüzyıl fütürizminin, ucuz roman ve sahne melodramlarının sinema üzerindeki etkilerinin de bilinmesi gerektiğine dikkat çekilmiştir.⁹² Buradan hareketle Türk sinemasının tarihini anlamlandırmak adına da kronolojik bir seyrin ötesinde o kronolojideki maddelerin birbirleri arasındaki ilişkiyi ortaya koyabilecek bir bağlamın üretilmesinin eksikliği hissedilmektedir.

1990’lardan itibaren ise bir taraftan Mustafa Gökmen, Ali Özuyar, Gökhan Akçura ve Sula ve Yorgo Bozis gibi araştırmacı yazarların metinleri öne çıkar. Bu araştırmacıların metinleri özellikle sürecin tarihsel arka planını belirginleştirmek adına önemlidir, ancak tek başına yeterli değildir. Tarihsel gelişmelerin yanı sıra sosyolojik, psikolojik ve ekonomik (endüstriyel açıdan) yönlerden de bahsi geçen dönemi incelemeye tabi tutmak, sadece tarihî anlamda öne çıkan gelişmelerle sınırlı kalmamak gerekmektedir. Bu açıdan söz konusu metinler, bütünlüklü bir tarihyazımı örneği olarak değerlendirilmese de, eksikliği hissedilen ve önemli bir boşluğu dolduran çalışmalardır.

1990’larda üniversitelerin sayısının artması, sinemanın üniversiteler içerisinde önemli bir yer kaplamasıyla birlikte Âlim Şerif Onaran, Seçil Büker, Nezh Erdoğan, Savaş Arslan, Serdar Öztürk, Serpil Kirel, Şükran Kuyucak Esen, Ahmet Gürata, Dilek Kaya, Özde-Çeliktemel Thomen, Arda Odabaşı ve Süleyman Beyoğlu gibi isimler de eklenir. Sinema tarihine akademinin nesnel, verilerle kuramları örtüştüren, güncel metodolojileri takip eden ve uygulayan yenilikçi bir bakış açısı kattığı görülür. Akademiden gelen isimlerin metinlerinde ilkler üzerine bir mitoloji oluşturma, zaman zaman öznel tartışmalara yer verme ve sinema yazarlığından gelen isimlerde olan “nitelikli sinema” beklentisi yoktur. Bunların yerine, sektör üzerinden sektörün ürettiği melodram, komedi, aksiyon ve seks filmlerinin

91 Charles F. Altman, “Towards a Historiography of American Film”, *Cinema Journal*, sy. 16, s. 1.

92 Fatma Okumuş, *Sinema Tarihyazımı: Türk Sineması Yazımı İçin Yöntem Arayışı*, İstanbul: Gece Kitaplığı, 2014, s. 62.

neden ve nasıl üretildiği, bunların ideolojiyle ve toplumsal bilinçdışıyla nasıl bir iletişimi olabileceğine yönelik bir sorgulama vardır. Bu anlamda, Altman'ın derecelendirmesiyle akademisyenlerin eserleri ile birlikte Türkiye'deki sinema tarihi anlatıları içinde birinci aşamadan ikinci aşamaya geçildiğini gözlemleriz. Kim, ne, ne zaman ve nerede soruları yerini nasıl ve neden gibi sorulara verilen cevaplara bırakır. Bütünsel bir bakış açısıyla ülkenin geçirdiği dönüşüm süreciyle birlikte sinemadaki dönüşüm de aktarılmaya çalışılır.

1990'lara kadar Çalapa ve Özön'ün öncül metinleriyle şekillenen sinema tarihyazımı, 1990'larda akademisyenlerin ilgisi ve makaleleriyle birlikte güncellenerek bütünsel bir bakış açısına doğru evrilir. Kanonik filmler tarihi yavaş yavaş terk edilerek, bütünlüklü bir bakışın hâkim olduğu, farklı disiplinlerin bir arada geliştiği bir tarihyazımı yaklaşımı benimsenmeye başlar. Aynı zamanda mikro tarihçilik örnekleriyle temel hikâye içerisinde kendisine yer bulamayan çeşitli alanlar da yeni dönemde daha fazla görünürlük kazanır.

Kaynakça

- Akçura, Gökhan, *Doğumunun Yüzyüncü Yılına Armağan Muhsin Ertuğrul*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1992.
- Akçura, Gökhan, *Bir Cumhuriyet Sanatçısı: Bedi Muvahhit*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1993.
- Akçura, Gökhan, *Aile Boyu Sinema: İvr Zıvr Tarihi 7*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2004.
- Altman, Charles F., "Towards a Historiography of American Film", *Cinema Journal*, sy. 16, s. 1-25.
- Altuğ, Fatih, "19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında İmparatorluk, Medeniyet, Yerlilik, Yabancılık ve Din", *Tanzimat ve Edebiyat*, Mehmet Fatih Uslu ve Fatih Altuğ (haz.), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s. 65-115.
- Arslan, Savaş, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, New York: Oxford University, 2011.
- Berktaş, Esin, *1940'lı Yılların Türk Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Beyoğlu, Süleyman, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2018.
- Bozis, Sula ve Yorgo Bozis, *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Çalapa, Rakım, *Filmlerimiz*, İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Yayınları, 1946.
- Çetinkaya, Tuncer, *Rekin Teksoy: Yedinci Sanatın Şövalyesi*, Konya: AKSAV Yayınları, 2013.
- Doğan, Emrah, "Türk Sinema Tarihyazımı: Nijat Özön", Yüksek Lisans tezi, Ankara Üniversitesi, 2009.
- Dorsay, Atilla, "Agâh Özgüç Yine İşbaşında", *Sabah*, 12 Nisan 2010.
- Erdoğan, Nezih, "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı", *Toplum ve Bilim*, 1995, sy. 7, s. 178-196.
- Erdoğan, Nezih, "Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar", *Doğu Batı*, 2001, sy. 15, s. 117-127.

- Erdoğan, Nezh, *Sinemanın İstanbul’da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Erksan, Metin. “İlk Türk Filmi 1905’te”, *Tempo*, 1991, sy. 16.
- Evren, Burçak, *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*, İstanbul: Broy Yayınları, 1990.
- Evren, Burçak, *Sigmund Weinberg: Türkiye’ye Sinemayı Getiren Adam*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995.
- Evren, Burçak, *Türk Sinemasının Doğum Günü: Bir Savaş, Bir Anıt, Bir Film*, İstanbul: Leya Yayıncılık, 2003.
- Evren, Burçak, *Türk Sineması*, İstanbul: AKSAV Yayınları, 2006.
- Gökmen, Mustafa, *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları, 1991.
- Gürkan, Turhan, “Agâh Özgüç ve Türk Filmleri Sözlüğü”, *Yedinci Sanat*, 1973, sy. 3, s. 42.
- Güvemli, Zahir, *Sinema Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınevi, 1960.
- Kafadar, Cemal, “Sinema ve Tarih”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*, Deniz Bayrakdar (haz.), İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2006, s. 15-41.
- Kaya, Dilek, “Kırık Bir İlk Hikayesi: Türk Sinemasının 100. Yılına Dair”, *Sinecine*, sy. 5, 2014, s. 113-120.
- Kaya, Dilek, “Eski İzmir Sinemaları ve Yıldız Sineması: Mekân, Toplum, Seyir”, *Sinecine*, sy. 8, 2017, s. 93-138.
- Kirel, Serpil, *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları, 2005.
- Kirel, Serpil, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010.
- Malik, Hilmi, *Türkiye’de Sinema ve Tesirleri*, Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1933.
- Odabaşı, Arda İ., *Milli Sinema*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2017.
- Okumuş, F., *Sinema Tarihyazımı: Türk Sineması Yazımı İçin Yöntem Arayışı*, İstanbul: Gece Kitaplığı, 2014.
- Osman, Nüvit, *Fen Dünyası ve Biz: Işıktan Doğanlar*, İstanbul, 1934.
- Özen, Emrah, “Sinemamızın Şahsiyet Azabı: Ellili Yıllarda Yerli Film/Türk Film Ayrımı Üzerine Bir Değerlendirme”, *Türkiye’nin 1950’li Yılları*, Mete Kaan Kaynar (haz.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 485-503.
- Özgüç, Agâh, “Agâh Özgüç ile Söyleşi”, Fırat Sayıcı, *Cinemascope*, 2006, sy. 3, s. 46-51.
- Özgüç, Agâh, *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014*, İstanbul: Horizon International Yayınları, 2014.
- Özgüç, Agâh, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, İstanbul: Bilgi Yayınları, 1993.
- Özgüç, Agâh, *Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914-1988*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.
- Özgüç, Agâh, *Türk Film Yapımcıları Sözlüğü*, İstanbul: Film Yapımcıları Derneği Yayınları, 1996.
- Özgüç, Agâh, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003.
- Özön, Mustafa Nihat, *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: MEB Yayınları, 1941.
- Özön, Nijat, *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.
- Özön, Nijat, *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*, İstanbul: Hil Yayınları, 1985.
- Özön, Nijat, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, Ankara: Kitle Yayınları, 1995.

- Özön, Nijat, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, Ankara: Doruk Yayınları, 2013.
- Öztürk, Serdar, *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset*, Ankara: Elips Kitap, 2005.
- Özuyar, Ali, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.
- Özuyar, Ali, *Sessiz Dönem Türk Sinema Antolojisi (1895-1928)*, İstanbul: Küre Yayınları, 2015.
- Özuyar, Ali, *Babıâli'de Sinema*, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2004.
- Özuyar, Ali, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, Ankara: De Ki Yayınları, 2007.
- Özuyar, Ali, *Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema (1939-1945)*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2011.
- Özuyar, Ali, *Türk Sinema Tarihinde Fragmanlar (1896-1945)*, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2013.
- Özuyar, Ali, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinemasında 6 Yönetmen*, İstanbul: Türk Film Arşivi Yayını, 1973.
- Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Metis Yayınları, 1987.
- Scognamillo, Giovanni, *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, Barış Saydam (haz.), İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2014.
- Simavi, Sedat, *Sesli, Sessiz ve Renkli Sinema*, İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1931.
- Sluyi, Alexis, *Mekteb ve Sinema*, çev. Ahmed Hikmet, İzmir: İzmir Türk Ocağı Terbiye Serisi Neşriyatı, 1927.
- Sluyi, Alexis, *Mekteb ve Sinema*, çev. Ahmed Hikmet Müftüoğlu, Ayşe Yılmaz (haz.), İstanbul: Bilim ve Sanat Vakfı Yayınları, 2019.
- Teksoy, Rekin, *Türk Sineması Görsel Hafıza Projesi 3*, Özde Çeliktemel, Seda Gökçe ve Rumeysa Özel (haz.), Mithat Alam Film Merkezi, 2007.
- Teksoy, Rekin, "Tabii ki Taraflı Davrandım", Olkan Özyurt, *Radikal*, 21 Ocak 2005.
- Teksoy, Rekin, *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2007.
- Tilgen, Nurullah, "Bugüne Kadar Filmciliğimiz", *Kebikeç*, 2009, sy. 28, s. 113-133.
- Vardar, Bülent, *Bir Sinema Arkeoloğu: Burçak Evren*, Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı Yayınları, 2012.
- Varlık, Bülent M., "Türkiye'de Sinema ve Tesirleri Üzerine Notlar", *Kebikeç*, 2009, sy. 28, s. 215-222.
- Yıldırım, Tunç, *Türk Sinemasının Estetik Tarihi*, İstanbul: Es Yayınları, 2017.

İnternet

- Saydam, Barış, "Sinemamızın Yaşayan Tarihi", *Türk Sineması Araştırmaları*, <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/81/giovanni-scognamillo--sinemamizin-yasayan-tarihi> [Erişim Tarihi: 27.06.2018].
- Özuyar, Ali, "Türk Sinemasında Film Yapım Sürecini Başlatanlar Manaki Kardeşler, Şimdilik...", Söyleşi Barış Saydam, *Türk Sineması Araştırmaları*, <http://tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/367/ali-ozuyar---turk-sinemasinda-film-yapim-surecini-baslatanlar-manaki-kardesler,-simdilik> [Erişim Tarihi: 27.06.2018].

Türkiye’de Sinema Tarihyazımının Gelişimi Süreci

Bariş SAYDAM

Öz

Önceleri gazete ve süreli yayınlarda düzenli yazılar yazan sinema yazarlarının çalışmalarıyla başlayan tarihyazımı alanındaki üretim, sonrasında farklı sahalardan gelen araştırmacıların çabalarıyla devam eder. 1990’lı yıllardan sonra ise üniversitelerin yaygınlaşmasıyla akademide yetişen akademisyenlerin katkıları yeni metodolojilerin ve bilimsel yaklaşımların alana da sirayet etmesini sağlar. Bu çalışmanın amacı Türkiye’de geçmişten günümüze üretilen tarihyazımı metinlerini ele alarak bu literatürün gelişim sürecini yansıtmaktır. Konunun çerçevesini sınırlandırmak adına metinde sinema tarihyazımı ile ilgilenen ve bu alanda eser veren kişiler merkeze alınmıştır. Metin üretenlerin meslek sahasına ve mesleklerinden kaynaklanan yaklaşımlarına göre metinler sinema yazarları, sinema araştırmacıları ve akademi şeklinde üç ana bölüme ayrılmıştır. Son dönemde bunların yanı sıra kurulan çeşitli kurum ve kuruluşların interaktif ve yenilikçi çabaları ise ayrı bir başlık altında değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, sinema tarihi, sinema tarihyazımı, sinema arşivleri.

The Development Process of Cinema Historiography in Turkey.

Bariş SAYDAM

Abstract

The productivity in the field of cinema historiography, which started with the work of cinema writers who wrote regularly in newspapers and periodicals, then continues with the efforts of researchers from different fields. After the 1990s, with the widespread use of universities, the contributions of academicians trained in the academy enable new methodologies and scientific approaches to spread to the field. This work aims to reflect the development process of this literature by covering all of the historiography texts produced from past to present in Turkey. In order to limit the framework of the subject, people who are interested in cinema historiography and who have worked in this field have been put in the center.

The texts are divided into three main sections as cinema writers, cinema researchers and academy according to the approaches of the text producers arising from their professional field and their profession. In addition to these, the interactive and innovative efforts of various institutions and organizations established recently have been evaluated under a separate heading.

Keywords: Turkish cinema, cinema history, cinema historiography, cinema archives

Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Sinema Üzerine Yapılmış Tarih ve Tarihyazımı Çalışmalarına İlişkin Bir Literatür Değerlendirmesi (1946-2020)

Nezih ERDOĞAN*

Giriş: Türkiye'de Sinema Tarih ve Tarihyazımı için Bir Bağlam

Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nde sinema üzerine yapılmış çalışmaların bir değerlendirmesini yapmak, söz konusu çalışmaların nasıl bir bağlamda, hangi imkanlarla ve koşullar altında yapıldığına da göz atmayı zorunlu kılar. Öncelikle, söz konusu dönemde Türkçe matbuatın Arap harflerinin kullanıldığı alfabe üzerine kurulduğunu ve bunun Cumhuriyet'in "Erken Dönemi"nin bitişine, başka deyişle Latin alfabesine geçişe değin sürdüğünü hatırlamak gerek. Bunun yanı sıra, yine bu dönemde, başta İstanbul ve İzmir'de, Türkçe dışında çok sayıda dilde (Fransızca, İngilizce, Rumca, Ermenice, İbranice vb.) düzenli yayın yapıldığını da hesaba katmalıyız.

Bir diğer husus, sinemanın bir iş ve ticaret olarak, ham malzemesi, filmlerin ve sinema aygıtlarının ithali gibi konularda operasyonlarını başta Avrupa ve Britanya'nın ağları dahilinde yürütmüş olmasıdır. Bu anlamda, Türkiye'de sinema, başından beri uluslararası bir faaliyet alanı olmuştur. Yine de, Osmanlı'nın son dönemlerinde I. Dünya Savaşı'na doğru yükselen milliyetçiliği ve savaşları göz önünde bulundurarak, sinemanın milliyetçi gerilimlere sahne olduğunu göz-
lütüyoruz. Bu türden alışverişlerin, karşılaşmaların kayıtlarının ilgili ülkelerde iş gören şirketlerde mevcut olması ihtimali, araştırmacıların çalıştıkları coğrafyayı da ister istemez genişletmektedir. Ayrıca, Batı ülkelerinin yayın organları, başta

* Prof. Dr., İstanbul Şehir Üniversitesi. nezih.erdogan@gmail.com, Orcid: 0000-0002-3232-0223.

sinema dergileri olmak üzere Osmanlı ve Genç Cumhuriyet'te yürütülen sinema faaliyetlerine ilgi göstermekteydi. O nedenle, bu yayınlarda da araştırmacıların ilgi alanına giren zengin bir malzeme mevcuttur. Sonuçta, günümüz sinema tarihi araştırmacılarının sinemaya dair verileri içeren muazzam ve heterojen bir malzeme karşısında kaldığını, bunların önemli bir kısmını taramak ve çözebilmek için, örneğin Batılı meslektaşlarına kıyasla daha fazla bilgi ve donanım ihtiyacı duyduğunu belirtelim.

Araştırmacıların işini daha da güçleştiren, Türkiye'deki film arşivlerinin sorunlu erişim koşullarıdır. Halihazırda Türkiye'deki arşivlerde Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nde çevrilmiş filmlerin kapsamlı veritabanından ve hatta filmlerin metadatalarından yoksunuz. Birçok durumda araştırmacılar filmlere yurtdışındaki arşivlere görece kolaylıkla erişebilmekte, Türkiye'deki arşivlerden ise istisnai koşullarda yararlanabilmektedirler.

Bununla birlikte, her geçen gün yeni belge arşivleri kullanıcının hizmetine sunulmaktadır. Resmî veya gayriresmî kurum ve kuruluşların ellerindeki kaynakları (gazete, dergi, kitap, yazışma, el yazmaları vb.) tarayıp, dijital ortama aktardıkları, böylelikle araştırmacının erişebileceği malzemenin giderek büyüdüğü de hesaba katılmalıdır.

Olabildiğince kaba hatlarıyla çizmeye çalıştığım bu manzarayla Türkiye'de alanla ilgili bir literatür değerlendirmesine zemin sağlamayı amaçladığım anlaşılmalı. Değerlendirmeye tâbi tutulacak literatürün araştırma nesnesi, nesnenin kapsamı ve bu nesneye özgü erişim koşulları büyük ölçüde literatürü biçimlendirmiş olmalıdır. Ancak, en az bunun kadar önemli olan tarihçinin kendisidir. Evet, tarihçi çağının ürünüdür ama o, çağının biçimlendirmelerine ne kadar direnmiş, tarih yazarken elindeki imkan ve gereçleri ne kadar sorgulamıştır? Değerlendirmemde elimden geldiğince bu konulara da değineceğim.

Çalışmanın Amacı, Kapsamı ve Sınırları

Bu çalışmada, Osmanlı'nın son dönemlerinde ve Erken Cumhuriyet dönemlerinde Türkiye'de sinemanın tarihi üzerine yapılmış yayınlarda beliren genel eğilimleri eleştirel bir gözle değerlendirmeyi amaçlıyorum. Yalnızca basılı yayınları ele aldım. Söz konusu döneme ilişkin yapılmış kurmaca film, belgesel vb. kimisi çok değerli eserleri değerlendirmemin kapsamı dışında bıraktım.

Bilindiği üzere Türkiye'de kamuya açık ilk film gösteriminin tarihi 1896 olarak kabul edilmektedir. Erken Cumhuriyet Dönemi ise kimi yazarlarca M. K. Atatürk'ün ölüm tarihi olan 1938, kimilerince 1943 veya 1950'li yıllar olarak kabul edilmektedir. Sinemanın tarihi ile Erken Cumhuriyet Dönemi'ni bir arada düşündüğümüzde bu konuda farklı bir yaklaşım benimsemek daha uygun görünmektedir. Latin Alfabesi'nin kabulü (1928) ve Sessiz Sinema Dönemi'nin sona ermesi (yaklaşık 1930'lar) gibi iki köklü değişimi dikkate aldığımızda, 1930'lu

yılların başı daha makul bir tarih olarak belirlemektedir. Sonuçta, 1896 ve 1930'lu yılların başı arasındaki bir dönemin tarihini kapsayan çalışmaları değerlendirmeye aldım.¹ Ulaşabildiğimiz en erken yayının tarihi şimdilik 1946 yılıdır. Böylelikle, bu çalışmada 1946-2020 yılları arasındaki sürede yapılan yayınlara ilişkin bir literatür değerlendirmesi yapmayı amaçladım. Bu yayınların önemli bir bölümü Türkçe olmakla birlikte, kimi İngilizce makale ve ansiklopedi maddelerini de içerdikleri bilgi ve argümanlarının anlamına istinaden kapsam dahiline aldım. Bu türden bir çalışmanın yüzleşmesi gereken iki kaçınılmaz sorun mevcut. Biri, alandaki yayınların tümüne ulaşmanın ve burada değerlendirmenin fiziken imkansız oluşu. Bu nedenle, baştan bu sınırlılığı kabul edip, bir seçmeye yöneldim. Belge transkripsiyonu ve aktarımına ağırlık veren makalelerden çok, belgeleri yeni bağlamlarda ilişkilendiren ve çalışmasını belli bir problem ve argüman çerçevesinde geliştirmeyi hedefleyen çalışmalardan örnek vermeyi tercih ettim. Her seçme, ister istemez bir dışlamayı içerdiğinden, bu değerlendirmenin her bakımdan adaletli bir tutumla yapıldığı iddia etmek mümkün değildir. Bir diğer sorun ise, literatür değerlendirmesinin yayına girdiği anda eskimeye başlayacağı gerçeği. Bunun nedeni, aşağıda göstermeye çalışacağım gibi, bugün çok sayıda araştırmacının ve tarihçinin sözü geçen döneme dair yayın yapmayı sürdürüyor olmasıdır. Başka bir deyişle, kısa bir süre sonra çok değerli bilimsel yayınların elimize geçeceğini, bu eserlerin yeni ufuklar açacağını, yeni yönler çizeceğini bekleyebiliriz.

Bunları dikkate alarak, ilgili literatürün gelişimi sırasında beliren eğilimleri ve bu eğilimlerin zaman içerisinde gösterdiği dönüşümleri, başka deyişle paradigma kaymalarını da ön plana aldım. Özetle, 1960'lardan başlayarak ortaya çıkan Birinci Dönem'in ardından, 1990'lı yıllarla birlikte kısa bir geçiş dönemi yaşanmış, nihayet 1990'lı yılların sonlarından itibaren Yeni Sinema Tarihi diye adlandırabileceğimiz bir dönem açılmıştır. Söz konusu dönemleri belirleyen ölçüt, paradigma değişikliği olarak kabul edilebilir. Elbette, bir dönemin yerini bir başka döneme bırakması o dönemin bıçak gibi kesildiği ve bütün özelliklerinin birdenbire kaybolduğu bir an ile açıklanamaz. Bir dönemi her bakımdan homojen bir bütün olarak görmek de doğru olmaz. Tarihçilerin ve araştırmacıların alışkanlıklarını bir anda terk etmelerini beklemek gerçekçi değildir; bir dönemin eğilim ve yönelimleri zayıflayarak da olsa sonraki dönemde de sürebilir, bununla birlikte artık yeni bir paradigma merkeze oturmuştur.

Paradigmalar değişen zihniyetin göstergesidir. Türkiye'de tarih çalışmaları ve tarihyazını Batı'daki gelişmeleri dikkatle izlemiş, onlardan önemli ölçüde yararlanmışlardır. Ancak, bu değerlendirmede söz konusu alışverişi başka bir çalışmanın konusu olarak gördüğümünden, çerçevenin dışında tuttum.

1 Bir diğer önemli değişiklik, yine 1931 yılında yürürlüğe giren Matbuat Kanunu olarak kabul edilebilir.

I. Türkiye’de Sinema Tarihyazımının İlk Dönemi: “Ayastefanos Abidesi”, Nijat Özön ve “Eureka!” Sendromu

Türk sinema tarihyazımında iki metin, Rakım Çalapala’nın *Filmlerimiz* (1946) ve Nurullah Tilgen’in “Türk Filmciliği: Düünden Bugüne” (1953 ve 1956)² başlıklı çalışmaları uzun süre yaygın olarak temel kaynak görevi görmüştür. Zikredilen eserlerin bilimsel nitelikte bir tarihçe olma iddiaları yoktur; yazarlar tarihsel mülahazalarını herhangi bir belgeye dayandırmamış olup, daha çok anılara ve kulaktan dolma bilgilere yer vermişlerdir. Bununla birlikte söylemlerinin temel önkabulleriyle yeni oluşmakta olan tarihyazımına nüfuz etmişlerdir. Özellikle, Çalapala’nın metninde ilkler vurgusu dikkat çekmektedir (“ilk yerli film”, “ilk açılan Türk sinemaları”, “okullarda ilk sinema”, “ilk Türk sinema operatörü” vb.). Çalapala, Fuat Uzkınay’ın ilk sinema operatörü olarak çektiği ilk filmin “Rusların Ayastefanos’a kadar geldikleri günlerin acı bir hatırası olan ve Umumi Harbin ilk yılında dinamitle uçurulan âbidenin yıkılmasına ait bir aktüalite filmi”³ olduğunu ileri sürer. Diğer yandan, bir on yıl kadar sonra, Nurullah Tilgen, “Türk Filmciliği: Düünden Bugüne” başlıklı makale dizisinde “Ayastefanos Abidesi”nin Yıkılışı”nın filme alınma hikayesini yineler. 1960 yılında yayımlanan *Sinema Tarihi* adlı eserinde Zahir Güvemli de filmi, Fuat Uzkınay’ın ilk filmi olarak belirtmekte, ancak ilk Türk filmi olduğu yönünde bir ifade kullanmamaktadır.⁴

Türkiye’de ilk sinema tarihçisi olarak kabul edilen sinema yazarı Nijat Özön de Çalapala ve Tilgen’in makalelerinden yararlanmışır.⁵ Emrah Doğan’ın işaret ettiği gibi, bu yararlanma sorunsuz bir ilişki değildir:

Türk sineması tarihini anlatan bu iki temel metin eleştirilse de, gayri ciddi bulunan bu metinler daha sonra Türk sineması tarihi çalışmalarında kullanılmıştır. Bu metinlerden Özön de yararlanmışır. Özön, hem Çalapala hem de Tilgen’in metinlerini gayri ciddi olarak değerlendirmektedir. Fakat Özön’ün *Türk Sineması Tarihi* adlı kitabının ilk iki bölümü Çalapala ve Tilgen’in metinlerine dayanmaktadır. Özön, daha sonra kitabının ikinci baskısına yazdığı “Bu Kitabın Öyküsü” başlıklı kısımda bu konuya değinmektedir. Özön, *Türk Sineması Tarihi* çalışmasının ilk iki bölümünün Çalapala ve Tilgen’in metinlerine dayandığını, ancak bu

2 *Yeni Yıldız*, 1. bölüm, c. 3, sy. 36 [03.02.1956]; 2. bölüm, c. 3, sy. 37 [10.01.1956]; 3. bölüm, c. 4, sy. 38 [17.02.1956]; 4. bölüm, c. 4, sy. 39 [24.02.1956]; 5. bölüm, c. 4, sy. 41 [09.03.1956]; 6. bölüm, c. 4, sy. 42 [16.03.1956]; 7. bölüm, c. 4, sy. 44 [30.03.1956]; 8. bölüm, c. 6, sy. 63 [08.08.1956]. Sözü geçen iki kaynağın gözden geçirilmiş versiyonlarını *Kebikeç* dergisinin, Ahmet Gürata’nın editörlüğünü yaptığı sayısında bulmak mümkündür: sy. 28, 2009, s. 113-133.

3 Rakım Çalapala, *Filmlerimiz*, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, ts.

4 Zahir Güvemli, *Sinema Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1960, s. 231.

5 Nijat Özön, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Artist Yayınları, 1962.

metinlerin yararlı olduğu kadar yanıltıcı olduğunu da vurgular. Özön'e göre, özellikle *Türk Sineması Tarihi* kitabının yayınlanmasından sonra ele yeni belgeler ve bilgilerle geçtikçe, bu belgelerin ne kadar gayri ciddi ve yanıltıcı olduğu ortaya çıkmıştır.⁶

Nijat Özön, sözü geçen kaynakların belgelere dayanmadığını teslim etmekle birlikte, "ilkler" vurgusunu sürdürmüş ve Ayastefanos'taki Rus abidesinin Yıkılışı"nı Fuat Uzkınay tarafından çekilen ilk Türk filmi olarak bir bakıma tescil etmiştir.⁷ Örneğin, 1974 yılında yazar ve eleştirmen Onat Kutlar, Türk Sineması'nın 60. Yılı vesilesiyle "Özöncü" bir tutumla Fuat Uzkınay'ı tanıtan bir yazı kaleme alarak tescili pekiştirmiştir.⁸ Bununla birlikte Özön, Tilgen ve Çalalapa'ya kıyasla sinema tarihini daha bütüncül bir bakışla, toplumsal ve siyasî gelişmelerle ilintili olarak ele almıştır. Sinema tarihinde dönemler tanımlayan Özön, Emrah Özen'in belirttiği gibi;

yazdığı sinema tarihi kitabında filmleri üretenleri merkeze almış, *lineer* evrimci tarih anlayışına göre dönemlendirmeler yapmış, tartışmalı bir takım yargularla bazı dönem, kişi ya da filmleri dışarıda bırakmıştır. Söz konusu yaklaşım daha sonraki araştırmacı kuşaklarca sorgulanmadan devam ettirilmiştir. Bu anlamda Türkiye sinema tarihi çalışmaları, deyim yerindeyse, Özön'ün paltosu altında yapılagelmiştir.⁹

Özen'in "Özön'ün paltosu" ile onun oturttuğu paradigma anlaşılmalıdır: Kısaca özetlemek gerekirse, Çalalapa ve Tilgen'den devralınan "ilkler" ("ilk Türk filmi"); filmler etrafında dönen sinema tarihini doğrusal biçimde ilerleyen dönemlerle anlatma alışkanlığı ("Tiyatrocular", "Sinemacılar" vb.) ve kahramanların (Fuat Uzkınay) ön planda olduğu bir tarihi olabildiğince Osmanlı'nın dışına çekme, mümkünse Türkleştirme gayreti ("ilk Türk yönetmeni").

Nijat Özön'ün ardından, Giovanni Scognamillo, Agah Özgüç ve Burçak Evren de benzer önkabullerle değeri yadsınamayacak tarih eserleri vermişlerdir. Scognamillo'nun birçok baskı yapan *Türk Sinema Tarihi*¹⁰, Özgüç'ün *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914 - 2014*¹¹ ve Burçak Evren'in *Türk Sineması'nın*

6 Emrah Doğan, "Nijat Özön ve Türk Sinema Tarihyazıcılığı", *Folklor/Edebiyat*, c. 16, sy. 61, 2010, s. 198.

7 Nijat Özön, *İlk Türk Sinemacısı: Fuat Uzkınay*, İstanbul: Sinematek Yayınları, 1970.

8 Onat Kutlar, "Türk Sinemasının 60. Yılı ve İlk Türk Filmini Çeviren Fuat Uzkınay", *Milliyet Sanat*, sy. 106, s. 5-7.

9 Emrah Özen, "Özön'ün Paltosundan Kurtulmak: Türkiye Sineması Tarihi Çalışmalarının Eleştirel Bir Değerlendirmesi", *İletişim Araştırmaları*, c. 7, sy. 1-2, s. 44.

10 Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı, 2003.

11 Agâh Özgüç, *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014*, İstanbul: Horizon International Yayınları, 2014.

100 Yılı¹² başlıklı eserleri aynı paradigma izinde, vazgeçilmez başvuru kaynakları olarak görülmelidir. Özellikle Scognamillo ve Evren, zaman zaman Yeni Sinema Tarihi anlayışına yaklaşımlardır. Örneğin, Scognamillo'nun, *Cadde-i Kebir'de Sinema*¹³ ve *Bir Levantenin Beyoğlu Anıları*¹⁴ başlıklı anı kitapları ve Burçak Evren'in *Eski İstanbul Sinemaları: Düş Şatoları*¹⁵ gibi kapsamlı çalışmaları sinema öncesi seyir deneyimlerine değinen, filmi bir metin olarak görmenin ötesine geçip, bugün sinema tarihyazımında çok revaçta olan sinemaya gitme edimi ve sinema kültürünün oluşumuna eğilen, önemli belgeler içeren eserlerdir. Yine, Mustafa Gökmen'in yalnızca daha önceden yazılmış eserleri değil, efemera, almanak, harita, fotoğraf gibi belgeleri ilişkilendirerek, dökümler yaparak titiz bir çalışma sonucu ortaya koyduğu eserler, araştırmacılar için hem bir kılavuz, hem de referans görevi görmektedir.¹⁶

Yukarıda kabaca ana çizgilerini vermeye çalıştığım paradigmanın sarsılmasına neden olan ilk adımı Burçak Evren atmıştır diyebilirim. Özön tarafından ilk Türk filmi olarak tescillendiğini daha önce belirttiğimiz *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filminin varlığından kuşku duyduğunu belirten Evren, 1984 yılından itibaren, uzun bir dönem boyunca 1914 tarihli bu filmin “ilk Türk filmi” olmadığını, ilk filmin çok daha önceki tarihlerde yine Osmanlı vatandaşı olan Manaki Kardeşler tarafından çekildiğini savundu.¹⁷ Burçak Evren bu iddiasıyla sinema tarihinin Osmanlı'ya ve Türk olmayan Osmanlı tebaasına kapalı olan zihniyetini açtı.¹⁸ Bununla birlikte, “ilk film” vurgusunu pekiştirmiş oldu. Evren'in filmin varlığına ilişkin kuşkuları, diğer yandan filmin çekilmiş olduğuna dair yeni iddialar tarihyazımında bir “Eureka!” sendromu içinde seyretti. Böylelikle sinema tarihini nereden başlatmak gerekir, dahası tarihte “başlangıç” ne anlama gelir gibi temel sorulara ket vuruldu.

12 Burçak Evren, *Türk Sineması'nın 100 Yılı*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014.

13 Giovanni Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, 2. Baskı, İstanbul: Agora, 2008.

14 Giovanni Scognamillo, *Bir Levantenin Beyoğlu Anıları*, 2. Baskı, İstanbul: Agora, 2009.

15 Burçak Evren, *Eski İstanbul Sinemaları: Düş Şatoları*, İstanbul: Milliyet, 1998.

16 Mustafa Gökmen, *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul: Turing Yayınları, 1991; a.mlf., *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Denetim Ajans, 1989.

17 Burçak Evren, “İlk Türk Film Üstündeki Kuşkular”, *Gelişim Sinema*, sy. 2, Kasım 1984, s. 6-8; a.mlf., “Bir 100. Yıl Masalı”, *CineBelge*, sy. 1, Bahar 2015, s. 7-18. Filmin mevcudiyetine ilişkin ayrıntılı ve güncel bilgi için bkz. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ayastefanos%27taki_Rus_Abidesinin_Y%C4%B1k%C4%B1l%C4%B1%C5%9F%C4%B1#cite_note-55 [Erişim Tarihi: 05.10.2020].

18 Burçak Evren ve Romanya Film Arşivi'nin yöneticisi Marian Tutui'nin Manaki Kardeşler meselesini Türkiye ve Balkanlar'da erken sinema çerçevesinde etraflıca tartıştıkları son derece bilgilendirici yayın için bkz: Barış Saydam (der.), *Sinemada Tarihyazımı: Burçak Evren - Marian Tutui Söyleşi*, İstanbul: Uluslararası Boğaziçi Film Festivali, 2015.

“İlk Türk filmi” arayışı iki bakımdan sorunlu bir yaklaşımı temsil etmektedir. İlki, genel tarihyazımının Cumhuriyet’ten önceki döneme ilişkin tavrının sinema tarihyazımına da yansımış olmasıdır. Edhem Eldem “Osmanlı Tarihini Türklerden Kurtarmak” başlığıyla kaleme aldığı makalede, “Osmanlı tarihinin bir Türk öyküsü haline getirilmesi” sorununa değinir.¹⁹ Sinema tarihçileri de zaten “Türk sinema tarihini” yazmak üzere yola koyulmuşlardı. Sinemayla ilgili her şey onunla başladığı halde, Osmanlı ancak silik bir fon vazifesi görebilirdi. Dönemin hakim eğiliminin Osmanlı’yı tarihin dışına sürmek ve siyasi alana kitlemek, yadsınamayacak unsurları da Türkleştirmek olduğunu hatırlatalım. Bu bağlamda, Dilek Kaya da Eldem’i teyid etmektedir:

Hatırlanmalıdır ki *Ayastefanos* Osmanlı İmparatorluğu zamanında çekildiyse de, tarihi yeni bir devletle birlikte yeni bir Türk kimliği inşa etme idealiyle yola çıkan Cumhuriyet döneminde yazıldı. İmparatorluk sınırları içinde 1914’ten de önce çekilmiş filmler olduğu, fakat bunların bazılarının kimin tarafından çekildiğinin bilinmemesi, bazılarının da gayrimüslimlerce çekilmiş olması nedeniyle Türk sineması tarihine dahil edilmediği bugün artık bilinen bir gerçek. Örneğin Makedon asıllı Osmanlı vatandaşları Yanaki ve Milton Manaki kardeşlerin 1905’ten itibaren Osmanlı topraklarında, *Sultan V. Mehmet (Reşat)’in Bitola’ya (Manastır) Ziyareti* (1911) de dahil olmak üzere, çeşitli filmler çektikleri 90’ların ikinci yarısından itibaren çok defa dile getirildi. Bir başka deyişle, Türk sineması tarihi dediğimiz tarih Osmanlı coğrafyasının genişliğini ve çok kültürlülüğünü unutarak, ideolojik seçimler doğrultusunda belli şeyleri hatırlayarak Türkleştirilmiş bir tarihtir ve bu yüzden masum değildir.²⁰

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Cumhuriyet’in eseri bir tarihçinin sinema tarihini yazmaya kalkıştığında, Osmanlı’ya yaklaşımında onu bekleyen tehlikeler vardır. Birçok durumda bu tehlikelerin aşılamadığını alıntılıdığımız örneklerde görüyoruz. İkinci olarak, sinema tarihi, bir başka hastalık olan bir “ilk arama”, “kökenlere dönme” saplantısı ile sinema tarihini başlatabilmek için “ilk çekilen Türk filmi”nin peşine düşmüştür. Bu, Türk sinema tarihyazımına özgü bir sorun değildir. Batı’da da uzun süre hakim olan söz konusu yaklaşım *Annales Okulu*’nun temsilcilerinin itirazıyla karşılaşmıştır. François Simiand özetle şu hususlarda tarihçiyi uyarılmaktadır: Tarih çalışmalarında yıkılması gereken üç put vardır: 1) siyasi olaylara aşırı önem vermekle ilgili olarak “siyaset putu”; 2) büyük adamlara verilen ölçsüz önemi ifade eden “birey putu”; 3) “kronoloji putu” dolayısıyla, “köken incelemelerine dalıp kendini kaybetme alışkanlığı”.²¹ Önceleri Uzkinay’ın

19 Edhem Eldem, “Osmanlı Tarihini Türklerden Kurtarmak”, *Cogito*, sy. 73, 2003, s. 10.

20 Dilek Kaya, “Kırık Bir İlk Hikayesi: Türk Sinemasının 100. Yılına Dair”, *Sinecine*, c. 5, sy. 2, 2014, s. 115.

21 François Simiand, “Méthode Historique et Sciences Sociales”, *Revue de Synthèse Historique*,

çektığı iddia edilen *Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı*, başta köken incelemelerine dalıp kendini kaybetme alışkanlığı olmak üzere, buraya kadar dile getirmeye çalıştığım sorunları bünyesinde toplayan ikonik bir anlam kazanmıştır.²² Dilek Kaya dikkatimizi başka bir yöne çekiyor:

Öncelikle “sinema” derken neleri anlamak gerektiğinin yanı sıra bir ülke sinemasının bileşenlerinin neler olduğu üzerine de iyice düşünmek gerekiyor. Sinemayı ve sinema tarihi dediğimiz çerçeveyi sadece filmler, yönetmenler ve oyunculara indirgemeyip, sinemanın ekonomik ve sosyokültürel boyutlarını; dağıtım, gösterim, denetim, izleyici ve alımlama meselelerini de ele alacak şekilde ve mutlaka birinci elden kaynaklara yönelerek, daha katmanlı ve kapsamlı bir tarih yazmamız gerekiyor. Bunu yaparken de bir ülke sinemasını, sinema kültürünü, sadece o ülkede çekilmiş yerli filmler etrafında düşünmek gerekmediğini de hatırlamakta fayda var.²³

İlk Türk yönetmeni ve ilk Türk filmi tartışmalarının gölgelediği bir diğer husus, sinema tarihinin neden film yapımıyla başlatılması sorusu oldu. Bu yaklaşım, uzun yıllar seyir ve gösterim pratiklerini tarihyazımının menziline uzak tuttu.

II. Paradigmanın Krizi: Tarihyazımında Geçiş Dönemi

Osmanlı'yı kararlı bir biçimde sinema tarihyazımının kapsamına alan ilk kitap çalışması 1994 yılında Ali Özuyar'dan geldi. *Sinemanın Osmanlıca Serüveni* başlıklı çalışmasında Özuyar, birinci elden kaynak olarak Osmanlıca gazete, dergi ve diğer arşiv belgelerini kullanarak Osmanlı son dönem ve erken Cumhuriyet döneminde sinemaya ilişkin değişik konuları ele aldı.²⁴ Osmanlıca kaynaklara erişimi kısıtlı okur ve araştırmacılar için büyük bir boşluğu dolduran bu kitabın ardından Özuyar, bu yöndeki çalışmalarını düzenli olarak günümüze kadar sürdürdü.²⁵ Bununla birlikte, genelde bakıldığında, Özuyar'ın çalışmalarında

sy. 6/1, s. 1-22'den nakleden Peter Burke, *Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu*, çev. Mehmet Küçük, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2002, s. 35.

22 Dilek Kaya aynı yazısında Çalapa'nın Fuat Uzkınay'ı “Türklerden film göstermeyi ilk öğrenen kişi” ve ilk filmi de “Umumi harbin ilk yıllarında dinamitle havaya uçurulan abidenin yıkılmasına ait bir aktüalite filmi” olarak nitelediği kısa notun evrilerek 1960'ların sonuna kadar nasıl bir kahramanlık hikayesine dönüştüğünü çok çarpıcı bir biçimde anlatır: Kaya, “Kırk Bir İlk Hikayesi”, s. 113-120. Dilek Kaya'nın aynı sorunları “ortak unutuş” sorunsalında tartıştığı, buna ek olarak “moskof” algısını da irdelediği bir başka çalışması için bkz: Dilak Kaya, “The Russian Monument at Ayestafenos (San Stefano): Between Defeat and Revenge, Remembering and Forgetting”, *Middle Eastern Studies*, c. 43, sy. 1, January 2007, s. 75-86.

23 Kaya, “Kırk Bir İlk Hikayesi”, s. 117.

24 Ali Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Ankara: Öteki, 1994.

25 Özuyar daha sonra, alanla ilgili şu eserleri literatüre kazandırdı: *Babiâli'de Sinema*, İstanbul: İzdüşüm, 2004; *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, Ankara: De Ki, 2007; *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar (1896-1945)*, İstanbul: Phoenix, 2013; *Sessiz Dönem Türk Sinema Antolojisi (1895-1928)*, İstanbul: Küre Yayınları, 2015; *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.

parçaları bir araya getiren toparlayıcı bir çerçeve veya kavram tanımlamadığı gözlenmektedir. Yanı sıra, tarihyazımının metodolojilerini yeterince izlemediği ve başka çalışmalarla diyaloga girme konusunda istekli olmadığı söylenebilir. Özuyar, en son, çalışmalarının gözden geçirilmiş bir derlemesini *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)* başlıklı kitapta topladı. Kitap üzerine yazdığı tanıtım yazısında Serkan Şavk'ın yaptığı saptamaları Özuyar'ın çalışmalarının toplamı için de geçerli sayabiliriz:

Özuyar, hakkında gelişmekte olan büyük literatürlerin bulunduğu iki ayrı konunun, geç dönem Osmanlı ve erken sinema tarihlerinin keşişiminde bir çeşit sondaj çalışması gerçekleştiriyor. Ancak bunu yaparken her iki alanda son yıllarda ifade edilen güncel yaklaşımlardan fazla yararlanmadığını görüyoruz. Bunun yanı sıra, bölümler siyasi tarih esas alınarak kurgulandığı için kaçınılmaz olarak sinema ortamının siyasi tarihin etkisi altında şekillendiği izlenimi oluşmuş. Bir başka ifadeyle söylemek gerekirse kültürel olanın ikincil planda kaldığı örtük bir tarihsici bakış açısı ortaya çıkmış. Elbette hem devlet aygıtının karar ve uygulamaları hem de siyasi tarihin akışı sinema ortamı üzerinde etkiliydi. Ancak toplumsal süreç ve dinamikler de en azından aynı oranda belirleyiciydi.²⁶

Güncel yaklaşımlardan uzak durmak ne yazık ki yaygın bir sorundur ve metodolojik hatalara varan sonuçları vardır. Sinema tarihi alanında yapılan çalışmalarda geliştirilen argümanların dayandığı olguların, değişik türde kaynakların denetlendiği çapraz sorgulamadan geçirilmesi bir çok durumda ihmal edilen çok önemli bir metodolojik işlemdir ve yapılan hataların önemli bir kısmı bu yordam eksikliğine bağlıdır. Yalnızca bir çalışma üzerinde durarak sinema tarihyazımında araştırmacıyı bekleyen tehlikelere bir örnek vermek istiyorum. Yalçın Yelençe'nin sinemanın Türkiye'ye gelişi üzerine yazdığı bir derleme makalede yaptığı bir saptamayı dikkatlice sorgulayalım: Yelençe, Ercüment Ekrem Talu'nun 1896 yılında Sponeck'teki kamuya açık ilk gösterime ilişkin 1943 yılında yayımlanan anıları üzerinde durur. Bilindiği üzere, uzun süre dünyada sinema tarihi, Lumière Kardeşlerin bir trenin istasyona gelişini gösteren *L'arrivée d'un train en Gare de la Ciotat* filmiyle başlatılmıştır. Yaygın anlatıya göre 1895 yılında, Paris'teki ilk kamuya açık gösterimde trenin üzerlerine geldiğini gören seyirciler korkmuşlar, panik içinde yerlerinden kalkıp salonu terk etmeye çalışmışlardır.²⁷ Bu anlatı dolayısıyla tren ve sinema iki akraba imge olarak benimsenmiştir. Ne var ki, Paris'teki ilk gösterimin programı incelendiğinde gösterilen filmler arasında bu filmin yer almadığı anlaşılmaktadır. *L'arrivée d'un train en Gare de la Ciotat* 1896 yılında yapılmıştır. Yine de, tren imgesini sinema tarihinden koparıp atmak

26 Şavk, "Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)" *Sinecine*, c. 8, sy. 2, s. 187.

27 Bu anlatıyı Martin Scorsese de sinema tarihine değindiği *Hugo* (2011) filminde sürdürür ve artık ün kazanmış tren sahnesini yineler.

kolay olmamıştır.²⁸ Seyircilerin trenden korkup paniğe kapılma anlatısı ise hâlâ dolaşımdadır. Yalçın Yelençe; Giovanni Scognamillo ve Nijat Özön'ü kaynak olarak Talu'nun İstanbul'daki ilk gösterime dair anısı üzerinde durur. Talu'nun anısı da ilk film olarak bir trenin istasyona gelişi ve seyirci üzerindeki etkisini içermektedir. Yelençe, yazısında Talu'nun yıllar sonra hafızasında kalanları aktardığı için filmin içeriğini anlatırken yanılmış olduğunu ileri sürer:

Ünlü edebiyatçının Sponeck Birahanesi'ndeki ilk gösterileri anlatma çabasını saygıyla karşılamak gerekiyor; büyük olasılıkla, ilk sinema gösterileri sırasındaki duygular, onun anlattıklarında[n] çok da farklı olmamıştır ancak; bu anlatılanları ilk gösterilerin birebir bir anısı ve ifadesi olarak değil, sonradan (filmin anımsanma biçimine bakarak belki de yıllar sonra) kaleme alınmış anılar arasına yerleştirilmiş bir kurmaca olarak düşünmekte yarar vardır. Çünkü sözü edilen Lumiéré filmi, duran bir lokomotif ve peronda koşuşturan insanlarla başlamaz. Aksine, önde lokomotif, tren gara girer. Tren, lokomotif kaybolmacasına durur ve vagonlardan inen ve binenler perdeye yansır. Dolayısıyla, tren, film kuşağının sonunda kalkarak ürkütmez seyirciyi. Aksine ilk kareden itibaren gelerek ürkütür. Talu'nun belirttiği gibi, sessiz sedasız geçip gitmez; aksine, sessiz sedasız gelerek durur...²⁹

Yelençe, Talu'nun yanılmış olduğunu söylerken haklı olabilir. İlk gösterimden yaklaşık yarım yüzyıl sonra yayımlanan anıların hatalar içermesi beklenmelidir. Bununla birlikte Yelençe, saptamasını gösterilen tren filminin Lumiéré Kardeşlerin filmi olduğu kabulüne dayandırırken yanılmaktadır. Bunun nedeni, referans verdiği yazarları kaynak olarak gösterirken, mevcut diğer belgeleri göz ardı etmesi ve çapraz sorgulamayı ihmal etmiş olması, böylelikle referans kaynaklardaki hatayı yinelemiş olmasıdır. Bu yanılığında, filmlerin adlarının yazarlar tarafından kısaltılarak verilmesinin de payı vardır. Başka deyişle, Talu, filmin adını zikretmediği gibi, trenin hangi istasyona geldiğini de belirtmemiştir. Sinema tarihinde, istasyona gelen tren deyince Lumiéré Kardeşlerin Ciotat Garı'na giren treni anlaşılacaktır.³⁰ Oysa, o günlerde yayımlanan gazeteler incelenseydi, Sponeck'teki ilk gösterimde başka bir trenin filminin gösterildiği anlaşılacaktı. *Stamboul* gazetesinin verdiği programda Joinville Garı'na giren bir tren zikredilmektedir. Bu ise gösterilen filmin Lumiéré Kardeşler'e değil, Méliès'e ait olduğunu kanıtlamaktadır (*Arrivée d'un*

28 Bunun bir nedeni, bir aygıt olarak tren ve sinemanın benzer mekanizmalarla hareket etmesi olabilir.

29 Yalçın Yelençe, "Türkiye'ye Sinemanın Girişi", *Hayal Perdesi*, Eylül-Ekim 2013, sy. 36, s. 41-42.

30 Bunun bir nedeni, Lumiéré Kardeşlerin belgesel sinemacılığın öncüsü olarak görüldüğü bir diğer anlatıdır. Oysa, nasıl aynı anlatıda fantastik sinemanın öncüsü kabul edilen Méliès aktüalite türünde filmler çektiyse, Lumiéré Kardeşler'in de filmlerinde sık sık belgesel tarzın dışına çıktıkları bilinmektedir.

train – Gare de Joinville, 1896).³¹ Bunun yanı sıra, programdaki diğer filmlerin de Melies tarafından çekilmiş olduğu genelde göz ardı edilen bir olgudur. Ayrıca gösterimi gerçekleştiren Henri Delavellee, gazeteye verdiği ilanda bir Amerikan aygıtı kullandığını belirtmektedir. O yıl Lumi  r   filmleri yalnızca Lumi  r   aygıtlarında gösterilebiliyordu.³² Başka deyişle, bir Amerikan aygıtında Lumi  r   filmi göstermek henüz mümkün değildi. Melies'in sözü geçen filmi kayıp olduğu için Talu'nun hafızasının onu ne kadar yanılttığını şimdilik bilemiyoruz. Ancak, özellikle erken dönem sinema tarihinde yukarıda belirttiğim nedenlerden, hataya düşmenin ne kadar kolay olduğu dikkate alındığında, eldeki verilerin ulaşılabilen bütün kaynaklardan yararlanarak denetlenmesinin önemi anlaşılabilmektedir.

III. Yeni Bir Sinema Tarihi, Yeni Bir Tarihyazımı

Burçak Evren'in ilk Türk filmi sorgulamasıyla ba  layan kırılma, sinema tarihyazımının daha eleştirel ve sorgulayıcı bir tavır benimsemesi ve yerleşik   n kabullerden kopmaya başlamasıyla sürdü. 2010 yılında Seçil Büker, tarihyazımına ilişkin temel sorunu/soruyu kısaca özetliyor ve kopmayı haber veriyordu:

Tarihi yazmak neden sorunlu? Filmler var, onları bir dizi temel üzerine koyuyoruz ve k  melendiriyoruz. Oluşturduğumuz kümeler ve şemalar bundan böyle neyi nasıl göreceğimizi, de  erlendirece  imizi belirliyor. (...) [O]   emalar artık dünyayı anlamannın bir yolu değil. Belki de dünyayı kurmanın bir yolu. Kurduğumuz "görmemizi" engelliyor. Tarih yazdığınızda yeni bir bakış, yeni bir değerlendirme biçimi sunuyorsunuz. Artık hiçbir şey eskisi gibi değil, filmler üzerine yeni bilgiler edinmekle kalmıyor, Branigan'ın deyişi ile yeni bir şemanın i  ine giriyorsunuz. Öyleyse nasıl bir tarih?³³

Büker'in tarih ve tarihyazımı üzerine yazılmış metinlerde s  rd  g   ize bakarak, tarihçinin tarih değil tarihler, metodoloji değil metodolojilerle   alı  tđđı sonucuna varabiliriz.³⁴ Bu, elbette tutarsız ve parça bölük bir tutum benimsemek anlamına

31 *Stamboul* 12.12.1896'dan aktaran Canan Balan, "Münevverler Harikalar Sineması'nda: Yirminci Yüzyıl D  n  m   İstanbul'unda Sinema Deneyimleri", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*: 11 Deniz Bayrakdar (ed.), İstanbul: Bağlam, 2015, s. 197. Lumi  r   Kardeşlerle rekabet içinde olan M  li  s iki tren filmi çekmiştir. Bu konuyu *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları* (İstanbul: İletişim, 2017, s. 78-83) başlıklı çalışmamda etraflıca ele aldım. M  li  s'in sözü geçen filmleri de içeren filmografisi için bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Meli  s_filmography [Erişim Tarihi: 05.10.2020].

32 Başlangıçta Lumi  r   Kardeşler' in ürettiği film üridinin perforeleri yalnızca onların imal ettiği *cinematographe* aygıtı ile uyumluydu. Kısa bir süre sonra çektikleri filmlerin ticarî şansının daha yüksek olduğunu görünce, diğer aygıtlarla uyumlu formatta film de   retmeye ba  ladılar.

33 Seçil Büker, "Nasıl Bir Tarih?", *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*, Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (eds.), İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010, s. 18-19.

34 Büker doğrudan bunu   ermese de özellikle Bordwell ve Thompson bahsinden bu türden bir sonuç çıkarmak mümkün görünüyor. Büker, "Nasıl Bir Tarih?", s. 27.

gelmiyor; söz konusu yaklaşımı çoğulluğun sunduğu imkanların özenli ve dikkatli bir biçimde değerlendirilmesi olarak düşünmek daha doğru olur.

Murat Akser, yeni bir tarihyazımı için bir ufuk çizip, öneriler getirdiği “Yeni Bir Tarih Yazımına Doğru” başlıklı kitap bölümünde Büker’in sorusunu cevaplar gibidir: “Bugün Türk sinema tarihi kültürel, ekonomik, endüstriyel ve teknolojik de dahil olmak üzere çeşitli perspektiflerden yazılabilir. Buna filmlerin gösterimi, biçimsel yaklaşımlar, yıldızların kendileri ve film arkeolojisi de dahil edilebilir.”³⁵

Büker ve Akser’in değindiği hususları etraflıca ele alan, Türkçe’de sinema tarihyazımı üzerine yazılmış ulaşabildiğimiz tek kitap Fatma Okumuş’a aittir (2017). Okumuş kitabında yurtdışında yapılmış sinema tarihi çalışmaları ve tarihyazımının ana eğilimlerini ve getirilen eleştirileri etraflıca açıkladıktan sonra, Türkiye’deki pratiklere eğilmekte ve kapsamlı bir kavramsal yöntem ve yaklaşım haritası çıkarmaktadır. Ne var ki, birçok bakımdan Büker ve Akser’in çizgisinde ilerleyen Okumuş’un, günümüz tarihyazımına ilişkin bazı saptamalarının güncellenmeye ihtiyacı vardır. Bu saptamaların bir kısmı başlıklar halinde şöyle sıralanabilir:

Türk Sineması tarihyazımı hâlâ birinci aşamadır.

Türk Sineması tarihyazımında, zamandizimsel yöntem kullanılmaktadır.

Türk sineması tarihyazımı, birbirini yinelemektedir.

Türk sineması tarihyazımında “dönemlendirme” çeşitliliği yoktur.

Türk sineması tarihyazımında tutarlı bir yaklaşım bulunmamaktadır.

Türk sineması tarihyazımı, film anlatısına dayanmaktadır.

Türk sineması tarihçileri, konularında uzmanlaşma yolundadır.³⁶

Okumuş’un alıntuladığım saptamalarına belli bir zaman aralığı içinde katılmamak mümkün değil, bununla birlikte, 2017 yılında birinci, 2020 yılında ikinci baskısını yapan bir kitapta, Özde Çeliktemel-Thomen, Nezih Erdoğan, Dilek Kaya, Mustafa Özen ve Ali Özüyar gibi yazarların çalışmalarından habersiz olunması, yetersiz bir literatür taraması sonucu, günümüz sinema tarihyazımında gözlenen paradigma değişikliğine hiç değinilmemesi, saptamaların geçersizliğinin ötesinde, çalışmanın ciddiyeti konusunda kuşkular doğurmaktadır.

Oysa son yıllarda, işaret edilen alanlarda ve önerilen yöntem ve yaklaşımlarla yapılan yayınların ulusal ve uluslararası ölçekte giderek arttığını söylemek mümkündür. Geçmişteki tecrübelerden ders almış, metodoloji seçiminde özenli ve tutarlı, sinema tarihini çeşitli kollardan kuşatan, birbiriyle diyalog içinde üretilen

35 Murat Akser, “Towards A New Historiography Of Turkish Cinema”, Murat Akser ve Deniz Bayraktar (eds.), *New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014, s. 43-66.

36 Fatma Okumuş, *Sinema Tarihyazımı: Türk Sineması Tarihyazımı İçin Yöntem Arayışı*, 2. Baskı, İstanbul: Urzeni, 2020, s. 194-200.

çalışmalar yalnızca yayın olarak değil, ulusal ve uluslararası konferans, panel ve benzeri bilimsel etkinliklerde de dolaşıma girmektedir.

Örneğin, Mustafa Özen “‘Hareketli Resimler’ İstanbul’da (1896-1908)” başlıklı makalesinde hem Osmanlıca, hem de Fransızca kaynaklardan yararlanarak sinemanın İstanbul’a gelişine dair daha önce bilinmeyen bazı bulguları paylaşmaktadır. Bu makalenin asıl önemi Abdülhamit’in modernleşmenin önünde engel Doğulu despot imgesini doğrularcasına elektrik ve sinemanın Türkiye’ye gelişini engellediği anlatısının geçersizliğini göstermesidir. Bilindiği gibi anılardan ansiklopedi maddelerine, sözü geçen anlatı hakimiyetini uzun zaman sürdürmüştür.³⁷ Özen yaptığı incelemeler sonucu Abdülhamit’in sinemayı engellediği iddiasının doğru olmadığını belirtmektedir:

Abdülhamit’in olası bir yangın ya da terör korkusu yüzünden İstanbul’da yaygın elektrik kullanımına mesafeli yaklaştığı bir şekilde öne sürülebilir, ama sadece birkaç film gösterisine izin verdiği ve bu sayede sinemanın İstanbul’da yaygınlaşmasını engellediği yanlıştır. Benim Abdülhamit dönemine ait günlük gazetelerde ve resmi belgelerde yaptığım incelemeden İstanbul’da o dönemde birkaç değil birçok halka açık gösterinin düzenlendiği, bu gösterilerde sürekli bir teknolojik gelişme içinde olan yeni buluşun yeni versiyonlarının seyirciye sunulduğu ve Abdülhamit’in sadece tehlikeli varsaydığı bir durum neticesinde birtakım gösterilerin düzenlenmesine ya da yerel çekimlerin yapılmasına izin vermediği ortaya çıkmıştır.³⁸

Özen ayrıca, bir projeksiyon lambasının ülkeye sokulmasında yaşanan güçlüklerin Abdülhamit’in kişisel korkusuna değil, o dönemde özellikle yurtdışında meydana gelen ve büyük zararlara neden olan kazalara bağlanması gerektiğini savunmaktadır.³⁹ Böylelikle Özen yerleşik anlatıların ışığında tarihe bakmayı reddedererek kendi bulgu ve vargıları ışığında bu anlatıları da sorgulayabilmiştir.

Osmanlı döneminde sinema üzerine araştırmalarını uzun bir zamandır sürdürmekte olan Özde Çeliktemel-Thomen’in çalışmalarında ortak bir yönelim olarak, devlet-sinema ilişkisinin belirdiği söylenebilir. Özellikle, “Denetimden Sansüre

37 Özellikle iki kaynak bu bakımdan oldukça ilginçtir. Stephen Bottomore’un hiçbir belgeye dayanmadan ileri sürdüğü iddialar için bkz. Stephen Bottomore, “Turkey/Ottoman Empire”, *Encyclopedia of Early Cinema*, Richard Abel (ed.), London, New York: Routledge, 2005, s. 935. Said N. Duhanı’nın Abdülhamit’in elektrikten korktuğuna dair iddiasının da padişahın “ünlü” vehmine dayandırılmak istendiği açıktır: Said N. Duhanı, *Eski İnsanlar, Eski Evler: 19. Yüzyıl sonunda Beyoğlu’nun Sosyal Topoğrafyası*, çev. Cemal Süreyya [Süreyya], İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1982, s. 38.

38 Özen, “‘Hareketli Resimler’ İstanbul’da (1896-1908)”, *Kebikeç*, sy. 27, 2009, s. 184.

39 Özen, “‘Hareketli Resimler’ İstanbul’da (1896-1908)”, s. 185-186.

Osmanlı'da Sinema"⁴⁰, "1903 Sinematograf İmtiyazı"⁴¹, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda, 1908-1922"⁴² ve "Sansür Müfettişi"⁴³ başlıklı çalışmalar, sinemanın tek tek filmlerden ibaret olmayıp, bir kurum olarak devlet bürokrasiyle ve dolayısıyla aklıyla gelişen ilişkilerine ışık tutmuştur.

Bir diğer araştırmacı Özge Özyılmaz, "Türkiye'de Sesli Filme Geçiş" başlıklı makalesinde 1930'lu yıllarda, sessiz film döneminden sesli film dönemine geçişi, geçişin dinamiklerini ve seyircinin bu sürece uyarlanma koşullarını derinlemesine incelemektedir.⁴⁴

Nezih Erdoğan'ın *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları* başlıklı kitap çalışması, tarihyazımının sorunlarını buraya kadar özetlediğim biçimde etraflıca tartıştıktan sonra seyirci üzerinde odaklanmaktadır.⁴⁵ Erdoğan, modernleşmenin vasıflarıyla sinemanın vasıflarının iççeliğini göz önünde bulundurarak, seyir deneyimini öne alır, İstanbul'da modern insanın ortaya çıkışının izini sürer. Cemal Kafadar'ın, görmenin tarihinde merkezî bir kavram olarak tanımladığı "hayret"ten hareketle seyircinin sinema ile karşılaşma anını betimlemeye girişir. Ancak sinema seyircisi sinemaya bir *tabula rasa* olarak gelmemiştir; sinema mekanında filmlerle alışverişini önceden edindiği birikim ve donanımları devreye sokarak başlatmıştır. Mevcut başlangıç anlatılarıyla hareket etmekle birlikte evveliyat fikrini de öne çıkarıp başlangıçlara olan inancı sorgular. Teknoloji önemlidir (örneğin Malta haçının projektöre eklenmesi) ancak bunun alımlamayla ilgisini kurmak bir o kadar önemlidir (göz yorgunluğunun azalması ve dolayısıyla dikkat süresinin uzamasının film yapımına olası etkileri); yeni bağlantılar önermeye çabalar. Erdoğan'ın çalışması Murat Cankara tarafından ayrıntılı bir kitap tanıtım yazısında bazı bakımlardan eleştirilmiştir: Cankara, özetle, kitapta maddî hataların yanı sıra, seyir habitusunun oluşumunun açıklanmasında yalnızca Müslüman öznenin dikkate alındığını, Karagöz, Ortaoyunu gibi geleneksel temaşa sanatları dışında, örneğin tiyatro ve edebiyat gibi pratiklerin

40 Çeliktemel-Thomen, "Denetimden Sansüre Osmanlı'da Sinema", *Toplumsal Tarih*, sy. 255, Mart 2015, s. 72-79.

41 Çeliktemel-Thomen, "1903 Sinematograf İmtiyazı", *Toplumsal Tarih*, sy. 229, Ocak 2013, s. 26-32.

42 Çeliktemel-Thomen, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda, 1908-1922", *Kurgu Online International Journal of Communication Studies*, c. 2, June 2010, s. 1-17.

43 Çeliktemel-Thomen, "Sansür Müfettişi", *Altyazı - Gayri Resmî ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*, Özel Sayı, S. Aytaç ve Z. Dadak (eds.), sy. 150, Haziran-Eylül 2015, s. 177.

44 Özge Özyılmaz, "Türkiye'de Sesli Filme Geçiş", *Alternatif Politika*, Sinema Özel Sayısı [sayı belirtilmemiş], Mayıs 2016, s. 30-54.

45 Nezih Erdoğan, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları*, İstanbul: İletişim, 2017, s. 37-53.

araştırma kapsamı dışında bırakıldığını, temelde araştırma projesinin sonuçlarıyla kavramsal bölümlerin tam olarak kaynaşmadığını ileri sürmüştür.⁴⁶

Ele aldığımız örnekler birçok bakımdan Yeni Sinema Tarihyazımı'nı temsil etmektedirler: Belge kullanımına ağırlık vermekte, bununla birlikte belge aktarımıyla yetinmeyip, belgeleri yeni bağlantılar kurmakta kullanıp, tutarlı argümantasyon hatlarından ilerlemeye özen göstermektedirler.

Sonuç

Girişte resmetmeye çalıştığım sınırlılıkların ve olanaksızlıkların son yıllarda aşılma başlandığını teslim etmek gerek. Türkiye'de giderek daha fazla araştırmacının, sinemanın Türkiye'deki ilk dönemlerine eğildiğini görüyoruz. Çok sayıda üniversite, kütüphane, araştırma merkezi gibi kurumun bu alanda kaynak üretimine ağırlık vermesi, örneğin sistemli olarak basılı malzemeleri tarayarak dijital formata aktarıp internet ortamında araştırmacıların erişimine açmaları araştırmacıları teşvik etmektedir.⁴⁷ Diğer yandan, Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Dairesi de elindeki analog filmleri dijital formatta erişime açmaya hazırlanmaktadır. Bu tür gelişmelerin yakın bir gelecekte yeni bulgulara zemin hazırlayacağını ve sinema tarihyazımına yeni ufuklar çizeceğini bekleyebiliriz.

İlkeri saptamaya odaklanmış bir tarihyazımının terkedilmesinin ardından, hareketli görüntü aygıtlarının ve bu aygıtlara ilişkin genel kabul görmüş anlatıların teleolojik bir tutumla sinemayı hazırlayıcı gelişmeler olarak tanımlaması da önemini kaybetmeye başlamıştır. Platon'un "mağara" teorisini bile bir ön-sinema tasarımı olarak görmenin yanıltıcı yanları olabildiği benimsenmiş görünmektedir.

Erken sinema tarihiyle ilgili araştırmacı ve yazarların ortak kitap çalışmaları, panel, konferans gibi etkinlikler vesilesiyle bir araya gelmeleri, aralarındaki diyalogun gelişmesi, bilgi ve deneyim alışverişinin süreklilik kazanması memnuniyet verici bir gelişmedir.

En az bunun kadar önemli bir diğer gelişme, Osmanlı'nın son yılları ve erken Cumhuriyet döneminde sinema tarihinin tek başına filmlerin tarihi olduğu anlayışı yerini daha kapsamlı bir görüşe bırakmaktadır. Seyirci, seyir habitusunun oluşumu, sinemaya gitmek, sinema kültürünün gelişimi gibi konular da sinema tarihinin ilgi alanına girmiştir. Buna bağlı olarak, özellikle seyir habitusunun tabiatını kavramak yönünde, başta Karagöz, Ortaoyunu, Meddah, tiyatro ve benzeri sinema öncesi temaşa sanatlarının yeni bir bakış açısıyla ele alınmaya başlanması umut verici olmakla birlikte henüz yeterli değildir. Bu noktada, araştırmacıyı modernlik

46 Murat Cankara "Osmanlı'nın Sinemayla İmtihanı", *Agos*, 08.12.2017, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/19858/osmanlinin-sinemayla-imtihani> [Erişim Tarihi: 29.09.2018].

47 Özellikle Türk Sinema Araştırmaları'nın kaynak üretme ve paylaşma açma bakımından önemli katkıları burada anılmalıdır: tsa.org.tr.

öncesi ve modern dönem ayrımlarını sorunsallaştırmak, belki de alana özgü yeni kavramlar üretmek sorumluluğu beklemektedir.

Bir diğer konu dijital beşerî bilimlerin getirdiği olanakların sinema tarihine taşınmasıyla açılacak alanlardır. Bu alanda yoğunlaşan araştırmalarını sürdüren Serkan Şavk'ın haber verdiği gibi;

devasa veri kümelerinin sırasıyla yaratılma, mecralar arasında tercüme edilme, yazılım tarafından anlaşılabilir hale getirilme, yorumlama ve paylaşma aşamalarında büyük yenilikler sunuyor. Tarihsel olgu ve fenomenlerin, geçmiş on yıllarda tahayyül edemeyeceğimiz boyutlarda panoramik okumalarını yapmak ve modeller önermek mümkün hale geldi. Veri ve analizin ulaştığı bu enginlik, bizi kısmen yeni sayılabilecek bir kavram olan kuşbakışı okumaya getiriyor.⁴⁸

Sonuç olarak, yakın bir gelecekte, yeni kaynakların kullanıma sokulması ve yeni bulguların günışığına kavuşması ve yeni yaklaşım ve alanların açılmasıyla söz konusu döneme ilişkin tarih çalışmalarında üretimin artmaya devam edeceğini ve bunun tarihyazımına yansımaları olacağını kestirmek güç değil. Bütün bu gelişmeler ışığında tarihyazımının daraltıcı değil kapsayıcı ve genişlemeci bir karakter kazanmasını, polemikçi ve tartışmaya son noktayı koyucu bir tavır içinde olmak yerine açımlayıcı olmasını ve (kendisi de dahil olmak üzere) sürekli sorgulamayı içselleştireceğini öngörüyoruz.

Kaynakça*

- And, Metin, "Türkiye'de Sponeck Birahanesindeki İlk Sinema Gösterisinin Öncesi ve Sonrası", *Milliyet Sanat*, 1974, sy. 106, s. 8-12.
- Akçura, Gökhan, *Aile Boyu Sinema*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Akser, Murat, "Towards A New Historiography Of Turkish Cinema" Murat Akser ve Deniz Bayraktar (eds.), *New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014, s. 43-66.
- Alus, Sermet Muhtar, "Sinemalar: Meşhur Filmleri, Yıldızları", *Eski Günlerde*, İstanbul: İletişim, 2001.
- Balan, Canan, "Münevverler Harikalar Sineması'nda: Yirminci Yüzyıl Dönümü İstanbul'unda Sinema Deneyimleri", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler: 11*, Deniz Bayraktar (ed.), İstanbul: Bağlam, 2015, s. 195-203.
- Balan, Canan, "Changing Pleasures of Spectatorship: Early and Silent Cinema in Istanbul", Doktora tezi, University of St Andrews, 2009.

48 Şavk, "Dijital Yöntem ve Araçlar Türkiye Sinema Tarihi Çalışmaları Açısından Ne Vaat Ediyor?", *Sinecine*, c. 9, sy. 1, Bahar 2018, s. 202.

* Bu kaynakçada araştırmacıların yararlanması gözetilerek, metin içinde alıntılanmamış kaynaklara da olabildiğince yer verilmeye çalışılmıştır.

- Bali, Rifat (haz.), *The Turkish Cinema in the Early Republican Years*, İstanbul: The Isis Press, 2007.
- Beyoğlu, Süleyman, "Osmanlı Sinema Tarihine Dair Bazı Bilgiler", *Simurg*, sy. 2-3, Ekim 2000, s. 458-472.
- Bottomore, Stephen, "the Balkans", *Encyclopedia of Early Cinema*, Richard Abel (ed.), Londra ve New York: Routledge, 2005, s. 81-82.
- Bottomore, Stephen, "Turkey/Ottoman Empire", *Encyclopedia of Early Cinema*, Richard Abel (ed.), London, New York: Routledge, 2005, s. 935.
- Bozis, Yorgo ve Sula Bozis, *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*, İstanbul, YKY Yayınları, 2003.
- Büker, Seçil, "Nasıl Bir Tarih?", Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (eds.), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010, s. 18-27.
- Çalapala, Rakım, *Filmlerimiz*, İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, 1945.
- Cankara, Murat, "Osmanlı'nın Sinemayla İmtihani", *Agos*, 8.12.2017, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/19858/osmanlinin-sinemayla-imtihani> [Erişim Tarihi: 29.09.2018].
- Çeliktemel-Thomen, Özde, "Çocuklar ve Kadınlar: Geç Osmanlı Döneminde Sinema Hakkında Bir Mütâlaa", *Alternatif Politika*, Sinema Özel Sayısı [sayı yok], Mayıs 2016, s. 1- 29.
- Çeliktemel-Thomen, Özde, "1903 Sinema İmtiyazı", *Toplumsal Tarih*, sy. 229, Mayıs 2013, s. 26-32.
- Çeliktemel-Thomen, Özde, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda (1908-1922)", 2010, <http://www.kurgu.anadolu.edu.tr/dosyalar/22.pdf> [Erişim Tarihi: 12.28.2013].
- Çeliktemel-Thomen, Özde, "Hayaller Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbul'unda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909)", *Doğu Batı*, sy. 75, 2015, s. 155-179.
- Çeliktemel-Thomen, Özde, "The Curtain of Dreams: Early Cinema in İstanbul - 1896-1923", Yüksek Lisans tezi, Central European University, 2009, http://www.etd.ceu.hu/2009/celiktemel-thomen_ozde.pdf [Erişim Tarihi: 15.03.2017].
- Doğan, Emrah, "Nijat Özön ve Türk Sinema Tarihyazıcılığı", *Folklor/Edebiyat*, c. 16, sy. 61, 2010, s. 193-211.
- Duhani, Said N., *Eski İnsanlar, Eski Evler: 19. Yüzyıl sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topoğrafyası*, çev. Cemal Süreyya [Süreyya], İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1982.
- Eldem, Edhem, "Osmanlı Tarihini Türklerden Kurtarmak", *Cogito*, 2003, sy. 73, s. 1-23.
- Erdoğan, Nezih, "Early Cinema-going and the Emergence of Film Culture: The First Pathé Cinema Theatre Opens in İstanbul (1908)", *Participations Journal of Audience & Reception Studies*, c. 16, sy. 1, 2019, s. 698-717.
- Erdoğan, Nezih, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları*, İstanbul: İletişim, 2017.
- Evren, Burçak, *Türk Sineması'nın 100 Yılı*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2014.
- Evren, Burçak, *Bir Filmin Serüveni: Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*, İstanbul: Malatya Uluslararası Film Festivali Yayınları, 2014.

- Evren, Burçak, *Eski İstanbul Sinemaları: Dış Şatoları*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1998.
- Evren, Burçak, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995.
- Evren, Burçak, "İlk Türk Filmi Üstündeki Kuşuklar", *Gelişim Sinema*, sy. 2, Kasım 1984, s. 6-8.
- Felek, Burhan, "Geçmiş Zaman Olur ki-Sinema Operatörlüğü", *Milliyet*, 3.2.1980.
- Filmer, Cemil, *Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl*, İstanbul: [kendi yayını], 1984.
- Gökmen, Mustafa, *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul: Turing Yayınları, 1991.
- Gökmen, Mustafa, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Denetim Ajans, 1989.
- Güvemli, Zahir, *Sinema Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1960.
- Kaya, Dilek, "Kırık Bir İlk Hikayesi: Türk Sinemasının 100. Yılına Dair", *Sinecine*, c. 5, sy. 2, 2014, s. 113-120.
- Kaya, Dilek, "The Russian Monument at Ayastefanos (San Stefano): Between Defeat and Revenge, Remembering and Forgetting", *Middle Eastern Studies*, c. 43, sy. 1, January 2007, s. 75-86.
- Kaynar, Hakan, "Al Gözüm Seyreyle Dünyayı: İstanbul ve Sinema", *Kebikeç*, sy. 27, 2009, s. 191-220.
- Kutlar, Onat, "Türk Sinemasının 60. Yılı ve İlk Türk Filmini Çeviren Fuat Uzkınay", *Milliyet Sanat*, 1974, sy. 106, s. 5-7
- Künüçen, H. Hale ve A. Şükrü Künüçen, "Sinemanın Türkiye'ye Girişi ve İlk Yılları", *Türkler*, c. 15, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s. 524-532.
- Künüçen, H. Hale, "Osmanlı'da Başlayan Sinema Sertüvenimiz", *Osmanlı*, c. 11, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, s. 691-695.
- Liman, Ali Sait, "Türk Sinemasının İlk Yıllarında Çekim Sonrası Üretim ve Teknik Altyapı", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*, sy. 40, 2011, s. 37-52.
- Lüleci, Yalçın, "Osmanlı'da Bir Sinema Gönüllüsü", 2015, <http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/21/osmanli%E2%80%99da-bir-sinema-gonullusu--sigmund-weinberg> [Erişim Tarihi: 07.01.2017].
- Makal, Oğuz, *Tarih İçinde İzmir Sinemaları*, İzmir: GÜSEV, 1999.
- Makal, Oğuz, *Türk Sineması Tarihi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 1999.
- Margulies, Roni, "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı", *Toplumsal Tarih*, sy. 1, 1994, s. 25-26.
- Odabaşı, İ. Arda, "Osmanlı'da Sinema Yayıncılığı ve Bilinen İlk Türkçe Sinema Gazetesi: Türk Sineması", *Journal of Universal History Studies*, c. 2, sy. 2, Aralık 2019, s. 317-350.
- Okumuş, Fatma, *Sinema Tarihyazımı: Türk Sineması Tarihyazımı İçin Yöntem Arayışı*, 2. Baskı, İstanbul: Urzeni, 2020.
- Onaran, Alim Şerif, *Türk Sineması*, Ankara: Kitle Yayınları, 1999.
- Önder, Selahattin ve Ahmet Baydemir, "Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939)", *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 6, 2005, sy. 2, s. 113-135.

- Özen, Emrah, "Özön'ün Paltosundan Kurtulmak: Türkiye Sineması Tarihi Çalışmalarının Eleştirel Bir Değerlendirmesi", *İletişim Araştırmaları*, c. 7, 2009, sy. 1-2, s. 13-47.
- Özen, Emrah, "Geçmiş Bakma Sinema Tarihi Çalışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme", *Kebikeç*, sy. 27, 2009, s. 131-55.
- Özen, Mustafa, "'Hareketli Resimler' İstanbul'da (1896-1908)", *Kebikeç*, sy. 27, 2009, s. 183-189.
- Özen, Mustafa, "Travelling Cinema in Istanbul", *Travelling Cinema in Europe: Sources and Perspectives*, Martin Loiperdinger (ed.), sy. 10, KINtop Schriften, Frankfurt: Stroemfeld, 2008, s. 47-53.
- Özen, Mustafa, "De Opkomst Van Het Moderne Medium Cinema In De Ottomaanse Hoofdstad Istanbul, 1896-1914", Doktora tezi, Utrecht University, 2007. [Özen'in temin ettiği İngilizce versiyondan yararlanılmıştır]
- Özgüç, Agah, *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014*, İstanbul: Horizon International Yayınları, 2014.
- Özön, Nijat, *Türk Sineması Kronolojisi*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.
- Özön, Nijat, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Artist Yayınları, 1962.
- Özuyar, Ali, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi 1895-1922*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Özuyar, Ali, *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar (1896-1945)*, Ankara: Phoenix, 2013.
- Özuyar, Ali, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, Ankara: De Ki, 2007.
- Özuyar, Ali, *Babiali'de Sinema*, İstanbul: İzdüşüm, 2004.
- Özuyar, Ali, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Ankara: Öteki, 1999.
- Öztürk, Serdar, "Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler", *Gala-tasaray İletişim*, Haziran 2006, sy. 5, s. 47-76.
- Özyılmaz, Özge, "Türkiye'de Sesli Filme Geçiş", *Alternatif Politika*, Sinema Özel Sayısı [sayı belirtilmemiş], Mayıs 2016, s. 30-54.
- Saydam, Barış (der.), *Sinemada Tarihyazımı: Burçak Evren – Marian Tutui Söyleşi*. İstanbul: Uluslararası Boğaziçi Film Festivali Yayınları, 2015.
- Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, 2. Baskı, İstanbul: Agora, 2003.
- Scognamillo, Giovanni, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, İstanbul: Metis, 1991.
- Scognamillo, Giovanni, *Bir Levantenin Beyoğlu Anıları*, İstanbul: Metis, 1990.
- Şavk, Serkan, "Dijital Yöntem ve Araçlar Türkiye Sinema Tarihi Çalışmaları Açısından Ne Vaat Ediyor?", *Sinecine*, c. 9, 2018, sy. 1, s. 199-208.
- Şavk, Serkan, "Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)", [kitap tanıtımı] *Sinecine*, c. 8, 2017, sy. 2, s. 185-187.
- Simiand, "Méthode Historique et Sciences Sociales", *Revue de Synthèse Historique* 6, 1903, s. 1-22'den nakleden Peter Burke, *Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu*, çev. Mehmet Küçük, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2002.
- Şener, Erman, *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*, İstanbul: Dizi Yayınları, 1970.
- Tilgen, Nurullah, "Türk Filmciliği: Dünden Bugüne 1914-1953", *Yıldız*, c. 2, sy. 30, 1953, s. 16- 17 [Yazar bu makalesini 1956 yılında geliştirip, bir dizi yazı halinde yayımlamıştır: *Yeni Yıldız Dergisi*: 1. bölüm: c. 3, sy. 36 [03.02.1956]; 2.

bölüm: c. 3, sy. 37 [10.01.1956]; 3. bölüm: c. 4, sy. 38 [17.02.1956]; 4. bölüm: c. 4, sy. 39 [24.02.1956]; 5. bölüm: c. 4, sy. 41 [09.03.1956]; 6. bölüm: c. 4, sy. 42 [16.03.1956]; 7. bölüm: c. 4, sy. 44 [30.03.1956]; 8. bölüm: c. 6, sy. 63 [08.08.1956]. Sözü geçen iki kaynağın gözden geçirilmiş versiyonlarını *Kebikeç* dergisinin, Ahmet Gürata'nın editörlüğünü yaptığı sayısında bulmak mümkündür: sy. 28, 2009, s. 113-133].

Üsdiken, Behzat, "Sigmund Weinberg ve Türkiye'de Sinemanın Başlangıcı", *Toplumsal Tarih*, c. 8, sy. 45, Eylül 1997, s. 38-41.

Üsdiken, Behzat, "Türkiye'ye Sinemayı Tanıtan Kim?", *Cumhuriyet*, 29.7.1997.

Yalçın Yelençe, "Türkiye'ye Sinemanın Girişi", *Hayal Perdesi*, Eylül-Ekim 2013, sy. 36, s. 32-45.

Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Sinema Üzerine Yapılmış Tarih ve Tarihyazımı Çalışmalarına İlişkin Bir Literatür Değerlendirmesi (1946-2020)

Nezih ERDOĞAN

Öz

Bu çalışma, giriş kısmında Osmanlı ve Erken Cumhuriyet tarihine eğilen araştırmacılar için bir durum tespiti yaparak başlamakta, araştırma nesnesinin çeşitliliğini ve kapsamını betimlemekte, alanın sorun ve kısıtlılıklarına değinmektedir. Ardından araştırma dönemine ilişkin kısa bir tartışma ile bir çerçeve çizmeye çalışmaktadır. Daha sonra, söz konusu döneme yönelik araştırmaların oluşturduğu literatür için bir zaman aralığı belirlemektedir (1946 – 2020). Çalışma, yapılan yayınlar arasından temsil kabiliyeti olanları seçerek, tarihyazımında ortaya çıkmış temel eğilimler üzerinde yoğunlaşmaktadır. 1960'lı yıllardan başlayarak, sinema tarihyazımının ilk evrelerinde ideolojik yapıyı ele veren yerleşik önkabuller, önceki kaynakları sorgulamaksızın yineleme alışkanlığı, “ilk”ler ve kökenlere yönelik ısrarlı vurgular tarihyazımının başlıca özellikleriydi. 2000'li yıllarla birlikte bir dönüşüm gözlenmeye başlamıştır. Belgeye verilen önem artmış, dijitalleşme yoluyla yeni kaynak üretme çalışmaları hız kazanmıştır. Önceki etnik ve milliyetçi çarpıtmalarını gözden geçiren tarihyazımı, Osmanlı'ya daha kucaklayıcı bir yaklaşım benimsemiştir. Yalnızca filmlerin tarihine odaklanmak yerine sinemaya gitmek, yapım-dağıtım-gösterim zinciri, sinema kültürünün ortaya çıkışı, izleyici alımlaması gibi sinemanın çok farklı veçheleri de mercek altına alınmaya başlanmıştır. Bununla birlikte, tarihyazımını Arap harflerinden Latin harflerine belge transkripsiyonundan ibaret görme eğilimi zayıflayarak da olsa sürmektedir. Buna ek olarak, zaman zaman yeni bulguların belli bir bağlam içinde ilgili unsurlarla ilişkilendirilerek bilgiye katkıda bulunmak yerine bir keşif sansasyonu yaratmakta (“eureka! sendromu) kullanıldığı da gözlenmektedir. Son yıllarda, Osmanlı geç dönemi ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nde sinema üzerine araştırma yapan beceri ve donanım sahibi genç kuşak tarihçilerin sayısı giderek artmaktadır. Dijital Beşerî Çalışmalar'da meydana gelen gelişmelerin de alana yansımaları olacağını kestirmek güç değildir. Yeni bağlantıların, yeni buluşmaların, yeni olanaklarla birlikte sinema tarihine ve tarihyazımına yeni ufuklar çizeceğini öngörebiliriz.

Anahtar Kelimeler: Sinema tarihi, tarihyazımı, Geç Osmanlı dönemi, Erken Cumhuriyet Dönemi, erken sinema.

A Literature Review of Historiography and Historical Research (1946-2020) into Cinema in the Late Ottoman and Early Republican Eras

Nezih ERDOĞAN

Abstract

The review opens with a snapshot of the area for the researchers of film history, dwells briefly on its problems and constraints, and describes the diversity and scope of the research object. Then it moves on to defining its time frame (1946-2020). The review covers the selected works which are representative of the patterns that emerged in the film historiography. Beginning with the 1960s, preconceptions which reveal ideological inclinations, repetition of the available sources without validating them, and a strong stress on the “firsts” and origins were the main characteristics of the early phase of the film historiography. By the turn of the 2000s, a gradual transformation is observed. Producing new sources through digitization gained pace and documented evidence became more and more prominent. Revising its urge to appropriate what is Ottoman into Turkishness, it sought ways of stripping off its ethnic and nationalistic distortions and adopting a more embracing approach to Ottoman history. In addition to that, instead of concentrating on films alone, it put under scrutiny other aspects of cinema; cinema-going, industry, production-distribution-exhibition chain, emerging film culture, audience reception, etc. However, conceiving Historiography as solely consisting of transcribing manuscripts from the Arabic script to Latin persists. Moreover, it is observed that sensational discoveries (the “eureka!” syndrome) of new findings are still favored at the expense of connecting them with other systemic elements unable to provide context thus failing to contribute to knowledge. The younger generation of film historians with the necessary skills and knowledge is growing. Besides, recent developments in Digital Humanities are expected to expand to research in the area. We can foresee shortly, new connections, new encounters with new possibilities, offering new horizons to film history and historiography.

Keywords: Film history, film historiography, late Ottoman era, early Republican era, early cinema.

1970’li Yıllarda Türkiye’de İktidar ve Sinema İlişkileri

Yalçın LÜLECI*

Giriş

Ülkeleri, dönemleri ve rejimleri farklı olsa da her siyasal iktidarın, kendi ideolojisi ve ülkenin siyasal, ekonomik, sosyal koşulları doğrultusunda oluşturduğu bir kültür/sanat politikası vardır. İktidarların kültür ve sanat politikalarını, onların en önemli enstrümanları arasında gören düşünürler mevcuttur: Örneğin, Louis Althusser siyasal iktidarların kültür ve sanat faaliyetlerini, “devletin ideolojik aygıtları”ndan,¹ Nikos Poulantzas ise “devlet aygıtları”ndan² biri olarak görür. Türkiye’de de 1970-1980 yılları arasında görev yapan siyasal iktidarların bu bağlamda, bir kültür/sanat ve buna bağlı olarak bir sinema politikası vardır. 1970’li yıllarda iktidar ve sinema ilişkisini şekillendiren etkenler, tıpkı diğer sosyal değişim ve dönüşümleri olduğu gibi, büyük oranda ekonomik ve politik gelişmelerdir. 12 Mart Muhtırası’nın şekillendirdiği asker sivil ilişkileri, bir türlü sağlanamayan siyasal istikrar, sosyal hayatı derinden etkileyen ekonomik sorunlar, çok sayıda insanın canına mal olan şiddet olayları, toplumda her geçen gün artan siyasal kutuplaşma ve Kıbrıs Harekâtı sonrasında yaşanan ambargo, 1970’leri yakın tarihin en problemlili yılları yapmaya yetecek kadar önemlidir.

1970’li yıllardaki siyasal iktidar ile sinema ilişkilerini açıklamayı amaçlayan bu çalışma, geçmiş dönemdeki bir ilişkiyi konu edinmesi nedeniyle tarihsel araştırma

* Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi. yalcinluleci@gmail.com, Orcid: 0000-0002-2957-0352.

1 Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2008, s. 168-169.

2 Nikos Poulantzas, *Faşizm ve Diktatörlük*, İstanbul: Birikim Yayıncılık, 1980, s. 313-314.

yönteminin esaslarına uygun olarak hazırlanmıştır. Tarihsel araştırmalar, ele alınan dönemden bugüne ulaşan belgeler incelenerek ya da o dönemi yaşamış kişilerle görüşmeler yapılarak “Geçmişte ne oldu?” sorusuna cevap aranan araştırmalardır. Bu yöntemi kullanan araştırmacı, o dönemde neler yaşandığını mümkün olduğunca doğru bir şekilde anlamaya, aktarmaya ve niçin olduğunu açıklamaya çalışır.³ Tarihsel araştırma yöntemi, “konu ya da problem tespiti”, “ilgili olguların tanınması”, “alanın tanınması”, “sınırlama”, “konunun bölümlenmesi”, “okuma ve not alma”, “notların tasnifi, analizi, kritiği” ve “yazma” gibi aşamalardan oluşur.⁴ Sinemanın estetik yönünden ziyade, onun geçmiş bir dönemde, siyasal iktidarla ilişkisini açıklamaya yönelik tarihsel bir niteliğinin olması nedeniyle bu çalışmada, iletişim çalışmalarında kullanılan diğer metotlar uygun görülmemiştir. Bunun nedeni tarihin, “sosyal bir bilim değil, sosyal bilimlerle ilişkileri olan beşerî bir bilim”⁵ olmasından kaynaklanmaktadır. Zira, tarih, her bir olayı kendi biricikliği içinde tasvir etme niteliği gösteren idiografik yapısıyla; yasalara ulaşma iddiasındaki nomotetik sosyal bilimlerden farklıdır.⁶

Sinemanın, var olduğu ülkenin siyasal, ekonomik, sosyal ve hukuki yapısından bağımsız olarak ele alınamayacağı ve iktidarla ilişkilerinin çok boyutlu olması nedeniyle bu çalışmada disiplinlerarası bir yaklaşım sergilenmiştir. Çünkü mevcut tarihsel araştırma anlayışında, insan eylemlerine bütünsel bir açıklama getirme çabası, tarihçilerin birçok farklı disiplinle etkileşime girmesini zorunlu kalmış ve tarihyazımında disiplinlerarasılık, bir mecburiyet halini almıştır.⁷ Bu perspektifle oluşturulan çalışmada, ele alınan dönemin siyasî, ekonomik, sosyal ve kültürel değerlendirmesinin yapılmasından sonra 1970’li yıllar sineması hakkındaki literatür taranmıştır. Literatür taraması, seçilen konuyla ilgili eserlerin incelenmesidir.⁸ Literatür taramasıyla elde edilen kaynaklara ek olarak Kültür Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü Arşivi ve Cumhurbaşkanlığı Cumhuriyet Arşivi’nden (CCA) elde edilen belgelerden yararlanılmıştır.

Bu çalışmada bazıları ilk defa yayınlanan arşiv belgelerine yer verilmesi dolayısıyla sinema araştırmaları açısından arşivlerin ne anlam ifade ettiğine dair

3 Şener Büyüköztürk vd., *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, 25. Baskı, Ankara: Pegem Akademi, 2018, s. 21.

4 Fahri Sakal, “Tarihyazımında Temel Kavramlar”, *Tarih Nasıl Yazılır?*, 6. Baskı, Ahmet Şimşek (ed.), İstanbul: Tarihiçi Kitabevi, 2014, s. 72.; Yalçın Lüleci, “1960’lı Yıllarda Türkiye’de İktidar ve Sinema İlişkileri”, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-gifder)*, c. 8, sy. 2, Eylül 2020, s. 1205.

5 Gülin Karabağ, “Disiplinlerarası Tarih Çalışması”, *Tarih Nasıl Yazılır?*, 6. Baskı, Ahmet Şimşek (ed.), İstanbul: Tarihiçi Kitabevi, 2014, s. 237.

6 Gulbenkian Komisyonu, *Sosyal Bilimleri Açın*, 4. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s. 18; Lüleci, “1960’lı Yıllarda Türkiye’de İktidar ve Sinema İlişkileri”, s. 1206.

7 Fatma Okumuş, *Sinema Tarihyazımı*, Ankara: Gece Kitaplığı, 2014, s. 35.

8 Deniz Yengin, *İletişim Çalışmalarında Araştırma Yöntemleri ve Uygulamaları*, İstanbul: Der Yayınları, 2017, s. 50; Lüleci, “1960’lı Yıllarda Türkiye’de İktidar ve Sinema İlişkileri”, s. 1205.

de birkaç not düşmekte fayda vardır: Arşivler, tarih araştırmalarında ne derece önemliyse sinema araştırmalarında da o derece önemli kaynaklardır. Zira bu kurumlar, araştırmacıların ihtiyaç duydukları belgeleri, topluca ve bir sistematik yapı içinde muhafaza eder ve araştırmacıların kullanımına sunarlar. Bu bağlamda 1932-1986 yılları arasında Türkiye'de üretilen senaryo ve filmler hakkındaki komisyon ve kurulların verdiği sansür kararlarının ve 1986 yılından sonra üretilen bütün sinema ve müzik eserlerinin birer kopyasının muhafaza edildiği Kültür Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü Arşivi de sinema alanında çalışan akademisyenlerin çalışmaları için önemli bir kurumdur. Çünkü günümüzde piyasada bulunma imkânı olmayan ama sinema çalışmaları için temel gereksinim olan senaryolara, filmlere ve sansür kurulu kararlarına sadece burada ulaşılabiliyor. Fakat bu arşiv ülkemizde akademisyenler ve bağımsız araştırmacılar tarafından pek bilinmiyor. Şüphesiz bu durum, arşivin henüz tam anlamıyla akademisyenlerin ve bağımsız araştırmacıların kullanımına açılmamasından kaynaklanıyor.

Arşivdeki belge ve filmlerin tasnif edilip dijital ortama aktarılmasına rağmen, araştırmacıların kolay kolay çalışma izni alamaması, uzun yazışmalar sonucunda bu izni alanların ise ancak binlerce klasör ve dosyadan oluşan orijinal kaynakların bulunduğu depolarda, yani “yerinde”, çalışma zorunda kalmaları ve bilgisayar ortamında tasnif edilmiş evraklara ulaşma imkânı sağlayacak bir çalışma salonunun bile bulunmaması başlıca sorunlar olarak görülmektedir. Her ne kadar bu satırların yazarı da, resmî yazışma sonucu bu arşivde çalışma izni alsa ve Bakanlık ile Müdürlük çalışanlarının yardımsever tutum ve davranışlarına muhatap olsa da arşivin, araştırmacılara açılmasının ve evraklara dijital ortamda ulaşılmasını sağlayacak bir çalışma salonuna kavuşmasının, Türk sinema araştırmaları açısından çok değerli bir atılım olacağı kanaatini taşımaktadır.

Türk sinemasının dönemlendirilmesinde fazla çeşitlilik yoktur. Nijat Özön'ün 1968 yılında yayımlanan *Türk Sineması Kronolojisi*⁹ kitabında şekillendirdiği dönemlendirme, genel olarak sinema araştırmalarında kabul görmüştür. Ancak sonraki dönemler için yapılan sinema tarihyazımı çalışmaları Türk sinemasının 10'ar yıllık dönemlere ayrılarak incelenmesi de yöntemlerden biri olmuştur.¹⁰ Türk sinemasının 10'ar yıllık dönemlere ayrılarak incelenmesi yaklaşımının benimsendiği bu çalışmada 1970-1980 yılları arası dönem ele alınmıştır. Bu yöntemin seçilmesinde 12 Mart 1971 Muhtırası ile 12 Eylül Askeri Darbeleri arasındaki bu dönemin Türk siyasî hayatında önemli bir nitelik arz etmesinin de etkisi vardır.

“Giriş” bölümünde 1970'li yılların siyasal ve ekonomik yapısının genel bir çerçevesinin çizildiği bu çalışma başlıca beş bölümden oluşmaktadır. “12 Mart Muhtırası Gölgesinde Kültür Sanat Politikaları” başlıklı ilk bölümde 70'li yıllarda kurulan hükümetlerin kültür sanat alanındaki çoğu zaman süreklilik arz etmeyen

9 Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.

10 Okumuş, *Sinema Tarihyazımı*, s. 206.

politikaları ele alınmıştır. “1970’li Yıllarda Türk Sinemasının Genel Görünümü ve Politik Sinema Örnekleri” başlıklı ikinci bölümde 70’li yıllar ana akım Türk sinemasının sektörel yapısı ve ana akımdan farklılaşan politik sinema yaklaşımlarına yer verilmiştir. “Devletin Sinemaya İlgisi: Mevzuat ve Komisyonların Uygulamaları” başlıklı üçüncü bölümde 1977 öncesinde ve bu yılda yürürlüğe giren yeni sinema mevzuatına değinilmiştir. “Film Kontrol Komisyonlarının Sansür Kararları” başlıklı dördüncü bölümde senaryolar ve filmler hakkında hazırlanan Film Kontrol Komisyonu ve Film Denetleme Kurulu kararlarından örnekler verilmiştir. “Sinema Konulu Toplantılar ve Hazırlanan Raporlar” başlıklı beşinci ve son bölümde ise sinemacıların 1970’lerde hazırladıkları, sinemanın içinde bulunduğu durumun analiz edildiği ve çeşitli sorunlara çözüm önerilerinin getirildiği raporlar mütalaa edilmiştir.

1970’lerdeki iktidar ve sinema ilişkisine temel oluşturması açısından ülkenin ele alınan dönemdeki siyasal ve ekonomik yapısına genel hatlarıyla değinmek gerekir: Türkiye 1970’lere girdiğinde, 1969 genel seçimlerinde %46 oy alan Süleyman Demirel liderliğindeki Adalet Partisi (AP) iktidardadır. Ancak ülke aşama aşama istikrarsızlığa sürüklenmektedir. Ekonomi kötüye gitmekte, siyasal şiddet artmaktadır.¹¹ 1970 yılında “Toplu İş Sözleşmesi Grev ve Lokavt Kanunu”nda değişiklik öngören kanun tasarısının, AP ve Cumhuriyet Halk Partisi (CHP)’nin desteğiyle Millet Meclisi ve Senato’dan geçerek yasallaşması ve 11 Haziran 1970 tarihinde Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay tarafından onaylanarak yürürlüğe girmesi, ülkede ciddi bir krize neden olur. İşçilerin sendika seçme ve değiştirme özgürlüğünü önemli ölçüde güçleştiren yasa, Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) ve ona bağlı sendikalar tarafından tepkiyle karşılanır. 15-16 Haziran 1970 tarihinde DİSK’e bağlı sendikalar tarafından İstanbul, Ankara, Kocaeli ve İzmir’de protesto gösterileri yapılır. Bu gelişmeler sonucunda Demirel hükümeti, 60 günlük bir sıkıyönetim kararı alır ve DİSK’in çok sayıda yöneticisi, sıkıyönetim mahkemesi tarafından tutuklanır.¹²

Üniversitelerdeki öğrenci boykotlarının ve siyasal şiddet eylemlerinin yanı sıra farklı sendikalara mensup işçiler arasında da çatışmaların görülmesi, silahlı kuvvetlerde bazı tepkilerin yükselmesine neden olur. Hava Kuvvetleri Komutanı Org. Muhsin Batur, hiyerarşiye aykırı olarak, 24 Aralık 1970’te Cumhurbaşkanı Sunay’a bir mektup göndererek ülkedeki sorunlara karşı tedbir alınmasını ister.¹³ Ancak olaylar devam eder. 1971 yılının ilk aylarında siyasal nedenlerle bir banka soygunu yaşanır, Deniz Gezmiş ve arkadaşları tarafından dört Amerikalı asker

11 Carter V. Findley, *Modern Türkiye Tarihi*, 2. Baskı, çev. Güneş Ayas, İstanbul: Timaş Yayınları, 2012, s. 315.

12 Celil Bozkurt, “27 Mayıs 1960’tan 12 Mart 1971’e”, *Modern Türkiye Tarihi*, Süleyman Beyoğlu ve Ali Satan (eds.), İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınevi, 2014, s. 305.

13 Bozkurt, “27 Mayıs 1960’tan 12 Mart 1971’e”, s. 305.

kaçırılır ve İstanbul Üniversitesi süresiz olarak kapatılır.¹⁴ Bu gelişmeler sonucunda, önce bazı sol görüşlü subaylar, 9-10 Mart 1971 gecesi hükümete müdahale etmek isterler; ancak bu girişim Genelkurmay Başkanlığı tarafından engellenir. Fakat iki gün sonra, 12 Mart 1971 tarihinde, Genelkurmay Başkanı Memduh Tağmaç ve kuvvet komutanları, Cumhurbaşkanı ve Meclis Başkanı'na bir muhtura verirler.¹⁵

12 Mart Muhturası'yla, yaşanan "anarşi" ortamını sona erdirecek ve planladıkları reformları "Atatürkçü bir görüşle" uygulayacak güçlü ve inandırıcı bir hükümet kurulması talep edilir. Bu talepler karşılanmadığı takdirde silahlı kuvvetler, "anayasal görevlerini yerine getirecek" ve iktidara el koyacaktır.¹⁶ Muhtura ile iktidarı ele geçiren subayların iki seçeneği vardır: Ya iktidarı doğrudan kendileri üstlenecekler ya da sivil siyasetçilere devredip onları uzaktan kontrol edeceklerdir. Muhturacı askerler, ikinci seçeneği tercih eder ve partiler üstü bir başbakan arayışına girerler. Böylece, 19 Mart'ta başbakanlık görevi CHP Milletvekili Nihat Erim'e verilir. Bunda Cumhurbaşkanı Sunay'ın, "Erim şartsız destek görmeli." diyerek siyasî partilere gözdağı vermesi de etkili olur.¹⁷ Muhtura sonrasında Başbakan Demirel istifa eder; CHP genel başkanı İsmet İnönü ise duruma sert bir tepki verir; ancak İnönü, askerlerin partiler üstü bir hükümet ve bu hükümetin başkanı olarak da kendi partisinden Nihat Erim'i önermeleri sonrasında yeni hükümete destek verme kararı alır.¹⁸

Erim Hükümeti, önceliği kamu güvenliğinin sağlanmasına verir. Deniz Gezmiş 16 Mart'ta tutuklanır, fakat lideri olduğu Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu (THKO) adlı örgüt, adam kaçırma ve banka soyma eylemlerini sürdürür. 26 Nisan 1971 tarihinde toplanan Milli Güvenlik Kurulu (MGK) sonrasında hükümet, 11 ilde sıkıyönetim ilan eder. Sıkıyönetim, her iki ayda bir uzatılarak iki sene boyunca uygulanır.¹⁹ 12 Mart Muhturası sürecinde, siyasal ve ekonomik istikrar iddiasıyla, işçi sendikaları, siyasal partiler ile bazı dernek ve meslek kuruluşları kapatılır. Kapatılanlar arasında Milli Nizam Partisi (MNP), Türkiye İşçi Partisi (TİP), Dev-Genç, Ülkü Ocakları,²⁰ DİSK, Türkiye Öğretmenler Sendikası da vardır. Bu kurumların yöneticilerinin yanı sıra liberal, sosyalist ve ordunun vesayetine muhalif olan çok sayıdaki doktor, avukat, öğretmen ve sendikacı tutuklanır. Bunlardan Dev-Genç

14 Findley, *Modern Türkiye Tarihi*, s. 315.

15 Bozkurt, "27 Mayıs 1960'tan 12 Mart 1971'e", s. 305.

16 Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 20. Baskı, çev. Yasemin Saner Gönen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s. 375.

17 Mustafa Sarı, "İki Askeri Müdahale Arasında Türkiye (1970-1980)", *Modern Türkiye Tarihi*, Süleyman Beyoğlu ve Ali Satan (eds.), İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınevi, 2014, s. 315.

18 Cezmi Eraslan, "Atatürk'ten Sonra Türkiye'nin İç Politikası", *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, c. 2, Ankara: AKDİTK Atatürk Araştırma Merkezi, 2005, s. 610-611.

19 Sarı, "İki Askeri Müdahale Arasında Türkiye (1970-1980)", s. 316.

20 Sarı, "İki Askeri Müdahale Arasında Türkiye (1970-1980)", s. 316; Kemal H. Karpat, *Kısa Türkiye Tarihi (1800-2012)*, haz. Güneş Ayas, İstanbul: Timaş Yayınları, 2012, s. 204.

ve Devrimci Doğu Kültür Ocakları gibi yapılanmalar, militanlaşma eğilimine girerler.²¹ Erim'in başbakanlığında 26 Mart 1971'den 22 Mayıs 1972 tarihine kadar devam eden 33. ve 34. Hükümetler zamanında 30 Haziran 1971 ve 30 Eylül 1971 tarihlerinde iki defa Anayasa'nın bazı maddelerinde değişiklik yapılır.²² 61 Anayasası'nın 11. maddesinde gerçekleştirilen değişiklikle temel hak ve hürriyetler sınırlandırılır. Üniversitelerin, radyo ve televizyonun özerkliği kaldırılır. Basın özgürlüğü ve Anayasa Mahkemesi'nin yetkileri sınırlandırılır. MGK'nın yetkileri artırılırken, Devlet Güvenlik Mahkemeleri (DGM) kurulur.²³

17 Nisan 1972 tarihinde Erim'in istifası sonrasında 22 Mayıs 1972 tarihinde Ferit Melen liderliğinde 35. Hükümet kurulur. Melen Hükümeti, belirgin bir fark yaratamaz; ekonomik ve toplumsal sorunlar ve sıkıyönetim uygulamaları devam eder.²⁴ 8 Mayıs 1972 tarihinde yapılan CHP Kongresi'nde Ecevit'in genel sekreter seçilmesi sonucunda İnönü parti başkanlığı ve üyeliğinden istifa eder ve 14 Mayıs 1972 tarihinde Ecevit, CHP lideri olarak seçilir.²⁵ 1973 yılının Nisan ayında Cumhurbaşkanı Sunay'ın görev süresinin dolması nedeniyle cumhurbaşkanı seçimi gündeme gelir. Silahlı kuvvetler, Genelkurmay Başkanı Faruk Gürler'i cumhurbaşkanlığı konusunda destekler; ancak sivil siyasetçiler buna muhalefet ederler. 6 Nisan 1973 tarihindeki seçimde, Demirel liderliğindeki AP, Ecevit liderliğindeki CHP ve Turhan Feyzioğlu liderliğindeki Cumhuriyetçi Güven Partisi (CGP)'nin uzlaşması sonucunda Fahri Korutürk'ün cumhurbaşkanı seçilmesiyle 12 Mart rejimi de sona erer. Cumhurbaşkanı Korutürk, 15 Nisan'da Naim Talu'ya hükümeti kurma görevi verir. Bu hükümetin asıl görevi ülkeyi genel seçimlere hazırlamaktır.²⁶

14 Ekim 1973 tarihinde yapılan genel seçimde, Ecevit'in liderliğindeki CHP %33,3, Demirel liderliğindeki AP %29,8, Ferruh Bozbeyle liderliğindeki Demokratik Parti (DP) %11,9 ve Erbakan liderliğindeki Milli Selamet Partisi (MSP) %11,8 oy alırlar; ancak hiçbir parti hükümet kuracak çoğunluğa ulaşamaz.²⁷ Üç aydan fazla süren hükümet kurma çalışmaları sonucunda CHP ile MSP arasında koalisyon hükümeti kurulur. Bu hükümetin karşılaştığı en büyük problem Kıbrıs olur. Kıbrıslı Türklere karşı yapılan şiddet olayları nedeniyle sorunlar yaşanan Kıbrıs Cumhuriyeti hükümetine karşı EOKA-B isimli örgüt lideri Nikos Sampson

21 Karpat, *Kısa Türkiye Tarihi (1800-2012)*, s. 204.

22 Özkan Tikveş, "Anayasada Onbeş Yıllık Dönemde (1961 - 1976) Yapılan Değişiklikler ve Ekler", *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, c. 34, sy. 1, 1977, s. 26 (<https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/48286/2957.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Erişim Tarihi: 16-05-2020]).

23 Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, s. 378.

24 Feroz Ahmad, *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, 6. Baskı, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2007, s. 184.

25 Karpat, *Kısa Türkiye Tarihi (1800-2012)*, s. 205.

26 Sarı, "İki Askeri Müdahale Arasında Türkiye (1970-1980)", s. 318.

27 Alper Gülbay, "12 Mart'tan 12 Eylül'e Türkiye'de Seçimler ve Sonuçları", Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara 2017, s. 120-121.

tarafından gerçekleştirilen darbe, Türkiye tarafından bir Yunanistan müdahalesi olarak değerlendirilir. 1960 tarihli anlaşmalara göre, Yunanistan dışındaki iki garantör ülke olan İngiltere ve Türkiye'nin karşı önlemler alması gerekir. Ancak, İngiltere müdahale önerisini reddeder. Böylece Türkiye tek başına 20 Temmuz 1974 tarihinde Kıbrıs'a askerî harekât düzenler. İki günlük ateşkes ilan edilse de Kıbrıslı Türklere yönelik şiddetin devam etmesi nedeniyle Türk ordusu, 14 Ağustos 1974 tarihinde ikinci bir hareketle Kıbrıs'ın %40'ını denetim altına alır.²⁸

Erbakan'la kurdukları koalisyon hükümetinde yaşanan anlaşmazlıklar ve Kıbrıs Harekatı'nın başarısının etkisiyle kendisinde tek başına iktidar olabileceği kanaati oluşan Ecevit, 18 Eylül 1974 tarihinde başbakanlıktan istifa eder. Ancak diğer partiler seçime imkân tanımazlar ve Cumhurbaşkanı Korutürk, Sadi İrmak'tan bir hükümet kurmasını ve seçimlere kadar ülkeyi yönetmesini ister. İrmak Hükümeti, güvenoyu alamasa da, 31 Mart 1975 tarihine kadar ülkeyi yönetir.²⁹ Bu tarihten 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi'ne kadar 31 Mart 1975 - 21 Haziran 1977 tarihleri arasında Demirel'in başbakanlığındaki 39. Hükümet; 21 Haziran 1977 - 21 Temmuz 1977 tarihleri arasında Ecevit'in başbakanlığındaki 40. Hükümet; 21 Temmuz 1977 - 5 Ocak 1978 tarihleri arasında Demirel'in başbakanlığındaki 41. Hükümet; 5 Ocak 1978 - 12 Kasım 1979 tarihleri arasında Ecevit'in başbakanlığındaki 42. Hükümet ve 12 Kasım 1979 - 12 Eylül 1980 tarihleri arasında Demirel'in başbakanlığındaki 43. Hükümet görev yapar.³⁰

1970'lerin ikinci yarısındaki siyasal istikrarsızlık ve ekonomik sorunlar, ülkede asayişin iyice bozulmasına sebep olur. Ülkede eski Başbakan Nihat Erim, DİSK Başkanı Kemal Türkler ve Gazeteci Abdi İpekçi siyasal cinayete kurban giderler, banka soygunları artar. Büyük şehirlerde güvenlik kuvvetlerinin giremeyeceği "Kurtarılmış Bölgeler" oluşur. Polisler, okullar, çeşitli daireler ve bazı işyerleri, genelde sağ-sol, bazen de dinci-laik olarak ikiye bölünür. 1978 yılı içinde Sivas, Malatya, Bingöl ve Kahramanmaraş'ta kışkırtmalar sonucu mezhepsel kökenli şiddet olayları yaşanır. Yaşanan bu şiddet olayları, Türkiye'yi güvensiz bir ülke haline getirir. Sıkıyönetim ilanları da bu terör eylemlerini yok etmeye yetmez.³¹ Öyle ki 1977 yılında yaklaşık 230 olan siyasal şiddet kurbanı sayısı, 1979 yılında 1200 ila 1500'e yükselir.³²

28 Ahmad, *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, s. 195.

29 Eraslan, "Atatürk'ten Sonra Türkiye'nin İç Politikası", s. 620-621; Ahmad, *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, s. 196.

30 "Türkiye Hükümetleri Listesi", https://tr.wikipedia.org/wiki/Türkiye_hükümetleri_listesi [Erişim Tarihi: 17 Mayıs 2020].

31 Karpaz, *Kısa Türkiye Tarihi (1800-2012)*, s. 208; Eraslan, "Atatürk'ten Sonra Türkiye'nin İç Politikası", s. 625-626.

32 Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, s. 378; Yalçın Lüleci, "27 Mayıs ve 12 Eylül Askeri Darbelerinin Türk Sinema Sektörüne Etkileri", *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, yıl 13, sy. 49, 2016, s. 196 (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/muhafazakar/issue/52643/694320>) [Erişim

Türkiye, 1970'li yıllarda birçok siyasal ve sosyal problemin yanı sıra ciddi ekonomik sorunlarla da karşılaşır: 1968-1972 yıllarını kapsayan II. Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın ikinci yılı olan 1969'da yapılan genel seçimlerde Demirel'in lideri olduğu AP, yeniden hükümeti kurma görevi alır; ancak Demirel, planın öngördüğü uzun vadeli ekonomik politikalar yerine, günü kurtarmaya yönelik kısa vadeli ekonomik politikalar uygulamaya devam eder. Bu da ekonomiyi bir darboğaza sürükler ve 1970'in Ağustos ayında %66 oranında devalüasyona sebep olur.³³ 1973 yılının sonbaharında uluslararası piyasalarda petrol fiyatları 4-5 kat arttığında, yine de Türkiye'de ciddi bir döviz sıkıntısı olmaz; çünkü Avrupa ülkelerinde çalışan Türk işçilerinin gönderdiği dövizler, ödemeler dengesinde bolluk yaratmış ve iç piyasada talebi körüklemiştir. Ancak bir süre sonra bütçe açıklarının büyümesi ve enflasyon artışı, iç piyasada fiyat artışlarını hızlandırır ve 1960'larda %10'un üzerine çıkmayan enflasyon, 1970'lerin ilk yarısında %20'lere ulaşır ve dış ödemeler dengesi süratle bozulur. 1974 Kıbrıs Harekâtı sonrasındaki ABD'nin silah ambargosu ve dünya ekonomisinin yavaşlaması Türkiye'nin ihracat gelirlerini olumsuz etkiler. Ekonomik durgunluk yaşayan Avrupa ülkeleri, çoğunlukla Türk olan yabancı işçilere kapılarını kapatınca, işçilerin gönderdiği döviz azalır.³⁴

Dış ödemeler dengesindeki bozulma ve yükselen enflasyon nedeniyle IMF ile anlaşma gereksinimi ortaya çıkar; fakat IMF, "sadece iç ve dış dengelerin kurulmasını değil, ekonomiyi dışa açacak, fiyat mekanizmasını tekrar etkin kılacak yapısal önlemlerin alınmasını da talep" eder. Ancak 1977 yılının sonunda iktidara gelen Ecevit liderliğindeki koalisyon hükümeti, bu önlemleri almamakta ısrar edince ekonomik ve politik kriz daha da ağırlaşarak devam eder. 1978 ve 1979 yılları, mal ve enerji darlıkları, yokluklar, karaborsa ve kuyruklarla geçer. Dünyada petrol fiyatlarının varil başına 15 dolardan 30 dolara yükselmesi, krizi daha da ağırlaştırır.³⁵ Sanayinin işlemesi ve ihtiyaç duyulan elektriğin üretimi için gerekli olan petrol gittikçe kıtlaşmaya başlar ve 1979 yılının kışının ortasında bile günde beş saate varan elektrik kesintileri yaşanır. 1970'lerin ilk yarısında %20 civarında olan yıllık enflasyon 1979'ta %90'a çıkar.³⁶ Ecevit Hükümeti'nin 1978 yılında IMF, Dünya Bankası ve OECD ile yaptığı; fakat bu uluslararası kuruluşların ağır talepleri nedeniyle sürüncemede kalan görüşmeler ancak 1979 yılının Temmuz ayında 1,8 milyar dolarlık yeni bir kredi paketi üzerinde bir anlaşmayla sonuçlanır. 1979 Ekim ayında yeniden iktidara gelen Demirel, bu ekonomik programı yürürlüğe

Tarihi: 31-10-2020)).

33 Erdiñ Tokgöz, "Cumhuriyet Döneminde Ekonomik Gelişmeler", *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, c. 2, Ankara: AKDTYK Atatürk Araştırma Merkezi, 2005, s. 339.

34 Şevket Pamuk, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 3. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s. 243.

35 Pamuk, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, s. 244.

36 Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, s. 389; Lüleci, "27 Mayıs ve 12 Eylül Askeri Darbelerinin Türk Sinema Sektörüne Etkileri", s. 195-196.

koyar. Programı uygulama görevi, Başbakanlık Müsteşarı ve DPT Müsteşar Vekili Turgut Özal'a verilir.³⁷

I. 12 Mart Muhtırası Gölgesinde Kültür Sanat Politikaları

1970'lerin kültür politikalarında önemli aşamalardan biri, 12 Mart 1971 Muhtırası'ndan hemen sonra göreve başlayan Erim Hükümeti tarafından kurulan Kültür Bakanlığı olur. 1965 yılında kurulmuş olan Kültür Müsteşarlığı'nın görevleri bu yeni kurulan bakanlığa devredilir. Edebiyatçı ve akademisyen Talat Sait Halman kültür bakanı olarak atanır. Ancak 1972 yılında alınan kararla Kültür Bakanlığı yeniden Kültür Müsteşarlığı'na dönüştürülür ve Başbakanlığa bağlanır. Sadi Irmak Hükümeti'nin kurulduğu 1974 tarihinde ise Kültür Bakanlığı yeniden kurulur ve Kültür Müsteşarlığı'nın görevleri de yeniden bu bakanlığa devredilir. Ancak bakanlığın yapısındaki bu değişimler devam eder. 1977 yılında Kültür Bakanlığı kaldırılarak Millî Eğitim ve Kültür Bakanlığı ihdas edilir. Ancak aynı yıl içerisinde bu bakanlık da kaldırılarak yeniden Kültür Bakanlığı oluşturulur. 1978 tarihinde Ecevit liderliğinde kurulan hükümette ise Ahmet Taner Kışlalı kültür bakanı olarak görev yapar.³⁸ Devletin kültür politikalarının uygulanmasında, ismi bazen bakanlık, bazen müsteşarlık olan; bazen ise diğer bakanlıklarla birleştirilen bu kurum önemli bir işlev üstlenir.³⁹

Bu yıllarda kültür politikalarının temel referans kaynaklarından biri de 1973-1977 yıllarını kapsayan III. Beş Yıllık Kalkınma Planı olur. I. ve II. Beş Yıllık Kalkınma planlarından farklı olarak ilk defa bu planda, kültür bağımsız bir bölüm olarak yer alır. Bu kapsamda güzel sanatların geliştirilmesi, bu alanlarda sanatçı yetiştirilmesi, arkeolojik kazılar yapılması, Folklor Enstitüsü ve Türk Sanat Müziği Konservatuvarlarının kurulması, telif haklarıyla ilgili düzenleme yapılması gibi çalışmalar öngörülür. Fakat bu girişimlere rağmen sanat alanında uluslararası düzeyde ses getirecek bir başarı sağlanamaz. "Yaratma, koruma, tanıtma, yayma, eğitim ve araştırmaya önem verildiği vurgulanmakla beraber somut adımlar atılmaz."⁴⁰ 1979-1983 yıllarını kapsayan IV. Beş Yıllık Plan'da ise kültürel alanda görülen coğrafi dengesizliklerin giderilerek geri kalmış bölgelerin hem ekonomiden

37 Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, s. 390; Lüleci, "27 Mayıs ve 12 Eylül Askeri Darbelerinin Türk Sinema Sektörüne Etkileri", s. 195-196.

38 "Tarihçe", T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-43034/tarihce.html> [Erişim Tarihi: 30-05-2020]; "Kültür Bakanlığı'nın Zikzaklı Tarihi", <http://arsiv.ntv.com.tr/news/210476.asp> [Erişim Tarihi: 30-05-2020]; Serhan Ada, "Bir Yeni Kültür Politikası İçin", *Türkiye'de Kültür Politikalarına Giriş*, Serhan Ada ve H. Ayça İnce (eds.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009, s. 91.

39 Ada, "Bir Yeni Kültür Politikası İçin", s. 91.

40 Aylin Seçkin, "Türkiye'deki Kültür Politikalarının Ekonomi Politikası", *Türkiye'de Kültür Politikalarına Giriş*, Serhan Ada, H. Ayça İnce (ed.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009, s. 120.

hem de kültür-sanat faaliyetlerinden daha fazla pay alması amaçlanır. Bunun için yerel yönetimler, kültürel faaliyetlerini desteklemeye davet edilir.⁴¹

1970'lerde Kültür Bakanlığı, farklı ideolojik yapılara sahip siyasî partilerin ilgi odağı olur. Bu yıllardaki özellikle "sağ" görüşlü partilerin ve hükümetlerin Kültür Bakanlığı kurulması yönündeki talepleri, bu bakanlığı, ideolojik mücadeleleri açısından önemli bir mevki olarak görmelerinden ileri gelir. Halman, sağ hükümetlerin, Kültür Bakanlığı konusunda önceleri, komünist rejimi hatırlatması nedeniyle çekinceli davrandıklarını, ancak sonradan, "milli kültür" siyasetlerini kurumlar ve kitleler üzerinde yaygınlaştırabilmenin etkili bir yolu olarak görmeye başladıklarını ifade eder. 1970'li yıllarda kurulan on üç hükümetin beşinde Kültür Bakanlığı yer alırken, bunlardan sadece bir tanesi 15 Ocak 1978-12 Kasım 1979 tarihleri arasında görev yapan ve sol olarak değerlendirilen III. Ecevit Hükümeti dönemindedir.⁴² Siyasal kutuplaşmanın yoğunlaştığı 1970'li yıllarda, siyaset çevrelerinde, sanata müdahale etme, ona yön verme ve onu kendi siyasî perspektiflerine göre biçimlendirme arzusu görülür. Bu dönemde görev yapan milliyetçi-muhafazakâr iktidarlar için amaç, sanat üzerinden devlet kontrolü sağlamak, Marksist, sosyalist, Maoocu ideolojiler gibi "zararlı" unsurlardan onu arındırmak ve "milli kültür" yaklaşımına uygun bir sanat ortamı oluşturmaktır. Ecevit'in liderliğindeki CHP ise, sanat alanında "özerk yapılaşmadan söz etmiş, yetkiyi de sanatçılara vermeyi önermiştir."⁴³

Ele alınan dönemde devletin kültür politikalarında önemli bir yer edinen kurumlardan biri de TRT'dir. 12 Mart Muhtırası'ndan sonra TRT'nin özerkliğinin kaldırılması yoluna gidilir. 1961 Anayasası'nın 121. maddesinde yer alan "Radyo ve televizyon istasyonlarının idaresi, özerk kamu tüzel kişiliği halinde, kanunla düzenlenir. Her türlü radyo ve televizyon yayınları tarafsızlık esasına göre yapılır."⁴⁴ ifadesi, TRT'ye özerklik veriyordu. Ancak 20 Eylül 1971 tarih ve 1488 sayılı yasa ile Anayasa'nın 121. maddesi değiştirilerek, "Radyo ve televizyon istasyonları, ancak devlet eliyle kurulur ve idareleri tarafsız bir kamu tüzel kişiliği halinde düzenlenir. Kanun, yönetim ve denetimde ve yönetim organlarının kuruluşunda tarafsızlık ilkesini bozacak hükümler koyamaz." şekline getirilir ve TRT "özerkliğini" kaybeder.⁴⁵ Böylece TRT, farklı görüşlerdeki hükümetlerin rahatlıkla propagandalarını yapabilecekleri tarafgir bir medya organı haline gelir.⁴⁶

41 Seçkin, "Türkiye'deki Kültür Politikalarının Ekonomi Politikası", s. 120.

42 Güler Bek Arat, "1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam", Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara 2007, s. 194.

43 Arat, "1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam", s. 192-193.

44 Özden Cankaya, *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi TRT 1927-2000*, Ankara: İmge Kitabevi, 2015, s. 57-58.

45 Cankaya, *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi TRT 1927-2000*, s. 57-58.

46 Arat, "1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam", s. 193.

1970'li yıllarda “devlet”, kültür-sanat politikalarıyla sanat faaliyetlerinin merkezinde yer almaya devam eder. Çok sayıdaki hükümet programında dile getirilen benzer kültür-sanat politikaları, Kültür Bakanlığı ve Kültür Müsteşarlığı tarafından dönüşümlü olarak yürütülmeye çalışılsa da bu politikalar, bütçe yetersizliği, kadro eksikliği gibi nedenlerle uygulanamaz. Kültür ve sanat çevrelerinden gelen taleplere rağmen, kültür politikalarının uygulanmasındaki yetersizliğin bir nedeni de siyaset sahnesindeki çekişmelerdir.⁴⁷ Siyasal iktidarın, her ne kadar pratik sonuçları, beklentileri karşılamaktan uzak olsa da, kültür sanat ortamını domine eden yaklaşımının yanında özel teşebbüsün de bu alanda ön plana çıkan girişimleri olur. İlk kez, özel bir vakıf olan İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSİV) tarafından 1973 yılından itibaren düzenlenmeye başlanan İstanbul Festivali, dünya çapında müzik, sinema, tiyatro, görsel sanat eserlerinin Türk seyircisine sunulması ve Türk sanatçıların uluslararası eserleri takip edip kendi eserleriyle karşılaştırma imkânı bulması bakımından önemlidir.⁴⁸

II. 1970'li Yıllarda Türk Sinemasının Genel Görünümü ve Politik Sinema Örnekleri

1960'ların Türk sinemasındaki film, seyirci, sinema salonu, yapımevi⁴⁹ ve sinema kulüplerinin artışı ve toplumsal konulara eğilen, film dili olgunlaşmış sanatsal ve siyasal filmlerinden⁵⁰ sonra 1970'lerin Türk sineması nasıl bir görünüm arz etmektedir? Ana akım sinemayı temsil eden Yeşilçam'da karşılaşılan manzara şöyledir: Bu dönem ana akım sinemada seks ve arabesk filmleri bir furya olarak ortaya çıkmıştır.⁵¹ Özellikle 1970'li yılların ikinci yarısında önce erotik komedi sonrasında ise porno filmlerin çoğalması ve televizyon yayınlarının gelişip evlerde televizyon alıcılarının sayısının artması klasik sinema seyircisini salonlardan uzaklaştırır ve bunun sonucu olarak sinema salonu sayıları düşer.⁵² Bu gelişmelerin sonucunda klasik sinema seyircisinin önemli bir bölümünü oluşturan ve onu aile sineması diye tanımlamaya olanak sağlayan kadınlar da sinemadan uzaklaşır. 1960'lı yıllarda sanat değeri yüksek olan filmler yapan yönetmenler bile 1970'lerde piyasa filmleri yapmaya başlarlar.⁵³

Türk sinemasında, seks filmlerinin ağırlığının arttığı 8 Kasım 1977 tarihinde “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik” yürürlüğe

47 Arat, “1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam”, s. 194.

48 Ada, “Bir Yeni Kültür Politikası İçin”, s. 91.

49 Giovanni Scognamillo, *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, haz. Barış Saydam, İstanbul: Küre Yayınları, 2011, s. 268-269.

50 Şükran Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, 3. Baskı, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2016, s. 68-73.

51 Gülseren Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara: İmge Kitabevi, 1992, s. 89.

52 Levent Yaylagül, *Sinema Toplum Siyaset*, Ankara: Dipnot Yayınları, 2018, s. 32.

53 Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, s. 89.

girer.⁵⁴ Bazı yönleriyle 19 Temmuz 1939 tarih ve 2/11551 sayılı “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname”den⁵⁵ daha da kısıtlayıcı özellikler içeren ve “genel ahlak ve adaba aykırı olan” filmler yasaklanır, gibi bir maddesi olan bu tüzüğe rağmen, seks filmleri çekilmeye devam eder.⁵⁶ Çünkü yapımcılar, film kontrol komisyonlarına gönderdikleri senaryoları, aşk filmi olarak tanımlamakta ve filme çekim aşamasında ise sevişme sahneleriyle donatılmaktadırlar. Ancak bu sevişme sahneleri kurgulanmadan film, halka gösterim ve yurt dışına çıkarılma için film kontrol komisyonuna gönderilmekte, bu izinler alındıktan sonra da sevişme sahneleri eklenerek vizyona sokulmaktadır. Bu filmleri göstermek için geliştirilen başka bir yöntem ise kontrol komisyonlarından daha önce çekim ve gösterim izni almış olan filmlerin, erotik hatta porno sahneleri eklenerek yeniden gösterime sokulmasıdır.⁵⁷ Bu seks filmleri, müstehcenliğin sınırlarını zorlayarak 1970’lerin sonuna kadar sürer. Öyle ki 1979 yılında çekilen 195 filmde 131’i seks filmidir. “Bu filmlerin en yaygın izleyicisi ise lümpen kesim ve çocuk-gençlerdir.”⁵⁸

1970’li yıllar ana akım Türk sinemasının ilgi gösterdiği diğer bir tür de arabesk filmler olur: Bu yıllarda köyden şehre göç yoğunlaşır ve şehirlerde yeni ve geniş bir sosyal grup oluşur. Anadolu’nun çeşitli yörelerinden gelen bu insanlar ne kendi kültürlerini koruyabilir ne de şehir kültürünü tam anlamıyla içselleştirebilirler. Bunun yerine arada yeni bir alt kültür oluşur. Bu yeni sosyal durumun bir yansıması olan arabesk müzik, bu dönemde ortaya çıkar ve gelişen kitle iletişim araçları vasıtasıyla geniş kitlelere ulaşır. Türk sineması bu sosyal ve kültürel olaya duyarsız kalmaz. Zira, televizyonun yaygınlaşması sonucu evlerine kapanan sinema seyircisini yeniden sinema salonlarına çekme çabası vardır. Biraz da bu amaçla yönelinen arabesk filmler, dönemin popüler şarkı ve şarkıcılarını beyaz perdeye getirerek, sinemadan uzaklaşan seyircinin belli bir kısmını geri kazanırlar. Aslında bu filmler bir anlamda sinema seyircisinin 1960’lardan aşına olduğu melodramların “şarkılı” sunumudur.⁵⁹ 1970’ler sinemasında seks ve arabesk filmleri dışında etkili olan diğer film türleri ise “güldürü” ve “tarihsel kostüme avantür” filmleridir.⁶⁰

1970’lerde Türk sinemasındaki akımlar şu minvaldedir: Bir taraftan Ulusal Sinema Akımı, 1965 yılından itibaren faaliyetlerini devam ettiren 1970’le birlikte sinemada iki yeni akımın daha sahneye çıktığına şahit oluruz. Bunlar 1970 yılında

54 *Resmî Gazete*, 8 Kasım 1977 Salı, sy. 16107, s. 1-7 (<https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/16107.pdf> [Erişim Tarihi: 15-08-2020]).

55 *Resmî Gazete*, 31 Temmuz 1939 Pazartesi, sy. 4272, Kararname no: 2/11551, Kararname Tarihi: 19 Temmuz 1939, s. 12375-12377 (<https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/4272.pdf> [Erişim Tarihi: 02-01-2020]).

56 Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, s. 91.

57 Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s. 137.

58 Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, s. 91.

59 Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, s. 92.

60 Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s. 160.

Yılmaz Güney'in çektiği *Umut* filmiyle ilk sinema eserini veren Devrimci Sinema ve yine 1970 yılında Yücel Çakmaklı'nın çektiği *Birleşen Yollar* filmiyle ilk eserini veren Milli Sinema akımlarıdır. Coşkun, 1970'lerde Milli Sinema ve Devrimci Sinema akımlarının ortaya çıkması konusunda kullandığı "70'lerde Türkiye'nin içinde bulunduğu sosyal ve siyasal durumun bir ayağı radikal sağ düşüncelerin hız kazanması ise, diğer ayağı sol düşüncelerin gittikçe radikalleşerek eylemci bir nitelik almasıdır."⁶¹ ifadeleriyle genel sosyal ve siyasal yapının sinema üzerindeki etkisini vurgulamaktadır.

Ulusal Sinema Akımı'na mensup yönetmenler 1970'lerin ilk yarısında film üretimine devam etmişlerdir: Halit Refiğ'in *Fatma Bacı* (1972), *Vurun Kahpeye* (1973); Lütfi Ömer Akad'ın *Irmak* (1972) ve *Gökçe Çiçek* (1973) filmleri bu dönemin Ulusal Sinema örnekleri olarak görülebilir.⁶² Atf Yılmaz'la beraber içerikten ziyade biçime önem verdiği için diğer Ulusalcı Sinemacılar'dan ayrılan⁶³ Lütfi Ömer Akad, en önemli ve son filmleri olan *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diye'i* (1974) bu dönemde çeker. Akımın diğer önemli yönetmenleri olan Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu ve Atf Yılmaz, sektörün içinde bulunduğu durum nedeniyle piyasa filmleri yapmak durumunda kalırlar. Bu yönetmenlerden Halit Refiğ ve Metin Erksan bu dönemde ayrıca TRT için televizyon filmleri ve dizileri çekerler.

1970 yılı muhafazakâr bir söylem taşıyan Milli Sinema Akımı için bir başlangıç tarihidir. Çakmaklı'nın bu yıl çektiği *Birleşen Yollar* filmi, önceki Hazretli Filmler döneminde çekilen popüler dini filmlerden farklı olarak "Türk insanını İslami değerler içinde alan yeni bir sinema anlayışını başlatır."⁶⁴ Çakmaklı, bu dönemde *Oğlum Osman* (1973), *Memleketim* (1974) ve *Kızım Ayşe* (1974) filmlerinin de aralarında olduğu bir dizi film çeker. Çakmaklı, sinema anlayışı doğrultusunda "Batı kültürü karşısında yolunu şaşırıp sonra da kendi öz kaynaklarına dönen, huzura kavuşan Müslüman gençlerin değişim öykülerini sergiler."⁶⁵ Sinema filmlerini 1970-1974 yılları arasında çeken Çakmaklı, sonrasında TRT'ye geçerek burada on beş yıl boyunca görev yapar ve TRT adına diziler çeker. Çakmaklı'nın yokluğunda bu akımın 1970'li yıllarda sinemadaki temsilcileri Salih Diriklik ve Mesut Uçakan olur. Diriklik, 1975 yılında ilk ve tek filmi olan *Gençlik Köprüsü* filmi çekerken Uçakan ise 1979 yılında *Lanet* filmi çekti.⁶⁶

1970'lerin ortasında Milli Sinema Akımı'na destek veren Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) Sinema Kulübü'ne mensup Salih Diriklik, Mehmet Kılıç, Cengiz

61 Esin Coşkun, *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2009, s. 77.

62 Coşkun, *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, s. 62.

63 Coşkun, *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, s. 73.

64 Ağah Özgüç, *Türlerle Türk Sineması*, İstanbul: Dünya Kitapları, 2005, s. 189.

65 Özgüç, *Türlerle Türk Sineması*, s. 189; Yağın Lüleci, "Sinema ve Din: Türk Sineması Örneği", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul 2007, s. 70-71.

66 Yaylagül, *Sinema Toplum Siyaset*, s. 32-33.

Özdemir, Tufan Güner, Abdurrahman Dilipak, Faruk Aksay, Ahmet Ulueren, Şemsettin Erdem ve Mesut Tümay isimli dokuz üniversiteli genç, sinema filmi çekmeye karar verirler. 20'li yaşlardaki bu gençlerin içinde sinema yazarı, rejisi asistanı, kameraman ve yayıncılar vardır. Kendilerine Akın Grup ismini veren bu İslamcı ve Milliyetçi gençler amaçlarını şu şekilde ifade ederler: “Biz bir film şirketi kuracağız ve her türlü Yeşilçam kalıplarından uzak olarak İslam düşünce ve yaşayış biçimini sinemada yansıtmaya çalışacağız.”⁶⁷ Akın Grup’un bir bildiriyle paylaştığı bu görüşleri konusunda İnci, “...sinemamıza fiilen katılışlarını, ihtilal heyecanı içinde bir manifestoyla tüm sinema çevrelerine duyurmak istediler. Onların bu çıkışları aynı zamanda Milli Sinema’nın politik yönünün belirlenmesi açısından önemlidir.” ifadelerini kullanır.⁶⁸ Fakat bu genç sinemacılar çeşitli sorunlar nedeniyle sadece *Gençlik Köprüsü* (1975) filmi çekebilirler. “Yani ‘kamerayı bir mavzer olarak kullanma çabası’ bir tek örnekle sonlanmıştır.”⁶⁹ Diriklik, 1980’li yıllarda TRT için diziler ve 1990’lı yıllarda belgeseller yönetir. Aralarına sonradan katılan Uçakan ise sonraki yıllarda Çakmaklı’dan sonra Milli Sinema Akımı’nın en önemli temsilcisi olur. Grubun milliyetçi üyeleri olan Kılıç, Ulueren ve Güner sonrasında Orhun Film’i kurarak, başrolünde Cüneyt Arkın’ın oynadığı *Güneş Ne Zaman Doğacak* (1978) filmi çekerler. Film dönemin gergin ortamında siyasal çatışmalara konu olur.⁷⁰

Akın Grup’un yayınladığı bildiride yer alan bazı ifadeler, onların 1970’lerin kutuplaşmış ortamında şekillenen sinema yaklaşımlarının siyasetten nasıl etkilendiğini göstermesi açısından önemlidir:

Bugün elimizdeki kameramızı, bazen öfkemizi, kurşun gibi namlusuna sürdüğümüz bir mavzer olarak, bir iyiliğin, zaman içinde eriyip yok olmasını engellemek için, zamanı dondurma veya idealimizdeki dünyayı varsayımlarla yansıtmaya ve olaylar[ı] kritik etme çabası ile kullanıyoruz.⁷¹

1970’lerin Türk sinemasında politik filmleriyle gündeme gelen diğer bir sinema akımı da Devrimci Sinema Akımı’dır. Türkiye’de Devrimci Sinema Akımı’nın ilk yönetmeni olarak Yılmaz Güney ve ilk filmi olarak da onun 1970 yılında yönettiği *Umut* kabul edilse de Türkiye’de Devrimci Sinema tartışmaları 1960’ların ikinci yarısında gündeme gelmiştir.⁷² 1968 yılında Sinematek’ten ayrılan ve çıkardıkları

67 Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, İstanbul: Sepya Yayıncılık, 2010, s. 168.

68 Ş. Fuat İnci, “Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı”, Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul 1996, s. 26; Lüleci, “Sinema ve Din: Türk Sineması Örneği”, s. 71.

69 İbrahim Yenen, “Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, c. 1, sy. 3, 2012, s. 250 (<http://www.itobiad.com/tr/download/article-file/92735> [Erişim Tarihi: 23-12-2019]).

70 Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, s. 264-265.

71 Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, s. 179.

72 Coşkun, *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, s. 80.

sinema dergisinden yola çıkarak “Genç Sinemacılar” olarak isimlendirilen bir grup, Türkiye'deki devrimci sinema tartışmalarında ön planda yer alır. Veysel Atayman, Engin Ayça, Üstün Barışta, Mehmet Gönenç, Mutlu Parkan, Gaye Petek, Ahmet Soner, Jak Şalom, Tanju Akerson, İbrahim Bergman, İbrahim Denker, Artun Yeres, Yorgo Bozis ve Mustafa Irgat gibi isimlerin oluşturduğu Genç Sinemacılar, manifestolarında “...devrimci, halka dönük ve bağımsız bir sinemanın yaratılması”nı amaçladıklarını dile getirirler.⁷³ Genç Sinemacılar, Güney Amerika'daki devrimci hareketler başta olmak üzere, dünyadaki çeşitli sol hareketlerden etkilenmiş ve devrimci bir sinema anlayışının temsilcisi olmuşlardır.⁷⁴ Devrimci Sinemacılar, uyuşturucu sinema diye niteledikleri Yeşilçam ve Hollywood sinemasına alternatif olarak toplumdaki sınıfsal çatışmaları vurgulayan, haksızlığa uğradığını iddia ettikleri toplumsal sınıfların haklarını savunan, geri kalmışlığın ve yoksulluğun sebeplerinin sorgulandığı, gelişmiş bir dil kullanılan bir sinema anlayışını savunmuşlardır. Ancak uzun metraj kurgu film üretememişler, belgeseller ve kısa filmler çekip bunların gösterimini yapmakla sınırlı kalmışlardır.⁷⁵

Genç Sinemacıların Yılmaz Güney ile ilişkileri karmaşıktır. Bir taraftan ondan etkilenirler ama bir taraftan da ondan ayrı bir kimlikleri olduğunu vurgularlar. Güney'in *Umut* filminin sansür kurulu ile yaşadığı sorun sonrasında *Genç Sinema* dergisinde yer verilen ifadeler bu durumu örneklendirir:

Sansür Kurulu tarafından yasaklanan Yılmaz Güney'in “Umut” adlı filmini Yeşilçam düzeni içinde değerlendirerek bireysel bir çıkış olarak nitelendirsek de, kendi çizgimim[z]e aykırı görsek de, faşist sansür karşısında filmin yanında yer alır, onu destekleriz.⁷⁶

Genç Sinemacıların bildirimlerinde de, 1970'lerin siyasal atmosferinden etkilenerek oluşan ve sinemaya bir propaganda işlevi yükleyen İslamcı-Milliyetçi bir yapıdaki Akın Grup'un bildirisinde yer alan “mavzer” ifadesini çağrıştıran “silah” ifadesi vardır:

Biz genç sinemacılar sinemayı soyluca kullanmak düşüncesinden yola çıktık. Sinemayı sözünü ettiğimiz boyutlar ve bütünlük içinde güçlü bir silah olarak görüyoruz. Çıkışımız herşeyden önce emperyalist kültürün yarattığı şartlanma ve yabancılaşmaya karşıdır. Verilecek olan kültürel savaştın, herşeyden önce, devrim sonrasında birikimini sağlayacağını biliriz.⁷⁷

73 Zeynep Çetin Erus, *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*, İstanbul: Es Yayınları, 2015, s. 95-97.

74 Coşkun, *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, s. 80-82.

75 Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s. 74.

76 “Sansür”, *Genç Sinema*, sy. 14, Ocak 1971, s. 10.

77 “1. Devrim Sineması Şenliği Bildirisi”, *Genç Sinema Proleter Devrimci Sinema Dergisi*, sy. 13, Haziran 1970, s. 3.

1970’li yıllarda politik söylemi nedeniyle iktidarla en fazla problem yaşayan sinemacı Yılmaz Güney olur. 1970 yılında çektiği *Umut* filminden sonra, *Yarın Son Gündür* (1971), *Acı* (1971), *Ağıt* (1971), *Vurguncular* (1971), *Umutsuzlar* (1971), *Baba* (1971) filmlerini yönetir. Güney, 1972 yılında yasadışı örgütlere yardım ettiği gerekçesiyle tutuklanır ve iki yıl hapis cezası alır. Hapisten çıktıktan sonra *Arkadaş* (1974) ve *Endişe* (1974) filmlerini yönetir. *Endişe* filminin çekimleri için bulunduğu Adana’nın Yumurtalık ilçesindeki bir gazinoda ilçenin hakimini öldürmek suçundan tutuklanır ve yeniden hapse konur. Filmi asistanlarından Şerif Gören tamamlar. Güney, hapisteyken senaryo yazmaya devam eder. Bu senaryolardan yola çıkılarak çekilen beş film şunlardır: Temel Gürsu’nun yönettiği *İzin* (1975); Bilge Olgaç’ın yönettiği *Bir Gün Mutlaka* (1975); Zeki Ökten’in yönettiği *Sürü* (1978) ve *Düşman* (1979) ve Şerif Gören’in yönettiği *Yol* (1981).⁷⁸ Bu yıllarda sinema anlayışlarını oluştururken Güney’den etkilenen Erden Kral, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk ve Ömer Kavur gibi bir dizi yönetmen de sinema üretimine katılır. Erden Kral’ın *Kemal* (1978) ve *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979); Yavuz Özkan’ın *Maden* (1978) ve *Demiryol* (1979) gibi filmleri bu etkinin görüldüğü filmlerdir.⁷⁹

III. Devletin Sinemaya İlgisi: Mevzuat ve Komisyonların Uygulamaları

1970’li yıllar da önceki dönemlerde olduğu gibi devlet adamlarının sinemaya ilgi gösterdikleri yıllardır. MSP ve CHP’nin liderleri olarak koalisyon hükümeti kuran Erbakan ve Ecevit’in sinemaya yaklaşımları, ideolojik yaklaşımları gereği farklıdır. Erbakan’ın temsil ettiği muhafazakâr seçmene yönelik olarak basın ve sinemada pornografi gibi konulara kamu ahlaki perspektifinden yaklaşması iki lider arasında gerilime yol açar. Çünkü sinemaya bu tarz bir yaklaşım Ecevit’in liberal bakışına ters düşer.⁸⁰ Erbakan, 27 Kasım 1974 tarihindeki görüşmelerde kullandığı “Millî Selâmet Partisi olarak görüşümüze göre, memleketimizde bir bakıma basında, sinemalarda bizim milletimize öğretici faaliyetler gösterileceğine, milletimizin ahlâk ve maneviyatını zedeleyici neşriyatlar yapıla gelmektedir. Biz bunu millî kalkınmamız bakımından faydalı değil, zararlı bir hareket olarak görüyoruz.”⁸¹ ifadeleriyle bu yaklaşımını örneklendirir. Ecevit ise, 28 Haziran 1977 tarihinde TBMM’de sunduğu hükümet programında, “Türk film sanatının ve sanayiinin sağlıklı bir yönde gelişmesine ve dünyaya açılmasına Devlet yardımcı olacaktır.”⁸² ve 12 Ocak 1978 tarihinde TBMM’de sunduğu hükümet programında “Devlet,

78 Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s. 152-155.

79 Yaylağül, *Sinema Toplum Siyaset*, s. 32.

80 Ahmad, *Modern Türkiye’nin Oluşumu*, s. 195.

81 *Hükümetler-Programları ve Genel Kurul Görüşmeleri*, c. 6 (17 Kasım 1974-12 Kasım 1979), haz. İrfan Neziroğlu ve Tuncer Yılmaz, Ankara: Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığı Yayınları, 2013, s. 4446.

82 *Hükümetler-Programları ve Genel Kurul Görüşmeleri*, c. 6, s. 4962.

Türk film sanatının ve sanayiinin sağlıklı biçimde ve kısa sürede geliştirilmesine ve dünyaya açılmasına yardımcı olacaktır.”⁸³ ifadelerini kullanır.

Devletin sinema alanına ilgisinin bir sonucu olarak 1977 yılında sinema alanında yasal düzenlemeler hazırlamak; yurtdışında Türk film haftaları düzenlemek; yurtdışındaki festivallere katılacak Türk filmlerinin altyazı kopyalarını üretmek amacıyla Kültür Bakanlığı'na bağlı Sinema Dairesi Başkanlığı kurulur. 11-12 Mayıs 1978 tarihinde çıkarılmak istenen sinema yasası hakkında sektör temsilcilerinin de görüş ve önerilerin ele alındığı Devlet Sinema Kurultayı organize edilir. Sinema meslek örgütlerinin ve sinema yazarlarının katıldığı kurultayda sinema-devlet ilişkileri, sektör sorunları, film arşivciliği, ithal filmlerin denetimi, kısa film, sinema eğitimi gibi konular gündeme getirilir ve sinema yasası taslağı oluşturulur; fakat hazırlanan yasa taslağı Meclis'ten geçmez. Bu girişimden de bir netice alınmaz.⁸⁴

Siyasal iktidarın sinema alanındaki hukuki düzenlemelerine bakıldığında ise şöyle bir manzarayla karşılaşılır: 15 Ocak 1948 ve 20 Kasım 1957⁸⁵ tarihlerinde bazı küçük değişiklikler yapılmasına rağmen⁸⁶ 19 Temmuz 1939 tarih ve 2/11551 sayılı “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontroluna Dair Nizamname”,⁸⁷ 1977 yılına kadar yürürlükte kalmaya devam eder.⁸⁸ Bu tarihlerde seks filmlerinin sinema piyasasında yaygınlaşması ve bu konuda kamuoyunda meydana gelen tepkileri dikkate alan iktidar çevrelerinde sinema alanında yeni bir yasal çerçeve oluşturma girişimleri başlar.⁸⁹ Genel ahlaki koruma iddiasıyla meseleye yaklaşan 2. Milliyetçi Cephe Hükümeti'nin⁹⁰ 26 Ağustos 1977 tarih ve 7/13683 sayılı kararıyla “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük” hazırlanır ve 23 Eylül 1977 tarihinde yürürlüğe konulur.⁹¹ Bu tüzükle 1939 tarihli Nizamname ve sonradan yapılan değişiklikler yürürlükten kaldırılır. 8 Kasım 1977 tarihinde bu tüzüğün 36. maddesinde öngörülen ve uygulama esaslarını belirleyen “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik”in *Resmî Gazete*'de

83 *Hükümetler-Programları ve Genel Kurul Görüşmeleri*, c. 6, s. 5417.

84 Ertan Tunç, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2012, s. 129-130.

85 Cumhurbaşkanlığı Cumhuriyet Arşivi (CCA), 030.18.01-02-147-59-07.

86 Özkan Tikveş, *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1968, s. 13-14.

87 *Resmî Gazete*, 31 Temmuz 1939 Pazartesi, sy. 4272, Kararname no: 2/11551, Kararname Tarihi: 19 Temmuz 1939, s. 12375-12377 (<https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/4272.pdf> [Erişim Tarihi: 02-01-2020]).

88 İhtar B. Tarhanlı, “Sinemada Sansür Üstüne”, *İdare Hukuku ve İlimleri Dergisi*, 4 (1-3), 2011, s. 126 (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuihid/issue/1256/14769> [Erişim Tarihi: 15-08-2020]).

89 Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, s. 91.

90 Tunç, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, s. 130.

91 *Resmî Gazete*, 23 Eylül 1977 Cuma, sy. 16063, s. 2-9 (<http://updatetest.palmiyeyazilim.com/eskiregalar/1977/09230.pdf> [Erişim Tarihi: 16-08-2020]).

yayınlanmasıyla⁹² yeni sinema mevzuatına geçiş tamamlanır.⁹³ Ancak 6 Temmuz 1979 tarihinde Bakanlar Kurulu tarafından kabul edilen “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük’ün Değiştirilmesi Hakkında Tüzük”le bazı değişiklikler yapılır.⁹⁴

1977 yılındaki bu tüzüğe kadar film kontrolleri, 19 Temmuz 1939 tarih ve 2/11551 sayılı “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontroluna Dair Nizamname”, gereğince İstanbul (Kontrol Komisyonu) ve Ankara’da (Merkez Film Kontrol Komisyonu) kurulan iki komisyon⁹⁵ tarafından yapılır. 23 Eylül 1977 tarihinde yürürlüğe giren “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük” ise “Film Denetleme Kurulu” ve “Film Denetleme Yüksek Kurulu” isimlerinde yine ikili bir denetleme mekanizması öngörür. Film Denetleme Kurulu, bir önceki dönemdeki Film Kontrol Komisyonu gibi düşünülmüş ve yaklaşık olarak aynı görev ve yetkilerle donatılmıştır. Bu kurulun kararlarına karşı itiraz mercii de, tıpkı önceki Merkez Film Kontrol Komisyonu’nda olduğu gibi, Film Denetleme Yüksek Kurulu olur. Kuruluş, görev ve yetkilerine bakıldığında “...denetimi gerçekleştiren kurulların adından başka, yeni bir dönemin başlangıcı sayılabilecek kadar sistemin özüne dair bir değişiklik yapılmış değildir.”⁹⁶

1977 tarihli tüzüğün 3. maddesine göre, Film Denetleme Kurulu, İçişleri Bakanlığı tarafından görevlendirilecek bir başkan, biri Bakanlık, diğeri Emniyet Genel Müdürlüğü tarafından görevlendirilecek iki üye, Basın Yayın Genel Müdürlüğü tarafından görevlendirilecek bir üye ve Kültür Bakanlığı tarafından görevlendirilecek birer üye olmak üzere beş kişiden oluşur. Kurulda üyesi bulunmayan Bakanlıkları ve kuruluşları ilgilendiren filmlerin denetlenmesinde, bu bakanlık ve kuruluşlardan temsilci istenebilir. Bu temsilcilerin oy hakkı yoktur. İçişleri Bakanlığı, yoğunluğa göre, birden fazla Denetleme Kurulu oluşturmaya yetkilidir. Bu durumda kurullar, oluşturulma tarihine göre numaralandırılır. İçişleri Bakanlığı ayrıca Türkiye’de düzenlenen uluslararası film festivalleri veya film yarışmalarına katılmak üzere yurt dışından gelen yabancı filmlerin denetimini yapmak için bu organizasyonların yapıldığı yerlerde geçici denetleme kurulları oluşturabilir. Film Denetleme Kurulu’nun 4. maddede belirtilen görevi ise yurt dışından getirilen filmlerin ve yurt içinde üretilecek senaryo ve filmlerin denetimini yapmaktır.⁹⁷

92 *Resmî Gazete*, 8 Kasım 1977 Salı, sy. 16107, s. 1-7 (<https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/16107.pdf> [Erişim Tarihi: 15-08-2020]).

93 Tarhanlı, “Sinemada Sansür Üstüne”, s. 127.

94 Cumhurbaşkanlığı Cumhuriyet Arşivi (CCA), 030.18.01.02-380-245-10.

95 *Resmî Gazete*, 31 Temmuz 1939 Pazartesi, s. 1237576.

96 Duygu Çağlar Doğan, “Sinemanın Toplum Hayatındaki Rolü ve Denetimi”, *Hukuk Gündemi, Ankara Barosu Stajyer Avukat Dergisi*, Bahar, sy. 14, 2010, s. 82 (<http://www.ankarabarusu.org.tr/siteler/ankarabarusu/hgdmakale/2010-2/14.pdf> [Erişim Tarihi: 16-08-2020]).

97 *Resmî Gazete*, 23 Eylül 1977, s. 3.

Tüzüğün 5. maddesine göre ise Film Denetleme Yüksek Kurulu, "İçişleri Bakanlığı tarafından görevlendirilecek bir başkan, biri Bakanlık, diğeri Emniyet Genel Müdürlüğü tarafından görevlendirilecek iki üye, Adalet Bakanlığı tarafından görevlendirilecek bir üye ve Genelkurmay Başkanlığı tarafından görevlendirilecek bir üye olmak üzere beş kişiden oluşur. Tüzüğün 6. maddesine göre, Film Denetleme Yüksek Kurulu'nun, Film Denetleme Kurulu'nda üyesi bulunan kurumların, Tüzüğün 20. maddesi gereğince yapacakları inceleme istemleri ve film sahiplerinin Film Denetleme Kurulu'nun ret kararlarına karşı Tüzüğün 12. ve 21. maddeleri gereğince yapacakları itirazları inceleyerek karara bağlama görevi olduğu ifade edilir. Film Denetleme Yüksek Kurulu'nun karar süresi, inceleme isteminin veya itirazın yapıldığı günden itibaren otuz gündür.⁹⁸

23 Eylül 1977 tarihinde yürürlüğe gire "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük"⁹⁹ ile 8 Kasım 1977 tarihinde yürürlüğe giren "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik"¹⁰⁰ arasındaki bir zaman diliminde, yani 5 Kasım 1977 tarihinde, sinemacılar yeni sansür yönetmeliğine karşı yaptıkları bir yürüyüşle tepkilerini dile getirirler. "Sansüre Hayır!" yürüyüşü diye adlandırılan bu yürüyüşle İstanbul'dan Ankara'ya kadar yürüyen sinemacılar, Anıtkabir ve Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM)'ni ziyaret ederek çalışma koşullarının düzenlenmesini isterler. Bu yürüyüş sırasında aldıkları kararla da 5 Ocak 1978'de Sinema Emekçileri Sendikası'nı (SİNE-SEN) kurarlar.¹⁰¹

1939 tarihli Nizamnamenin 7. maddesindeki film yasaklama sebeplerine¹⁰² benzerlik gösteren 1977 tarihli Tüzüğün 18. maddesinde filmlerin yasaklama sebepleri olarak şu maddeler yer alır:

- a) Anayasa ve Demokratik Hukuk Devleti ilkelerini veya Anayasa güvencesi altında bulunan temel hak ve özgürlükleri tehlikeye sokucu veya saygınlığını yitirici etki yapan;
- b) Sınıf, din, mezhep, tarikat veya ırk kavgasını körükleyen; Devlet veya ulus bütünlüğünü bozucu, bölücü, yıkıcı veya Ulusal duygulanıncı etki yapan;
- c) Genel ahlak ve adaba aykırı olan;
- d) Dini veya din duygularını yahut dince kutsal sayılan şeyleri istismar eden;
- e) Askerlik onurunu kırıcı, aleyhine propoganda yapıcı, Türk Silahlı Kuvvetlerinin saygınlığını zedeleyici veya yurt savunmasına zarar verici etki yapan;

98 *Resmî Gazete*, 23 Eylül 1977, s. 3.

99 *Resmî Gazete*, 23 Eylül 1977, s. 2-9.

100 *Resmî Gazete*, 8 Kasım 1977, s. 1-7.

101 Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s. 162.

102 *Resmî Gazete*, 31 Temmuz 1939, s. 12375-12376

- f) Güvenlik Kuvvetlerinin saygınlığını zedeleyici, aleyhine propoganda yapıcı, ülkenin huzur ve güvenliğine zarar verici etki yapan;
- g) Ulusal güvenliğe veya Kamu Düzenine veya genel sağlığın korunmasına olumsuz etki yapan;
- h) Yabancı devletlerin yurdumuz ve ulusal çıkarlarımız aleyhine olabilecek şekilde propagandasını yapan;
- ı) Dost veya müttefik Devletlerle olan ilişkilerimizi zedeleyici etki yapan;
- j) Suça imrendirici veya özendirici etki yapan;
- k) İçinde Türkiye aleyhine propoganda aracı olabilecek sahneler bulunan.¹⁰³

IV. Film Kontrol Komisyonlarının Sansür Kararları

1970'li yıllarda sinema filmlerine yönelik sansürün boyutlarını ortaya koymada başvurulacak en önemli kaynaklar Film Kontrol Komisyonu ve Film Denetleme Kurulu kararlarıdır. Bu komisyon kararları sinema alanındaki hukukî mevzuatı uygulama yetkisini elinde bulunduran siyasal iktidarın sinema alanına nasıl yaklaştığının en belirgin göstergeleridir. Bu alanda vereceğimiz ilk örnek *İstanbul'un Fethi* filmidir. Senaryosunu Nejat Saydam'ın yazdığı, yapımcılığını ise Acar Film'in üstleneceği film, 19 Ocak 1970 tarihinde senaryo aşamasında Merkez Film Kontrol Komisyonu'nun önüne gelmiştir. Komisyon yaptığı incelemeden sonra Çandarlı Halil Paşa'nın Bizanslılardan rüşvet aldığı ve onlar lehine casusluk yaptığına ait "küçük düşürücü" sahnelerin çıkarılması şartıyla senaryonun, filme alınmasında bir sakınca olmadığına oy birliğiyle karar verir.¹⁰⁴

Milli Sinema Akımı'nın kurucu yönetmeni Yücel Çakmaklı'nın kendisinin ve akımın ilk filmi olan 1970 yapımı *Birleşen Yollar* filmi ise diğer bir örnektir. Senaryosunu Bülent Oran'ın yazdığı ve Elif Film'in yapımcılığını üstleneceği *Birleşen Yollar*'ın senaryosu, filme çekim izni almak için komisyonun önüne geldiğinde ismi *Yalnız Değiliz*'dir. 8 Haziran 1970 tarihinde Merkez Film Komisyonu tarafından incelenen senaryonun, filme çekilmesinde bir sakınca olmadığına dair oybirliğiyle karar verilir.¹⁰⁵ *Yalnız Değiliz* adlı film 29 Aralık 1970 tarihinde Merkez Film Komisyonu tarafından incelendiğinde ise, filmin isminin *Birleşen Yollar* olarak değiştirilmesine oybirliğiyle, halka gösterim ve yurt dışına çıkarılmasında bir sakınca olmadığına ise oy çokluğuyla karar verilir.¹⁰⁶ Senaryosunu Atilla Gökbörü ve Berin Giz'in yazdığı ve yapımcılığını Elif Film'in üstleneceği *Kızım Ayşe* filminin senaryosu ise 12 Haziran 1974 tarihinde Merkez Film Kontrol Komisyonu önüne gelir. Senaryoyu inceleyen Komisyon, senaryonun filme alınmasında bir sakınca

103 *Resmî Gazete*, 23 Eylül 1977, s. 6.

104 19 Ocak 1970 tarih ve 11 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 11, Raf No: 2B002.

105 8 Haziran 1970 tarih ve 122 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 292, Raf No: 2B002.

106 29 Aralık 1970 tarih ve 292 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 292, Raf No: 2B002.

olmadığına oy birliğiyle karar vermiştir.¹⁰⁷ Film 1974 yılında Yücel Çakmaklı tarafından çekilir. 2 Ağustos 1974 tarihinde bu defa film olarak Komisyon karşısına gelen *Kızım Ayşe* hakkında, halka gösterim ve yurt dışına çıkarılmasında sakınca olmadığına dair oy birliğiyle karar verilir.¹⁰⁸

Yılmaz Güney tarafından 1970 yılında çekilen *Umut* filminin senaryosu ise 14 Eylül 1970 tarihinde filme çekilmek için Merkez Film Komisyonu karşısına çıkar. Senaryoyu inceleyen komisyon, senaryonun filme çekilmesinde bir sakınca olmadığına dair oy çokluğuyla karar verir.¹⁰⁹ Ancak *Umut*, filme alınıp 24 Eylül 1970 tarihinde Merkez Film Kontrol Komisyonu önüne geldiğinde, senaryoda görülmesine imkân olmayan birçok sahnenin filmde yer alması nedeniyle eserin, Nizamname'nin 7. maddesinin 4., 5., 8., 9. ve 10. fıkralarına dayanarak, halka gösterim ve yurt dışına çıkarılmasının sakıncalı olduğuna oy çokluğuyla karar verilir. Yasak kararı yönünde oy kullanan komisyon üyeleri buna gerekçe on madde sıralarlar. Karara muhalefet şerhi koyan iki üye ise belirledikleri altı kriterin yerine getirilmesi şartıyla filmin halka gösterilmesinde ve yurt dışına çıkarılmasında bir sakınca olmayacağı yönünde görüş beyan ederler.¹¹⁰

Halit Refiğ'in 1972 yılında yönettiği, Safa Önal'ın senaristliğini, Erman Film'in ise yapımcılığını üstlendiği *Fatma Bacı* filmi de 18 Eylül 1972 tarihinde senaryo aşamasında Merkez Film Kontrol Komisyonu karşısına çıkar. Komisyon senaryonun, "Fatma Bacı'nın, kocasının katili Mahmut'u öldürmeyip yaraladığı ve Yusuf'un güttüğü kan davasından, sonunda pişmanlık duyduğunun belirtilmesi" şartıyla filme alınmasında bir sakınca olmadığına oy çokluğuyla karar verir. Oylamaya katılan Genelkurmay Başkanlığı temsilcisi 1939 tarihli Nizamname'nin 7. maddesinin 5. fıkrası gereğince, Millî Eğitim Bakanlığı temsilcisi ise yine Nizamname'nin 7. maddesinin 5. ve 6. fıkraları gereğince senaryonun, filme alınmasının sakıncalı olduğuna yönelik muhalefet şerhi koymuşlardır.¹¹¹

Lütfi Ömer Akad'ın *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* filmleri de Merkez Film Kontrol Komisyonu'nun önüne gelmiştir. Senaryosunu Lütfi Akad'ın yazdığı ve Erman Film'in yapımcılığını üstlendiği *Gelin* filminin senaryosunu 21 Şubat 1973 tarihinde inceleyen Komisyon, senaryonun filme alınmasında bir sakınca olmadığına oybirliğiyle karar verir.¹¹² Senaristliğini ve yapımcılığını yine aynı yönetmen ve firmanın yaptığı *Düğün* filminin senaryosu ise 12 Eylül 1973 tarihinde Merkez Film Kontrol Komisyonu'nun önüne gelir. Komisyon, senaryonun filme alınmasında

107 12 Haziran 1974 tarih ve 974/114 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 131, Raf No: 2B014.

108 2 Ağustos 1974 tarih ve 974/131 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 131, Raf No: 2B014.

109 14 Eylül 1970 tarih ve 211 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 94, Raf No: 2B003.

110 24 Eylül 1970 tarih ve 211 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 94, Raf No: 2B003.

111 18 Eylül 1972 tarih ve 972/333 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 300, Raf No: 2B010.

112 21 Şubat 1973 tarih ve 973/51 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 95, Raf No: 2B011.

bir sakınca olmadığına oybirliğiyle karar verir.¹¹³ Akad'ın üçlemesinin son filmi olan *Dişet* ise 23 Ekim 1974 tarihinde senaryo aşamasında Merkez Film Kontrol Komisyonu'nun önüne gelir. Senaryoyu inceleyen Komisyon, senaryonun "Hacer'in balyozla makinaya vurduğu sahnenin çıkarılması" şartıyla filme alınmasında sakınca olmadığına oy çokluğuyla karar verir.¹¹⁴

Güney Film tarafından yapımcılığı üstlenilen, Mehmet Arif Özzerin (Yılmaz Güney) tarafından senaryosu yazılan *Yol* ise, 12 Eylül 1977 tarihinde senaryo aşamasında Merkez Film Kontrol Komisyonu karşısına çıkar. Komisyon, senaryonun filme alınmasının Nizamname'nin 7. maddesinin 6., 8. ve 9. fıkraları gereğince sakıncalı olduğuna oy çokluğuyla karar verir. Bu karara muhalefet şerhi koyan Basın Yayın Genel Müdürlüğü temsilcisi ise, senaryoda geçen 1) "Pezevenkler, deyyus, büziük, orospu ve götü boklu" kelimelerinin ve 2) "Git lan kaymakam bozuntusu!", "Üstüme gelmeyin sonra çok kötü olur ha!..", "Hem sen kaç paralık adamsın!" ve "Hükümet gelsin bana danışsın!" ifadelerinin çıkarılması koşuluyla senaryonun filme alınmasında sakınca olmayacağı anlamına gelen kabul oyu kullanır.¹¹⁵

Güney Film kurumu tarafından filme alınan *Sürü*, senaryo aşamasında, ilk olarak 26 Eylül 1978 tarihinde I Nolu Film Denetleme Kurulu karşısına çıkar. Kurul, senaryonun 38. sahnesinde yer alan (75. sayfa) veterinerin rüşvet alma sahnesinin; 39. sahnesinde yer alan (77. sayfa) ambar şefi ile Şivan arasındaki rüşvet pazarlığı sahnesinin; 78. sayfadaki müdürün rüşvet alamadığı için işini önemsememesi sahnesinin; 82. sayfadaki makinistlerin fren yapma sahnesinin ve Şivan, Hamo ve makinistlerin konuşmasının 42. sahneye kadar tamamının, 42. sahnede frenle ilgili konuşmaların çıkarılması; 52. sahnede jandarmaların kelepçeli olarak trene bindirdikleri saz şairinin başka bir suçtu olduğunun vurgulanması ve bu sahnede yer alan görüntülerin devlet güçlerinin saygınlığını zedelemeyecek şekilde olması, 96. sayfadaki Hamo'nun "Aşağılık orospu!" ifadesinin çıkarılması; 99. sayfadaki pezevenğin "Sakın yiyip bitirme karyı... Bitirme ki bize bir şeyler kalsın." ve "Armutun yamuğu, topalın anlarsın ya..." konuşmalarının çıkarılması; Ankara'da çekilen ve 61. sayfada yer alan duvar yazılarının ideolojik nitelikli olmaması; 79. sahnede (118. sayfa) bekçinin "Polislere söylerim, sokağa atarlar." ifadelerindeki "sokağa atarlar" kısmının "morga atarlar" şeklinde değiştirilmesi şartıyla oy çokluğuyla kabul kararı verir. Burada İçişleri Bakanlığı temsilcisi senaryonun, Tüzüğün 18. maddesinin g bendi uyarınca reddedilmesi yönünde oy kullanır.¹¹⁶ *Sürü*, filme alındıktan sonra, halka gösterim izni için 2 Şubat 1979 tarihinde tekrar I Nolu Film Denetleme Kurulu önüne gelir. Yapılan incelemeler sonucunda filmin, "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkındaki Tüzük"ün 18. maddesine aykırı

113 12 Eylül 1973 tarih ve 973/243 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 325, Raf No: 2B013.

114 23 Ekim 1974 tarih ve 974/217 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 241, Raf No: 2B015.

115 12 Eylül 1977 tarih ve 977/303 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 303, Raf No: 3A012.

116 26 Eylül 1978 tarih ve 978/101 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 113, Raf No: 4A004.

bir durumu görülmediğinden halka gösterilmesinde bir sakınca bulunmadığına kurul tarafından oybirliğiyle karar verilir.¹¹⁷

V. Sinema Konulu Toplantılar ve Hazırlanan Raporlar

1970'li yıllar sinema konulu toplantılar ve hazırlanan raporlar açısından da verimli bir dönemdir. Bu toplantılarda iktidar çevreleriyle sinemacılar bir araya gelme ve fikir alışverişinde bulunma imkânı bulmuşlardır. 1970'lerde bu anlamdaki ilk önemli etkinlik Kültür Bakanı Talat Halman'ın çağrısıyla 2 Eylül-22 Ekim 1971 tarihleri arasında Ankara'da gerçekleştirilen II. Sinema Danışma Kurulu'dur.¹¹⁸ Türk sinemasının temel sorunlarına bir çözüm bulmanın amaçlandığı bu kurulda hazırlanan raporda, yerli filmlerin kalitesinin artırılması yönünde tedbirler alınması; kaliteli filmlere prim, vergi, kredi, ödül ve ihracat teşviki gibi birtakım avantajlar sağlanması; kısa film üretiminin teşvik edilmesi; bu alandaki mevzuatın gözden geçirilmesi; yerli yapımlarla ilgili malî sorunların giderilmesi; yabancı sinemacılarla ortak yapımlar ve işbirliği konularında düzenleme yapılması;¹¹⁹ kaliteli yabancı filmlerin getirilmesinin teşvik edilmesi; sinema kuruluşlarının korunması; sanat ve deneme sinemalarını kurulması; gümrük mevzuatı ile malî mevzuatın yeniden düzenlenmesi, yeni sinema salonlarının yapılması ve mevcutların modernleştirilmesinin teşvik edilmesi; programasyonla ilgili sorunların giderilmesi;¹²⁰ sinema mesleğinin örgütlenmesi; haksız rekabetin önlenmesi; sinemayı geliştirici okul, arşiv, burs gibi yardımcı tedbirler alınması; Türk Sinema Kurumu'nun (TSK) kurulması¹²¹ ve sansürün kaldırılması gibi öneriler yer alır;¹²² ancak bu çabalardan bir sonuç elde edilemez.¹²³

1971 yılının son aylarında ise "Türkiye Sanatçılar Birliği Sinema Kurulu Raporu" yayınlanır. Raporun tahlil bölümünde, Türk sinema sektörünün şu sorunlarla karşı karşıya olduğu vurgulanır: "a) Filmin yapını için gerekli sermayenin bulunması. b) Yapılan filmin dağıtılması. c) Yapılan filmin sansürden geçmesi. d) Kültürel ve estetik sorunların çözümlenmesi."¹²⁴ Raporun ikinci kısmında ise, Kültür Bakanlığı'na bağlı olarak oluşturulacak bir Sanat Kurulu'nun her yıl üretilen filmler arasından seçeceği filmlere "kalite belgesi" vermesi; filmleri kalite belgesi alan yönetmenlere millî bir banka tarafından kredi verilmesi; bu filmlerden belediye rüsumunda indirim yapılması; kaliteli filmlerin sinemalarda gösteriminin yapılması; Kültür

117 2 Şubat 1979 tarih ve 979/14 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 113, Raf No: 4A004.

118 Tunç, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, s. 129.

119 "Sinema Raporları", *Yedinci Sanat*, sy. 1, Mart 1973, s. 13-16.

120 "Sinema Danışma Kurulu Raporu (2)", *Yedinci Sanat*, sy. 2, Nisan 1973, s. 30-31.

121 "Sinema Danışma Kurulu Raporları (3)", *Yedinci Sanat*, sy. 3, Mayıs 1973, s. 28-29.

122 "Sinema Danışma Kurulu Raporu (4)", *Yedinci Sanat*, sy. 4, Haziran 1973, s. 32.

123 Tunç, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, s. 129.

124 "Türkiye Sanatçılar Birliği Sinema Kurulu Raporu", *Yedinci Sanat*, sy. 6, Ağustos 1973, s. 16-19.

Bakanlığı'na bağlı olarak oluşturulacak bir büronun Türk filmlerinin yurt dışında tanıtımına katkı sağlaması; TRT'nin kısa film yarışmaları düzenlemesi; var olan sansür yönetmeliğinin kaldırılması ve yerine demokratik ilkelere bağlı bir denetim sistemi kurulması ve uygulamanın polisin elinden alınıp Kültür Bakanlığı'na bağlı bir kurula verilmesi gibi bir dizi öneri yer alır.¹²⁵ Bu raporun başında özellikle sinema sektörünün yapısı nedeniyle yapımcıların başvurmak zorunda kaldıkları tefecilere ve bunu zorunlu kılan sektörel yapıya karşı bir tavır alındığı görülür.¹²⁶

Bu dönemde sinemacıların hazırladığı önemli raporlardan biri de *Çağdaş Sinema* dergisinin 1974 yılında yayımladığı "Türk Sineması Raporu"dur. Bu raporda, 1948 yılında getirilen vergi indirimiyle sinema sektörüne sermaye sağlandığı; ancak sektördeki ilkel birikim ve üretim ilişkileri nedeniyle bunun uzun ömürlü olmadığı ifade edilir. Raporda Türk sinemasının sektörel bir kalite yakalayamamasının sebebi olarak da, bölge işletmeciliği sistemi ve sinema piyasasına egemen olan aracı tüccar ve tefecilerin film yapımında karar mercii haline gelmeleri gösterilir. Bunun dışında raporda, aracı ve/veya tefeci sermayenin yaptırdığı kalitesiz filmlerle rekabet etme zorluğu; işletmecilere verilen ödümler; yabancı film ithalatının yerli sinema sektörü üzerindeki olumsuz etkisi; Türk azınlık ve işçilerin bulunduğu ülkeler dışında yabancı pazar imkanı bulunamaması; iç pazarda yeterli seyirci sayısına ulaşamama; televizyonun sinema seyircisini eve çekmesi; yıldız oyuncu sisteminin yüksek maliyeti; ham film ve sinema araç/gereçlerinin yurda girişinde karşılaşılan sıkıntılar sinema alanında dile getirilen sorunlar olur.¹²⁷

1974 tarihli bu raporun "Öneriler" bölümünde sinemacıların tefecilerden kurtarılarak bankalardan kredi alabilmelerinin sağlanması; kredi verilecek eserin, "toplumsal açıdan işlevli göz önünde bulundurulmama"sı, "ilerici ve ulusal kültürel nitelikler taşıması şart koşulma"sı; kredi işlemlerinin Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'na bağlı özerk bir kuruluş tarafından yürütülmesi; yabancı filmlerin ithalatının sınırlandırılması; yeni bir dağıtım düzeninin kurulması; cep sinemalarının açılması; belediyelerin sinema salonu açması; Devlet Film Arşivi'nin (DFA) bütçe ve kadrosunun geliştirilmesi ve yönetiminin ulusal ve ilerici bir anlayışla sağlanması; rüsum indirimine gidilmesi; DFA, TRT, üniversiteler ve bakanlıkların kısa film yarışmaları düzenlemesi; mevcut sansür yönetmeliğinin kaldırılarak yerine daha demokratik yeni bir denetleme düzeninin kurulması ve sinema emekçilerinin yasal haklarının korunması gibi birtakım önemli önerilerde bulunulur.¹²⁸

125 "Türkiye Sanatçılar Birliği Sinema Kurulu Raporu (2)", *Yedinci Sanat*, sy. 7, Eylül 1973, s. 35-37.

126 Tunç, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, s. 129.

127 Tunç, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, s. 128.

128 "Çağdaş Sinema Dergisi Türk Sineması Raporu", Ali Karadoğan (ed.), *Türk Sineması Hakkında Raporlar*, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti, 2019, s. 241-245.

1975 yılında ise “Gerçek Sinema Toplu Film Çalışma Grubu Film Çalışmaları Raporu” yayınlanır. Bu raporda, Türk sinemasında yarı-feodal kültürün sistemleştirilme çabaları olduğu; kozmopolit yoz kültürün ürünlerinin verildiği ve tefecitüccar sermayesinin ağırlığının sürdüğü ileri sürülür. Raporda, Türk sinemasını etkileyen idealist sinema anlayışının, burjuva kültürünü ve ideolojisini sinema yoluyla aktaran bir anlayış olduğunu, bu anlayışın “sözde gerçekçi” filmler sunduğunu ve bu sinema anlayışına karşı, “yoğun bir mücadelenin verilmesi gerek” tiği savunulur.¹²⁹ Rapora göre film, “...ideolojik mücadelenin kodlaştırdığı, görüntü ve seslerin ilişkileridir.” ve raporun yazarları “Burjuva sinemasının yapısını yıkmak ve yeni bir eleştirel bakış açısı getirmek için mücadele...” etmektedirler.¹³⁰ Raporda “Devrimci Sinema Platformu’nda yer alan güçlerin” bir süre kendi ihtiyaçlarını kendilerinin karşılayacağı; “üst düzeyde bir ekonomik örgütlenmenin” ise ancak ilerleyen bir dönemde düşünüleceği ifade edilmektedir.¹³¹ Bu ilerleyen dönemde “...paralel bir dağıtımın dışında militan, devrimci sinemanın ticari dağıtım yollarını da zorlayabileceği, bu konuda herhangi bir bağına düşülmemesi gerektiği ve egemen sınıfların çelişkilerinden yararlanılarak çalışılabileceği görüşündeyiz.” ifadeleri kullanılarak, alternatif bir dağıtım ağı beklentileri olduğu vurgulanır.¹³²

Sonuç

Her siyasal iktidar doğası gereği, kendi ideolojisine uygun olarak toplumu şekillendirmek ister. Bu şekillendirme için de çeşitli aygıtlar kullanır. Hukuk, ekonomi ve eğitim gibi unsurlar bu aygıtlardan birkaçıdır. Ancak siyasal iktidarlar için kültür/sanat politikaları da, en az ekonomik, hukuki ve sosyal politikalar kadar önemlidir. Zira iktidarlar kültür/sanat politikalarıyla topluma kendi ideolojilerini iletme imkânı bulurlar. Bu bağlamda 1970’lerde Türkiye’deki siyasal iktidar da -1970’lerde 13 hükümet kurulmasına rağmen, bunların hepsi siyasal iktidar kavramı altında ele alınabilir- ülkedeki kültür/sanat faaliyetlerine ve buna bağlı olarak da sinemaya doğrudan ya da dolaylı çeşitli müdahalelerde bulunur. Siyasal iktidarın sinemaya olan bu ilgi ve müdahaleleri karşılıksız kalmaz. Sinemacılar da kendi politik tercihleri yönünde siyasal bir söylem ve çaba içinde olurlar. Bu dönemde Film Kontrol Komisyonları ve Danışma Kurulu, iktidarın sinemaya yaklaşımını gözler önüne sererken, sinemacılar da ürettikleri filmler, hazırladıkları raporlar ve çeşitli aktivitelerle siyasal iktidar karşısındaki konumlarını belirginleştirirler. Sinema konulu çeşitli toplantılar ise iktidar sahipleri ile sinemacıların diyalog kurma imkânı buldukları yerler olur.

129 “Gerçek Sinema Toplu Film Çalışma Grubu Film Çalışmaları Raporu”, s. 249.

130 “Gerçek Sinema Toplu Film Çalışma Grubu Film Çalışmaları Raporu”, s. 251.

131 “Gerçek Sinema Toplu Film Çalışma Grubu Film Çalışmaları Raporu”, s. 254.

132 “Gerçek Sinema Toplu Film Çalışma Grubu Film Çalışmaları Raporu”, s. 255.

İş hayatında, üniversitelerde yaşanan sorunlar, siyasal nitelikli suçlarda artışlar, devlet otoritesinin sarsılması ve ekonomik problemler sonucu gerçekleşen 12 Mart 1971 Muhtırası, 1970'li yıllara etki eden en önemli olaylardan biridir. 27 Mayıs Askeri Darbesi'nden sonra Türk demokrasisine vurulan başka bir darbe daha olan bu muhtırayı veren askerler, bu defa yönetimi doğrudan ele almaz, sadece kendi kontrollerinde faaliyet sürdürecektir sivil siyasetçileri yürütme makamına getirme politikası izlerler. Ancak iki sene süren bu olağanüstü dönemde çeşitli işçi sendikaları, siyasî partiler, bazı dernek ve meslek kuruluşları kapatılır; farklı politik görüş ve meslekteki çok sayıda kişi tutuklanır. Anayasa'da yapılan değişikliklerle kişi temel hak ve hürriyetleri, basın özgürlüğü ve Anayasa Mahkemesi'nin yetkileri sınırlandırılır; üniversitelerin ve TRT'nin özerkliği kaldırılır; Milli Güvenlik Kurulu'nun (MGK) yetkileri artırılırken; Devlet Güvenlik Mahkemeleri (DGM) kurulur. 12 Mart 1971 Muhtırası dönemi, 1973 yılında askerlerin aksi yöndeki taleplerine rağmen sivil siyasetçilerin desteğini alan Korutürk'ün cumhurbaşkanı olarak seçilmesiyle sona erse de ülkedeki sorunlar devam eder.

Bu dönemde arka arkaya kurulan kısa ömürlü koalisyon hükümetleri de istikrar sağlayamazlar. 1974 yılında gerçekleştirilen Kıbrıs Barış Harekatı'nın başarısı da hemen arkasından gelen Amerikan ambargosunun gölgesinde kalır. Siyasal istikrarsızlık, ambargo ve petrol fiyatındaki artışın getirdiği ekonomik sorunlar ülkedeki asayiş problemlerini artırır. Siyasal cinayetler, banka soygunları, güvenlik kuvvetlerinin müdahale edemediği "Kurtarılmış Bölgeler", siyasal kutuplaşma ve bazı şehirlerde mezhepsel kökenli çatışmalar yaşanır. Sıkıyönetim ilanları da şiddet eylemlerini önlemeye yetmez. 1970'li yıllara zaten bir devalüasyonla giren Türkiye, ilk dönemlerde yurt dışındaki işçilerin gönderdiği dövizlerle bu problemi aşmaya çalışsa da bütün dünyada petrol fiyatlarındaki artış sonucu ekonomilerin yavaşlaması ülkenin ihracat gelirlerini azaltır. Avrupa ülkelerinin işçilere kapıları kapatması da işçi dövizlerinde düşüşe sebep olur. Bunların sonucunda enflasyon %90'lara ulaşır ve hükümet IMF ile anlaşma imzalamak zorunda kalır.

1970'lerin kültür sanat politikaları açısından en önemli olay 12 Mart Muhtırası'nın hemen sonrasında Erim Hükümeti tarafından Kültür Bakanlığı'nın kurulması olur; ancak bu Bakanlık da istikrarsızlıktan nasibini alır. 70'lerin sonuna kadar bazen kaldırılıp yetkileri müsteşarlığa devredilir, bazen ise diğer bakanlıklarla birleştirilir. Bir taraftan hükümet programlarında kültür/sanat faaliyetlerinin önemine değinilip bu faaliyetlerin yaygınlaştırılacağı belirtilirken, diğer taraftan Kültür Bakanlığı siyasal çekişmelerin nesnesi haline gelir. Dönemin Beş Yıllık Kalkınma planlarında, kültür konularına yer verilmesine rağmen, planların gerçekleştirilmesi yönünde somut adımlar atılamaz.

Devletin sinema alanına yönelik ilk faaliyeti, Kültür Bakanı Halman'ın girişimleriyle 1971 yılında organize edilen II. Sinema Danışma Kurulu'nun toplanmasıdır. Bu kurulun toplanma amacı, dönemin Türk sinemasının sorunlarına çözümler

getirilmesidir. Kurul sonunda hazırlanan raporda, Türk filmlerinin kalitesinin artırılması, kaliteli filmlere prim, vergi, kredi, ödül ve ihracat teşviki gibi avantajlar sağlanması; kısa filmlerin teşvik edilmesi; mevzuatın gözden geçirilmesi; malî sorunların giderilmesi; yabancı sinemacılarla işbirliği konularında düzenleme yapılması; kaliteli yabancı filmlerin getirilmesinin teşvik edilmesi; gümrük mevzuatı ile malî mevzuatın yeniden düzenlenmesi; yeni sinema salonlarının yapılması ve mevcutların modernleştirilmesi; programasyonla ilgili sorunların giderilmesi; sinema mesleğinin örgütlendirilmesi; sinemayı geliştirici okul, arşiv, burs gibi yardımcı tedbirler alınması; Türk Sinema Kurumu'nun kurulması ve sansürün kaldırılması gibi öneriler getirilir; ancak bir sonuca ulaşamaz. Bundan sonra da sinemanın durumu ve sorunları konusunda sinemacılar tarafından da birtakım raporlar hazırlanır; ama koşulların iyileştirilmesi adına bir aşama kat edilemez.

1970'lerin ikinci yarısından itibaren seks filmlerinin sinema piyasasında yaygınlaşması ve kamuoyundan gelen tepkiler üzerine iktidar, sinema alanında yeni bir yasal düzenleme ihtiyacı duyar. Bunun sonucunda 23 Eylül 1977 tarihinde "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük" yürürlüğe konulur. 8 Kasım 1977 tarihinde ise "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik" in *Resmî Gazete*'de yayınlanmasıyla yeni sinema mevzuatına geçiş tamamlanır. 1977 tarihli bu tüzükle, 1939 tarihli nizamnamede yer alan İstanbul'daki Kontrol Komisyonu ve Ankara'daki Merkez Film Kontrol Komisyonu yerine Film Denetleme Kurulu ve Film Denetleme Yüksek Kurulu oluşturulur. Ayrıca film yasaklama gerekçelerine küçük eklemeler yapılır. Yeni sansür yasası da öncekilerde olduğu gibi sinemacıların tepkisine maruz kalmış ve bir grup sinemacı, Ankara'da protesto yürüyüşü düzenleyerek iktidar çevrelerinin dikkatini çekmeye çalışmıştır.

1977 yılına kadar Film Kontrol Komisyonu ve sonrasında ise Film Denetleme Kurulu önüne gelen senaryo ve filmlerden bazıları tüzüğün çeşitli madde ve fıkraları gereği yasaklamalara uğramış, bazı filmler ise herhangi bir değişiklik ya da yasak kararı almadan seyirciyle buluşma imkânı bulmuşlardır. Ulusal ve Milli sinemacı yönetmenlerin eserleri komisyon ve kurulları geçip vizyona girmekte fazla zorlanmazken özellikle devrimci sinema örneği olarak değerlendirilebilecek bazı filmler, çeşitli değişiklik ve yasaklama kararlarına konu olmuştur. Tüzüğün farklı ve öznel yorumlara açık bazı madde ve fıkraları, denetleyicilerin elini kuvvetlendirmiştir. Ancak bu dönemde ülkedeki anarşi ortamı ve siyasal kutuplaşma durumunun sinemanın tamamen denetimsiz bırakılmasına da mâni olduğu görülmektedir. Siyasal söylemi olan bu filmlerin kurullarda takılıp kalmasına rağmen seks hatta bazı porno filmlerin nasıl olup da gösterime girdiği bugün de tartışma konusu olmaktadır. Anlaşılan şudur ki bu filmlerin yapımcıları, bu filmleri senaryo aşamasında Kurul'a aşk filmi olarak sunmakta, filme alınabilir kararından sonra çekmekte; fakat film haline geldiğinde içerisindeki erotik/pornografik sahneleri çıkararak kurula sunmakta ve böylece filmin gösterim iznini almaktadırlar. Tabii

film sinemalarda kurula sunulmayan erotik/pornografik sahneler eklenerek gösterilmektedir. Bir diğer yol da önceden gösterim izni almış eski filmler arasına erotik/pornografik sahnelerin konularak yeniden vizyona sokulmasıdır. Bu durumun bilinmesine rağmen etkili bir engellemeye uğramamasının sebebi bizce 1970'lerin anarşi ve kutuplaşma ortamında devlet otoritesinin zayıflamasıdır.

Özet olarak söylemek gerekirse, 1970'ler Türk sineması açısından 1960'ların parlak döneminden sonra sorunlu bir zaman dilimini ifade eder. 1960'ların en parlak yönetmenlerinin bazıları bile bu kriz yıllarında piyasa filmi yapmak zorunda kalmış, Türk sinema dilini ileri götürecek hamleler yapma imkânından uzak kalmışlardır. Ancak bu yıllar aynı zamanda Lütfi Ömer Akad'ın *Gelin, Düğün ve Diyet* adlı film üçlemesi ile Yılmaz Güney'in *Umut* ve Yücel Çakmaklı'nın ise *Birleşen Yollar* filmiyle ilk örneklerini verdiği Devrimci ve Millî Sinema akımlarının Türk sinemasına yeni bir soluk getirdikleri yıllar da olur. Politik yönü ağır basan bu ilk yönetmenlerin arkasından gelen devrimci bir anlayışa sahip Genç Sinemacılar ve İslamcı bir anlayışa sahip Akın Grup ise etkilendikleri bu yönetmenlerden daha radikal bir sinema anlayışının temsilcisi olma iddiasıyla yola çıkarlar ve sinemayı politik görüşlerine ulaşmak için kullanılacak bir araç olarak gördüklerini çeşitli vesilelerle dile getirirler. Ancak ne devrimci çizgideki Genç Sinemacılar ne de İslamcı çizgideki Akın Grup, sinema alanında uzun soluklu ve nitelikli bir üretim içinde olamazlar.

Kaynakça

Kitap ve Makaleler

- “1. Devrim Sineması Şenliği Bildirisi”, *Genç Sinema Proleter Devrimci Sinema Dergisi*, sy. 13, Haziran 1970, sayfa aralığı?
- Ada, Serhan, “Bir Yeni Kültür Politikası İçin”, *Türkiye’de Kültür Politikalarına Giriş*, Serhan Ada ve H. Ayça İnce (eds.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009, sayfa aralığı?
- Ahmad, Feroz, *Modern Türkiye’nin Oluşumu*, 6. baskı, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2007.
- Althusser, Louis, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2008.
- Arat, Güler Bek, “1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam”, Doktora tezi, dan. Zeynep Yasa Yaman, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2007.
- Bozkurt, Celil, “27 Mayıs 1960’tan 12 Mart 1971’e”, *Modern Türkiye Tarihi*, Süleyman Beyoğlu ve Ali Satan (eds.), İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınevi, 2014, sayfa aralığı?
- Büyükköztürk, Şener vd., *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, 25. Baskı, Ankara: Pegem Akademi, 2018.
- Cankaya, Özden, *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi TRT 1927-2000*, Ankara: İmge Kitabevi, 2015.
- Coşkun, Esin, *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2009.

- “Çağdaş Sinema Dergisi Türk Sineması Raporu”, *Türk Sineması Hakkında Raporlar*, Ali Karadoğan (ed.), Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti, 2019, s. 227-245.
- Doğan, Duygu Çağlar, “Sinemanın Toplum Hayatındaki Rolü ve Denetimi”, *Hukuk Gündemi, Ankara Barosu Stajyer Avukat Dergisi*, Bahar 2010, sy. 14, s. 77-86 (<http://www.ankarabarusu.org.tr/siteler/ankarabarusu/hgdmakale/2010-2/14.pdf> [Erişim Tarihi: 16-08-2020]).
- Eraslan, Cezmi, “Atatürk'ten Sonra Türkiye'nin İç Politikası”, *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, c. 2, Ankara: AKDYYK Atatürk Araştırma Merkezi, 2005, sayfa aralığı?
- Erus, Zeynep Çetin, *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*, İstanbul: Es Yayınları, 2015.
- Esen, Şükran Kuyucak, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, 3. Baskı, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2016.
- Findley, Carter V., *Modern Türkiye Tarihi*, 2. Baskı, çev. Güneş Ayas, İstanbul: Timaş Yayınları, 2012.
- “Gerçek Sinema Toplu Film Çalışma Grubu Film Çalışmaları Raporu”, *Türk Sineması Hakkında Raporlar*, Ali Karadoğan (ed.), Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti, 2019, s. 247-256.
- Güçhan, Gülseren, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara: İmge Kitabevi, 1992.
- Gülbay, Alper, “12 Mart'tan 12 Eylül'e Türkiye'de Seçimler ve Sonuçları”, Doktora tezi, dan. Ayten Sezer Arıç, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Anabilim Dalı, 2017.
- Gulbenkian Komisyonu, *Sosyal Bilimleri Açın*, 4. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Hükümetler-Programları ve Genel Kurul Görüşmeleri*, c. 6 (17 Kasım 1974-12 Kasım 1979), haz. İrfan Neziroğlu ve Tuncer Yılmaz, Ankara: Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığı Yayınları, 2013.
- İnci, Ş. Fuat, “Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Radyo Televizyon Bilim Dalı, 1996.
- Karabağ, Gülin, “Disiplinlerarası Tarih Çalışması”, *Tarih Nasıl Yazılır?*, Ahmet Şimşek (ed.), 6. Baskı, İstanbul: Tarihçi Kitabevi, 2014, sayfa aralığı?
- Karpat, Kemal H., *Kısa Türkiye Tarihi (1800-2012)*, haz. Güneş Ayas, İstanbul: Timaş Yayınları, 2012.
- “Kültür Bakanlığı'nın Zikzaklı Tarihi”, (2020), <http://arsiv.ntv.com.tr/news/210476.asp> [Erişim Tarihi: 30-05-2020].
- Lüleci, Yalçın, “1960'lı Yıllarda Türkiye'de İktidar ve Sinema İlişkileri”, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-gifder)*, c. 8, sy. 2, Eylül 2020, s. 1200-1233.
- Lüleci, Yalçın, “27 Mayıs ve 12 Eylül Askeri Darbelerinin Türk Sinema Sektörüne Etkileri”, *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, yıl 13, sy. 49, 2016, s. 183-208 (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/muhafazakar/issue/52643/694320> Erişim Tarihi: [31-10-2020]).

- Lüleci, Yalçın, “Sinema ve Din: Türk Sineması Örneği”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı Din Psikolojisi Bilim Dalı, 2007.
- Okumuş, Fatma, *Sinema Tarihyazımı*, Ankara: Gece Kitaplığı, 2014.
- Özgüç, Agah, *Türlerle Türk Sineması*, İstanbul: Dünya Kitapları, 2005.
- Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.
- Pamuk, Şevket, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 3. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- Poulantzas, Nikos, *Faşizm ve Diktatörlük*, İstanbul: Birikim Yayıncılık, 1980.
- Resmî Gazete*, 23 Eylül 1977 Cuma, sy. 16063, s. 2-9. (<http://updatetest.palmiyye-yazilim.com/eskiregalar/1977/09230.pdf> [Erişim Tarihi: 16-08-2020]).
- Resmî Gazete*, 31 Temmuz 1939 Pazartesi, sy. 4272, Kararname no: 2/11551, Kararname Tarihi: 19 Temmuz 1939, s. 12375-12377 (<https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/4272.pdf> [Erişim Tarihi: 02-01-2020]).
- Resmî Gazete*, 8 Kasım 1977 Salı, sy. 16107, s. 1-7 (<https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/16107.pdf> [Erişim Tarihi: 15-08-2020]).
- “Sansür”, *Genç Sinema*, sy. 14, Ocak 1971, sayfa aralığı?
- Sakal, Fahri (2014), “Tarihyazımında Temel Kavramlar”, *Tarih Nasıl Yazılır?*, Ahmet Şimşek (ed.), 6. Baskı, İstanbul: Tarihçi Kitabevi, 2014, sayfa aralığı?
- Sarı, Mustafa, “İki Askeri Müdahale Arasında Türkiye (1970-1980)”, *Modern Türkiye Tarihi*, Süleyman Beyoğlu ve Ali Satan (eds.), İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınevi, 2014, sayfa aralığı?
- Seçkin, Aylin, “Türkiye’deki Kültür Politikalarının Ekonomi Politikği”, *Türkiye’de Kültür Politikalarına Giriş*, Serhan Ada ve H. Ayça İnce (eds.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009, sayfa aralığı?
- Scognamillo, Giovanni, *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, haz. Barış Saydam, İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- “Sinema Danışma Kurulu Raporu (2)”, *Yedinci Sanat*, sy. 2, Nisan 1973, s. 30-31.
- “Sinema Danışma Kurulu Raporları (3)”, *Yedinci Sanat*, sy. 3, Mayıs 1973, s. 28-29.
- “Sinema Danışma Kurulu Raporu (4)”, *Yedinci Sanat*, sy. 4, Haziran 1973, s. 32-34.
- “Sinema Raporları”, *Yedinci Sanat*, sy. 1, Mart 1973, s. 13-16.
- Tarhanlı, İhtar B., “Sinemada Sansür Üstüne”, *İdare Hukuku ve İlimleri Dergisi*, 4 (1-3), 2011, s. 123-132 (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuihid/issue/1256/14769> [Erişim Tarihi: 15-08-2020]).
- “Tarihçe”, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-43034/tarihce.html> [Erişim Tarihi: 30-05-2020].
- Tikveş, Özkan, “Anayasada Onbeş Yıllık Dönemde (1961 - 1976) Yapılan Değişiklikler ve Ekler”, *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, c. 34, sy. 1, 1977, s. 19-60 (<https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/48286/2957.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Erişim Tarihi: 16-05-2020]).
- Tikveş, Özkan, *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1968.

- Tokgöz, Erdinç, "Cumhuriyet Döneminde Ekonomik Gelişmeler", *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, c. 2, Ankara: AKD'TYK Atatürk Araştırma Merkezi, 2005, sayfa aralığı?
- Tunç, Ertan, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2012.
- "Türkiye Hükümetleri Listesi", https://tr.wikipedia.org/wiki/Türkiye_hükümetleri_listesi [Erişim Tarihi: 17 Mayıs 2020].
- "Türkiye Sanatçılar Birliği Sinema Kurulu Raporu", *Yedinci Sanat*, sy. 6, Ağustos 1973, s. 16-19.
- "Türkiye Sanatçılar Birliği Sinema Kurulu Raporu (2)", *Yedinci Sanat*, sy. 7, Eylül 1973, s. 35-37.
- Uçakan, Mesut, *Türk Sinemasında İdeoloji*, İstanbul: Sepya Yayıncılık, 2010.
- Yaylagül, Levent, *Sinema Toplum Siyaset*, Ankara: Dipnot Yayınları, 2018.
- Yenen, İbrahim, "Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, c. 1, sy. 3, 2012, s. 240-271 (<http://www.itobiad.com/tr/download/article-file/92735> [Erişim Tarihi: 23-12-2019]).
- Yengin, Deniz, *İletişim Çalışmalarında Araştırma Yöntemleri ve Uygulamaları*, İstanbul: Der Yayınları, 2017.
- Zürcher, Erik Jan, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 20. Baskı, çev. Yasemin Saner Gönen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Cumhurbaşkanlığı Cumhuriyet Arşivi Belgeleri

CCA, 030.18.01-02-147-59-07; CCA, 030.18.01.02-380-245-10.

Telif Hakları Genel Müdürlüğü Arşivi Belgeleri

- 19 Ocak 1970 tarih ve 11 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 11, Raf No: 2B002
- 8 Haziran 1970 tarih ve 122 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 292, Raf No: 2B002
- 29 Aralık 1970 tarih ve 292 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 292, Raf No: 2B002
- 12 Haziran 1974 tarih ve 974/114 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 131, Raf No: 2B014
- 2 Ağustos 1974 tarih ve 974/131 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 131, Raf No: 2B014
- 14 Eylül 1970 tarih ve 211 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 94, Raf No: 2B003
- 24 Eylül 1970 tarih ve 211 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 94, Raf No: 2B003
- 18 Eylül 1972 tarih ve 972/333 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 300, Raf No: 2B010
- 21 Şubat 1973 tarih ve 973/51 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 95, Raf No: 2B011
- 12 Eylül 1973 tarih ve 973/243 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 325, Raf No: 2B013
- 23 Ekim 1974 tarih ve 974/217 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 241, Raf No: 2B015
- 12 Eylül 1977 tarih ve 977/303 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 303, Raf No: 3A012
- 26 Eylül 1978 tarih ve 978/101 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 113, Raf No: 4A004
- 2 Şubat 1979 tarih ve 979/14 nolu karar, TEHAKSİS, Sansür No: 113, Raf No: 4A004

1970’li Yıllarda Türkiye’de İktidar ve Sinema İlişkileri

Yalçın LÜLECI

Öz

Bu çalışmada, 1970’li yıllarda Türkiye’deki iktidar ve sinema ilişkilerinin ortaya konulması amaçlanmıştır. 12 Mart Muhtırası ve sonrasında yaşanan şiddet olayları, siyasal kutuplaşma, bir türlü sağlanamayan siyasal istikrar, Kıbrıs Barış Harekâtı sonrasındaki ambargo, petrol fiyatlarındaki yükselme ve piyasada temel ihtiyaç maddelerinin bulunamaması gibi sıkıntıların yaşandığı 1970’ler, sinema alanında da sorunların yaşandığı bir dönemdir. Yeni ortaya çıkan televizyonla rekabet etmek ve filmlere kaynak yaratmak amacıyla tefecilere başvurmak zorunda kalan, seyirci, salon ve hasılat kaybı yaşayan ve bunu aşmak için düşük maliyetli seks ve arabesk filmlerine yönelen sinema, geleneksel aile seyircisini de kaybetmiş ve sektörel bir daralmaya uğramıştır. Ana akım sinemada bunlar olurken sosyalist ve İslamcı söylemi olan ve sinemayı politik hedefleri için bir araç olarak kullanmayı amaçlayan sinema grupları da ortaya çıkmıştır. Devlet ise yaygınlaşan seks ve siyasî filmleri denetim altına almak için yeni yasal düzenlemeler yapma gereği duymuştur. Sanatçılar da bu dönemde hazırladıkları raporlarla sinema alanında çeşitli reform taleplerini dile getirmişlerdir. Disiplinlerarası bir yaklaşımın benimsendiği bu çalışmada, ele alınan konu ve dönemin niteliği dolayısıyla tarihsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Konuyla ilgili literatürün taranmasına ek olarak bazıları ilk defa bu makalede yayınlanacak olan Kültür Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü Arşivi ve Cumhurbaşkanlığı Cumhuriyet Arşivi’nden (CCA) elde edilen belgelere yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, İktidar ve Sinema, 1970’ler, Türk Sineması, 12 Mart Muhtırası.

Relations Between Power and Cinema in Turkey During the 1970s

Yalçın LÜLEÇİ

Abstract

This research looks at the cinema and power relations in Turkey in the 1970's. The 1970s, during which such problems as violence before and after the Memorandum of 12 March, political polarization, political instability, embargoes following the Cyprus Peace Operation, increase in oil prices and shortage of basic necessities and staples in the market were seen, witnessed problems in cinema as well. The cinema owners, who had to borrow money from loan sharks to compete with the growing popularity of television in the households and to create resources for movies, lost their audience, theaters and revenues, thus they turned to low-cost sex movies and movies called "arabesk" to make up for that situation. As a result, they lost the traditional family audience and underwent a financial contraction in the sector. While all those things happened in mainstream cinema, some cinema groups with socialist and Islamist background, aiming to use cinema as a tool for their political goals, emerged. The state, on the other hand, felt the need to make new legal regulations to control the popularity of sex and political movies. The artists expressed their demand for various reforms in the film industry with the reports they prepared during that period. This study adopts an interdisciplinary approach and historical research method in consideration of the subject and nature of the period. In addition to the literature review on the subject, this study includes the documents obtained from the Ministry of Culture General Directorate of Copyright Archives and Presidential Republic Archives (CCA), some of which will be published for the first time in this article.

Keywords: Cinema, Power and Cinema, 1970s, Turkish Cinema, 12 March Memorandum.

Türkiye’de Belgesel Sinemanın Kısa Bir Tarihçesi

Peyami ÇELİKCAN*

Türkiye’de sinema alanındaki çalışmalar ağırlıklı olarak kurmaca sinema üzerine odaklanmıştır. Sinemanın ana türlerinden birisi olarak belgesel sinema, sinema tarihi çalışmalarında bile yeterince yer alamamıştır.

Belgesel sinemanın tasnif dışı bırakılmasında, sinema alanındaki türler ayrımının yeterince tartışılmamış olmasının ve çok sınırlı sayıda belgesel film üretilmiş olmasının önemli bir yeri vardır. Sinema; içinde farklı türlerden filmlerin yer aldığı kapsayıcı bir tanımlama. Ne var ki, sinema dediğimiz zaman genel olarak “konulu”, “uzun metrajlı”, “hikayeli”, “öykülü” gibi adlandırmalarla tanımlanan “kurmaca” filmler anlaşılmaktadır. Son yıllarda bu genel anlayışın dışında kalan yeni çalışmaların yapılmış olması ise önemli bir boşluğu doldurmaktadır.

Sinema tarihçiliğimizin kurucu metinlerinden olan Nijat Özön’ün *Türk Sineması Tarihi*¹ kitabında belgesel sinema konusuna “Dökümanter Film Çalışmaları” bölümünde yer verilmiş olmakla birlikte 328 sayfalık kitapta bu konuya sadece 9 sayfa ayrılmıştır. Belgesel sinema alanında literatür içinde, Bilgin Adalı’nın *Belgesel Sinema*² adlı kitabı ilk çalışmalardan birisi olarak değerlendirilebilir. Akademik çalışmaların öncüleri ise Nazmi Ulutak’ın “Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik”³ ve Simten Gündes’in

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

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

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

3 Nazmi Ulutak, “Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik”, Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1986.

“Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye’ye Yansıması”⁴ adlı doktora tezleridir. Aynı yıl hazırlanan bu iki doktora tezi belgesel sinemanın bir akademik araştırma alanı olarak tanımlanmasına önemli katkı sağlamıştır.

1989 yılından günümüze belgesel sinema alanında 30 adet doktora tezi yazılmıştır. Belgesel sinemanın değişik veçhelerini araştırma konusu yapan bu doktora tezleri içinde belgesel sinemayı tarihsel bütünlük içinde ele alan iki tez dikkati çekmektedir. Bunlardan ilki Hakan Aytekin tarafından yazılan “Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema”⁵ adlı doktora tezidir. Bu doktora tezi, belgesel sinema tarihi konusunda kapsamlı bir çalışma olma özelliği taşır. Bu doktora tezi, aynı zamanda toplumsal değişim bağlamında bir dönemselleştirme modeli de geliştirmiştir. Aynı adla kitap⁶ olarak yayımlanan bu çalışma dışında, İsrail Kuralay tarafından hazırlanan “Belgeselcilik ve Özgün Bir Tarz Olarak TRT Belgeselciliği”⁷ adlı doktora tezi de belgesel tarihi konusundaki kapsamlı çalışmalardan bir diğeridir.

Belgesel sinemanın gelişimini ele aldığımız bu makalenin amacı belgesel tarihini, türler ayrımına dayalı bir kavramsal çerçeve doğrultusunda ve belgesel sinemanın diğer ülkelerdeki gelişimine paralel olarak incelemektir. Bu çerçevede, 1905 yılından televizyon belgeselciliğinin yaygınlaştığı 1980’li yıllara kadarki dönem ele alınmıştır. Bir makalenin sınırlarını aşacak bir boyut taşıdığı için televizyon belgeselciliği kapsam dışı tutulmuştur.

Kavramsal Çerçeve

Nonfiction Film adlı kitabında Richard Meran Barsam, sinemanın iki ana türe sahip olduğunun altını çizer.⁸ Bu ayrıma göre, sinema “*kurmaca*” (fiction) ve “*kurmaca-dışı*” (non-fiction) olmak üzere iki ana türe ayrılır. Kurmaca ve kurmaca-dışı sinema da kendi içinde bir türler ayrımına tabi tutulur. Konumuz belgesel olduğu için, biz bu yazıda kurmaca-dışı sinema ve bu türün bir alt türü olan belgesel sinema üzerinde duracağız.

Metodolojik olarak sinemayı bir bütün halinde görmek ve ana türleri bu bütünün alt kategorileri olarak değerlendirmek zorunluluğu vardır. Bu zorunluluk izleyiciyi bağlayan bir özellik taşımasa da, araştırmacıyı bağlayan bir özellik

4 Simten Gündeş, “Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye’ye Yansıması”, Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1986.

5 Hakan Aytekin, “Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema”, Doktora tezi, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

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

7 İsrail Kuralay, “Özgün Bir Tarz Olarak TRT Belgeselciliği, İstanbul Ticaret Üniversitesi”, Doktora tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020.

8 Richard Meran Barsam, *Nonfiction Film-A Critical History*, New York: E.P.Dutton&CO., 1973.

olarak görülmelidir. Sinema adına yapılan araştırmalarda sinemayı sadece bir türe indirgeyerek incelemek yaygın bir yöntem olsa da, doğru olmadığı açıktır.

Barsam’a göre, kurmaca-dışı sinema kurmaca yerine, gerçeği dramatize eden bir sinema türüdür ve bu tür sinemada yönetmen kamerasını ve bakışını gerçek durumlar, kişiler, süreçler ve olaylar üzerinde yoğunlaştırır ve bunların yaratıcı bir yorumunu yapar.⁹

Kurmaca-dışı sinema sosyal bir durum, sorun, kriz üzerine ya da hiç de dramatik olmayan sıradan bir birey ya da durum üzerine odaklanabilir. Kurmaca-dışı sinema izleyiciye Barsam’ın ifadesiyle “orada olma”, o gerçek mekanda, o gerçek insan ya da insanlarla olma duygusunu yaşatır.¹⁰ Kurmaca sinema da çoğu zaman izleyiciye “orada olma” duygusunu yaşatmaya çalışır. Aradaki fark, birisinin bunu gerçeğin yeniden temsili üzerinden, diğersinin ise gerçeğin doğrudan aktarılması yoluyla sağlanmasıdır.

Kurmaca-dışı sinema kendi içinde pek çok türe sahiptir. Belgesel, bu türler içinden sadece birisidir. Ancak belgesel sinema, kurmaca-dışı bütün sinema türlerini kuşatan bir üst tür olarak da kullanılabilir. Bu nedenle olsa gerek, “belgesel sinema nedir?” sorusu sonu gelmeyen tartışmalara zemin hazırlar her zaman. İçine kurmaca-dışı her türün dahil edildiği bir belgesel sinema yaklaşımı, belgesel sinemayı doğal olarak tanımsız kılar.

Belgesel sinemayı kurmaca-dışı sinemanın bir alt türü olarak değerlendirdiğimiz zaman ise, sınırlarını çizmek ve tanımlamak kolaylaşır. Genel olarak bakıldığında, kurmaca-dışı sinemanın alt-türleri olarak şunları sayabiliriz: belgesel film, haber filmi, eğitim filmi, propaganda filmi, belge film, tanıtım filmi.

Kimi kurmaca-dışı alt türler için, “gerçek”le kurulan ilişki sadece olduğu gibi yansıtma özelliği taşıyabilir. Belge filmler bu kapsamda değerlendirilebilir. Gerçekliği yansıtarak bilgi vermek hedeflendiğinde artık eğitim filmleri alanına girilmiş olur. Gerçekliği yansıtarak izlenim oluşturma çabası ise propaganda ya da tanıtım filmlerinin özelliği olur. Bir başka alt-tür olan haber filmleri, gerçekliği yansıtmak suretiyle ne olup bittiğine dair haber verirler.

Bu alt-türlerin ana malzemesini “gerçek” oluşturur. Ancak her birinin “gerçek” ile kurduğu ilişki biçimi ve amacı çok farklı özellikler taşır. Bu nedenle, belgesel sinema ile diğer kurmaca-dışı türleri birbirinden ayırmak gerekmektedir.

Belgesel Sinema: Hakikat Arayışı

Belgesel filmler gerçeği sadece yansıtmakla kalmaz, gerçekliği sorgular ve yorumlar. Amacı hakikate ulaşmaktır. Belgeselci kendi hakikat arayışına izleyiciyi

9 Barsam, *Nonfiction Film-A Critical History*, s. 3.

10 Barsam, *Nonfiction Film-A Critical History*, s. 4.

ortak eder çektiği filmle. Dolayısıyla belgesel sinema, hakikat arayışının bir aracıdır. Derdi gerçeğin kendisi değil, gerçeğin ne anlama geldiğidir.

Gerçeği yorumlama özelliği ile diğer kurmaca-dışı türlerden farklılaşan belgesel sinemanın bir başka özelliği ise, bu yorumlama sürecine yaratıcılığı da katmasıdır. John Grierson'ın tanımıyla, belgesel sinema gerçeğin yaratıcı yorumudur.¹¹

Belgeselci, sinemanın kendine özgü anlatım araçlarını, gerçekliğin yaratıcı yorumunu yapacak şekilde kullanır. Bu nedenle belgesel sinema, sanatsal bir anlatım biçimi olarak kabul edilir. Yaratıcılıktan yoksun bir kurmaca-dışı film, belgesel değil ama haber, eğitim ya da belge film türlerinden birisi içinde değerlendirilebilir.

Bu kavramsal ve türsel tanımlamalar ışığında bakıldığında zaman, sinema serüveninin kurmaca-dışı türlerde çekilmiş ilk örneklerle başladığı söylenebilir. Lumiere Kardeşler'in çektiği *Tren'in Gara Girişi* (1895), hareketli görüntünün kaydedildiği ve gösterildiği ilk film olarak kabul edilir. Bu ve benzeri diğer filmler bir gerçekliği olduğu gibi yansıtma amacıyla sınırlıdır ve kurmaca-dışı film türleri içinde belge film olma özelliği taşırlar.

Hareketli görüntünün filme kaydedilmesi ve halka gösterilmesini mümkün kılan kayıt ve gösterim tekniği ile birlikte bir yandan kurmaca-dışı, diğer taraftan da kurmaca film türlerinin gelişimi sağlandı. Ancak XIX. yüzyılın son on yılında ortaya çıkan bu yeni anlatım biçimi, sanayileşme ve modernleşme sürecinin oluşturduğu büyük sanayi merkezlerinde yoğunlaşan nüfusun yeni eğlence aracı olarak gelişimini sürdürdü. Dolayısıyla sinema, kurmaca filmlerle giderek güçlü bir kitlesel eğlence aracına dönüştü.

Sinemanın kurmaca-dışı türleri olan haber, propaganda ve tanıtım film türleri I. Dünya Savaşı'nın neden olduğu siyasal ve askerî gerginliklerin bir sonucu olarak ortaya çıktı ve gelişti. Bir kurmaca-dışı tür olarak belgesel sinema ise, I. Dünya Savaşı sonrasında oluşan yeni sosyo-ekonomik düzenin güçlü bir politizasyon sürecine ortam hazırlaması ile gelişti.

Bu politizasyon süreci, hayatı, düzeni, gerçekliği sorgulama eğilimini yaygınlaştırırken, sinemayı bu sorgulama, bir başka ifadeyle hakikati arama çabasının bir parçası haline getirdi. Sinema sadece bir eğlence aracı olarak değil, gerçeği sorgulama ve yorumlama aracı olarak da değer ve önem kazanırken, belgesel sinemanın da ilk gelişmiş örnekleri ortaya çıkmaya başladı.

Belgesel sinema türünün öncü örneği olarak kabul edilen Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1920) adlı filmi, sanayileşmenin oluşturduğu mekanik hayatın karşısında, doğal hayatın yeniden keşfini ele alır. Flaherty'nin doğal hayatı konu alan bu filminin hemen ardından, değişik ülkelerde başka belgesel filmler çekilir.

¹¹ Smith, Nathan & Jenny Rock, "Documentary as a Statement: Defining Old Genre in a New Age", *Journal of Media Practice*, s. 1, 2014.

Sözgelimi Dziga Vertov Sovyetler Birliği’nde *Kameralı Adam* (1923) filmini; Alberto Cavalcanti Fransa’da *Sadece Saatler* (1926) filmini; Walter Ruttmann Almanya’da *Berlin* (1927) filmini ve John Grierson İngiltere’de *Balıkçı Tekneleri* (1929) filmini çeker. Bütün bu filmlerin ortak özelliklerinden birisi, içinde yaşanan hayatı sorgulamalarıdır.

Bu öncü filmlerle belgesel filmin yapısal özellikleri gelişirken, sinemanın sadece bir eğlence aracı olmadığı, hayatı keşfetmenin, sorgulamanın, yorumlamanın velhasıl “hakikat”e ulaşmanın da bir aracı olabileceği kanıtlanmış oldu. Üstelik bu hakikat arayışına sadece filmi yapan değil, filmi izleyen de ortak oldu.

Avrupa ve Amerika’da hızla gelişme imkanı bulan belgesel sinemanın Türkiye’deki serüveni ise daha farklı bir seyir izler.

Osmanlı Sineması

Türkiye’de her alanda olduğu gibi sinema alanında da ilk adımlar İstanbul’da atılır. Osmanlı İmparatorluğu’nun başkenti İstanbul, Avrupa’daki yeniliklerin yakından takip edildiği bir merkezdir. Avrupalı mucitler için de İstanbul çok önemli bir pazardır. İcad edilen her şey İstanbul’a çok kısa bir sürede ulaşır. Fotoğraf gibi sinema da Osmanlı saltanatının ilgi gösterdiği, himaye ettiği yenilikler içinde yer alır.

Saltanat ailesi için Yıldız Sarayı’nda düzenlenen sinema gösterimlerinin yanı sıra, halka açık ilk gösterim de Paris’teki ilk gösterimden sadece bir yıl sonra 1896 yılında Beyoğlu’nda gerçekleştirilir.¹²

İlk film çekimi ise İstanbul’da değil, Osmanlı döneminin Balkanlar’daki en önemli şehirlerinden Manastır’da, Manaki Kardeşler tarafından çekilir. 1905 yılında çekilen ilk film, 10 yıl önce Lumiere Kardeşler’in çektiği film gibi kısa ve basittir. Büyükanneleri Despina’yı yün eğirirken çeken Manaki Kardeşler, Osmanlı dönemindeki ilk filmi çekmiş olurlar. İzleyen yıllarda çok sayıda belge ve haber filmi sayılabilecek türden film çeken Manaki Kardeşler, 1908 yılında Jön Türklerin pek çok etkinliğini filme alırlar. 1911 yılında ise Sultan Reşat’ın Manastır ve Selanik Ziyareti filmini çekerler.¹³

Manaki Kardeşler’in Osmanlı döneminde çektiği bu filmler ne yazık ki, sinema tarihimizin başlangıcını oluşturan örnekler olarak kabul görmez. Yerine, Manaki Kardeşler’den tam 9 yıl sonra Fuat Uzkınay tarafından çekildiği varsayılan *Ayestefanos Abidesi’nin Yıkılışı* (1914) filmi sinema tarihimizin başlangıcı olarak kabul edilir. Bu filmin de bir belge film olma özelliği taşıdığı ileri sürülebilir.

12 Ali Özuyar, *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar*, Ankara: Phoenix Yayınları, s. 16.

13 Manaki Kardeşler konusundaki en kapsamlı çalışma Igor Stardelov’un *Balkanların Işık Ressamları Manaki Kardeşler* adlı kitaptır. Makedonya Sinematek’teki görevi dolayısıyla Manaki Kardeşler’in fotoğraf ve film arşivi üzerinde uzun yıllar çalışan Stardelov’un bu kitabı, 2000 yılında Makedonya Sinematek tarafından yayımlanmış, 2014 yılında ise “Manaki Kardeşler İstanbul’da” projesi kapsamında Türkçe olarak basılmıştır.

1915 yılından itibaren yeni kurulan Ordu Merkez Sinema Dairesi tarafından çeşitli belge ve haber filmler çekilir. Daha çok resmî törenleri konu olan bu filmler arasında *Sultan Reşad'ın Cenaze Merasimi*, *Sultan Vahdettin'in Kılıç Kuşanması* sayılabilir.

İlk kurmaca film yapımı da Ordu Merkez Sinema Dairesi tarafından gerçekleştirilir. Sinemamızın gelişmesine önemli katkıları bulunan Sigmund Weinberg'in yönetmenliğini yaptığı *Leblebici Horhor* filminin ardından, *Himmat Ağa'nın İzdivacı* adlı filmin yapımı da kesintiye uğrar. Ancak ikinci filmin çekimi Fuat Uzkınay tarafından tamamlanır ve böylece ilk kurmaca film olarak sinema tarihimizde yerini alır.¹⁴

Dönemin koşulları o kadar ağırdır ki, filmlerde yer alan oyuncularla uzun süreli çalışma imkanı bile ortadan kalkar. Oyuncuları Çanakkale cephelerinde savaşmaya giden filmin yapımını tamamlamak uzun bir sürece yayılır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun çözülmeye başladığı bir döneme denk gelen sinema alanındaki çalışmalar, her şeye rağmen varlığını sürdürür. Ancak sinemamız, I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yıllarının ağır koşulları karşısında Avrupa ve Amerika'daki kadar hızlı bir gelişme gösteremez.

Ordu içindeki Sinema Dairesi'nin en önemli film çalışması 1922 yılında çekilen *İzmir'e Doğru* filmi olur. Bu film bir tanıtım ya da propaganda filmi özellikleri taşır ve Kurtuluş Mücadelesinin hedefine ulaşmasından duyulan gururu yansıtır. *İzmir'e Doğru* filmi zaferle sonuçlanan Kurtuluş Mücadelesini yansıtmakla beraber, izleyen yıllarda Erken Cumhuriyet döneminin atılımlarını da içerir ve bu nedenle filme sürekli olarak eklemeler yapılır. Nijat Özön'ün verdiği bilgiye göre, filme 1933 yılında yapılan eklemelerle üç bölümlük bir belgesel dizi haline getirilmiş, daha sonra yapılan eklemelerle de bölüm sayısı 12'ye kadar çıkmıştır. Filme eklenen son bölüm ise Atatürk'ün cenaze töreni olmuştur.¹⁵ Böylece 13 bölüme çıkan bu belgesel, tarihimizin ilk dizisi olma özelliği kazanmıştır. Bu dizi belgesel aynı zamanda, Cumhuriyet devrinde, Ordu tarafından halka gösterilen ilk belgesel olma özelliği taşır. 1959 yılında İstanbul'daki Bahar ve Çiçek Bayramı etkinlikleri kapsamında halkla buluşan belgesel Cumhuriyet tarihinin bir özeti niteliğindedir. Halkla buluşan ikinci askerî belgesel ise 27 Mayıs İhtilalinin ardından yapılan *Düşükler Yassıda*'da belgeselidir.¹⁶ Demokrat Partili hükümet yetkililerini karalama kampanyasının bir ürünü olan belgesel 1960 yılındaki darbeden sonra sinema salonlarında gösterime sokulmuştur.

Ordu tarafından üretilen ve askerî amaçlarla hazırlanan haber, propaganda, belge ve belgesel filmlere ek olarak Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Malul Gaziler

14 Agah Özgüç, *Kronolojik Türk Sinema Tarihi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988, s. 7-8.

15 Özön, *Türk Sinema Tarihi*, s. 210.

16 Özön, *Türk Sinema Tarihi*, s. 211.

Cemiyeti tarafından da çeşitli filmler üretilmiş ve bazıları Ordu Sinema Dairesine devredilmiştir.

Cumhuriyet Sineması

Ordu bünyesindeki sinema çalışmaları Cumhuriyet döneminde de devam eder. Ordu dışındaki çalışmalar özellikle kurmaca sinema alanında hayli ilerler. Ancak kurmaca-dışı sinema alanında da dikkat çeken gelişmeler yaşanır.

Edebî ve siyasî kimliği ile tanınan Nazım Hikmet Ran’ın sinema alanında da çalışmaları olduğu bilinmektedir. Bu çalışmaların bir kısmı kurmaca sinema ile ilgilidir. Muhsin Ertuğrul’un çektiği filmlerin bir kısmının senaryosunu yazan Nazım Hikmet Ran’ın gerek kendi adıyla, gerekse Mümtaz Osman müstearıyla yazdığı çok sayıda senaryo bulunmaktadır.

Belgesel sinema alanında da çalışmaları bulunan Nazım Hikmet Ran, 1933 yılında *Düğün Gecesi/Kanlı Nigar* adlı bir film çeker.¹⁷ Bir tiyatro oyununun filmini çeken Ran’ın bu filminin belgesel bir film olduğu kabul edilir. Nazım Hikmet, 1934 yılında ise *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* adlı iki belgesel çeker.¹⁸ 1920’li yıllarda Avrupalı yönetmenlerin değişen şehir ve şehir hayatı üzerine çektiği filmlerle oluşan kent senfonileri akımını Nazım Hikmet’in de Türkiye’de devam ettirmeye çalıştığı söylenebilir. Bu nedenle, ayrıca önem kazanan bu filmler maalesef korunamamış ve bir yangında yok olmuştur.

Sinema ve tiyatro oyuncusu, senaryo yazarı ve aynı zamanda Hayalî (Karagöz sanatçısı) Hazım Körkmükçü’nün de 1933 yılında Yeni Karagöz adlı bir belgesel çektiği bilinmektedir.¹⁹

Konumuz çerçevesinde en önemli gelişmenin ise dönemin Sovyetler Birliği hükümeti ile yürütülen yakın ilişkilerle ortaya çıktığı söylenebilir. Başka alanlarda olduğu gibi, sinema alanında da Sovyetlerle işbirliği geliştirmek amacıyla Matbuat Umum Müdürlüğü ortak film yapımı konusunda girişimlerde bulunur. Bu işbirliğinin ilk somut adımı Cumhuriyet’in 10. Yılı Törenleri dolayısıyla atılır. Törenlere davet edilen Sovyet heyeti içinde bir sinema ekibi de yer alır. Film ekibi Sovyet heyetinin ziyaretiyle birlikte, yeni Türkiye Cumhuriyetinin 10 yılda geldiği aşamayı da filme çeker ve *Türkiye’nin Kalbi Ankara* (1934) adlı bir belgesel film yapar. Yönetmenliğini Lev Oscarovich ve Sergei Yutkoviç’in yaptığı film, Cumhuriyetin tarihinin en önemli görsel kaynağını oluşturur. Sovyetlerle ortak film yapımı alanındaki asıl örnek ise *Türk İnkılabında Terakki Hamleleri* (1937) adlı filmidir. Bu filmin yönetmenliğini ise Necati Çakus ve Ester Shup yapmıştır.

17 Adalı, *Belgesel Sinema*, s. 101.

18 <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/nazimhikmetran.html> [Erişim Tarihi: 02.05.2013].

19 Adalı, *Belgesel Sinema*, s. 101.

Sovyetler Birliği ile genç Türkiye Cumhuriyeti arasındaki dostane ilişkiler II. Dünya Savaşı sürecinde bozulmaya başlar. Bu süreçte, savaşa dahil olmamakla birlikte Almanlara yakın bir politika izleyen Türk hükümeti, Sovyetler Birliği'ni ve sosyalist hareketleri bir tehdit olarak görür. Dolayısıyla iki ülke arasındaki dostluğu yansıtan *Türkiye'nin Kalbi Ankara* filmi yasaklı bir filme dönüşür.²⁰

II. Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan uluslararası politik gelişmeler iki kutuplu bir dünya düzeni oluşturur. Bu yeni dünya düzeni Türkiye'nin stratejik önemini artırır. Türkiye resmî olarak batı bloğu içinde yer alır. NATO'ya üye olmak suretiyle Sovyet tehdidi karşısında kendisini güvence altına almak isteyen Türkiye, NATO'nun oluşturduğu askeri güç içinde yer alarak başka ülkelerdeki Sovyet tehditlerine karşı verilen mücadelelere katılır.

Kore Savaşı bunun ilk örneği olur. 1950 yılında yaklaşık beş bin kişiden oluşan Türk Askeri Birliği Kore'ye gider. Kore Savaşı yıllarında çok sayıda haber ve propaganda filmi çekilir ve sinema salonlarında gösterilir. Bunlar içinde şu filmler örnek gösterebilir: *Mehmetçik Kore'de*, *Kore Gazileri*, *Kore'de Türk Kahramanları...*

Askerî Sinemadan Akademik Sinemaya

Gerek Osmanlı ve gerekse Cumhuriyet döneminde sinemamızın gelişimi iki eksende ilerler. Bu eksenlerden birisi şahsî ve ticarî teşebbüslerle gelişen kurmaca sinema, diğeri ise kurumsal yapılar üzerinden gelişen kurmaca-dışı sinema. Kurumsal yapı sadece Ordu içinde değişik adlarla faaliyet gösteren sinema daireleri ile sınırlı kalmıştır. Ancak 1950'li yıllarla birlikte sinema alanında Ordu dışında üniversitelerde de kurumsal yapılar oluşmaya başlar. Bu gelişme belgesel sinemanın gelişimi açısından çok önemli bir yer tutar.

1956 yılında kurulan İstanbul Üniversitesi Film Merkezi, Anadolu uygarlıklarını belgesel filmler aracılığı ile tanıtmak amacıyla kurulur. O yıllarda üniversitemizde henüz bir sinema bölümü yoktur. Bu nedenle, film merkezi Sanat Tarihi bölümü tarafından kurulur ve Anadolu'nun sanat tarihine ışık tutmaya çalışır. Selahattin Eyüpoğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu tarafından 1956 yılında çekilen *Hitit Güneşi* adlı belgesel film, Türk sinemasını uluslararası düzeyde temsil eden ve uluslararası ödül alan ilk film olma özelliğini kazanır. Berlin Film Festivali'nde ikincilik ödülü kazanan film, Anadolu topraklarının sahip olduğu tarihî zenginliği yurt dışında tanıtır ve bir başka Anadolu gerçeğini ele alır. *Hitit Güneşi* elimizde kaydı bulunan en eski belgesel filmimiz olma özelliğini de taşımaktadır.

20 Film 1969 yılında Atatürk'ün ölüm yıldönümü dolayısıyla TRT televizyonunda yayınlanmak istenir ancak Sovyet propagandası yaptığı gerekçesiyle yayını durdurulur. 1970 yılında bütün halinde yayınlanmakla birlikte, izleyen yıllarda film üzerindeki "ambargo" devam eder. 2008 yılında Cumhurbaşkanlığı web sitesinde yer verilen film üzerindeki ambargo da sonlanmış olur. Filmin TRT'deki serüveni dönemin TRT Yayın Dairesi Başkanı Mahmut Tali Öngören'in *Sinema Diye Diye* adlı kitabında yer almaktadır.

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi kapsamında Selahattin Eyüboğlu²¹ ve Mazhar Şevket İpşiroğlu²² ikilisi tarafından daha başka belgesel filmler de çekilir.²³ Bunlar içinde *Siyah Kalem* (1957) ve *Surname* (1959) çok önemli bir yer tutar. İlki, kökü Orta Asya’ya kadar uzanan resim sanatını, ikincisi ise Osmanlı minyatür sanatını ele alır. Kütüphanelerdeki gizli hazineleri belgesel filmler ile gün ışığına çıkartan bu filmler, kültürel mirasımıza sahip çıkmanın ve toplumsal hafızamızı oluşturma çabasının bir ürünü olarak izleyen yıllarda pek çok belgeselciye ilham verir.

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi, belgesel sinemamız üzerinde güçlü bir etki bırakacak olan bir belgesel ekolü oluşturur. Akademisyenler tarafından akademik konular ve sorunlar üzerine yapılan araştırmaların daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamak ve araştırma konularıyla ilgili görsel-işitsel arşiv kurmak amacıyla çekilen açıklayıcı belgesellerle oluşturulan bu ekolü “akademik belgesel” olarak adlandırabiliriz. Nitekim İstanbul Üniversitesi Film Merkezi tarafından geliştirilen bu ekolün etkilerini daha sonraki yıllarda Ankara Üniversitesi tarafından üretilen belgesel yapımlarda da görmek mümkündür. Askerler tarafından, askerî amaçlar doğrultusunda askerî kurumlar içinde propaganda yaklaşımıyla çekilen askerî belgesellerden, akademisyenler tarafından akademik amaçlarla akademik kurumlar içinde akademik bakış açısıyla çekilen akademik belgesellere geçişin yaşandığı 1950’li yılların sonu bu gelişimi kesintiye uğratar.

27 Mayıs 1960 yılındaki askerî darbe ile değişen siyasî koşulların bir sonucu olarak İstanbul Üniversitesi Film Merkezi faaliyetlerini bir süreliğine de olsa sürdüremez hale gelir. Dört yıl içinde 7 belgesel filmin üretildiği Film Merkezi, çalışmalarına 1963 yılında yeniden başlar. Bu dönemin ilk filmi *Aktamar* olur. Yönetmenliğini Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Adnan Benk’in yaptığı film, adeta Anadolu toprakları üzerinden bir dinler tarihi manzumesi sunar. Bu dönemde Film Merkezi bünyesinde 11 adet belgesel üretilir.²⁴ *Nemrut Tanrıları*’ndan, *Ben Asitavandas’a*, *Eski Antalya Suları*’ndan *Kapalı Çarşı*’ya kadar Anadolu’nun her dönemine ışık tutan bu belgeseller, yurt içinden daha çok yurt dışında ilgi görür ve çeşitli ödüller kazanır.

21 Sabahattin Eyüboğlu’nun belgesel sinemaya katkıları için bkz. Berrin Avcı, *Belgesel Sinemacı Yönüyle Sabahattin Eyüboğlu*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1999.

22 İpşiroğlu’nun doğumunun 100. yılı dolayısıyla Yapı Kredi Kültür Sanat tarafından 2008 yılında bir sergi düzenlenmiş ve sergi için bir de kitap basılmıştır. İpşiroğlu’nu tüm yönleriyle tanıtan bu kitapta “Belgeselleriyle Mazhar Ş. İpşiroğlu” adlı bir bölüm de bulunmaktadır. İpşiroğlu’nun belgeselleriyle ilgili fotoğraflara ve ödüllere yer verilen bu bölüm çok değerli görsel belgeler sunmaktadır (s. 76-88). *Öncü Bir Düşünür Mazhar Şevket İpşiroğlu*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2008.

23 Cenk Demirkıran’ın *Filmlerle Anadolu Destanı Yazmak* kitabında İstanbul Üniversitesi Film Merkezi tarafından üretilen bütün filmler hakkında detaylı bilgi yer almaktadır.

24 Adalı, *Belgesel Sinema*, s. 111-114.

1960'lı yıllardaki koşullar dikkate alındığında, çekilen belgesellerin izleyiciye ulaşmasını sağlayacak sinema salonları kurmaca filmlerle altın çağını yaşadığı ve bu nedenle sinema salonlarının belgesel filme yer vermediği söylenebilir. O dönem, yurt dışında olduğu gibi güçlü festival organizasyonlarının da olmaması, belgesel filmlerimizin ancak yurtdışı festivaller yoluyla izleyiciye ulaşmasına imkan verir.

Seyredilen Sinemadan Tartışılan Sinemaya

1960'lı yıllar dünyada olduğu gibi Türkiye'de de yoğun bir siyasallaşma sürecini temsil eder. Bir yandan Soğuk Savaş döneminin oluşturduğu politik gerilim, diğer yandan giderek güçlenen gençlik hareketleri her alanda politik tartışmaların, mücadelelerin yoğunlaşmasına neden olur. Mevcut toplumsal düzenlerin ciddi bir sorgulamadan geçtiği, alternatif arayışlarının güçlendiği bu siyasallaşma döneminde sinema alanında da önemli gelişmeler yaşanır.

Ülkenin politik ortamında önemli bir aktör haline gelen gençlik hareketleri içinde edebiyattan resme, tiyatrodan müziğe, fotoğraftan sinemaya kadar her alan yeniden tanımlanmaya ve uluslararası hareket ve akımlarla belirlenmeye başlar. Bu süreç içinde, bir yandan Metin Erksan, Halit Refiğ ve Lütfü Ömer Akad gibi sinemacıların öncülüğünde "Ulusal Sinema" hareketi, diğer yandan millî ve İslamî değerler üzerine kurulu "Millî Sinema" hareketi gelişir. Millî Türk Talebe Birliği bünyesindeki Sinema Kolu'nun faaliyetleri ile güçlenen Millî Sinema Hareketi bir yandan ticarileşen sinemaya, diğer yandan da sosyalist hareketlerle beslenen ideolojik sinemaya karşı çıkar.

Sinematek gibi Avrupa ve Sovyet Sinemasının filmleri ile izleyiciyi buluşturan, "auter" yönetmenlerin yerleşik sinema anlayışı dışında kalan özgün sinema yaklaşımlarını tartışma konusu yapan oluşumlar da bu dönemde ortaya çıkar. 1965 yılında Onat Kutlar tarafından kurulan Sinematek, 1966 yılında *Yeni Sinema* adlı bir dergi yayınlarak, dönemin sinema hareketlerinin ve Türk sinemasının tartışıldığı bir zemin oluşturur.

Ulusal Sinema, Millî Sinema ve Yeni Sinema hareketleri çerçevesindeki tartışmalar Yeşilçam filmleri dışında yeni bir sinema anlayışının oluşmasına katkı sağlar. Bütün bu gelişmeler, bir yandan kurmaca sinema, diğer yandan belgesel sinema alanında yansımalarını bulur.

1960'lı yıllar seyredilen sinemadan, tartışılan ve böylece çeşitlenen, farklılaşan sinemaya geçilen bir dönem olur. Belgesel sinema açısından üzerinde durulması gereken en önemli gelişme ise, belgesel film üretimine imkan sağlayan özel ve kamu kuruluşlarının ortaya çıkması ile sağlanır.

Bu çerçevede, İstanbul Üniversitesi Film Merkezi dışında Eczacıbaşı Fabrikaları, Yapı Kredi Bankası, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, Millî Eğitim Bakanlığı Öğretici Filmler Merkezi, Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü, Orman Genel

Müdürlüğü ve Ordu Foto-Film Merkezi gibi kurum ve kuruluşların kurmaca-dışı film yapımına verdiği desteklerin altını çizmek gerekir.

Söz konusu kurumsal destekle kurmaca-dışı film üretimi artmaya başlar. Bu filmler arasında, Metin Erksan'ın *Nehir ve Uygurluk*, Şadan Kamil'in *Dağları Delen Ferhat*, Sabahattin Eyüpoğlu ve Şakir Eczacıbaşı'nın *Yaşamak İçin*, Lütfi Ömer Akad'ın *Tanrı'nın Bağışı Orman*, Süha Arın'ın *Trafik Emniyeti* gibi filmleri sayılabilir.

1960'lı yılların koşulları, kurmaca sinemanın önemli yönetmenlerinden Metin Erksan ve Lütfi Ömer Akad'ın kurmaca-dışı sinema alanında da film yapmasına fırsat verir. Bu dönem, belgesel sinemamızın en önemli yönetmenleri arasında yer alacak olan Süha Arın'ın da Milli Eğitim Bakanlığı desteği ile Türkiye'de film çekmeye başladığı bir dönem olur.

1960'lı yıllar sadece politik ortam açısından değil, teknolojik gelişmeler açısından da önem kazanır. 35 mm film kameralarının yanı sıra, 16 mm film kameralarının yaygınlaşmaya başlaması film yapımını ucuzlaştırır ve kolaylaştırır. Dolayısıyla kurmaca-dışı film üretimini teşvik eden gelişmeler yaşanır. Bunun dışında, kurumların görsel-işitsel içeriğe duyduğu ihtiyacın da artması kurmaca-dışı film üretimini artırır.

1970'li yıllarda ise televizyon yayıncılığı yaygınlaşır. Televizyonla birlikte, kurmaca-dışı yapımlar için yeni bir dönem başlar. Kurmaca-dışı yapımlar, televizyon üzerinden izleyiciye ulaşabileceği çok güçlü bir mecraya sahip olur. Belgeselin sinemadan televizyona geçiş süreci bir makalenin sınırlarını aşacağından kapsam dışı tutulmuştur.

Sonuç

Belgesel sinemamızın gelişimini tarihsel bütünlüğü içinde incelemeye çalıştığımız bu makalede, Osmanlı Sinemasından, Cumhuriyet Sinemasına geçiş süreciyle birlikte askerî belgesellerden, akademik belgesellere geçiş sürecini de ele almaya çalıştık. Askerî belgesel, akademik belgesel tanımlamaları bu makalenin özgün bir katkısı olarak değerlendirilebilir. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi, Ordu dışında bir kurumsal yapı içinde belgesel yapımını mümkün kılmış ve bu üretimi 1960 Darbesinin neden olduğu kesinti hariç tutulursa düzenli bir süreklilik içinde devam ettirebilmiştir.

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi tarafından üretilen belgesel filmler bir yandan ülkemizde belgesel sinemaya yönelik ilgi oluştururken, diğer taraftan da yurt dışında Türk belgesellerine ilgi duyulmasını sağlamıştır. Anadolu'nun sahip olduğu tarihî mirasın bu belgeseller yoluyla yurt dışında tanınması da mümkün olmuştur. Akademik belgesellerin yurt içinde ve dışında gördüğü ilgi belgesel sinemamız üzerinde uzun yıllar etkisini sürdürecektir bir tarz oluşturmuştur. İpşiroğlu ve Eyüpoğlu ikilisinin öncülüğünde gelişen bu tarzı Akademik Belgesel olarak adlandırdığımız bu çalışma, akademik belgesellerin filmler üzerinden

özelliklerinin tartışıldığı ve izleyen yıllardaki etkilerinin incelendiği bir başka çalışmayla devam ettirilecektir.

Kaynakça

- Adalı, Bilgin, *Belgesel Sinema*, İstanbul: Hil Yayını, 1986.
- Avcı, Berrin, *Belgesel Sinemacı Yönüyle Sabahattin Eyüboğlu*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1999.
- Aytekin, Hakan, *Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*, İstanbul: BSB Yayınları, 2017.
- Barsam, Richard Meran, *Nonfiction Film-A Critical History*, New York: E.P. Dutton&CO., 1973.
- Demirkıran, Cenk, *Filmlerle Anadolu Destanı Yazmak*, İstanbul: Derin Yayınları, 2011.
- Kuralay, İsrail, “Özgün Bir Tarz Olarak TRT Belgeselciliği”, Doktora tezi, İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020.
- Öngören, Mahmut Tali, *Sinema Diye Diye*, Kalem Yayıncılık, 1985.
- Gündeş, Simten, “Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye’ye Yansımaları”, Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1986.
- Özön, Nijat, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Doruk Yayınları, 2010.
- Özgüç, Agah, *Kronolojik Türk Sinema Tarihi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.
- Özuyar, Ali, *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar*, Ankara: Phoenix Yayınları, 2013. <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/nazimhikmetran.html> [Erişim Tarihi: 02.05.2013].
- Ulutak, Nazmi, “Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik”, Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1986.
- Smith, Nathan & Jenny Rock, “Documentary as a Statement: Defining Old Genre in a New Age”, *Journal of Media Practice*, s. 1, 2014.
- Stardelov, Igor, *Balkanların Işık Ressamları Manaki Kardeşler*, İstanbul: ESR Film Yapım ve Reklam Tasarım, 2014.
- Film Kaynakçası
- Akad, Lütfi Ömer, *Tanrı’nın Bağışı Orman*, 1964.
- Arın, Süha, *Trafik Emniyeti*, 1964.
- Cavalcanti, Alberto, *Nothing But Time-Sadece Saatler*, 1926.
- Erksan, Metin, *Nehir ve Uygurluk*, 1959.
- Eyüpoğlu, Sabahattin ve Şakir Eczacıbaşı, *Yaşamak İçin*, 1963.
- Eyüpoğlu, Selahattin ve Mazhar Şevket İpşiroğlu, *Hitit Güneşi*, 1956.
- Eyüpoğlu, Selahattin ve Mazhar Şevket İpşiroğlu, *Siyah Kalem*, 1957.
- Eyüpoğlu, Selahattin ve Mazhar Şevket İpşiroğlu, *Surname*, 1959.
- Flaherty, Robert, *Kuzeyli Nanook*, 1920.
- Grierson, John Drifters, *Balıkçı Tekneleri*, 1929.
- İpşiroğlu, Mazhar Şevket ve Adnan Benk, *Aktamar*, 1966.
- Kamil, Şadan, *Dağları Delen Ferhat*, 1959.

- Körkmükçü, Hazım, *Yeni Karagöz*, 1933.
Lumiere Kardeşler, *Tren'in Gara Girişi*, 1895.
Manaki Kardeşler, *Despina*, 1905.
Manaki Kardeşler, *Reşat'ın Manastır ve Selanik Ziyareti*, 1911.
Oscarovich, Lev ve Sergei Yutkoviç, *Türkiye'nin Kalbi Ankara*, 1934.
Ran, Nazım Hikmet, *Bursa Senfonisi*, 1934.
Ran, Nazım Hikmet, *Düğün Gecesi/Kanlı Nigar*, 1933.
Ran, Nazım Hikmet, *İstanbul Senfonisi*, 1934.
Ruttmann, Walter, *Berlin*, 1927.
Uzkinay, Fuat, *Ayestefanos Abidesi'nin Yıkılışı*, 1914.
Vertov, Dziga, *The Man with The Camera-Kameralı Adam*, 1923.

Türkiye’de Belgesel Sinemanın Kısa Bir Tarihçesi

Peyami ÇELİKCAN

Öz

Türkiye’de belgesel sinemanın gelişimini Osmanlı döneminde çekilen kurmaca-dışı filmlerden başlayarak Cumhuriyet dönemindeki öncü belgesel yapımlar üzerinden inceleyen bu makale, televizyon belgesellerinin yaygınlaşmaya başladığı 1970’li yıllara kadar belgesel sinemanın kısa bir tarihçesini sunmaktadır. Makale geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerinin koşulları gereği Ordu tarafından üretilen askeri belgesellerin yerini sivil belgesellere bırakması üzerine odaklanmaktadır. Bu doğrultuda, İstanbul Üniversitesi Film Merkezi’nin ürettiği belgesellerle şekillenen ve bu makalede “akademik belgesel” olarak tanımlanan bir belgesel ekolünün oluşumu ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Belgesel Sinema, Erken Sinema, Sinema Tarihi, Belgesel Tarihi, Sinema Çalışmaları, Kurmaca-dışı Film.

A Short History of Documentary Cinema in Turkey

Peyami ÇELİKCAN

Abstract

This article focuses on the development of documentary cinema in Turkey starting from the first non-fiction films made during the late Ottoman period to the Republican period until 1970’s when television documentaries started to be produced by TRT. The transition from military documentaries to civilian documentaries has been examined. In this perspective, the documentary movement, which is defined as “academic documentary” in this article, developed by the Film Center of İstanbul University evaluated.

Keywords: Documentary Cinema, Early Cinema, Film History, Documentary History, Film Studies, Non-fiction Film

Türkiye’de Korku Sineması Literatürü Üzerine Bir Değerlendirme

Ozan ÖZPAY*

Giriş

Yüzyılı aşkın tarihiyle sinema bazen eğlence bazen de propaganda aracı olarak toplumların sosyal ve kültürel yapısını etkilemiştir. Aynı zamanda var olan kültürel değerleri, inançları, gelenekleri ve yaşam biçimlerini ele alarak evrensel çerçevede izleyicilerle buluşturan sinema, toplumların hafızalarının derinliklerinde kalmış, unutulmaya yüz tutmuş değerleri tekrar gün yüzüne çıkarmıştır. Toplum ve birey üzerine etkisi bilim insanları ve araştırmacıların da dikkatini çeken sinema, çeşitli yönleriyle akademik çalışmalara konu olmuştur.

Türkiye’de sinema toplumun taleplerini karşılayan, sosyal ve kültürel yapısını etkileyen bir araç olmuştur. 1922-1950 yılları arasında halkın eğitilmesinde ve inkılapların anlatılmasında¹ önemli bir rolü olan sinema, özellikle edebiyat uyarlamaları, komedi ve tarihî filmlerin yapımı ile ilgilenmiştir. Bu dönemde Türkiye’de sinema Amerikan, Mısır, Alman ve Fransız filmlerinin de etkisine maruz kalmıştır.²

1950-1970 yılları arasında Türk halkının yerli filmlere olan ilgisinin artması ve sektörel iyileşmeler sayesinde Türk sineması gelişmiş, filmlerde nitelik ve nicelik açısından önceki yıllarla karşılaştırıldığında kayda değer bir artış olmuştur. Öte

* Dr. Öğr. Üyesi Ozan Özpay, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Sivas, ozanozpay@me.com, Orcid: 0000-0002-0352-696X.

1 Meltem Tekerek, “Bir Propaganda Aracı Olarak Türkiye’de Sinema: Atatürk Dönemi”, *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 2020, c. 37, s. 190.

2 Mustafa Gökmen, *Başlangıçtan 1950’ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul: Denetim Ajans Basımevi, 1989, s. 17-18.

yandan sinema sektöründe korku gibi tür ve tema çeşitliliğine yönelik filmlerden ziyade toplumun beklentileri ve ticarî kaygıları dikkate alınmıştır. Scognamillo, seyirci sinema ilişkisini “1949-1959 dönemi anlatım açısından bir sinemalaştırma, bir sinema yapma dönemidir, öz olarak ise bir seyirciye yaklaşmak, seyirciye ona yakın olanı vermek-seyirciyi istismar etmeye varıncaya dek-, bir sürekli ilişki kurmak, bir ‘arz-talep’ işlemine ulaşmaktır.” şeklinde açıklamıştır.³ Nitekim bu dönemde aile, aşk filmleri, komedi ve melodram konuları içeren filmler çekilmiştir. Türk sinemasında korku türü ise teknik imkânsızlıklar, seyircinin vereceği tepkiye duyulan şüphe ve büyük yapım şirketlerinin ticarî kaygıları neticesinde yeterince popüler olamamıştır.⁴

1970-2000 yılları arasında ise Türkiye’de siyasi ve ekonomik alanlarda değişimler yaşanmış, sinema sektörü de bu durumdan etkilenmiştir. 1970’lerde televizyonun yaygınlaşması, sinema salonlarının bakımsızlığı, film kalitesinin düşmesiyle seyircinin sinemaya olan ilgisi azalmıştır. 1980’lerde devlet, sinemayı destekleyen yasalar çıkarsa da yerli filmlerin yabancı filmlerle rekabet edememesi ve videonun yaygınlaşmasıyla sinema durağan döneme girmiştir.⁵ Sinemada bu durum yaşansa da, Türkiye’de sinema üzerine yapılan akademik çalışmalar iletişim fakültelerinin sayısının artmasıyla hız kazanmıştır. Hem İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük kentlerdeki üniversitelerde ve enstitülerde hem de sinemaya meraklı aydın kesim tarafından tema çeşitliliği ve filmler üzerine kapsamlı araştırmalar yapılmıştır. 2000 yılı sonrasında Türk sineması yeniden ivme kazanmış, film ve seyirci sayısında artışlar olmuş, bu durum akademik yazına da yansımıştır.

Türkiye’de korku sinemasının gelişim serüveni ve bu türün akademik yazın-lara konu olmasında da benzer süreçler izlenmiştir. İlk korku filminin seyrinden 2000’lere kadar Türk korku sineması durağan bir dönem yaşamıştır.⁶ Bu durağanlık,

3 Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi 1896-1959*, İstanbul: Metis Yayınları, 1987, s. 114.

4 Giovanni Scognamillo ve Metin Demirhan, *Fantastik Türk Sineması*, İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2005, s. 63. Özkaracalar korku sineması üzerine benzer bir açıklama yapmış, bu türün gelişmemesinin temel nedenini ticarî kaygılar ve teknik yetersizlikler nedeniyle Yeşilçam camiasının risk almak istememesi olarak açıklamış, taklit edilen iki yabancı korku filmi ticarî açıdan başarılı olsaydı gerisinin mutlaka geleceğini de belirtmiştir. Bkz. Engin Ertan ve Ebru Çeliktug (30.11.2013), “Türk Korku Filmi Dosyası”, Kaya Özkaracalar ile söyleşi, *Yeni Aktüel*, (Erişim Tarihi: 21.11.2017) <http://www.aktuel.com.tr/kultur-sanat/2013/11/29/turk-sinemasi-korkusunu-yendi-mi>.

5 Şükrü Sim, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Ders Notları, s. 207-238.

6 Türk sinema tarihinin ilk korku filminin Aydın Arakon imzalı 1949 yılı yapımı *Çılgık* olduğu kabul edilir. Mehmet Muhtar’ın yönetmenliğini yaptığı 1953 yapımı *Drakula İstanbul’da* ve Orhan Elçin’in 1954 yapımı *Ölüm Saati* bu yıllarda çekilen başlıca korku filmleridir (Agâh Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990, s. 67). Yönetmenliğini Yavuz Yalınkılıç’ın yaptığı *Ölümler Konuşmaz ki* ve Metin Erksan imzalı *Şeytan* 1970’lerde çekilen diğer korku filmleridir. 1976 yılında Ertem Eğilmez tarafından çekilen *Süt Kardeşler* ise komedi korku türünde bir filmidir. Bu döneme kadar çekilen korku

korku sineması hakkındaki yayınların azlığına tek başına neden oluşturmaya da önemli etkenlerden biri olmuştur. 2000’li yıllar sonrası değişen toplumun ideolojik yansımaları korku filmlerine olan ilgiyi artırmıştır. Muhafazakâr ideolojinin iktidara gelmesi, gündelik yaşam içinde muhafazakâr politika ve pratiklerin daha fazla yer bulmasıyla⁷ toplum ve bireyin korkularını oluşturan cin, büyü, şeytan öğelerini konu alan dinsel ve inanç motifli filmlerin sayısı artmış, buna paralel olarak korku sineması üzerine yapılan yayın sayısında nispi oranda bir yükseliş olmuştur. Bu bağlamda ülkemizde korku sineması ile ilgili yazınların ortaya çıkışı ile korku filmleri arasında paralellik olduğu söylenebilir. Nitekim Türkiye’de korku sineması kitap, kitap bölümleri, makaleler, bildiriler, tezler ve popüler dergilerde geniş yer bulmuştur.

I. Materyal ve Metot

Bu araştırmanın amacı kitap, makale ve lisansüstü araştırmalar üzerinden Türkiye’de korku sineması ile ilgili literatürü incelemektir. Çalışma, korku sinemasının çeşitli değişkinlere göre incelendiği nitel araştırma şeklinde desenlenmiş ve bu esnada içerik analizinden faydalanılmıştır. Nitel araştırma yönteminde verilerin analizi sistematik bir süreç olup, bu süreç verilerin sınıflandırılması, verilerin belirlenen amaçlar doğrultusunda analiz edilmesi ve yorumlamasını içerir.⁸ İçerik analizi ise, birbirine benzer verileri çeşitli temalar ve kavramlar doğrultusunda bir araya getirme, düzenleme ve yorumlamayı ifade eder.⁹

Çalışmaya dâhil edilen korku sineması ile ilgili 144 yayın incelenmiştir. Bu yayınların 71’ini lisansüstü tezi, 42’sini makale ve 31’ini kitap oluşturmaktadır. Yayınlar incelenirken “korku sineması”, “korku”, “Türk korku sineması” ve “korku sinemasının öğelerine” göre incelenmiş ve bunun sonucunda elde edilen veriler analiz edilmiştir.

filmlerinin temaları cinayet, vampir, hortlak, şeytan ve gulyabani gibi öğeler üzerinden ele alınmıştır. Türkiye’de ilk korku filminin çekildiği yıl dünyada 16, ikinci korku filminin olduğu yıl ise 17 korku filminin çekildiğini, Türkiye’nin payının bu filmler içinde yaklaşık %6 olduğunu, 1970’lerde ise bu oranın %1’e kadar düştüğünü ifade edilmektedir (Murat Kızılca, “Rakamlarla Korku Sineması Tarihi”, Öteki Sinema, (Erişim Tarihi: 23.12.2015) <https://www.otekisinema.com/rakamlarla-korku-sineması-tarihi/>). 1970’lerin sonundan 1995 yılına kadar Türk korku filmlerinde bir ara dönem yaşanmış, 1995 ile 2004 arasında sadece Kutluğ Ataman imzalı *Karanlık Sular* adlı korku filmi çekilmiştir. 2000 sonrasında ise Türkiye’de korku filmleri ivme kazanmış, Türk toplumunun gerçek yaşamda korktuğu cin, hayalet, kıyamet ve şeytan gibi öğeler korku filmlerinin temalarını oluşturmuştur. Bkz. Gizem Şimşek Kaya, *Türk Korku Sineması Kronolojisi (1914-2015)*, İstanbul: Pales Yayınları, 2017.

7 Gizem Şimşek Kaya, *Sinemada Korku ve Din -2000 Sonrası Amerikan ve Türk Filmlerinde Cin Unsurunun Çözümlemesi- Eleştirel Kuram ve Göstergebilimsel Metodoloji Çerçevesinde*, İstanbul: Pales Yayınları, 2017, s. 210.

8 Durmuş Ekiz, *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Anı Yayıncılık, Ankara, 2015, s. 78-79.

9 Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2011, s. 227.

Verilerin analizi aşamasında 144 yayın üç tane alan uzmanı tarafından iki tur şeklinde ve alan uzmanları tarafından ayrı ayrı incelenmiştir. Üzerinde anlaşmazlık ve değerlendirmeler arasında tutarsızlık bulunan yayınlar tekrar ele alınmıştır, görüş birliği sağlanması ile geçerlik ve güvenilirliğin desteklenmesi amaçlanmıştır. Tüm yayınların incelenmesi tamamlandıktan sonra gerekli betimsel istatistiklere (yüzde, frekans) yer verilmiş ve çalışmalarla ilgili içerik analiz edilmiştir.

II. Bulgular

Bu bölümde yayımlanma tarihine göre Türkiye’de korku sineması çalışmalarına ilişkin bulgular ve Türkiye’de korku sinema araştırmaları kitap, makale ve tez olmak üzere üç grupta ele alınmıştır.

A. Yayımlanma Tarihine Göre Türkiye’de Korku Sineması Çalışmalarına İlişkin Bulgular

Türkiye’de korku sineması üzerine akademik çalışmaların tarihi çok eski değildir. Literatür taramasıyla 1965-2020 yılları arasında korku sineması ile ilgili yayınlar tespit edilmiştir (Tablo 1).

Tablo 1. Yayımlanma tarihine göre Türkiye’de korku sineması yayın türü

Yayın Yılı	Yayın Türü				Toplam	
	Kitap	Makale	Tez			
			Yüksek Lisans	Doktora		
	f	f	f	f	f	%
1965	1	-	-	-	1	0,7
1982	1	-	-	-	1	0,7
1986	3	-	-	-	3	2,1
1990	1	-	-	-	1	0,7
1994	1	-	-	-	1	0,7
1995	1	-	1	-	2	1,4
1996	1	-	-	-	1	0,7
1998	-	-	1	-	1	0,7
1999	1	-	1	-	2	1,4
2001	1	1	1	1	4	2,8
2002	-	2	2	-	4	2,8
2003	-	-	-	-	-	-
2004	1	-	2	1	4	2,8
2005	3	-	2	-	5	3,5

Yayın Yılı	Yayın Türü				Toplam	
	Kitap	Makale	Tez			
			Yüksek Lisans	Doktora	f	%
2006	2	2	2	1	7	9,0
2007	1	-	4	-	5	3,5
2008	-	-	4	1	5	3,5
2009	-	1	3	-	4	2,8
2010	1	-	2	-	3	2,1
2011	3	1	1	-	5	3,5
2012	1	1	2	2	6	4,2
2013	1	6	1	-	8	5,5
2014	1	4	1	1	7	4,9
2015	-	3	5	-	8	5,5
2016	1	2	2	1	6	4,2
2017	5	6	7	-	18	12,5
2018	-	4	4	-	8	5,5
2019	-	5	15	-	20	13,8
2020	-	4		-	4	2,8
Toplam	31	42	63	8	144	
%	21,5	29,2	49,3			100

Tablo 1'e bakıldığında 1965-2000 yılları arasındaki dönemde, korku sineması üzerine yayın türünde kitapların ağırlıkta olduğu görülmektedir. 2000'lere kadar sınırlı sayıda olan Türk korku sineması çalışmaları, bu tarihten sonra artmıştır. Ulusal Tez Merkezi verilerine göre korku sineması ile ilgili ilk lisansüstü tezi 1995 yılında yayımlanmıştır. 1995-2019 tarihleri arasında Türk korku sinemasında 71 tez tamamlanmıştır. Tezlerin toplam yayınlar içindeki oranı %49,3'tür. 2001-2020 tarihleri arasında 42 makale yayımlanmıştır. Makalelerin toplam yayınlar içindeki oranı % 29,2'dir. 1965-2020 yılları arasında yayımlanma tarihine göre Türkiye'de en fazla korku sineması çalışması % 13,8 ile 2019 tarihinde yapılmıştır.

B. Türkiye'de Korku Sineması Araştırmaları

1. Türkiye'de Korku Sineması Üzerine Kitap Çalışmaları

Türk korku sinemasına ilişkin kitaplar korku sinemasını genel manada inceleyen veya onun öğelerini kullanan çalışmalardan oluşur. Korku sinemasına

yönelik araştırma niteliği taşımasa da Afif Yesari'nin *Artist Olmak Sanatı* (1965) kitabında korku filmlerinin temel arketiplerine yer verilmiştir. Bu nedenle kitap korku sineması bağlamında önemli bir eser kabul edilebilir.¹⁰

Türkiye'de iletişim biliminin kurucusu olan Ünsal Oskay'ın *Çağdaş Fantazy- Popüler Kültür Açısından Bilim-kurgu ve Korku Sineması*¹¹ adlı kitabı korku sinemasına yönelik ilk akademik eserlerden biridir. Korku ve bilim kurgu türünden filmlerin siyasal kültür açısından toplum üzerine etkilerini konu alan kitabın önsözünde Darko Suvin'in yaklaşımlarını yorumlayan Oskay, korkunun ve edilgenleştirilmiş düşlerin yaygınlaşması olgusunu incelemektedir.¹²

Atilla Dorsay'ın 1986 yılında yayımlanan *Beyaz Perdede Kırmızı Filmler* adlı eserinde korku sineması "Fantastik Sinema" başlığı altında işlenmiştir.¹³ Bilim kurgu sineması ve sinemada üstün insan konularını da anlatan kitap, korku sinemasının vampirler, şeytan, korkutucu hayvanlar, doğüstü yetenekler, düşler, kötü ruhlar gibi tema ve öğelerine yer vermiştir. Aynı yıl yayımlanan Âlim Şerif Onaran'ın sinema sanatını ve tarihini araştıran *Sinemaya Giriş* adlı kitabında, sinema tarihi ve sinemada türler alt başlığında korku sineması ele alınmıştır.¹⁴ Muzaffer Budak'ın *Sinema Yazıları (1969-1986)* adlı kitabında korku ve bilim kurgu sinemasına¹⁵, Ağâh Özgüç'ün 1990'da yayımlanan *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler* kitabında "Korku Sinemasının İlkleri" başlığı altında korku sinemasının ortaya çıkışı, Türkiye'deki korku filmlerinin isimleri ve *Dra-kula İstanbul'da* (Mehmet Muhtar, 1953) filminin kısaca konusu anlatılmıştır.¹⁶

Nilgün Abisel'in 1995 yılında yayımlanan *Popüler Sinema ve Türler* adlı kitabında korku sineması ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Türün tanımı yapılarak korku ve kaygının kaynakları, korku sinemasının tarihçesi, korku sinemasının temel belirleyicileri ve korku sinemasının öğeleri hakkında bilgi vermiştir.¹⁷

Türk sinema tarihinin önemli isimlerinden biri olan Giovanni Scognamillo sinema alanında, özellikle de korku sineması üzerine önemli eserler bırakmış bir araştırmacıdır. Scognamillo, *Dehşetin Kapıları*¹⁸, *Korkunun Sanatları*¹⁹ ve

10 Danacı, Fatih, "Türkiye'de Yayınlanan Korku Sineması Hakkındaki Kitaplar", *Alacakaranlık*, Nisan 2017, sy. 1, s. 10.

11 Ünsal Oskay, *Çağdaş Fantazy- Popüler Kültür Açısından Bilim-kurgu ve Korku Sineması*, Ankara: Ayko Yayınları, 1982.

12 Oskay, *Çağdaş Fantazy- Popüler Kültür Açısından Bilim-kurgu ve Korku Sineması*, s. 7.

13 Atilla Dorsay, *Beyaz Perdede Kırmızı Filmler*, İstanbul: Cep Kitapları, 1986.

14 Âlim Şerif Onaran, *Sinemaya Giriş*, İstanbul: Filiz Kitabevi, 1986.

15 Danacı, "Türkiye'de Yayınlanan Korku Sineması Hakkındaki Kitaplar", s. 11.

16 Ağâh Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, s. 67.

17 Nilgün Abisel, *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.

18 Giovanni Scognamillo, *Dehşetin Kapıları*, İstanbul: Mito Yayınları, 1994.

19 Giovanni Scognamillo, *Korkunun Sanatları*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1996.

*Canavarlar Yaratıklar Manyaklar*²⁰ adlı eserlerinde sinemada korkunun ögelerine, korku sinemasının yarım yüzyıllık ruhuna ve filmlere yer vermiştir. *Dehşetin Kapıları* adlı kitapta korkunun kaynakları, korkunun sahneleri, ezgileri, renkleri, çizgileri, imgeleri ve mekânları gibi konular ele alınmıştır. *Korkunun Sanatları* adlı kitap korku motiflerinin edebiyatta, tiyatrodan, sinemada, çizgi romanda, müzik ve resimde nasıl yer bulduğu üzerinedir. Kitapta “Korkunun İmgeleri” başlığı altında korku sineması incelenmiştir. *Canavarlar Yaratıklar Manyaklar* adlı kitabında korku sinemasının gücü filmler üzerinden anlatılmış, kitabın sonunda korku, fantastik ve bilim kurgu film dizinleri verilmiştir. Giovanni Scognamillo ve Metin Demirhan tarafından ilk baskısı 1999 yılına ait olan ve ikinci baskısının 2005 yılında yayımlandığı *Fantastik Türk Sineması* adlı kitapta “Korkunun Esintileri” başlığı adı altında Yeşilçam dönemindeki Türk korku sinemasını *Drakula İstanbul’da* ve *Şeytan* (Metin Erksan, 1974) filmleri üzerinden anlatmış ve içeriği zengin bu kitap görsel malzemelerle desteklenmiştir.²¹ Giovanni Scognamillo, Aylin Ünal ve Fatih Danacı’ya ait 2011 yılında yayımlanan vampir mitolojisi ile ilgili *Vampir Manifestoları*²² isimli kitap vampirlerin sinemadaki serüvenlerinden de söz etmektedir.²³

Türkiye’de korku sinemasını konu alan önemli kitaplar arasında yerini alan çeviri ve telif eserler de mevcuttur. Pete Tombs’un *Fantastik Filmler-Uzakdoğu’dan Güney Amerika’ya* (2004) adındaki çeviri eseri bunlardan biridir.²⁴ Cathall Tohill ve Pete Tombs’un 2005 yılında birlikte kaleme aldığı *Avrupa Seks ve Korku Sineması* adlı çeviri eser, 1960’lı ve 1970’li yıllar boyunca Avrupa’da cinsellikle harmanlanan korku sinemasını ele almaktadır.²⁵ Noel Carroll’un *Karabasan ve Korku Filmi: Fantastik Varlıkların Simgesel Biyolojileri* (2005) çalışmasında korku filmleri karabasanın tasviri ile açıklanır. Psikanalize ait kavramların gündeme getirildiği bu çalışmada, korku filmlerinde canavar imgesinin nasıl işlendiği ve bunun sembolik olarak anlamının ne olduğu üzerine durulmaktadır.²⁶ Colin Odell ve Michelle Le Blanc tarafından 2011 yılında yayımlanan *Korku Sineması* adlı çeviri kitap, Avrupa, Amerika, Asya ve Okyanusya gibi farklı coğrafyalarda korku

20 Giovanni Scognamillo, *Canavarlar Yaratıklar Manyaklar*, İstanbul: Artı 1 Kitap, 2006.

21 Giovanni Scognamillo ve Metin Demirhan, *Fantastik Türk Sineması*, İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2005, s. 61-74.

22 Giovanni Scognamillo, Aylin Ünal ve Fatih Danacı, *Vampir Manifestoları*, İstanbul: Marjinal Kitap, 2011.

23 Danacı, “Türkiye’de Yayınlanan Korku Sineması Hakkındaki Kitaplar”, s. 13.

24 Danacı, “Türkiye’de Yayınlanan Korku Sineması Hakkındaki Kitaplar”, s. 12.

25 Cathall Tohill ve Pete Tombs, *Avrupa Seks ve Korku Sineması*, çev. Nilgün Birgül, İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2005.

26 Murat İri, *Film Kuramları*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Ders Notları, s. 331.

sinemasını konu edinmiştir.²⁷ Andy Richards'ın kaleme aldığı 2011 yılında çeviri kitap olarak yayımlanan *Asya Korku Sineması*, Doğu ve Batı korku sineması arasındaki ilişkilerinin karmaşıklığını ortaya koymakta, Asya korku sinemasını filmler, yönetmenler ve onların yaklaşımları üzerinden anlatmaktadır.²⁸ Brigid Cherry'in 2014 tarihli *Sinemaya Giriş: Korku* adlı eseri Türkçeye çevrilmiş yayınlardan biridir.²⁹ Bu eserde korku sinemasına geniş yer veren Cherry, korku filmlerinin yeni teknolojiler ve efektlerle nasıl görüntü oluşturduklarını açıklamaktadır. Korku sinemasının toplumun üzerindeki etkilerinin değerlendirildiği eserde, klasik korku filmleri de incelemiştir. Sarah Juliet Lauro ve Karen Embry tarafından 2017 yılında yayımlanan *Zombi Manifestosu* adlı eser zombiyi, Efendi-Köle diyalektiği ile post insan bağlamında ele almaktadır.³⁰ Roger Luckhurst'un 2018 yılında yayımlanan *Zombiler Kültürel Bir Tarih* adlı çeviri kitapta zombilerin sinemada, romanlarda, edebiyatta, televizyon dizi ve bilgisayar oyunlarında temsillerine yer vermiştir.³¹

Tan Tolga Demirci'nin 2006 yılında yazdığı *Korku Sinemasının Psikanalizi* adlı kitapta³²; anne, çocuk, ergen, telefon, maske, hayvan, ağaç ve ateş gibi kavramların psikanalitik değerlendirmeleri, ölüm korkusu, korku ve tehlike dinamikleri, izleyenin filmle özdeşleşme süreci gibi yaklaşımlarla, seyirlik kurmaca olan korkunun kolektif bilinçaltıyla yaratılmış olduğu fikri üzerinde durulmaktadır.³³

Son dönemlerde Türk korku sineması üzerine önemli eserlerden biri de Kaya Özkaracalar tarafından yazılan *Geceyarısı Filmleri (2007)*'dir.³⁴ Bu kitap, Giovanni Scognamillo'nun önsözünde belirttiği gibi sinemasal dünyayı ayrıntılarıyla ele alan ve tür sineması araştırmalarına temel kaynak oluşturacak bir eserdir. Avrupalı ve Amerikalı yönetmenler, oyuncular, türler, sansür, Türk sinemasında korku ve gerilim filmleri, Türk-İtalyan ortak yapımı filmler ve film eleştirileri kitapta yer bulmuştur. Aynı yazarın 2005'te yayımlanan *Gotik* adlı eseri ise korku türüne kaynaklık eden gotik geleneğine değinmiştir.³⁵

Ulaş Işıklar'ın 2010 yılında yayımlanan *Gecenin Çocukları- Son Dönem Korku Sinemasında Vampir Karakterinin Dönüşümü* adlı eserinde; korku sinemasının

27 Colin Odell ve Michelle Le Blanc, *Korku Sineması*, çev. Ali Toprak, İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 2011.

28 Andy Richards, *Asya Korku Sineması*, çev. Onur Gayretli, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2011.

29 Brigid Cherry, *Sinemaya Giriş: Korku*, çev. Mine Zorlukol, İstanbul: Kolektif Kitap, 2014.

30 Sarah Juliet Lauro ve Karen Embry, *Zombi Manifestosu*, çev. Andaç Akçakayalı, İstanbul: Velespit Yayınları, 2017.

31 Roger Luckhurst, *Zombiler Kültürel Bir Tarih*, çev. Begüm Kovulmaz, İstanbul: Küy Yayınları, 2018.

32 Tan Tolga Demirci, *Korku Sinemasının Psikanalizi*, İstanbul: Es Yayınları, 2006.

33 Meriç Bilen, "Korku-Gerilim Sinemasında Aydınlatma Kullanımı ile Atmosfer-Duygu Yaratımı Siyah Kuğu Filmi", Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, 2013, s. 5.

34 Kaya Özkaracalar, *Geceyarısı Filmleri*, İstanbul: Cintrak Kitabevi, 2007.

35 Kaya Özkaracalar, *Gotik*, İstanbul: L&M Yayınları, 2005.

önemli öğelerinden biri olan vampirler, onların karakterindeki değişim ve dönüşüm konu edilmiştir. Kitap, vampir filmlerinin toplumun sosyo-kültürel ve ideolojik yansımalarını temsil ettiğini savunur.³⁶

Fatih Danacı’nın 2011 yılına ait *Korkunun Canavarları* adlı eseri korku sinemasının vazgeçilmezi olan canavarların serüvenlerinin anlatıldığı eserdir.³⁷ Korku sineması üzerine çok fazla eserin olmadığı ülkemizde bu kitap, canavarların tarihsel gelişimini ayrıntılı açıklamaktadır.

Durmuş Akbulut’un 2012 yılında yayımladığı *Sinemanın İlkleri Korku Sineması* adlı kitabı korku sineması üzerine önemli eserlerden biridir.³⁸ 1896-1940 yılları arasındaki tüm korku filmlerini kapsayan bu çalışma klasik korku canavarlarının nasıl doğduğu, hangi kaynaklardan beslendiği ve biçimsel dönüşümleri görsel malzemelerle desteklenerek sunulmuştur. Kitapta korku klasikleri olan filmler üzerine ayrıntılı açıklama yapılmıştır.

Ezgi Aksoy, 2016 yılında yayımlanan *Popüler Kült: Korku Sineması ve Popüler Kültür Kılavuzu* adlı eserinde bilim kurgu, anti kahraman, aksiyon ve macera ile birlikte korku sinemasını değerlendirmiştir.³⁹

Gizem Şimşek Kaya’nın 2017 yılında yayımladığı *Sinemada Korku ve Din -2000 Sonrası Amerikan ve Türk Filmlerinde Cin Unsurunun Çözümlemesi- Eleştirel Kuram ve Göstergibilimsel Metodoloji Çerçevesinde* adlı eserinde; 2000 sonrası Türkiye’de ivme kazanan korku filmlerinde en çok kullanılan cin ögesi açıklanmıştır. Bu öğenin kullanım biçimleri göstergibilimsel yöntemlerle anlatılmış, politik ve toplumun değişen ideolojik yönelimlerin bu tercihte etkili olduğunu eserinde tartışmıştır. Araştırmacının, aynı yıl *Türk Korku Sineması Kronolojisi (1914-2015)*⁴⁰ ve *Türk Korku Sineması Kronolojisi (2016-2017)*⁴¹ adlı iki eseri daha bulunmaktadır. Bu iki eserde Kaya, Türk korku sinemasına dair bilgilere, haberlere yer vermiş, korku sineması üzerine detayları kronolojik bir sırayla derlemiştir. Aynı zamanda araştırmacıların yararlanması amacıyla korku unsurları, mekânlar, sinema-din-bilim çatışmasına yönelik analizlerin yapıldığı kitapta, yine korku filmlerinin bulunduğu kronoloji mevcuttur.

Ufuk İnal’da 2000 sonrası Türkiye’de artan korku filmlerini din ilişkisi bağlamında ele alan bir eser ortaya çıkarmıştır.⁴² 2017 yılında yayımlanan *Türk Korku*

36 Ulaş Işıklar, *Gecenin Çocukları -Son dönem Korku Sinemasında Vampir Karakterinin Dönüşümü*, İstanbul: Avrupa Yakası Yayınları, 2010.

37 Fatih Danacı, *Korkunun Canavarları*, İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2011.

38 Durmuş Akbulut, *Sinemanın İlkleri Korku Sineması*, İstanbul: Etik Yayınları, 2012.

39 Ezgi Aksoy, *Popüler Kült: Korku Sineması ve Popüler Kültür Kılavuzu*, İstanbul: Karakarga Yayınları, 2016.

40 Ezgi Aksoy, *Türk Korku Sineması Kronolojisi (1914-2015)*, İstanbul: Pales Yayınları, 2017.

41 Ezgi Aksoy, *Türk Korku Sineması Kronolojisi (2016-2017)*, İstanbul: Pales Yayınları, 2017.

42 Ufuk İnal, *Türk Korku Sinemasında Eski Türk İnançları ve İslamiyet’e Dair Öğeler*, Germany: Lap Lambert Academic Publishing, 2017.

Sinemasında Eski Türk İnançları ve İslamiyet'e Dair Öğeler adlı eserinde eski Türk inanışları ve İslamiyet'le ilişkilendirilen öğeler üzerinden Hasan Karacadağ filmleri göstergebilimsel yöntem ile çözümlenmiştir.

Mesut Aytakin, uzaktan eğitim için ders notu olarak hazırladığı *Sinemada Türler* adlı eserinde korku sinemasına geniş yer vermiş, korkunun tanımı, korku sinemasının tarihsel gelişimi ve korku sinemasında türleri ele almıştır.⁴³

2. Türkiye'de Korku Sineması Üzerine Makale Çalışmaları

Türkiye'de korku sineması üzerine yazılan makalelerin büyük bir kısmı korku türünün kendi özgün anlatı biçimine yoğunlaşmıştır. Korku sinemasına yönelik yapılan ilk yayınlar, “Dracula”, “Zombi”, “Canavarlar”, “Doğaüstü Yaratıklar” gibi korku karakterleri, korku sinemasının öğelerine odaklanan feminist kuram ve “Dinsel Motifler” üzerinedir.

Korku sinemasının demirbaş karakterinden biri olan Dracula, Türk toplumunun her daim ilgisini çekmiştir. Ancak akademik çalışmalara konu olması 2000'li yılları bulmuştur. Yusuf Gürhan Topçu'nun, “Dracula'da Vampir Kadın”⁴⁴ adlı makalesi bu konudaki ilk yayınlardan biridir. Nigar Pösteği, “Korku Duygusu ve Korku Geleneği, Romandan Filme Erişilmez Kont Dracula”⁴⁵ adlı makalesinde korku ve korku duygusu kavramını açıklamakta, korku romanı ve vampir efsanesinden, “Dracula” romanının sinemaya yansımada aldığı biçimleri konu etmekte; başlıca vampir filmlerini, sinemada Drakula'nın yerini ele almaktadır. T. Emre Yıldırım'ın, “Pedagojik Korku Sineması Vampir ve Kurt Adam Filmlerine Psikoseksüel ve Psikososyal Gelişim Basamakları Açısından Bir Bakış”⁴⁶ adlı çalışması ise korku filmlerinin fertleri analiz etmede bir fırsat oluşturduğu, bir filmin analizinin aynı zamanda kolektif psikolojinin analizi olduğunu belirtmektedir. Freud'un psişik gelişim basamakları oral, fallik ve ergenlik dönemlerini iki sinema karakteri olan vampir ve kurt adamlarla ilişkilendirerek korku film çözümlemeleriyle açıklamıştır. Bilgehan Ece Şakrak, “Vampir Figürünün Sinema ve Dizi Filmlerde Uyarlanması Türkiye Örneği: Yaşamayanlar”⁴⁷ adlı makalesinde vampir miti içinde Drakula'nın yeri; sinema, dizi film ve televizyonda Drakula'yı esas alan örneklere yer vermiş, *Yaşamayanlar* adlı Türk vampir dizisini hikâye, karakter, mekânlar, kostüm

43 Mesut Aytakin, *Sinemada Türler*, İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Yayınları, ts.

44 Yusuf Gürhan Topçu, “Dracula'da Vampir Kadın”, *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2001, sy. 10, s. 127-145.

45 Nigar Pösteği, “Korku Duygusu ve Korku Geleneği, Romandan Filme Erişilmez Kont Dracula”, *Kilad-Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2002, sy. 2, s. 47-64.

46 T. Emre Yıldırım, “Pedagojik Korku Sineması Vampir ve Kurt Adam Filmlerine Psikoseksüel ve Psikososyal Gelişim Basamakları Açısından Bir Bakış”, *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2011, sy. 32, s. 227-242.

47 Bilgehan Ece Şakrak, “Vampir Figürünün Sinema ve Dizi Filmlerde Uyarlanması Türkiye Örneği: Yaşamayanlar”, *Motif Akademi Halkbilim Dergisi*, 2019, c. 12, sy. 26, s. 406-425.

ve müzik anlatı elemanları üzerinden çözümlenmiştir. Dilara Ela Özdemir ve Arif Can Güngör, “Türk Korku Sinemasında Vampir Filmleri: Drakula İstanbul’da Filmi Örneği”⁴⁸ adlı makalesinde korku kavramı ve korku sineması, Türk korku sinemasının tarihsel gelişimi, vampirin tanımı ve özelliklerini belirtmiştir. Makalede Türk korku sinemasında vampir filmleri hakkında açıklama yapılmış, Türk sinemasının ilk vampir filmi olan *Drakula İstanbul’da* filmi çözümlenmiş, çekim özellikleri, kamera açıları, kamera hareketleri, ışık, renk, müzik ve ses kullanımı, görsel etkiler, filmsel olgunun kişi, zaman ve uzam konuları ele alınmıştır. Günseli Pişkin’in “Hollywood Sinemasında Evcilleştirilen Canavarlar ve İdeolojik İşlevleri: Alacakaranlık Destanı”⁴⁹ adlı makalesinde 2008-2012 yılları arasında seri olarak çekilen *Alacakaranlık Efsanesi (The Twilight Saga)* üzerinden vampirin ideolojik işlevleri ve değişen vampir miti “öteki” olarak diğer vampir filmleriyle birlikte değerlendirilmiş, filmin ait olduğu toplumsal yapı incelenmiştir.

Ufuk Uğur ve Sezen Altay, “Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Türk ve Amerikan Sineması Drakula” adlı makalesinde Amerikan yapımı Tod Browning tarafından çekilen *Dracula* (1931) filmi ile Türk yapımı *Drakula İstanbul’da* filmi metinlerarasılık bağlamında ele alınmış, benzerlik ve farklılıkları üzerine durulmuştur. Sonuçta her iki Drakula filminde de klasik anlatı biçimlerinin kullanıldığı, konu değişse de olay örgüsünün aynı kaldığı tespit edilmiştir.⁵⁰ Özlem Karadağ’ın “Reading Between the Images in Browning’s and Coppola’s Dracula Adaptations” adlı makalesinde Linda Hutcheon’ın uyarılma kuramından yararlanılarak *Dracula* (Tod Browning, 1931) ve *Bram Stoker’in Dracula’sı (Dracula, Francis Ford Coppola, 1992)* filmleri karşılaştırılmıştır.⁵¹

Zombiler üzerine Türkiye’de yayımlanan ilk makalelerden biri Gizem Şimşek’in “Küreselleşme Yerelleşme Ekseninde Bir Örnek Ada Zombilerin Düğünü” adlı eseridir. Şimşek bu çalışmada, zombi kavramını ve zombi filmlerinin klişelerini açıklamakta, ilk Türk zombi filmi olan *Ada: Zombilerin Düğünü*’nü (Murat Emir Eren, Talip Ertürk, 2010) çözümlenmektedir.⁵² Barış Tolga Ekinci, “Toplumun Korkuları Zombi Filmleri ve Ölümçül Deney Serisinin Analizi” adlı makalesinde

48 Dilara Ela Özdemir ve Arif Can Güngör, “Türk Korku Sinemasında Vampir Filmleri: Drakula İstanbul’da Filmi Örneği”, *International Social Sciences Studies Journal*, 2020, c. 6, sy. 54, s. 62-75.

49 Günseli Pişkin, “Hollywood Sinemasında Evcilleştirilen Canavarlar ve İdeolojik İşlevleri: Alacakaranlık Destanı”, *International Journal of Social Science*, 2014, sy. 24, s. 421-464.

50 Ufuk Uğur ve Sezen Altay, “Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Türk ve Amerikan Sineması Drakula”, *Atatürk Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 2018, sy. 40, s. 89-116.

51 Özlem Karadağ, “Reading Between the Images in Browning’s and Coppola’s Dracula Adaptations”, *Sinecine: Sinema Araştırma Dergisi*, 2019, c. 10, sy. 2, s. 481-509.

52 Gizem Şimşek, “Küreselleşme Yerelleşme Ekseninde Bir Örnek Ada Zombilerin Düğünü”, *Uluslararası TOJDAC (The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication)*, 2013, c. 3, sy. 2, s. 29-37.

zombi konusunu toplumsal korkular bağlamında incelemiş; korku filmleri ve yaratıklar, zombi filmleri ve simgesel ölümsüzlük konularını işleyen Ekinci, *Ölümcül Deney (Resident Evil, 2002-2004-2007-2010-2012-2017)* serisini çözümlenmiştir.⁵³

Canavarlar, doğaüstü yaratıklar ve dinî motifler Türk sinemasında kullanılan diğer önemli korku öğeleridir. Türk toplumunda, bilinen korku öğelerinin sinemada kullanımı korku filmlerine duyulan ilgiyi daha fazla artırmıştır. Bu durumun nedeni 2000’li yıllar sonrasında toplumun yapısı ve ideolojik dönüşümlerine uygun bir değişim yaşanmasıdır. Toplumsal yapıdaki değişim-sinema ilişkisi, din-bilim sinema ilişkisi, Türk korku filmleri ve onların etkilerinin oluşturduğu veriler akademik çalışmalara dönüşmüştür. Bu makalelere örnekler vermek mümkündür. Esra Türkel ve Fevzi Kasap’ın “Türk Sineması’nda Korku: 2000 Sonrası Türk Korku Sineması’nda Dinsel Motifler Üzerine Bir İnceleme ve Yaratım Sorunları” adlı makalesinde, dünya ve Türk sinemasında korku filmlerine yer verilmiş, 2000’li yıllar sonrasında artış gösteren Türk korku filmleri, anlatı kodları bağlamında ele alınmış ve yaratım sorunları incelenmiş, özellikle Türk korku filmlerinde görsel efekt yetersizliğine değinilmiştir.⁵⁴ Türk korku filmlerinin anlatı yapısına yönelik bir diğer çalışma Ufuk İnal’ın “Dabbe, Gen ve Ada Zombilerin Düğünü Filmleri Üzerinden Türk Korku Sinemasında Anlatı Yapısı” adlı makalesidir. Makalede korkunun tanımı, korku türünün tarihsel gelişimi, sinemada tür kavramı ve Türk korku sinemasına yer verilmiş; *Dabbe* (Hasan Karacadağ, 2006), *Gen* (Togan Gökbakar, 2006) ve *Ada: Zombilerin Düğünü* adlı korku filmleri Bob Foss’un anlatım ilkelerine göre değerlendirilmiştir.⁵⁵ Berceste Gülçin Özdemir, “Dabbe Zehr-i Cin Filminin Türk Halk Bilimiyle Bağlantılılığının Charles Sanders Peirce’in Göstergebilim Kuramıyla İncelenmesi” adlı makalesinde canavar olgusunun Türk filmlerindeki karşılığı olan cin ögesini ele almıştır. *Dabbe Zehr-i Cin* (Hasan Karacadağ, 2014) adlı film Charles Sanders Peirce’in üçlüklere dayalı göstergebilimsel kuramı bağlamında değerlendirilmiş, Türk halk biliminde yer alan korku öğeleriyle ilişkilendirilmiştir.⁵⁶ Bilgehan Ece Şakrak’ın “Batı Kökenli Popüler Korku Filmlerindeki Fantastik Korku İkonları: Toprağın Kabul Etmediği Lanetliler” adlı makalesinde Batı kökenli vampir, zombi, “Frankenstein’in Yaratığı” gibi küresel ölçekte bilinen korku karakterleri, toprağın kabul etmediği kötüler olarak filmlerden

53 Barış Tolga Ekinci, “Toplumun Korkuları Zombi Filmleri ve Ölümcül Deney Serisinin Analizi”, *Global Journal Turkish Edition*, 2015, c. 6, sy. 11, s. 220-239.

54 Esra Türkel ve Fevzi Kasap, “Türk Sineması’nda Korku: 2000 Sonrası Türk Korku Sineması’nda Dinsel Motifler Üzerine Bir İnceleme ve Yaratım Sorunları”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2014, c. 7 sy. 32, s. 711-721.

55 Ufuk İnal, “Dabbe, Gen ve Ada: Zombilerin Düğünü Filmleri Üzerinden Türk Korku Sinemasında Anlatı Yapısı”, *Ulakbilge*, 2017, c. 5, sy. 18, s. 2001-2026.

56 Berceste Gülçin Özdemir, “Dabbe Zehr-i Cin Filminin Türk Halk Bilimiyle Bağlantılılığının Charles Sanders Peirce’in Göstergebilim Kuramıyla İncelenmesi”, *Milli Folklor Dergisi*, 2019, c. 16, sy. 124, s. 160-174.

örneklerle açıklanmıştır.⁵⁷ Nuray Hilal Tuğan’ın, “Korku Sineması Anlatısında Bakış Açısı Kavramı: Diğerleri Filminde Bakış Açısı Kullanımı” adlı makalesinde korku sineması anlatısı ele alınmış, gerici ve ilerici korku filmlerinin nitelikleri belirtilmiş, anlatıda bakış açısı Alejandro Amenabar tarafından yönetilen *The Others* (*Diğerleri*, 2001) filmi üzerinden çözümlenmiştir.⁵⁸

Şan Ararat Halis, *Tarihsel Bir Karşıtlığın Tezahürü: 2002 Sonrası Türk Korku Filmlerinde Bilim-Din Çatışması* adlı makalesi, 2002 yılı sonrasında Türk korku filmlerinde bilim-din ilişkisinin ne şekilde ele alındığı, dünya ve Türkiye’de korku sinemasında din olgusu üzerinedir.⁵⁹ Erol Erkan’ın, “Popüler Dinin Yeniden Üretilmesinde ve Yaygınlaştırılmasında Türk Korku Sineması” adlı makalesinde popüler din perspektifinden Türk korku sineması incelenmiş; dinî öge ve unsurların korku sinemasında ne şekilde kullanıldığı, seçilen yedi film üzerinden işlenmiştir.⁶⁰ Cumhur Okay Özgör, “Batıl İnançların Korku Sinemasındaki Yansımaları” adlı makalesinde batıl inançların sinemadaki yansımalarına yer vermiştir.⁶¹ Din-bilim çatışmasının önemli örneklerinden biri olan Frankenstein, ilgi duyulan korku karakterlerinden biri olmuştur. Ebru Karadoğan İsmayilov ve Gözde Sunal, “Frankenstein ya da Modern Prometheus Romanının Sinemaya Uyarlanması” adlı makalesinde Gotik edebiyat ve Mary Shelly hakkında bilgi vermiş, *Frankenstein (Mary Shelley'den Frankenstein, Kenneth Branagh, 1994)* filmi çözümlenmiştir.⁶² Akıl Fikret Tosun, “2000’li Yıllardan Günümüze Türk Sinemasında Şiddet İçerikli Korku Filmlerinin Zihinsel - Kültürel Arka Planı” adlı makalesinde 2000’li yıllarda Türk toplumunda yaşanan ve muhafazakâr kimliklerin ön plana çıktığı din kökenli değerlere Türk sinemasının kayıtsız kalmadığı, cin ve büyü gibi kavramların korku sinemasında tema olarak işlendiğine yer vermiş, 2015 yapımı *Dabbe 6* (Hasan Karacadağ, 2015) filmi analiz etmiştir.⁶³

57 Bilgehan Ece Şakrak, “Batı Kökenli Popüler Korku Filmlerindeki Fantastik Korku İkonları: Toprağın Kabul Etmediği Lanetliler”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Ocak 2018, c. 11, sy. 24, s. 178-193.

58 Nuray Hilal Tuğan, “Korku Sineması Anlatısında Bakış Açısı Kavramı Diğerleri Filminde Bakış Açısı”, *Journal of Turkish Studies*, 2018, 13, sy. 5, s. 655-672.

59 Şan Ararat Halis, “Tarihsel Bir Karşıtlığın Tezahürü: 2002 sonrası Türk Korku Filmlerinde Bilim ve Din Çatışması”, *Selçuk İletişim Dergisi*, Ocak 2017, c. 9, sy. 4, s. 221-237.

60 Erol Erkan, “Popüler Dinin Yeniden Üretilmesinde ve Yaygınlaştırılmasında Türk Korku Sineması” *Bilimname*, 2019, sy.7, s. 407-429.

61 Cumhur Okay Özgör, “Batıl İnançların Korku Sinemasındaki Yansımaları”, *SineFilozofi*, 2020, c. 5, sy. 9, s. 504-520.

62 Ebru Karadoğan İsmayilov ve Gözde Sunal, “‘Frankenstein ya da Modern Prometheus’ Romanının Sinemaya Uyarlanması”, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2013, c. 4, sy. 1, s. 199- 222.

63 Akıl Fikret Tosun, “2000’li Yıllardan Günümüze Türk Sinemasında Şiddet İçerikli Korku Filmlerinin Zihinsel-Kültürel Arka Planı”, *Kesit Akademi Dergisi*, Eylül 2017, yıl 3, sy. 9, s. 333-344.

Korku sineması ile ilgili yayınların bir kısmı, korku türünün ideolojik olarak toplumu yönlendirici bir işlevinin olduğu kanaatinde. Ramazan Kurtoğlu “Finansal-Ekonomik Krizler ve Hollywood’un Korku Filmleriyle Toplumsal Dönüşüm Operasyonları” adlı makalesinde Hollywood’un korku filmleriyle toplumun dinamik unsurlarını baskı altında tuttuğunu ve bilinçaltı operasyonlarının bir ürünü olduğunu tartışmaktadır.⁶⁴ Aslı Yurdigül ve İbrahim Ethem Zinderen, “Türk Sinemasında Özel Efekt Teknolojileri Aracılığıyla Oluşturulan Korku İkonları” makalesinde Türk korku sinemasında korku ikonlarının oluşturulma sürecinde kullanılan özel efekt teknolojilerini ele almıştır.⁶⁵ Ozan Özpay, “Türk Korku Sinemasına Panoramik Bir Bakış ve İdeolojik İzdüşümleri” adlı makalesinde Türkiye’de korku türünün seyrini incelemiş, 2000’li yıllar sonrasında korku filmlerine artan ilginin nedenleri ile sinemada korku türünün yeri ve ideoloji ilişkisini değerlendirmiştir.⁶⁶ E. Gülay Er Pasin’in “Gojira Filminde Temsil Mekanizmasının Tarihsel ve İdeolojik Çözümlemesi” adlı makalesinde Japon yapımı, II. Dünya Savaşı sonrasında çekilen bir bilim kurgu-korku filmi olan *Gojira* (*Godzilla*, Ishiro Honda, 1954) filminde canavar temsilinin nasıl kullanıldığı ve filmin tarihsel gerçeklere ilişkin ideolojik yaklaşımı üzerine durulmuştur.⁶⁷

Korku sineması üzerine ayrıca genel, özelliği konular ve korku sinemasına temel oluşturan çalışmalar mevcuttur. Mehmet Aslantepe’nin “Batı Kültüründe Korku Motifi ve Sinemada Gelişimi” adlı makalesi bu çalışmalardan biridir. Korkunun ve korku temasının varlığının sinema içindeki yerini araştırmıştır.⁶⁸ Birgül Koçak, “Doğu-Batı Arasında Türk Sineması: Korku Filmleri Üzerine Bir Değerlendirme” adlı makalesinde Türk korku filmlerini incelemiş, Türk sinemasında Batılı manada korku filminin mümkün olup olmadığını tartışmıştır.⁶⁹ Gizem Şimşek, “Siyasi Olayların Korku Sinemasına Yansımaları” adlı makalesinde korku sinemasının 1896-1918’li yıllar sonrasında 1920’li yıllardan başlayarak onar yıllık süreçler halinde politik, toplumsal ve gündem oluşturan olaylar ve yönelimler eşliğinde geçirdiği değişimlere yer vermiştir.⁷⁰ Hakan Çiğdem, “ABD Korku Filmlerinde

64 Ramazan Kurtoğlu, “Finansal-Ekonomik Krizler ve Hollywood’un Korku Filmleriyle Toplumsal Dönüşüm Operasyonları”, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* Aralık 2013, c. 15, sy. 2, s. 131-146.

65 Aslıhan Yurdigül ve İbrahim Ethem Zinderen, “Türk Sinemasında Özel Efekt Teknolojileri Aracılığıyla Oluşturulan Korku İkonları”, *Global Media Journal*, 2014, c. 5, sy. 9, s. 372-401.

66 Ozan Özpay, “Türk Korku Sinemasına Panoramik Bir Bakış ve İdeolojik İzdüşümleri”, *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi (AKİL)*, Aralık 2019, sy. 32, s. 551-567.

67 E. Gülay Er Pasin, “Gojira Filminde Temsil Mekanizmasının Tarihsel ve İdeolojik Çözümlemesi”, *Atatürk İletişim Dergisi*, 2015, sy. 9, s. 177-196.

68 Mehmet Aslantepe, “Batı Kültüründe Korku Motifi ve Sinemadaki Gelişimi”, *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2002.

69 Birgül Koçak, “Doğu-Batı Arasında Türk Sineması: Korku Filmleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2006, sy. 26, s. 93-104.

70 Gizem Şimşek, “Siyasi Olayların Korku Sinemasına Yansımaları”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 2003, c. 12, sy. 46, s. 264-280.

Kötü Olgusunun Toplumsal Boyutu” adlı makalesinde sinemanın kötü olgusunu kendi anlatısı ile ele aldığından söz etmiş, toplumsal gerçekliğin fantazyası ile mitleri açıklamış, şiddet ve öfke, şeytan kavramları üzerine durmuş, iğrenme ve tikslenme ile ilgili dünyadan örnekler vermiş, Amerika’nın siyasal ve toplumsal yapısındaki tarihî gelişiminin sinemadaki dönüşümünü açıklamış, sinemanın Amerikan yaşamının bir model olarak dünyaya sunulmasında bir araç olduğunu belirtmiştir.⁷¹ Murat Demir, “Sinemanın İlk Yıllarında Korku Temaları ve Dışavurumcu Alman Sineması” adlı çalışmasında Almanya’da dışavurumcu akımının etkisi ile dışavurumcu Alman sinemasının ortaya çıkış serüveni hakkında bilgi vermiştir. Korku tanımının ardından, sinemada ilk bilim kurgu filmleri ve Georges Melies filmlerinde sürat temasının ele alındığı çalışmada dışavurumcu Alman sineması, filmler üzerinden tartışılmıştır.⁷² Hasan Gürkan’ın “Hollywood Sinema Endüstrisinin ‘Yeniden Çekim’ Filmlere İlgisi ve Japon Korku Filmi ‘Ringu’ nun Yeniden Çekim Versiyonu ‘The Ring’ de Kültürel Dönüşümü” adlı makalesi, *Ringu* (Hideo Nakata, 1998) adlı korku filminin yeniden çekim sürecinde Hollywood’un kalıpları içerisinde tekrar nasıl kodlandığı üzerinedir. Makalede Hollywood’un, yeniden çektiği Japon korku filmlerine olan ilgisine yer verilmiş, filmler arasındaki kültürel dönüşüm ele alınmış, *Ringu* ve yeniden çekim *The Ring* (*Halka*, Gore Verbinski, 2002) filmleri mekân, zaman, kullanılan teknoloji, olay örgüsü ve karakterleriyle karşılaştırılmıştır.⁷³ Mesut AYTEKİN, “Korku Sinemasında Türler” adlı makalesinde korku ve korku sinemasının ayrıntılı tanımını yapmış, korku sinemasının alt türlerini şeytan, vampir, seri katil ve sapık filmleri, doğaüstü yaratık ve canavar filmleri, doğanın intikamı, doğanın salt kendisi/doğal felaketler, doğanın bir unsuru olarak hayvanlar ve bitkiler, hayalet filmleri, mumya filmleri, zombi filmleri ve cadı filmleri olmak üzere dokuz ayrı alt başlıkta incelemiş, korku sinemasında türlerin mücadelesine yer vermiştir.⁷⁴ Birgül Koçak Oksev, “Edebiyattan Sinemaya Fantastik Korku Türünün Toplumsal ve Tarihsel Kökenleri” adlı makalesinde fantastik korku sinemasının temel öğelerinin, kurgusal bir korku geleneğini nasıl oluşturduğunu tartışmıştır.⁷⁵ Ayşegül Güçhan, “Frankenstein ve Orlan: Sinema ve Performans Sanatında Teknofobi” adlı makalesinde bilgi ve teknolojinin ürkütücü sonuçları, kazalar ile sinema arasındaki bağı, Fransız performans sanatçısı Orlan ile korku filmi karakteri Frankenstein üzerinden ele

71 Hakan Çiğdem, “ABD Korku Filmlerinde Kötü Olgusunun Toplumsal Boyutu”, *Sanat Dergisi -Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*, Mayıs 2006, sy. 9, s. 35-45.

72 Murat Demir, “Sinemanın İlk Yıllarında Korku Temaları ve Dışavurumcu Alman Sineması”, *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, Ocak 2009, c. 1, sy. 1, s. 7-27.

73 Hasan Gürkan, “Hollywood Sinema Endüstrisinin ‘Yeniden Çekim’ Filmlere İlgisi ve Japon Korku Filmi ‘Ringu’ nun Yeniden Çekim Versiyonu ‘The Ring’ de Kültürel Dönüşümü”, *Erciyes İletişim Dergisi*, 2012, c. 2, sy. 2, s. 2-22.

74 Mesut AYTEKİN, “Korku Sinemasında Türler”, *Atatürk İletişim Dergisi*, 2013, c. 1, sy. 5, s. 63-84.

75 Birgül Koçak Oksev, “Edebiyattan Sinemaya Fantastik Korku Türünün Toplumsal ve Tarihsel Kökenleri”, *Sosyolojca*, 2014, sy. 7, s. 311-325.

almıştır.⁷⁶ Cem Tutar, “Türk Korku Sinemasının Yapısal Engelleri: Sosyo-Kültürel Bir Bakış” adlı makalesinde Türk sinemasında korku türünün gelişimini filmler üzerinden kronolojik olarak incelemiş, Anadolu’da korku öğelerinin sinemaya yansımaları ile senarist ve yönetmenlerin korku filmlerine olan yaklaşımlarını değerlendirmiştir.⁷⁷ Fırat Osmanoğulları, “Sinemada Korkunun Verdiği Hazzın Yüce Kavramı ile Açıklaması ve Antonio Margheriti’nin Danza Macabra (1964) Filmi” adlı makalesinde korku filmlerinin korkutucu imajlarının nasıl bir haz tabeli ile seyredildiğini tartışmakta, çalışmanın başlangıcında Burke’nin ve Kant’ın “yüce” kavramı üzerine yaklaşımlarına yer vermekte, korku filmlerinin oluşturduğu negatif haz duygusunu, örnek film *Ölüm Dansı (Danza Macabra, Antonio Margheriti, 1964)* özelinde açıklamaktadır.⁷⁸ Aynı araştırmacı “Gotik Film: Bir Çerçeve Oluşturma Denemesi ve House of Usher” adlı makalesinde Gotik kavramının tarihsel serüvenine, Gotik temalarına, Amerika ve Avrupa’da Gotik sinemanın örneklerine yer vermiş; bu anlatılar çerçevesinde *House of Usher (Korkunç Ev, Roger Corman, 1960)* filmini analiz etmiştir.⁷⁹ Banu Erşanlı, “Sessiz Sinemadan Universal Stüdyolarına İlk Dönem Korku Sineması” adlı makalesinde XVIII. yüzyılda gelişmeye başlayan sinema sektörü içinde korku sinemasının gelişim sürecini örneklerle açıklamıştır.⁸⁰ Onur Kılıç’ın, “Korku Sinemasının İç Mekân Tercihlerine Bir Bakış” adlı makalesinde korku filmlerinde korku atmosferinin oluşturulması amacıyla senaristler tarafından istenilen iç mekân unsurlarının kullanım biçimleri, yani korku sineması-mekân ilişkileri incelenmiştir.⁸¹ Özlem Uğuroğlu, “Korku Kavramı ve Sinemaya Yansımaları” adlı makalesinde korkunun tanımını yaptıktan sonra, dünya sinemasında korku kavramını ve korku sinemasının tarihsel serüvenini, Türk sinemasında korku kavramını ve 2000’li yıllar sonrasında Türk korku sinemasındaki değişimi örneklerle ele almıştır.⁸² Eylül Aslan’ın, “Karneto Shindo Sinemasında Kadın Temsili Üzerine Bir Değerlendirme: Onibaba ve Kuroneko” adlı makalesinde Japon korku sineması örneklerle açıklanmış, Japon

76 Ayşegül Güçhan, “Frankenstein ve Orlan: Sinema ve Performans Sanatında Teknofobi”, *Selçuk İletişim Dergisi*, 2013, c. 3, sy. 3, s. 58-65.

77 Cem Tutar, “Türk Korku Sinemasının Yapısal Engelleri: Sosyo-Kültürel Bir Bakış”, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2015, c. 3, sy. 2, s. 247-274.

78 Fırat Osmanoğulları, “Sinemada Korkunun Verdiği Hazzın Yüce Kavramı ile Açıklaması ve Antonio Margheriti’nin Danza Macabra (1964) Filmi”, *SineFilozofi*, Mayıs 2020, Özel Sayı 2, s. 6-19.

79 Fırat Osmanoğulları, “Gotik Film: Bir Çerçeve Oluşturma Denemesi ve House of Usher”, *SineFilozofi*, 2016, c. 1, sy. 1, s. 22-42.

80 Banu Erşanlı, “Sessiz Sinemadan Universal Stüdyolarına İlk Dönem Korku Sineması”, *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2017, sy. 17, s. 207-226.

81 Onur Kılıç, “Korku Sinemasının İç Mekân Tercihlerine Bir Bakış”, *The Journal of Academic Social Sciences*, Ekim 2017, sy. 54, s. 428-432.

82 Özlem Uğuroğlu, “Korku Kavramı ve Sinemaya Yansımaları”, *Route Educational and Social Science Journal*, Ağustos 2017, c. 4, sy. 5, s. 511-530.

Budizm’ini esas alan ve Japon korku filmleri arasında kült yapımlar arasında bulunan *Onibaba* (*Şeytan Kadın*, 1964) ile *Yabu-no-nakano-Kuroneko* (*Koruluğun Kara Kedisi*, 1968) filmlerinde kadının intikamcı ruhu ve toplumdaki konumu değerlendirilmiş ve filmler analiz edilmiştir.⁸³ Nagihan Çakar Bikiç’in, “Bellek Çalışmaları Bağlamında Zaman ve Mekân Kullanımının Türk Korku Sinemasının Anlatısal Yapısı Üzerindeki Etkileri” adlı makalesinde bellek ve sinema ilişkisi ele alınmış, 2000 sonrasında Türk korku sinemasında kullanılan imgeler ile bellek ve kavramlar incelenmiştir.⁸⁴ Ebru Aydın Çağhyan, “Korku Sinemasının Cazibesi Üzerine Felsefi ve Psikolojik Bir İnceleme” adlı makalesinde popüler olan korku sinemasının ilgi görmesindeki sebepleri araştırmıştır. Korkunun felsefi ve ahlaki etkileri, korkunun psikolojisi, korkunun fizyolojik etkileri ve korku filminin yarattığı korkunun incelenmesi konularını ele almıştır.⁸⁵

3. Türkiye’de Korku Sineması Üzerine Lisansüstü Tezler

Türkiye’de Türk korku sineması son yirmi yılda hızlı bir gelişim sürecine girmiştir. Bu gelişim akademik yayınların sayılarında da bir artışa neden olmuştur. Ulusal tez veri merkezinin verilerine göre 1995-2020 tarihleri arasında Türkiye’de korku sineması üzerine 63’ü yüksek lisans ve 8’i doktora olmak üzere toplam 71 adet lisansüstü tez hazırlanmıştır. Özellikle 2000’li yıllar sonrası ülkenin değişen ideolojik yapısı ve toplumsal bakış açısına uygun, sayıları artan korku filmleri akademik yazınlara konu olmuştur. Nitekim 1995-2000 arasında korku sineması üzerine sadece 3 adet yüksek lisans tezi yapılmışken, 2000’li yıllardan günümüze kadar bu sayının 60 olması, bu durumu kanıtlar niteliktedir.

Türk korku sineması üzerine yapılan doktora tezleri korku öğeleri, karakterleri, korku filmleri ile korku sineması ve ideoloji ilişkisine yönelik olarak hazırlanmıştır. Orhan Anafarta’nın “Visual Literacy, Metafiction, And Horror Movies: An Account of Self-Reflexivity in The New Stalker Film” adlı eseri Türkiye’deki korku sinemasına kısmen yer veren ilk doktora tezlerinden biridir. Değişen seyirci uygulamaları ile ilişkili olarak görsel okuryazarlık ve üstkurmacanın önemini, seksenlerin korku filmi türünün doksanlarda yeniden doğuşu ile ilişkili olarak araştıran Anafarta, tezin bir bölümünde çağdaş korku filmlerinin yükselişine yer vermiş, *Scream* (*Çığlık*, Wes Craven, 1996) filmi özelinde tezindeki kavramları ele almıştır.⁸⁶

83 Eylül Aslan, “Kaneto Shindo sinemasında Kadın Temsili Üzerine Bir Değerlendirme: Onibaba ve Kuroneko”, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, Ocak 2018, c. 3, sy. 6, s. 13-23.

84 Nagihan Çakar Bikiç, “Bellek Çalışmaları Bağlamında Zaman ve Mekân Kullanımının Türk Korku Sinemasının Anlatısal Yapısı Üzerindeki Etkileri”, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 2020, 13(2), s. 471-500.

85 Ebru Aydın Çağhyan, “Korku Sinemasının Cazibesi Üzerine Felsefi ve Psikolojik Bir İnceleme”, *SineFilofofi*, Ocak 2020, c. 5, sy. 9, s. 540-550.

86 Orhan Anafarta, “Visual Literacy, Metafiction, and Horror Movies: An Account of Self-Flexivity in The New Stalker Film”, Doktora tezi, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.

Türkiye’de Türk korku sineması üzerine ilk doktora tezlerinden biri Kaya Özkaracalar’a aittir. “Ambivalent and Shifting Codes Of Fear And Desire in Dracula Movies” adlı doktora tezinde Özkaracalar, Drakula filmlerinin karşılaştırmalı analizlerini, içlerinde gömülü olan çağrışım kümelerini incelemiştir.⁸⁷

Ahmet Hakan Çiğdem, “1990 Sonrası Amerikan Korku Filmlerinde Temel Bir Kavram: Kötü” adlı doktora tezinin birinci bölümünde kötü olgusu ve Amerikan korku filmlerinin özelliklerine yer vermiş, ikinci bölümde çağdaş Amerikan korku filmlerinde kötünün sunumunu ayrıntılı biçimde ele almıştır.⁸⁸

E. Gülay Er, “Ölüm ve Ölümsüzlük Düşü Temasının Sinemada Vampir Karakterindeki Görünümü” adlı doktora tezinde korku sinemasının ana karakterinden biri olan vampir üzerinden ölüm ve ölümsüzlük temaları temelinde kültür tarihindeki inançları incelemiş, insan varlığının ölümle bağlantısını açıklamış, vampir olgusu ve sinemada vampirin bir karakter olarak var olmasını sağlayan edebî eserler üzerinde durmuş, vampirin filmlerdeki görünümüne yer vermiş ve film çözümlemeleri yapmıştır.⁸⁹

Farahnaz Amiri, “Korku Sinemasında Doğa Korkusu ve İdeolojik Temelleri” adlı doktora tezinde doğa korkusunu konu edinen korku filmlerini incelemiş, bu korkunun filmlerde işlenme biçimini açıklamış, Hollywood sinemasının doğaya bakışı ve ideolojisini tartışmıştır.⁹⁰

Gizem Şimşek, “Sinemada Korku ve Din: 2000 Sonrası Amerikan ve Türk Filmlerinde Cin Unsurunun Çözümlemesi (Eleştirel Kuram ve Göstergibilimsel Metodoloji Çerçevesinde)” adlı doktora tezinin birinci bölümünde korku kavramı ve sanattaki imgeleri, ikinci bölümde korku imgeleri ve dinlerdeki yansımaları üzerine durmuş, üçüncü bölümde sinemada dinsel korku motiflerinin kullanımını film örnekleri üzerinden ayrıntılı olarak incelemiştir.⁹¹

Gamza Nil Arkan, “Nosferatu’dan Günümüze Sinemadaki Vampir Karakterinin Değişimi ve ‘Yanılgı’” adlı doktora tezinde korku sinemasının tarihi, vampir kavramı ve sinemaya giriş öyküsünü açıklamış, Nosferatu’dan bugüne kadar

87 Kaya Özkaracalar, “Ambivalent and Shifting Codes of Fear and Desire in Dracula Movies/ Dracula filmlerinde Korku ve Arzunun Muğlak ve Değişken Kodları”, Doktora tezi, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.

88 Ahmet Hakan Çiğdem, “1990 sonrası Amerikan Korku Filmlerinde Temel Bir Kavram: Kötü”, Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006.

89 E. Gülay Er, “Ölüm ve Ölümsüzlük Düşü Temasının Sinemada Vampir Karakterindeki Görünümü”, Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

90 Farahnaz Amiri, “Korku Sinemasında Doğa Korkusu ve İdeolojik Temelleri”, Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

91 Gizem Şimşek, “Sinemada Korku ve Din: 2000 Sonrası Amerikan ve Türk Filmlerinde Cin Unsurunun Çözümlemesi (Eleştirel Kuram ve Göstergibilimsel Metodoloji Çerçevesinde)”, Doktora tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

vampirin fizikî ve sosyal özellikleri üzerine durmuş, son bölümde *Yanılgı* isimli filme yönelik açıklamalarda bulunmuştur.⁹²

Coşkun Liktör, “Metaphor of Spectrality, Psychoanalysis and Culture” adlı doktora tezinde Gotik özelliklere sahip film ve edebiyat eserlerinde hayalet ve musallat olma temsillerini ayrıntılı incelemiş, Gotik kavramını açıklamış, hayalet konuları, bu kavramlarla ilgili kültürel söylemler üzerinden filmleri çözümlenmiştir.⁹³

Türkiye’de korku sineması üzerine yüksek lisans tezi dağılımında Marmara Üniversitesi 10 tezle ilk sırada yer almaktadır. Bu sırayı Dokuz Eylül Üniversitesi (7), Bahçeşehir Üniversitesi (6), Beykent Üniversitesi (4), Gazi Üniversitesi (4) ve Kadir Has Üniversitesi (4) takip etmektedir. Yüksek lisans tez sayısının fazla olması sebebiyle benzer konulu tezler gruplandırılmaya çalışılmıştır. Ulusal Tez Veri Merkezi verilerinin dikkate alındığı çalışmada dizinde “korku”, “korku sineması” ve “korku filmi” kelimeleri geçen 63 yüksek lisans tezi tespit edilmiştir. Bu tezlerden bir kısmı doğrudan korku sineması üzerine olup, bir kısmı da korku sinemasına ve korku sinemasının öğelerine bir kavram bağlamında yer vermiştir. Özlem Akhun’un “Amerikan Fantastik Sinemasında Kendini Yineleyen Motifler”⁹⁴ başlıklı tezi buna bir örnektir. Korku sineması başlığı kapsamında hazırlanan ulusal tez kataloğunda taranan ilk yüksek lisans tez çalışması ise Mehmet Kamuran Aslantepe’nin “Toplumsal Değişim Sürecinde Korku Sineması” adlı tezidir.⁹⁵ Murat Demir’in, “Modern Toplum ve Korku Sineması” adlı tezi modern toplum ve korku sineması ilişkisi bağlamında hazırlanmıştır.⁹⁶

Lisansüstü tezlerin temaları çeşitlilik gösterir. Yusuf Gürhan Topçu’nun “Korku Sinemasında Kadın Cinselliği” konulu yayını korku sinemasında kadın cinselliğini ele alan ilk tez olması sebebiyle önemlidir. Batı toplumunun değişen yapısı içinde kadının toplum içindeki konumunun sinemaya nasıl yansıtıldığını ele alan bu tez, 1950’lerden sonra korku filmlerinde kadının yerini incelemiştir.⁹⁷ Gülin Gülgör’ün, “Doğüstü Korku Filmlerinde Kadın”⁹⁸ ve Farahnaz Amiri’nin

92 Gamze Nil Arkan, “Nasferatu’dan Günümüze Sinemadaki Vampir Karakterinin Değişimi ve ‘Yanılgı’”, Sanatta Yeterlilik tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2014.

93 Coşkun Liktör, “Metaphor of Spectrality, Psychoanalysis and Culture”, Doktora tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.

94 Özlem Akhun, “Amerikan Fantastik Sinemasında Kendini Yineleyen Motifler”, Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995.

95 Kamuran Mehmet Arslantepe, “Toplumsal Değişim Sürecinde Korku Sineması”, Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998.

96 Murat Demir, “Modern Toplum ve Korku Sineması”, Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.

97 Yusuf Gürhan Topçu, “Korku Sinemasında Kadın Cinselliği”, Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999, s. 7-8.

98 Gülin Gülgör, “Doğüstü Korku Filmlerinde Kadın”, Yüksek Lisans tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.

“Feminist Eleştirisi Açısından Korku Sinemasında Kadının Sunumu”⁹⁹ başlıklı tezler ise ataerkil yapıda görülen kadın haklarındaki ihlalin korku filmlerinde görüldüğü iddiasını savunur. Tezler, tema olarak korku sinemasında kadının imajı ve toplumsal normlarla ilişkisini ortaya koymaktadır. Özellikle Amiri bu savını kadın hareketlerinin kazanımlarıyla ilişkilendirerek doğrulamaya çalışmıştır. Yeliz Taşkan’ın “Doksanlı Yıllar ve Sonrası Amerikan Korku Sinemasında Kadına Yönelik Dinsel İçerikli Şiddetin Psikanalitik İncelenmesi” başlıklı tezinde korku, şiddet, ataerkil sistem ve feminizm olgusu kavramları açıklanmış, 90’lı yıllar sonrasında Amerikan korku sinemasında kadına yönelik din-şiddet ilişkisi irdelenmiş, din kaynaklı şiddetle cezalandırılan kadını ana tema alan *Stigmata* (Rupert Wainwright, 1999), *Constantine* (Francis Lawrance, 2005) ve *Exorcist: The Beginning* (Renny Harlin, 2004) filmleri analiz edilmiş, kadına yönelik dinsel şiddet unsurları incelenmiştir.¹⁰⁰ Hasan Gürkan’ın “2000’lerde Hollywood’da Yeniden Çekilen Japon Korku Filmlerinde Kadın Temsillerinin Karşılaştırmalı Analizi” başlıklı tezde Japon ve Hollywood korku sinemasının tarihsel gelişimi, toplumsal cinsiyet kavramı irdelenmiş; 2000’lerde Japon korku filmlerinin Hollywood sinemasında yeniden çekilmesi kapsamında kadın temsilleri karşılaştırılmış, aile içi ve toplumsal ilişkilerdeki benzerlik ve farklılıklar incelenmiştir.¹⁰¹ Hande Yedidal’nın “Bastırılanın Geri Dönüşü: Son Dönem Türk Korku Filmlerinde Kadının Temsili” adlı tezinde Türk korku filmlerinde kadının canavar olarak temsil edilmesinin nedenleri araştırılmış, örnek olarak seçilen *Büyü* (Orhan Oğuz, 2004), *Araf* (Yeşim Ustaoglu, 2006), *Gen*, *Musallat* (Alper Mestçi, 2007), *Gomeda* (Tan Tolga Demirci, 2007) ve *Semum* (Hasan Karacadağ, 2008) filmlerinde canavar olarak temsil edilen kadın imajı toplumsal korkularla birlikte ele alınmıştır.¹⁰² Esra Şura Görgün’ün “Canavar Rahim: Türk Korku Filmlerinde İnsan-Dışı Olanı Doğuran Kadın” adlı tezinde Türk korku sinemasında insan-dışı canlı doğuran kadınların nasıl temsil edildikleri *Deccal* (Özgür Bakar, 2005) ve *Alamet-i Kıyamet* (Doğa Can Anafarta, 2016) filmleri üzerinden değerlendirilmiş, feminist bakış açısıyla çekilen bu iki film, kadının temsili konusunda olumlayıcı bir yaklaşım izlemiştir.¹⁰³ Fatma Dilşad İnceoğlu’nun “Cin Eksenli Dabbe Filmlerindeki Canavar Görüntüsünün

99 Farahnaz Amırı, “Feminist Eleştirisi Açısından Korku Sinemasında Kadının Sunumu”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

100 Yeliz Taşkan, “Doksanlı Yıllar ve Sonrası Amerikan Korku Sinemasında Kadına Yönelik Dinsel İçerikli Şiddetin Psikanalitik İncelenmesi”, Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008.

101 Hasan Gürkan, “2000’lerde Hollywood’da Yeniden Çekilen Japon Korku Filmlerinde Kadın Temsillerinin Karşılaştırmalı Analizi”, Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

102 Hande Yedidal, “Bastırılanın Geri Dönüşü: Son Dönem Türk Korku Filmlerinde Kadının Temsili”, Yüksek Lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.

103 Esra Şura Görgün, “Canavar Rahim: Türk Korku Filmlerinde İnsan-Dışı Olanı Doğuran Kadın”, Yüksek Lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

İnsan-Canavarları Gizleyen Yapısı” adlı tezinde şeytanî bir güç tarafından ele geçirilen kadınlar anlatılmış, *Dabbe: Bir Cin Vakası* (Hasan Karacadağ, 2012), *Dabbe: Cin Çarpması* (Hasan Karacadağ, 2013) ve *Dabbe: Zehr-i Cin* (2014) filmleri üzerinden insan canavarlara odaklanılmıştır.¹⁰⁴

Türk korku sineması ve Batılı muadilleri üzerine karşılaştırmalı birçok tez bulunmaktadır. Bu tezlerden biri Birgül Koçak’ın “Türk Sinemasında Korku Filmi Yaratım ve Üretim Sorunları” adlı tezidir. Bu çalışmada Türk korku filmlerinin yaratım ve üretim sorunlarının neler olduğu belirlenmiş, Batı ve Türk kültüründe korku öğeleri ele alınmış, Türk korku filmleri hakkında kısaca bilgi verilmiş, Batı’nın korku film anlatısı ile bu filmlerin korku türüne dahil olup olamayacağı tartışılmış, son olarak *Şeytan*’ın yerli versiyonu orijinal yapımı ile karşılaştırılmıştır.¹⁰⁵ Lütfiye Berberoğlu’nun “Korku Sineması ve Türk Sinemasındaki Yeri” adlı tezi, korku sinemasının Türk sinemasındaki yerini ele almıştır.¹⁰⁶ Ümit Terzi, “Postmodern Sinema Bağlamında Türkiye’de Korku Sineması” adlı tezinde Türk korku sinemasında gösterime giren 2000 öncesi ve sonrasında 10 adet yerli filmi postmodern sinema estetiği bağlamında değerlendirmiş, bu filmleri Rick Altman’ın semantik-sentaktik yaklaşımı doğrultusunda incelemiştir.¹⁰⁷ Döndü Defne Kılınç’ın, “Türk Sinemasında Korku Filmlerinin Göstergibilimsel Çözümlemesi” adlı tezinde 1949-2018 yılları arasında çekilen Türk korku filmlerinin göstergibilim bağlamında incelemesi yapılmıştır.¹⁰⁸ Aşkın Firuze Arslan’ın, “2000 Sonrası Türk Sineması Korku Film Türünde Mitler” adlı tezinde tarihi, kültürel, folklorik ve aktüel boyutuyla mit kavramı, sinema ve korku film türünde mitler ele alınmış, 2000 sonrası Türk korku filmlerinde mit temsillerine yer verilmiştir.¹⁰⁹ Deniz Müftüoğlu “2000’li Yıllarda Türkiye’de Çekilen Korku Filmleri ve İstikamet Uzun Metraj Film Senaryosu” adlı tezinde korku sineması ve feminizm ilişkisini, Türk korku sinemasını ve 2000’li yıllarda Türkiye’de çekilen korku filmlerini incelemiş; *İstikamet* filminin uzun metrajlı film senaryosunu yazmıştır.¹¹⁰ Engin Korkut’un,

104 Fatma Dilşad İnceoğlu, “Cin Eksenli Dabbe Filmlerindeki Canavar Görüntüsünün İnsan-Canavarları Gizleyen Yapısı”, Yüksek Lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.

105 Birgül Koçak, “Türk Sinemasında Korku Filmi Yaratım ve Üretim Sorunları”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.

106 Lütfiye Berberoğlu, “Korku Sineması ve Türk Sinemasındaki Yeri”, Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.

107 Ümit Terzi, “Postmodern Sinema Bağlamında Türkiye’de Korku Sineması”, Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

108 Döndü Defne Kılınç, “Türk Sinemasında Korku Filmlerinin Göstergibilimsel Çözümlemesi”, Yüksek Lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

109 Aşkın Firuze Arslan, “2000 Sonrası Türk Sineması Korku Film Türünde Mitler”, Yüksek Lisans tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

110 Deniz Müftüoğlu, “2000’li Yıllarda Türkiye’de Çekilen Korku Filmleri ve İstikamet Uzun Metraj Film Senaryosu”, Yüksek Lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

“Türk Korku Sinemasında Anlatı-Biçim İlişkisi: Alper Mestçi Örneği” adlı tezinde Türk sinemasında korku türünün kendine özgün yapısını nasıl kurduğunu hakkında bilgi verilmiş, çözümlenmeler Alper Mestçi filmleri özelinde yapılmıştır.¹¹¹ Kumsal Dilara Özkan’ın “Nabız Film Serisi Analizi: Hollywood Korku Filmlerinde Elektronik İletişim Aygıtlarının Kullanımı” adlı tezinde tür kavramının açıklanmasının ardından, korku türü ve alt türlerin değerlendirilmesi yapılmış, *Nabız (Pulse)*, Jim Sonzero, 2006), *Nabız 2 (Pulse 2: Afterlife)*, Joel Soisson, 2008) ve *Nabız 3 (Pulse 3)*, Joel Soisson, 2008) filmleri Noel Carroll’un tür sinemasını incelemek için kullandığı “Keşif Teması” ile ele alınmıştır.¹¹² Hüseyin Mesut Dönmez’in “Türk Korku Sinemasında Sembollerin İncelenmesi ve Hasan Karacadağ Sineması” adlı tezinde birinci bölümde korku kavramı, Türk korku sineması ve alt türler incelenmiş, ikinci bölümde Türk korku sinemasının sembolleri ve anlamlarına yer verilmiş, son bölümde Hasan Karacadağ sinemasında ve filmlerinde kullanılan semboller ve din konusu değerlendirilmiştir.¹¹³ Muhammet Burak Arı’nın *Kopya* başlıklı tezinde *Kopya* adındaki korku-gerilim filminin çekim öncesi süreci, çekim süreci ve çekim sonrası aşamaları hakkında bilgi verilmiştir.¹¹⁴ Ali Alp Aksöz’un “Haber” başlıklı tezinde *Haber* adındaki korku filminin çekim öncesi, çekim süreci ve çekim sonrası aşamaları açıklanmıştır.¹¹⁵ Sait Ali Demir’in “Kapının Ardı” başlıklı tezinde *Kapının Ardı* isimli kısa filminin çekim öncesi, çekim süreci ve çekim sonrası aşamalarına yer verilmiştir.¹¹⁶ Aslı Ildır’ın, “Angelus Novus Geri Dönüyor: Son Dönem Türkiye Sinemasında Travma, Alegori ve Korku” adlı tezinde, 2010 sonrası Türkiye sinemasında korku türü içinde yer almayan filmlerde korku öğeleri ile travma ilişkisi ele alınmıştır.¹¹⁷

Korku sinemasında vampir, şeytan, doğaüstü yaratıklar ve kurt adam gibi folklorik karakterler üzerine tez çalışmaları bulunmaktadır. Ahmet Sönmez’in “Türler İçinde Korku Sineması, Kurtadamlar ve Metamorfoz ‘Geç Saatler’” adlı

111 Engin Korkut, “Türk Korku Sinemasında Anlatı-Biçim İlişkisi: Alper Mestçi Örneği”, Yüksek Lisans tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

112 Kumsal Dilara Özkan, “Nabız Film Serisi Analizi: Hollywood Korku Filmlerinde Elektronik İletişim Aygıtlarının Kullanımı”, Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

113 Hüseyin Mesut Dönmez, “Türk Korku Sinemasında Sembollerin İncelenmesi ve Hasan Karacadağ Sineması”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

114 Muhammet Burak Arı, “Kopya”, Yüksek Lisans tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

115 Ali Alp Aksöz, “Haber”, Yüksek Lisans tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

116 Sait Ali Demir, “Kapının Ardı”, Yüksek Lisans tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

117 Aslı Ildır, “Angelus Novus Geri Dönüyor: Son Dönem Türkiye Sinemasında Travma, Alegori ve Korku”, Yüksek Lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

tezinde kurt adamların korku sinemasında yer alma serüvenine değinilmiş, kurt adama dönüşen insanın hikâyesini anlatan ‘*Geç Saatler*’ adlı kısa film projesi hazırlanmıştır.¹¹⁸ Ulusal Tez Veri Merkezine göre bu çalışma “Kurt adam” başlığına doğrudan yer veren ilk yüksek lisans tezidir. Ulaş Işıklar’ın “Son Dönem Korku Sinemasında Vampir Karakterinin Dönüşümü” adlı tezi “Vampir” kavramının başlıkta doğrudan yer aldığı ilk yüksek lisans tezidir. Bu tezin ilk bölümünde korku, ideoloji ve sinema ilişkisi, ikinci bölümde vampir miti ve karakteri açıklanmış; üçüncü bölümde vampir sinemasında değişimi anlamak amacıyla seçilen filmler, vampir karakterleri, anlatı yapısı, teknik özellikler ve ideolojik anlamlar açısından analiz edilmiştir.¹¹⁹ Mesut Aytekin’in, “Korku Sinemasında Vampir Filmleri ve Korku Sinemasının Tarihsel Sürecinde Değişen Vampir İmgesi” adlı tezinde korku ve korku sineması kavramlarına yer verilmiş, vampirlerin özellikleri hakkında bilgi verilmiş, korku sinemasında tarihî süreçte değişen vampir miti ve değişen ölçütleri ele alınmış, iki vampir filmi değerlendirilmiştir.¹²⁰ Dilara Ela Özdemir’in “Türk Korku Sinemasında Vampir Filmleri: Drakula İstanbul’da Film Örneği” adlı tez çalışmasında 1945-2015 yılları arasında çekilen Türk korku sinemasında vampir filmleri incelenmiş, *Drakula İstanbul’da* filmi çözümlenmiştir.¹²¹

Güliz Noyan’ın “Zombi Filmlerinde Politik Altmetin Vududan Biyolojik Tehlikeye” adlı tezinde her dönem politik mesajlar veren zombi filmlerinin verdikleri politik alt metinler örneklemeler üzerinden değerlendirilmiş; bu filmlerin Amerikan filmleri içinde nasıl bir yer edindiği açıklanmıştır.¹²² Tuba Akgün, “Zombi Sinemasında Ötekinin Temsilinin Değişimi” adlı tezinde zombilerin topluma farklı sosyal, kültürel ve politik mesajlar verdiğine, zamana ve mekâna göre değişimine, bu değişimin gerçek hayat içinde öteki olarak nitelendiren unsurlarla bir bağı olup olmadığına yer vermiştir.¹²³

Korku sinemasında çocuklar saflığını kaybetmiş bir şekilde canavarlaştırılarak sinemadaki yerini almıştır. Bu konuda Türkiye’de hazırlanan ilk tezlerden biri Duygu Kütük’e aittir. Duygu Kütük, “Korku ve Gerilim Sinemasında Çocuk Motifinin Kullanımı” adlı tezinde Amerikan korku sinemasında canavar ve

118 Ahmet Sönmez, “Türler İçinde Korku Sineması, Kurtadamlar ve Metamorfoz Geç Saatler”, Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2004.

119 Ulaş Işıklar, “Son Dönem Korku Sinemasında Vampir Karakterinin Dönüşümü”, Yüksek Lisans tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.

120 Mesut Aytekin, “Korku Sinemasında Vampir Filmleri ve Korku Sinemasının Tarihsel Sürecinde Değişen Vampir İmgesi”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

121 Dilara Ela Özdemir, “Türk Korku Sinemasında Vampir Filmleri: Drakula İstanbul’da Film Örneği”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

122 Güliz Noyan, “Zombi Filmlerinde Politik Altmetin Vududan Biyolojik Tehlikeye”, Yüksek Lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.

123 Tuba Akgün, “Zombi Sinemasında Ötekinin Temsilinin Değişimi”, Yüksek Lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

koru karakteri olarak çocukları ele almış ve çocuklardaki saflık algısının korku sineması ile ortadan kalktığı üzerine durmuştur.¹²⁴ Gamze Nil Arkan'ın, "Korku Sinemasında Çocuk İmgesi ve 'The Ring', Halka Filminin Çözümlemesi" adlı tezi korku sinemasında çocuk imajını ele alan bir diğer tezdır. Tezin bölümleri incelendiğinde birinci bölümde korku kavramı ve korku sinemasına genel bir bakış sunulmuş, ikinci bölümde korku sinemasında görüntü ve ses kullanımına yer verilmiş, son bölümde sinema-çocuk ilişkisi, korku sinemasında çocuk imgesi açıklanmış, Metz'in göstergebilimsel psikanaliz yaklaşımı ile *The Ring (Halka)* filmi çözümlenmiştir.¹²⁵

Korku sinemasında dinî motifler vazgeçilmez unsurlardır. Ferdi Ayaz'ın "İkibinli Yıllarda Türk Korku Sinemasının İncelenmesi" adlı tezinde 2000'li yıllarda çekilmiş Türk korku sinemasında dinî öğeler içeren filmler incelenmiş; bu filmlerin Türk korku sinemasına etkileri değerlendirilmiştir.¹²⁶ Gizem Şimşek'in "Türk Sinemasında Büyü Kavramının Temsili ve Büyü Filminin Görüntü Göstergelerinin Çözümlemesi" adlı tezinin ilk bölümünde büyü kavramı ve ortaya çıkış serüveni, ikinci bölümde Türk ve dünya sinemasında büyüün ele alınmış biçimleri açıklanmış; son bölümde *Büyü* filmi örneklem alınarak büyü kavramı göstergebilimsel olarak analiz edilmiştir.¹²⁷ Rıza Türker'in "Anadolu ve Türk İnanışlarına Ait Öğelerin, Son Dönem Türk Korku Sinemasında Hikâye Olarak Kullanılması -*Alkarısı İnanıcı*-" adlı tezinde Türk korku sinemasında mitik korku öğeleri örnek filmlerle açıklanmış; Anadolu ve Türk inanışlarının hikaye olarak kullanılmasına, eski Türk inanışlarına yer verilmiş; *Alkarısı İnanıcı* filmi biçimsel, ekipman ve çekim özellikleri açısından değerlendirilmiştir.¹²⁸ Hakan Güler'in "Korku Sinemasında Şiddet ve Muhafazakârlık" adlı tezinde korku ve korku sineması kavramları tanımlanmış, istismar filmleriyle ilgili bilgi verilmiş, korku-istismar öğelerini kullanan *Soldaki Son Ev (The Last House on the Left)*, Wes Craven, 1972) ve *Ölüm Geçirmez (Death Proof)*, Quentin Tarantino, 2007) filmleri Levi-Strauss'un ikili karşıtlık yöntemiyle ele alınmıştır.¹²⁹ Pınar Akyar'ın "2000 Sonrası Türk Korku

124 Duygu Kütük, "Korku ve Gerilim Sinemasında Çocuk Motifinin Kullanımı", Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2005.

125 Gamze Nil Arkan, "Korku Sinemasında Çocuk İmgesi ve 'The Ring', Halka Filminin Çözümlemesi", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

126 Ferdi Ayaz, "İkibinli Yıllarda Türk Korku Sinemasının İncelenmesi", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

127 Gizem Şimşek, "Türk Sinemasında Büyü Kavramının Temsil ve Büyü Filminin Görüntü Göstergelerinin Çözümlemesi", Yüksek Lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

128 Rıza Türker, "Anadolu ve Türk İnanışlarına Ait Öğelerin, Son Dönem Türk Korku Sinemasında Hikâye Olarak Kullanılması -*Alkarısı İnanıcı*-", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008.

129 Hakan Güler, "Korku Sinemasında Şiddet ve Muhafazakârlık", Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.

Sinemasında Yer Alan Dini Göstergeler” adlı tezinde Türk korku sinemasında dinî içerikli korku filmlerinin incelemeleri yapılarak, bu filmlerdeki dinî göstergeler göstergebilimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir.¹³⁰ Egemen Tokathoğlu, “1960-1990 Yılları Arasında Amerikan Korku Sinemasındaki Muhafazakârlık” adlı tezinde tarihsel süreçte muhafazakârlık kavramı ve Amerikan sinemasındaki yansımaları hakkında bilgi vermiş, 1950-1960’lar Amerika’ında toplumsal değişim ve sinemanın bu süreçte gelişimini açıklamış, son bölümde muhafazakârlık çerçevesinde Amerikan korku sinemasından örnek filmler vermiştir.¹³¹ Ufuk İnal, “Türk Korku Sinemasında Eski Türk İnançları ve İslamiyet’e Dair Ögeler: Hasan Karacadağ Sineması” adlı tezinde Türk korku sinemasında kullanılan eski Türk inanışlarına ve İslamiyet’le ilişkili öğelere yer vermiş, Hasan Karacadağ filmleri göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile analiz edilmiştir.¹³² Tuğba Görgülü’nün “Türk Korku Filmlerinde İslami Motifler” adlı tezinde 2000’li yıllar sonrasında çekilen İslamî motiflere ağırlık veren Türk korku filmleri incelenmiştir.¹³³ Selin Çelik’in “Türk Korku Sinemasında Muhafazakârlığın İnşası” adlı tezinde *Büyük, Semum* (2008), *Ses* (Ümit Ünal, 2010), *Azazel: Düğüm* (Özgür Bakar, 2014) ve *Üç Harfliler 2: Hablis* (Murat Toktamışoğlu, Özgür Bakar, 2015) adlı korku filmleri üzerinden Türk korku sinemasında muhafazakâr ideoloji irdelenmiştir.¹³⁴ Barış Komaç’ın “Korku Filmlerinde Anlatım Aracı Olarak Işık: Dabbe 6 ve All Hallows Eve 2 Filmleri Örneği” adlı tezinde birinci bölümde korku, korku film türleri, Dünya ve Türk sinemasındaki korku filmleri, korku filmleri anlatım araçları, özel efektler ve efektler ile anlatım konuları anlatılmış, ikinci bölümde korku filmlerinde kullanılan ışık yöntemleri ele alınmış, son bölümde yerli *Dabbe 6* ve yabancı yapım korku filmi *All Hallows Eve 2* (Bryan Norton, Jesse Baget, 2015) odak gruplara izlettirildikten sonra korktukları sahneler tespit edilmiş, bu sahnelerde ışığın anlatım gücünü artırıp artırmadığı incelenmiştir.¹³⁵ İbrahim Karataş’ın, “Sinema ve Din Arasındaki Paradoksal İlişkinin Örnek Filmlerle İncelenmesi” adlı tezinde birinci bölümde sinemanın serüvenine ve sinemanın ilişkili olduğu kavramlara, ikinci bölümde din, din-toplum ve küreselleşme ve din olgularına, üçüncü bölümde sinema ve din ilişkisine yer verilmiş, bu ilişki örnek filmlerle

130 Pınar Akyar, “2000 Sonrası Türk Korku Sinemasında Yer Alan Dini Göstergeler”, Yüksek Lisans tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

131 Egemen Tokathoğlu, “1960-1990 Yılları Arasında Amerikan Korku Sinemasındaki Muhafazakârlık”, Yüksek Lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

132 Ufuk İnal, “Türk Korku Sinemasında Eski Türk İnançları ve İslamiyet’e Dair Ögeler: Hasan Karacadağ Sineması”, Yüksek Lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

133 Tuğba Görgülü, “Türk Korku Filmlerinde İslami Motifler”, Yüksek Lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

134 Selin Çelik, “Türk Korku Sinemasında Muhafazakârlığın İnşası”, Yüksek Lisans tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

135 Barış Komaç, “Korku Filmlerinde Anlatım Aracı Olarak Işık: Dabbe 6 ve All Hallows Eve 2 Filmleri Örneği”, Yüksek Lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

değerlendirilmiştir.¹³⁶ Seher Dut'un "İslamiyet'teki Kötülük Anlayışı Bağlamında 2000 Sonrası Türk Korku Sinemasının Örnek Filmler Üzerinden İncelenmesi" adlı tezinde İslam dininin korku sineması için uygun bir ortam taşıyıp taşımadığı irdelenmiş, 2000 sonrası Türk korku sineması ve İslamiyet'teki kötülük anlayışı bağlamında filmlerin çözümlenmesi yapılmıştır.¹³⁷ Belgin Mete'nin "Korku Filmlerinde Kullanılan Hıristiyanlıkla İlgili Dini Öğeler" adlı tezinde korku sineması ve din ilişkisi ele alınmış; korku öğesi olan şeytan, cadı ve büyü, günah kavramlarıyla ilgili korku filmleri Hıristiyanlık bağlamında değerlendirilmiştir.¹³⁸ Hilal Aytimur, "Reproductions Of Theodicy in Hollywood's Mainstream Horror Cinema" adlı tezinde Hollywood'un ana akım korku sinemasında *teodisi*¹³⁹ kavramını nasıl özünde yeniden ürettiğini seçilen filmler üzerinden ele almıştır.¹⁴⁰

Türkiye'de korku sineması üzerine farklı konuları ele alan tezler de hazırlanmıştır. Bu tezlerin bazıları yönetmenler, sinema yazarları ve araştırmacılar üzerine olmuştur. Yavuz Özer'in, "Sinemada Korku ve Gerilim Türleri: Alfred Hitchcock Sinemasında Gerilim Oluşturulması" adlı tezinde doğrudan korku sinemasına yer verilmemiş ve Hitchcock'un korku-gerilim unsurlarını içeren önemli eserler verdiği ve sinemada korku ve gerilimi kesin çizgilerle ayırdığı, insan psikolojisini derinden etkileyen korkularla ilgilendiği vurgulanmıştır.¹⁴¹ Çiğdem Mater Utku, "Alfred Hitchcock Sinemasında Psikanalitik Açından İd, Ego, Süperegö 'Psycho' (Sapık) Örneği" adlı tezinde Alfred Hitchcock'un hayatı, yönetmeninin filmografisi, filmleriyle ilgili kısa yorumlar hakkında bilgi vermiş; Psycho (*Sapık*, 1960) filmini ayrıntılı şekilde analiz etmiştir.¹⁴² Rüçhan Beste Çobanoğlu'nun "Korku Sanatı ve Beyoğlu Kontu" adlı tezinde sinema yazarı ve tarihçisi Giovanni Scognamiglio'nun yaşamı, korkunun sanata yansması Gotik edebiyatı, resim ve sinema üzerinden incelemiştir. Bu tezin ilk bölümünde korku ve Gotik kavramları açıklanmış, ikinci

136 İbrahim Karataş, "Sinema ve Din Arasındaki Paradoksal İlişkinin Örnek Filmlerle İncelenmesi", Yüksek Lisans tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

137 Seher Dut, "İslamiyet'teki Kötülük Anlayışı Bağlamında 2000 Sonrası Türk Korku Sinemasının Örnek Filmler Üzerinden İncelenmesi", Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.

138 Belgin Mete, "Korku Filmlerinde Kullanılan Hıristiyanlıkla İlgili Dini Öğeler", Yüksek Lisans tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

139 Teodisi, kötülük olgusu karşısında Tanrı'nın adaleti ve haklılığını savunmak anlamına gelen kavramdır. Aliye Çınar, "Leibniz'de Kötülük Problemi ve Teodise", Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2005, 14 (1), s. 164.

140 Hilal Aytimur, "Reproductions of Theodicy in Hollywood's Mainstream Horror Cinema", Yüksek Lisans tezi, Windsor Üniversitesi Yurtdışı Enstitüsü, 2012.

141 Yavuz Özer, "Sinemada Korku ve Gerilim Türleri: Alfred Hitchcock Sinemasında Gerilim Oluşturulması", Yüksek Lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

142 Çiğdem Mater Utku, "Alfred Hitchcock Sinemasında Psikanalitik Açından İd, Ego, Süperegö 'Psycho' (Sapık) Örneği", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.

bölümde belgesel sinemaya yer verilmiş ve son bölümde *Giovanni Scognamillo, Beyoğlu Kontu* filminin yapımı gerçekleştirilmiştir.¹⁴³

Türk korku sinemasında hazırlanan tezlerde ülkelerin korku sinemasına bakış açısı ve bu ülkelerde korku sinemasının tarihsel gelişimi ele alınmıştır. Zehra Zıraman’ın “1990 Sonrası Japon Korku Sinemasında İntikamcı Ruh Ögesi” adlı tezinde sinemada bir tür olarak korku, Japon kültüründe ve Japon sinemasında korku başlıkları açıklanmış, intikamcı ruh ögesinin 1990 sonrası kullanımı örnek filmler üzerinden değerlendirilmiştir.¹⁴⁴ Kürşad Yenişar’ın, “Video Oynatıcılarının Ortaya Çıkışı ile Yükselişe Geçen İki Tür Olarak Amerikan Porno ve Korku Sinemasının Benzerlikleri” adlı tezinde II. Dünya Savaşı sonrasında Amerikan sinemasının değişimi, sinemada tür kavramı ve sansür kurulu, Amerikan korku ve porno sineması ele alınmış; videonun ortaya çıkışı ile ilginin yükselişe geçtiği korku ve porno filmlerinin benzerlikleri incelenmiştir.¹⁴⁵ Tuğçe Yıldız’ın “Avrupa ve Türkiye’de Korku Sineması İmgelerinin Kültürel ve Tematik Analizi” adlı tezinde korku sineması ve imgelerin ardından, Avrupa korku sineması ve ikonları hakkında bilgi verilmiş, Türk korku sineması ve imgeler, korku film örnekleriyle değerlendirilmiştir.¹⁴⁶ Sertaç Koyuncu’nun “Weimar Sinemasında Korkunun Estetiği” adlı tezinde I. Dünya Savaşı sonrası Almanya’da üretilen filmlerin korku estetiği perspektifinden bir analizi yapılmıştır.¹⁴⁷ Sevin Yaman’ın “1990 Sonrası Hollywood Korku Sinemasında Mise-En-Abyme” adlı tezinde Hollywood sinemasında korku türü ve tarihçesi ele alınmış; *Wes Craven’s New Nightmare* (Wes Craven, 1994), *In the Mouth of Madness* (*Çılgınlığın Ötesinde*, John Carpenter, 1994) ve *The Cabin in the Woods* (*Dehşet Kapanı*, Drew Goddard, 2011) filmlerinin formal analizi yapılmış; 1990 sonrası Hollywood korku sinemasında mise-en-abyme anlatım stratejisinin nasıl oluşturulduğu ve neye hizmet ettiği irdelenmiştir.¹⁴⁸

Burak Niyazi Kurt’un, “‘Tavşan! Tavşan!’, ‘Watt’, ‘Perdeler’ Sinematik Hikâye Anlatıcılığının Üç Farklı Teknik Üzerinden Yorumlanması (3 Boyutlu, Stop-Motion Canlandırma ve Gerçek Oyunculu Film)” adlı tezinde üç kısa filmin üç görsel hikâye anlatım tekniğinin özellikleri karşılaştırılmış, duygu ve düşünce yaratmada becerilerini analiz edilmek için üç film “yalnızlık” ve “doğüstü korku” tarzında

143 Rüçhan Beste Çobanoğlu, “Korku Sanatı ve Beyoğlu Kontu”, Yüksek Lisans tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

144 Zehra Zıraman, “1990 Sonrası Japon Korku Sinemasında İntikamcı Ruh Ögesi”, Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007.

145 Kürşad Yenişar, “Video Oynatıcılarının Ortaya Çıkışı ile Yükselişe Geçen İki Tür Olarak Amerikan Porno ve Korku Sinemasının Benzerlikleri”, Yüksek Lisans tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

146 Tuğçe Yıldız, “Avrupa ve Türkiye’de Korku Sineması İmgelerinin Kültürel ve Tematik Analizi”, Yüksek Lisans tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

147 Sertaç Koyuncu, “Weimar Sinemasında Korkunun Estetiği”, Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.

148 Sevin Yaman, “1990 Sonrası Hollywood Korku Sinemasında Mise-En-Abyme”, Yüksek Lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

çekilmiştir.¹⁴⁹ Meriç Bilen'in "Korku Gerilim Sinemasında Aydınlatma Kullanımı ile Atmosfer ve Duygu Yaratımı Siyah Kuğu Film Örneği" adlı tezinde korku sinemanın tarihi, sinemasal aydınlatma teknik ve yaklaşımları açıklanmış, *Siyah Kuğu* (*Black Swan*, Darren Aronofsky, 2010) filminin aydınlatma donanımı ve aydınlatma tasarımının değişimi ve kullanımı incelenmiştir.¹⁵⁰ Damla Karadeniz'in "Kitle Eğlence Sanayiinde Ucubeliğin Teşhiri ve Temsili: Barnum'un Amerikan Müzesi ve Universal Stüdyoları Canavarları" adlı tezinde ucube gösterileri ve korku sineması arasındaki bağlantı figür ve kurumlarından hareketle ele alınmış, bu iki kavramın kurulma ve sunulma biçimleri arasındaki süreklilik ilişkisi değerlendirilmiştir.¹⁵¹ Nesli Özalp'ın "2000 Sonrası Türk Korku Sinemasında Efekt Makyaj" adlı tezinde film örnekleriyle Türk korku sinemasında kullanılmaya başlayan efekt makyaj malzemeleri ve uygulama alanları açıklanmıştır.¹⁵² Arzu Görgülü'nün "Suallü Görüntüleme Tekniklerinin Sinemadaki Yeri ve İşlevi" adlı tezi, suallü görüntülemenin tarihçesi ve suallü görüntülemenin sinema tarihindeki yeri hakkındadır.¹⁵³

Cemre Su Kelav'ın "Korku Filmlerinde Belirsizlik İmgesi: The Conjuring Filminin Psikanalitik Yöntemle Analizi" adlı tezinde korku sinemasının tarihsel ve anlatı yapısı ile birlikte psikanaliz kuramının bu tür sinemada görünürlüğü analiz edilmiş, korku filmlerinde belirsizlik imgesinin izleyicide oluşturduğu duyguların psikanalitik açıdan önemi değerlendirilmiştir.¹⁵⁴ Ferdi Candan'ın "2010 Sonrası Amerikan Korku Sinemasında Psikanalitik Öğeler: Tekinsiz ve İğrenç" adlı tezinde Amerikan korku filmleri özelliklerini taşıyan *The Conjuring 2* (*Korku Seansı 2*, James Wan, 2016), *The Witch* (Robert Eggers, 2015), *It Follows* (*Peşimdeki Şeytan*, David Roberth Mitchell, 2014), *Sinister* (*Lanet*, Scott Derrickson, 2012) filmleri Sigmund Freud'un geliştirdiği "tekinsiz" ve Julia Kristeva'nın geliştirdiği "iğrenç" kavramları bağlamında "Psikanalitik Film Çözümleme" yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir.¹⁵⁵ Elif Berfin Yağbasan, "Erkeklik, Şiddet, Kriz: Korku Sineması

149 Burak Niyazi Kurt, "“Tavşan! Tavşan!”, “Watt”, “Perdeler” Sinematik Hikâye Anlatıcılığının Üç Farklı Teknik Üzerinden Yorumlanması (3 Boyutlu, Stop-Motion Canlandırma ve Gerçek Oyunculu Film)", Yüksek Lisans tezi, Sabancı Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

150 Meriç Bilen, "Korku Gerilim Sinemasında Aydınlatma Kullanımı ile Atmosfer ve Duygu Yaratımı Siyah Kuğu Film Örneği", Yüksek Lisans tezi, Maltepe Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2013.

151 Damla Karadeniz, "Kitle Eğlence Sanayiinde Ucubeliğin Teşhiri ve Temsili: Barnum'un Amerikan Müzesi ve Universal Stüdyoları Canavarları", Yüksek Lisans tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

152 Nesli Özalp, "2000 Sonrası Türk Korku Sinemasında Efekt Makyaj", Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2016.

153 Arzu Görgülü, "Suallü Görüntüleme Tekniklerinin Sinemadaki Yeri ve İşlevi", Yüksek Lisans tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

154 Cemre Su Kelav, "Korku Filmlerinde Belirsizlik İmgesi: The Conjuring Filminin Psikanalitik Yöntemle Analizi", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

155 Ferdi Candan, "2010 Sonrası Amerikan Korku Sinemasında Psikanalitik Öğeler: Tekinsiz ve İğrenç", Yüksek Lisans tezi, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

Örneği” adlı tezinde erkeklik, şiddet, korku kavramlarını bir arada ele alarak bu kavramları korku sineması ekseninde incelemiş, korku sinemasının politikliği üzerinde durmuştur.¹⁵⁶ Oğuzhan Dursun’un “Film Evrenini Aşan Bir Tehdit: Son Korku Film” adlı tezinde, işlediği cinayetlerin video kaydını alıp, kendi filmini çekmeye çalışan bir seri katilin olduğu *The Last Horror Movie* (Julian Richards, 2003) filmini ele almış; korku türünün özellikleri, filmin stratejisinin diğer korku filmlerinden nasıl farklılaştığını anlatmıştır.¹⁵⁷

Sonuç

Türk korku sineması son yirmi yılda artan nicel ve nitel özellikleriyle Türk sinema literatürüne önemli katkılar sağlamış ve sağlamaya devam edecektir. Bu çalışmada literatür verilerinde kitap, makale ve lisansüstü tezlere yer verilmiştir. Türk korku literatüründe korku sinemasının tarihi, film türleri, korku sinemasında kadın ve teknik özellikler yanında özellikle 2000’li yıllar sonrasında Türk toplumunun değişen ideolojik yapısına uygun dinî motiflerin ağırlık kazandığı korku filmleri sayıca artmıştır. Bu durum korku sineması üzerine akademik çalışmalara önemli veriler sağlamıştır. Çalışmaya dâhil edilen korku sineması ile ilgili 1965-2020 tarihleri arasında 144 yayın incelenmiştir. Bu yayınların 71’ini lisansüstü tezi, 42’sini makale ve 31’ini kitap oluşturmaktadır.

1965-2020 tarihleri arasında Türk korku sineması üzerine 31 kitap yayımlanmıştır. Korku filmleri, korku sinemasının tarihi ve korku öğelerini ele alan bu eserler oldukça kıymetlidir. Türkiye’de korku sineması üzerine yapılan makalelerin büyük bir kısmı korku sinema türünün kendi özgün anlatı biçimine yoğunlaşmıştır. Korku sinemasına yönelik yapılan ilk yayınlar, “Dracula”, “Zombi”, “Canavarlar”, “Doğaüstü Yaratıklar” gibi korku karakterleri, korku sinemasının öğelerine odaklanan feminist kuram ve “Dinsel Motifler”e odaklanmıştır. Ulusal Tez Veri Merkezinin verilerine göre 1995-2020 tarihleri arasında Türkiye’de korku sineması üzerine 63 yüksek lisans ve 8 doktora tezi hazırlanmıştır. Özellikle 1990’lı yıllarda İletişim fakültelerinin sayısının artması, teknolojik gelişmeler, 2000’li yıllar sonrası muhafazakâr ideolojinin iktidara gelmesi, gündelik yaşam içinde muhafazakâr pratiklerin daha fazla yer bulmasıyla sayıları artan korku filmleri akademik yazınlara konu olmuştur. Nitekim 1995-2000 arasında korku sineması üzerine sadece 3 adet yüksek lisans tezi yapılmışken, 2000’li yıllardan günümüze kadar bu sayının 60 teze ulaşması mevcut durumu kanıtlar niteliktedir. Sonuç olarak son yirmi yılda korku sineması üzerine akademik yayınların sayısında önemli bir artış olduğu ve korku sineması üzerinde temaların yıllar içinde çeşitlilik gösterdiği söylenebilir.

156 Elif Berfin Yağbasan, “Erkeklik, Şiddet, Kriz: Korku Sineması Örneği”, Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

157 Oğuzhan Dursun, “Film Evrenini Aşan Bir Tehdit: Son Korku Film”, Yüksek Lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

Kaynakça

Kitaplar

- Abisel, Nilgün, *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.
- Akbulut, Durmuş, *Sinemanın İlkleri Korku Sineması*, İstanbul: Etik Yayınları, 2012.
- Aksoy, Ezgi, *Popüler Kült: Korku Sineması ve Popüler Kültür Kılavuzu*, İstanbul: Karakarga Yayınları, 2014.
- Aytekin, Mesut, *Sinema Türleri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Yayınları, ts.
- Cherry, Brigid, *Sinemaya Giriş: Korku*, çev. Mine Zorlukol, İstanbul: Kolektif Kitap, 2014.
- Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2011.
- Danacı, Fatih, *Korkunun Canavarları*, İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2011.
- Demirci, Tan Tolga, *Korku Sinemasının Psikanalizi*, İstanbul: Es Yayınları, 2006.
- Dorsay, Atilla, *Beyaz Perdede Kırmızı Filmler*, İstanbul: Cep Kitapları, 1986.
- Ekiz, Durmuş, *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Anı Yayıncılık, 2015.
- Gökmen, Mustafa, *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul: Denetim Ajans Basımevi, 1989.
- Işıklar, Ulaş, *Gecenin Çocukları- Son dönem Korku Sinemasında Vampir Karakterinin Dönüşümü*, İstanbul: Avrupa Yakası Yayınları, 2010.
- İnal, Ufuk, *Türk Korku Sinemasında Eski Türk İnançları ve İslamiyet'e Dair Öğeler*, Germany: Lap Lambert Academic Publishing, 2017.
- İri, Murat, *Film Kuramları*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Ders Notları, ts.
- Lauro, Sarah Juliet ve Karen Embry, *Zombi Manifestosu*, çev. Andaç Akçakayalı, İstanbul: Velespit Yayınları, 2017.
- Luckhurst, Roger, *Zombiler Kültürel Bir Tarih*, çev. Begüm Kovulmaz, İstanbul: Küy Yayınları, 2018.
- Odell, Colin ve Michelle Le Blanc, *Korku Sineması*, çev. Ali Toprak, İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 2011.
- Onaran, Âlim Şerif, *Sinemaya Giriş*, İstanbul: Filiz Kitabevi, 1986.
- Oskay, Ünsal, *Çağdaş Fantazya- Popüler Kültür Açısından Bilim-kurgu ve Korku Sineması*, Ankara: Ayko Yayınları, 1982.
- Özgüç, Ağâh, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990.
- Özkaracalar, Kaya, *Gotik*, İstanbul: L&M Yayınları, 2005.
- Özkaracalar, Kaya, *Geceyarısı Filmleri*, İstanbul: Cintrak Kitabevi, 2007.
- Richards, Andy, *Asya Korku Sineması*, çev. Onur Gayretli, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2011.
- Scognamillo, Giovanni, *Dehşetin Kapıları*, İstanbul: Mitos Yayınları, 1994.
- Scognamillo, Giovanni, *Korkunun Sanatları*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1996.

- Scognamillo, Giovanni ve Metin Demirhan, *Fantastik Türk Sineması*, İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2005.
- Scognamillo, Giovanni, *Canavarlar Yaratıklar Manyaklar*, İstanbul: Artı 1 Kitap, 2006.
- Scognamillo, Giovanni ve Aylin Ünal, Fatih Danacı, *Vampir Manifestoları*, İstanbul: Marjinal Kitap, 2011.
- Sim, Şükrü, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Ders Notları.
- Şimşek Kaya, Gizem, *Sinemada Korku ve Din -2000 Sonrası Amerikan ve Türk Filmlerinde Cin Unsurunun Çözümlemesi- Eleştirel Kuram ve Göstergibilimsel Metodoloji Çerçevesinde*, İstanbul: Pales Yayınları, 2017.
- Şimşek Kaya, Gizem, *Türk Korku Sineması Kronolojisi (1914-2015)*, İstanbul: Pales Yayınları, 2017.
- Şimşek Kaya, Gizem, *Türk Korku Sineması Kronolojisi (2016-2017)*, İstanbul: Pales Yayınları, 2017.
- Tohill, Cathall, Pete Tombs, *Avrupa Seks ve Korku Sineması*, çev. Nilgün Birgül, İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2005.

Makaleler

- Aslan, Eylül, “Kaneto Shindo sinemasında kadın temsili üzerine bir değerlendirme: Onibaba ve Kuroneko”, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, Ocak 2018, c. 3, sy. 6, s. 13-23.
- Aslantepem, Mehmet, “Batı Kültüründe Korku Motifi ve Sinemadaki Gelişimi”, *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2002.
- Aydın Çağlıyan, Ebru, “Korku Sinemasının Cazibesi Üzerine Felsefi ve Psikolojik Bir İnceleme”, *SineFilofofi*, Ocak 2020, c. 5, sy. 9, s. 540-550.
- Aytekin, Mesut, “Korku Sinemasında Türler”, *Atatürk İletişim Dergisi*, 2013, c. 1, sy. 5, s. 63-84.
- Çakar Bikiç, Nagihan, “Bellek Çalışmaları Bağlamında Zaman ve Mekân Kullanımının Türk Korku Sinemasının Anlatısal Yapısı Üzerindeki Etkileri”, 2020, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 13(2), s. 471-500.
- Çınar, Aliye, “Leibniz’de Kötülük Problemi ve Teodise”, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2005, 14 (1), s. 161-177.
- Çiğdem, Hakan, “ABD Korku Filmlerinde Kötü Olgusunun Toplumsal Boyutu”, *Sanat Dergisi- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*, Mayıs 2006, sy. 9, s. 35-45.
- Danacı, Fatih, “Türkiye’de Yayınlanan Korku Sineması Hakkındaki Kitaplar”, *Alacakaranlık*, Nisan 2017, sy. 1, s. 10-13.
- Demir, Murat, “Sinemanın İlk Yıllarında Korku Temaları ve Dışavurumcu Alman Sineması”, *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, Ocak 2009, c. 1, sy. 1, s. 7-27.
- Ekinci, Barış Tolga, “Toplumun Korkuları Zombi Filmleri ve Ölümçül Deney Serisinin Analizi”, *Global Journal Turkish Edition*, 2015, c. 6, sy. 11, s. 220-239.
- Er Pasin, E. Gülay, “Gojira Filminde Temsil Mekanizmasının Tarihsel ve İdeolojik Çözümlemesi”, *Atatürk İletişim Dergisi*, 2015, sy. 9, s. 177-196.

- Erkan, Erol, "Popüler Dinin Yeniden Üretilmesinde ve Yaygınlaştırılmasında Türk Korku Sineması", *Bilimname*, 2019, sy. 7, s. 407-429.
- Erşanlı, Banu, "Sessiz Sinemadan Universal Stüdyolarına İlk Dönem Korku Sineması", *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2017, sy. 17, s. 207-226.
- Güçhan, Ayşegül, "Frankenstein ve Orlan: Sinema ve Performans Sanatında Teknofobi", *Selçuk İletişim Dergisi*, 2013, c. 3, sy. 3, s. 58-65.
- Gürkan, Hasan, "Hollywood Sinema Endüstrisinin 'Yeniden Çekim' Filmlere İlgisi ve Japon Korku Filmi 'Ringü'nün Yeniden Çekim Versiyonu 'The Ring'de Kültürel Dönüşümü", *Erciyes İletişim Dergisi*, 2012, c. 2, sy. 2, s. 2-22.
- Halis, Şan Ararat, "Tarihsel Bir Karşıtlığın Tezahürü: 2002 sonrası Türk Korku Filmlerinde Bilim ve Din Çatışması", *Selçuk İletişim Dergisi*, Ocak 2017, c. 9, sy. 4, s. 221-237.
- İnal, Ufuk, "Dabbe, Gen ve Ada: Zombilerin Düğünü Filmleri Üzerinden Türk Korku Sinemasında Anlatı Yapısı", *Ulakbilge*, 2017, c. 5, sy. 18, s. 2001-2026.
- Karadağ, Özlem, "Reading Between the Images in Browning's and Coppola's Dracula Adaptations", *Sinecine: Sinema Araştırma Dergisi*, 2019, c. 10, sy. 2, s. 481-509.
- Karadoğan İsmayilov, Ebru ve Gözde Sunal, "Frankenstein ya da Modern Prometheus" Romanının Sinemaya Uyarlanması", *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2013, c. 4, sy. 1, s. 199-222.
- Kılıç, Onur, "Korku Sinemasının İç Mekân Tercihlerine Bir Bakış", *The Journal of Academic Social Sciences*, Ekim 2017, sy. 54, s. 428-432.
- Koçak, Birgül, "Doğu-Batı Arasında Türk Sineması: Korku Filmleri Üzerine Bir Değerlendirme", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2006, sy. 26, s. 93-104.
- Koçak Oksev, Birgül, "Edebiyattan Sinemaya Fantastik Korku Türünün Toplumsal ve Tarihsel Kökenleri", *Sosyologca*, 2014.
- Kurtoğlu, Ramazan, "Finansal-Ekonomik Krizler Ve Hollywood'un Korku Filmle-riyle Toplumsal Dönüşüm Operasyonları", *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık 2013, c. 15, sy. 2, s. 131-146.
- Osmanoğulları, Fırat, "Gotik Film: Bir Çerçeve Oluşturma Denemesi ve House of Usher", *SineFilozofi*, 2016, c. 1, sy. 1, s. 22-42.
- Osmanoğulları, Fırat, "Sinemada Korkunun Verdiği Hazzın Yüce Kavramı ile Açık-laması ve Antonio Margheriti'nin Danza Macabra (1964) Filmi", *SineFilozofi*, Mayıs 2020, Özel Sayı 2, s. 6-19.
- Özdemir, Berceste Gülçin, "Dabbe Zehr-i Cin Filminin Türk Halk Bilimiyle Bağ-lantılığının Charles Sanders Peirce'ın Göstergibilim Kuramıyla İncelenmesi", *Milli Folklor Dergisi*, 2019, c. 16, sy. 124, s. 160-174.
- Özdemir, Dilara Ela ve Arif Can Güngör, "Türk Korku Sinemasında Vampir Filmleri: Drakula İstanbul'da Filmi Örneği", *International Social Sciences Studies Journal*, 2020, c. 6, sy. 54, s. 62-75.
- Özgör, Cumhuri Okay, "Batıl İnançların Korku Sinemasındaki Yansımaları", *Sine-Filozofi*, 2020, c. 5, sy. 9, s. 504-520.

- Özpay, Ozan, “Türk Korku Sinemasına Panoramik Bir Bakış ve İdeolojik İzdüşümleri”, *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi (AKİL)*, Aralık 2019, sy. 32, s. 551-567.
- Pişkin, Günseli, “Hollywood Sinemasında Evcilleştirilen Canavarlar ve İdeolojik İşlevleri: Alacakaranlık Destanı”, *International Journal of Social Science*, 2014, sy. 24, s. 421-464.
- Pösteği, Nigar, “Korku Duygusu ve Korku Geleneği, Romandan Filme Erişilmez Kont Dracula”, *Kilad-Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2002, sy. 2, s. 47-64.
- Şakrak, Bilgehan Ece, “Batı Kökenli Popüler Korku Filmlerindeki Fantastik Korku İkonları: Toprağın Kabul Etmediği Lanetliler”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Ocak 2018, c. 11, sy. 24, s. 178-193.
- Şakrak, Bilgehan Ece, “Vampir Figürünün Sinema ve Dizi Filmlerde Uyarlanması Türkiye Örneği: Yaşayamayanlar”, *Motif Akademi Halkbilim Dergisi*, 2019, c. 12, sy. 26, s. 406-425.
- Şimşek, Gizem, “Siyasi Olayların Korku Sinemasına Yansımaları”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 2003, c. 12, sy. 46, s. 264-280.
- Şimşek, Gizem, “Küreselleşme Yerelleşme Ekseninde Bir Örnek Ada Zombilerin Düğünü”, *Uluslararası TOJDAC (The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication)*, 2013, c. 3, sy. 2, s. 29-37.
- Tekerek, Meltem, “Bir Propaganda Aracı Olarak Türkiye’de Sinema: Atatürk Dönemi”, *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 2020, c. 37, s. 181-204.
- Topçu, Yusuf Gürhan, “Dracula’da Vampir Kadın”, *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2001, sy. 10, s. 127-145.
- Tosun, Akıl Fikret, “2000’li Yıllardan Günümüze Türk Sinemasında Şiddet İçerikli Korku Filmlerinin Zihinsel-Kültürel Arka Planı”, *Kesit Akademi Dergisi*, Eylül 2017, yıl 3, sy. 9, s. 333-344.
- Tuğan, Nuray Hilal, “Korku Sineması Anlatısında Bakış Açısı Kavramı Diğerleri Filminde Bakış Açısı”, *Journal of Turkish Studies*, 2018, 13, sy. 5, s. 655-672.
- Tutar, Cem, “Türk Korku Sinemasının Yapısal Engelleri: Sosyo-Kültürel Bir Bakış”, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2015, c. 3, sy. 2, s. 247-274.
- Türkel, Esra ve Fevzi Kasap, “Türk Sineması’nda Korku: 2000 Sonrası Türk Korku Sineması’nda Dinsel Motifler Üzerine Bir İnceleme ve Yaratım Sorunları”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2014, c. 7 sy. 32, s. 711-721.
- Uğur, Ufuk ve Sezen Altay, “Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Türk ve Amerikan Sineması Drakula”, *Atatürk Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 2018, sy. 40, s. 89-116.
- Uğuroğlu, Özlem, “Korku Kavramı ve Sinemaya Yansımaları”, *Route Educational and Social Science Journal*, Ağustos 2017, c. 4, sy. 5, s. 511-530.
- Yıldırım, T. Emre, “Pedagojik Korku Sineması Vampir ve Kurt Adam Filmlerine Psikoseksüel ve Psikososyal Gelişim Basamakları Açısından Bir Bakış”, *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2011, sy. 32, s. 227-242.

Yurdıgöl, Aslıhan ve İbrahim Ethem Zinderen, “Türk Sinemasında Özel Efekt Teknolojileri Aracılığıyla Oluşturulan Korku İkonları”, *Global Media Journal*, 2014, c. 5, sy. 9, s. 372- 401.

Tezler

- Akgün, Tuba, “Zombi Sinemasında Ötekinin Temsilinin Değişimi”, Yüksek Lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Akhun, Özlem, “Amerikan Fantastik Sinemasında Kendini Yineleyen Motifler”, Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995.
- Aksöz, Ali Alp, “Haber”, Yüksek Lisans tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.
- Akyar, Pınar, “2000 Sonrası Türk Korku Sinemasında Yer Alan Dini Göstergeler”, Yüksek Lisans tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- Amırı, Farahnaz, “Feminist Eleştirisi Açısından Korku Sinemasında Kadının Sunumu”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- Amiri, Farahnaz, “Korku Sinemasında Doğa Korkusu ve İdeolojik Temelleri”, Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- Anafarta, Orhan, “Visual literacy, metafiction, and horror movies: An account of self-feflexiyty in the new stalker film”, Doktora tezi, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.
- Arı, Muhammet Burak, “Kopya”, Yüksek Lisans tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.
- Arkan, Gamze Nil, “Nasferatu’dan Günümüze Sinemadaki Vampir Karakterinin Değişimi ve ‘Yanılgı’”, Sanatta Yeterlilik tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2014.
- Arkan, Gamze Nil, “Korku Sinemasında Çocuk İmgesi ve ‘The Ring’, Halka Filminin Çözümlemesi”, Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- Arslan, Aşkım Firuze, “2000 Sonrası Türk Sineması Korku Film Türünde Mitler”, Yüksek Lisans tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Arslantepe, Kamuran Mehmet, “Toplumsal Değişim Sürecinde Korku Sineması”, Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998.
- Ayaz, Ferdi, “İkibinli Yıllarda Türk Korku Sinemasının İncelenmesi”, Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- Aytekin, Mesut, “Korku Sinemasında Vampir Filmleri ve Korku Sinemasının Tarihsel Sürecinde Değişen Vampir İmgesi”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.
- Aytımur, Hilal, “Reproductions of Theodicy in Hollywood’s Mainstream Horror Cinema”, Yüksek Lisans tezi, Windsor Üniversitesi Yurtdışı Enstitüsü, 2012.
- Berberoğlu, Lütfiye, “Korku Sineması ve Türk Sinemasındaki Yeri”, Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.

- Bilen, Meriç, "Korku Gerilim Sinemasında Aydınlatma Kullanımı ile Atmosfer ve Duygu Yaratımı Siyah Kuğu Film Örneği", Yüksek Lisans tezi, Maltepe Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2013.
- Bilen, Meriç, "Korku-Gerilim Sinemasında Aydınlatma Kullanımı ile Atmosfer-Duygu Yaratımı Siyah Kuğu Film", Yüksek Lisans tezi, Maltepe Üniversitesi, 2013.
- Candan, Ferdi, "2010 Sonrası Amerikan Korku Sinemasında Psikanalitik Ögeler: Tekinsiz ve İğrenç", Yüksek Lisans tezi, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Çelik, Selin, "Türk Korku Sinemasında Muhafazakârlığın İnşası", Yüksek Lisans tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.
- Çiğdem, Ahmet Hakan, "1990 sonrası Amerikan Korku Filmlerinde Temel Bir Kavram: Kötü", Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006.
- Çobanoğlu, Rüçhan Beste, "Korku Sanatı ve Beyoğlu Kontu", Yüksek Lisans tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.
- Demir, Murat, "Modern Toplum ve Korku Sineması", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.
- Demir, Sait Ali, "Kapının Ardı", Yüksek Lisans tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Dönmez, Hüseyin Mesut, "Türk Korku Sinemasında Sembollerin İncelenmesi ve Hasan Karacadağ Sineması", Yüksek Lisans tezi, İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.
- Dursun, Oğuzhan, "Film Evrenini Aşan Bir Tehdit: Son Korku Film", Yüksek Lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.
- Dut, Seher, "İslamiyet'teki Kötülük Anlayışı Bağlamında 2000 Sonrası Türk Korku Sinemasının Örnek Filmler Üzerinden İncelenmesi", Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.
- Er, E. Gülay, "Ölüm ve Ölümsüzlük Düşü Temasının Sinemada Vampir Karakterindeki Görünümü", Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.
- Görgülü, Arzu, "Sualtı Görüntüleme Tekniklerinin Sinemadaki Yeri ve İşlevi", Yüksek Lisans tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Görgülü, Tuğba, "Türk Korku Filmlerinde İslami Motifler", Yüksek Lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.
- Görgün, Esra Şura, "Canavar Rahim: Türk Korku Filmlerinde İnsan-Dışı Olanı Doğuran Kadın", Yüksek Lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Güler, Hakan, "Korku Sinemasında Şiddet ve Muhafazakârlık", Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- Gülgör, Gülin, "Doğaüstü Korku Filmlerinde Kadın", Yüksek Lisans tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.
- Gürkan, Hasan, "2000'lerde Hollywood'da Yeniden Çekilen Japon Korku Filmlerinde Kadın Temsillerinin Karşılaştırmalı Analizi", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

- İldır, Aslı, “Angelus Novus Geri Dönüyor: Son Dönem Türkiye Sinemasında Travma, Alegori ve Korku”, Yüksek Lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.
- Işıklar, Ulaş, “Son Dönem Korku Sinemasında Vampir Karakterinin Dönüşümü”, Yüksek Lisans tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.
- İnal, Ufuk, “Türk Korku Sinemasında Eski Türk İnançları ve İslamiyet’e Dair Öğeler: Hasan Karacadağ Sineması”, Yüksek Lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.
- İnceoğlu, Fatma Dilşad, “Cin Eksenli Dabbe Filmlerindeki Canavar Görüntüsünün İnsan-Canavarları Gizleyen Yapısı”, Yüksek Lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.
- Karadeniz, Damla, “Kitle Eğlence Sanayiinde Ucubeliğin Teşhiri ve Temsili: Barnum’un Amerikan Müzesi ve Universal Stüdyoları Canavarları”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.
- Karataş, İbrahim, “Sinema ve Din Arasındaki Paradoksal İlişkinin Örnek Filmlerle İncelenmesi”, Yüksek Lisans tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Kelav, Cemre Su, “Korku Filmlerinde Belirsizlik İmgesi: The Conjuring Filminin Psikanalitik Yöntemle Analizi”, Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Kılınç, Döndü Defne, “Türk Sinemasında Korku Filmlerinin Göstergibilimsel Çözümlemesi”, Yüksek Lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Koçak, Birgül, “Türk Sinemasında Korku Filmi Yaratım ve Üretim Sorunları”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.
- Komaç, Barış, “Korku Filmlerinde Anlatım Aracı Olarak Işık: Dabbe 6 ve All Hallows Eve 2 Filmleri Örneği”, Yüksek Lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.
- Korkut, Engin, “Türk Korku Sinemasında Anlatı-Biçim İlişkisi: Alper Mestçi Örneği”, Yüksek Lisans tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Koyuncu, Sertaç, “Weimar Sinemasında Korkunun Estetiği”, Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.
- Kurt, Burak Niyazi, “‘Tavşan! Tavşan!’, ‘Watt’, ‘Perdeler’ Sinematik Hikâye Anlatıcılığının Üç Farklı Teknik Üzerinden Yorumlanması (3 Boyutlu, Stop-Motion Canlandırma Ve Gerçek Oyunculu Film)”, Yüksek Lisans tezi, Sabancı Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.
- Kütük, Duygu, “Korku ve Gerilim Sinemasında Çocuk Motifinin Kullanımı”, Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2005.
- Liktör, Coşkun, “Metaphor of Spectrality, Psychoanalysis and Culture”, Doktora tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.
- Mater Utku, Çiğdem, “Alfred Hitchcock Sinemasında Psikanalitik Açından İd, Ego, Süperego ‘Psycho’ (Sapık) örneği”, Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.

- Mete, Belgin, “Korku Filmlerinde Kullanılan Hıristiyanlıkla İlgili Dini Ögeler”, Yüksek Lisans tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Müftüoğlu, Deniz, “2000’li Yıllarda Türkiye’de Çekilen Korku Filmleri ve İstikamet Uzun Metraj Film Senaryosu”, Yüksek Lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.
- Noyan, Güliz, “Zombi Filmlerinde Politik Altmetin Vududan Biyolojik Tehlikeye”, Yüksek Lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.
- Özalp, Nesli, “2000 Sonrası Türk Korku Sinemasında Efekt Makyaj”, Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2016.
- Özdemir, Dilara Ela, “Türk Korku Sinemasında Vampir Filmleri: Drakula İstanbul’da Film Örneği”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Özer, Yavuz, “Sinemada Korku ve Gerilim Türleri: Alfred Hitchcock Sinemasında Gerilim Oluşturulması”, Yüksek Lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.
- Özkan, Kumsal Dilara, “Nabız Film Serisi Analizi: Hollywood Korku Filmlerinde Elektronik İletişim Aygıtlarının Kullanımı”, Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.
- Özkaracalar, Kaya, “Ambivalent and Shifting Codes of Fear and Desire in Dracula Movies/ Dracula filmlerinde Korku ve Arzunun Muğlak ve Değişken Kodları”, Doktora tezi, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.
- Sönmez, Ahmet, “Türler İçinde Korku Sineması, Kurtadamlar ve Metamorfoz Geç Saatler”, Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2004.
- Şimşek, Gizem, “Sinemada Korku ve Din: 2000 Sonrası Amerikan ve Türk Filmlerinde Cin Unsurunun Çözümlemesi (Eleştirel Kuram ve Göstergibilimsel Metodoloji Çerçevesinde)”, Doktora tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- Şimşek, Gizem, “Türk Sinemasında Büyü Kavramının Temsil ve Büyü Filminin Görüntü Göstergelerinin Çözümlemesi”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.
- Taşkan, Yeliz, “Doksanlı Yıllar ve Sonrası Amerikan Kork Sinemasında Kadına Yönelik Dinsel İçerikli Şiddetin Psikanalitik İncelenmesi”, Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008.
- Terzi, Ümit, “Postmodern Sinema Bağlamında Türkiye’de Korku Sineması”, Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.
- Tokatlıoğlu, Egemen, “1960-1990 Yılları Arasında Amerikan Korku Sinemasındaki Muhafazakârlık”, Yüksek Lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.
- Topçu, Yusuf Gürhan, “Korku Sinemasında Kadın Cinselliği”, Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999.
- Türker, Rıza, “Anadolu ve Türk İnanışlarına Ait Ögelerin, Son Dönem Türk Korku Sinemasında Hikâye Olarak Kullanılması -*Alkarısı İnancı*-”, Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008.

- Yağbasan, Elif Berfin, “Erkeklik, Şiddet, Kriz: Korku Sineması Örneği”, Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Yaldız, Tuğçe, “Avrupa ve Türkiye’de Korku Sineması İmgelerinin Kültürel ve Tematik Analizi”, Yüksek Lisans tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.
- Yaman, Sevin, “1990 Sonrası Hollywood Korku Sinemasında Mise-En-Abyme”, Yüksek Lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.
- Yedidal, Hande “Bastırılanın Geri Dönüşü: Son Dönem Türk Korku Filmlerinde Kadının Temsili”, Yüksek Lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.
- Yenişar, Kürşad, “Video Oynatıcılarının Ortaya Çıkışı İle Yükselişe Geçen İki Tür Olarak Amerikan Porno ve Korku Sinemasının Benzerlikleri”, Yüksek Lisans tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.
- Zıraman, Zehra, “1990 Sonrası Japon Korku Sinemasında İntikamcı Ruh Ögesi”, Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007.

İnternet Kaynakları

- Kızılca, Murat, “Rakamlarla Korku Sineması Tarihi”, Öteki Sinema, (Erişim Tarihi: 02.08.2020) <https://www.otekisinema.com/rakamlarla-korku-sineması-tarihi>.
- Ertan, Engin ve Ebru Çeliktug (30.11.2013), “Türk Korku Filmi Dosyası”, Kaya Özkaracalar ile söyleşi, *Yeni Aktüel*, (Erişim Tarihi: 21.11.2017) <http://www.aktuel.com.tr/kultur-sanat/2013/11/29/turk-sineması-korkusunu-yendi-mi>.

Türkiye’de Korku Sineması Literatürü Üzerine Bir Değerlendirme

Ozan ÖZPAY

Öz

Bu çalışmada Türkiye’de korku sineması literatürü tespit edilip analiz edilmiştir. Özellikle son yirmi yılda toplumun değişen yapısı ve ideolojiye bağlı olarak Türk korku filmlerine olan ilgi ve akademik yayın sayısı artmıştır. Çalışmada korku sineması üzerine kitaplar, makaleler ve lisansüstü tezleri nitel araştırma deseninde içerik analizi yöntemiyle ele alınmıştır. Çalışmada 31 kitap, 42 makale ve 71 lisansüstü yayın olmak üzere toplam 144 yayın incelenmiştir. Çalışmada Ulusal Tez Veri Merkezi, Dergipark, Google Akademik ve çeşitli kütüphane kataloglarından yapılan taramalar aracılığıyla veriler elde edilmiştir. Yayınlar incelenirken “korku sineması”, “korku”, “Türk korku sineması” anahtar kelimelerine göre incelenmiş ve bunun sonucunda elde edilen veriler analiz edilmiştir. Bu çalışmada Türkiye’de korku sineması literatürünün kitaplar, makaleler ve lisansüstü tezler bağlamında belirlenmesi amaçlanmıştır. Böylelikle korku sineması literatürüne katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Türk Korku Sineması, Film Türleri, Literatür.

An Evaluation on the Horror Cinema Literature in Turkey

Ozan ÖZPAY

Abstract

This article analyzes the horror cinema literature in Turkey. Particularly, it has increased the interest in Turkish horror films, and the number of academic publications depends on the changing structure and ideologies of society in the last two decades. It has discussed books, articles, and graduate theses on horror cinema with the content analysis according to qualitative research design. In this study were examined 144 publications including 31 books, 42 articles, and 71 postgraduate publications. The works were obtained through surveys carried out in the national thesis data center, Dergipark, Google Academic, and various library catalogs on the web. While examining the publications, they were scanned according to the elements of “horror cinema”, “horror”, “Turkish horror cinema”, “ the elements of horror” the data obtained as a result of this analysis were analyzed. In this study, the book of horror cinema in Turkey literature, articles and aimed to determine the context of the graduate thesis. Thus, it is aimed to contribution to the horror cinema literature in Turkey.

Keywords: Cinema, Turkish Horror Cinema, Movie Genres, Literature.

Türkiye Sinemasında Uyarlamalara Genel Bir Bakış

Zeynep ÇETİN ERUS*

Giriş

Sinema içerik üretirken sıklıkla diğer sanat eserlerinden ilham almıştır. Edebiyat uyarlamaları da bunun yaygın bir örneğidir. Yazılı bir eserin görüntüye dökülmesi zorluklar taşımakla birlikte, kaynağındaki eserle birlikte ele alındığında çok zengin bir dünyaya kapı açar. Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de edebiyat uyarlaması çok sayıda film çekilmiştir. Bu yazıda sinemamızda edebî eserlerden uyarlanan filmler ele alınacak, uyarlama filmlerin ve kaynak eserlerin özellikleri irdelenecektir.

Uyarlama genel anlamıyla bir sanat eserinin başka bir sanat dalının araçlarına uygun şekilde aktarılması ile yeni bir sanat eserinin yaratılması olarak tanımlanabilir.¹ Burada amaç bir kopya ortaya çıkarmaktan çok kişisel bir söylem oluşturmaktır.² Edebî eserlerden sinemaya uyarlamalarda yazılı materyalin görüntü ile aktarılması söz konusu olduğu için süreç karmaşıktır ve yönetmenin ciddi bir yeniden yaratım sürecinde olması gerekir. Yönetmen anlatmak istediği hikayenin ötesinde, görüntülü anlatımın gereklerini karşılayabilmek için kaynak eserdeki öğeler arasında seçim yapmak zorundadır.

Uyarlamaların geçmişi sinemanın öncülerinden Georges Méliès’e kadar uzanır. Fransız film sanatçısı, Jules Verne’in aynı adlı romanına dayanarak *Aya*

* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi. zeynepces@hotmail.com, Orcid: 0000-0001-9389-9163.

1 Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia*, New York: Harper & Row Publishers, 1979, s. 19.

2 Erich Rentschler, *German Film and Literature*, London: Methuen, 1986, s. 5.

Yolculuk (A Trip to the Moon, 1902) filmini gerçekleştirmiştir. *Robinson Crusoe* (1902) ve *Gulliver'in Seyahati* (Gulliver's Travels, 1902) gibi ünlü romanlardan esinlendiği filmleri de vardır. Türkiye'de ilk uyarlama film 1919 yılında Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* adlı eserinden Ahmet Fehim tarafından sinemaya aktarılmış aynı isimli filmidir. Geride kalan 100 yıllık sürede de birbirinden çok farklı edebî eserler Türkiye'de çekilen bir çok filme kaynaklık etmiştir.

Yazıda önce uyarlama filmler üzerine genel bazı tespitler yapılacak, ardından Türkiye'de çekilmiş uyarlama filmler kısaca dönemler halinde ele alınacaktır. Bunu filmlerin genel bir değerlendirmesi takip edecektir.

I. Uyarlama Üzerine

Uyarlamalar oldukça zengin bir üretim süreci içerir. Ortaya çıkan film, kaynak eserle birebir aynı olabileceği gibi, çok farklı bir şekil de alabilir. Bu nedenle başarılı bir uyarlama nedir sorusunun cevabını vermek güçtür. Kimi zaman, özellikle de çok sevilen roman veya hikayeler söz konusu olduğunda, filmin esere sadık kalmaması tepki çeker, kimi zaman ise eserin üzerine bir şey eklememesi. Belki de uyarlama filmi kaynak eserden ayrı olarak değerlendirmek en doğrusudur. Öte yandan kaynak eserin reddedilemez varlığı bunu imkansız kılar ve uyarlama filmler ister istemez kaynak eser ile birlikte bir değerlendirmeye tabi tutulurlar.

Bununla birlikte, uyarlama film de diğer filmler gibi sinema dilini kullanımı açısından ele alınabilir. Ancak burada bir uyarlama olmasının getirdiği güçlükleri göz önünde tutmakta fayda vardır. Bu güçlükler çoğu zaman kaynak eserdeki olayların ve karakterlerin filmin görece daha kısıtlı süresinde anlatılmaya elverişli olacak şekilde düzenlenmesine yol açar. Ayrıca filmde yazılı eserde olduğu gibi geri gidip tekrar okumak/izlemek daha güçtür, anlatım daha açık olmalıdır.

Uyarlamada ilginç olan bir diğer nokta ise ulaşılan kitle ile ilgilidir. Film edebî esere kıyasla daha büyük kitlelere ulaşabilir. Dolayısıyla anlatımı da buna uygun olmalıdır. Bu özellikle de Türkiye gibi kitap okuma alışkanlığının az olduğu ülkeler için önemli bir konudur.

Edebiyat ürünlerinin uyarlanması yönetmenin sanatsal tercihleri ile olabileceği gibi ticarî hesaplarla da gerçekleşebilir. Sinema eserleri için bilinirlik önemlidir, zira eseri deneyimlemekten çekinen seyirci için bilinen bir eserden uyarlanmış olmak olumlu bir etkidir. Örneğin popüler romanlar hazır ve kitle ilgisi açısından denenmiş konu ve hikaye örgüleri sunarlar. Bu da filmin gişe başarısı ile ilgili belirsizliği azaltır. Öte yandan sanatsal açıdan iyi bir romandaki yapı ve kurgu, sinema eserine katkıda bulunur. Yönetmen de bu malzeme ile iyi bir sanatsal eser ortaya çıkarmaya çalışır.

Eseri aktarırken yönetmen çoğunlukla bağımsızdır. Yazar ile kısıtlayıcı hükümler içeren bir sözleşme yapılmadıysa yönetmen kaynağı harfiyen takip etmekle çok serbest bir şekilde uyarlamak arasında istediği yere konumlanabilir.

Nadiren Cohen'in 'yıkıcı uyarlama' adını verdiği, romanın eleştirisine dönüşen uyarlamalar da görülür.

II. Türkiye'de Uyarlamalar

A. İlk Yıllar

Türkiye'de sinemanın ilk yıllarında Muhsin Ertuğrul etkisi baskındır. Aslen tiyatrocusu olan Ertuğrul'un etkisiyle tiyatro oyunlarını filmlerde görürüz. İlk edebiyat uyarlaması 1919 yılında Ahmet Fehim tarafından yönetilen Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı eserinden uyarlanan *Mürebbiye* filmidir. Bu yıllarda sinema yeni yeni gelişmekte ve kendi dilini aramaktadır. Tiyatronun etkisinin sinemada yoğun görüldüğü bu dönemde *Mürebbiye* daha önce tiyatro sahnesine uyarlanmış bir filmidir. Dönemin eleştirmenlerince film, romana göre sönük bulunur.³

Takip eden yıllarda Türkiye'de sinema yaygınlaşır ve edebî eserler hazır bir kaynak olarak filmlere ilham vermeye devam eder. Yaşar Kemal ve Nazım Hikmet Ran gibi yazarların para kazanmak saikiyle, ikinci bir uğraş olarak, sinema için senaryolar yazdıklarını görürüz.⁴ Edebiyat uyarlamaları da çokça görülür. 1917-1949 arası 95 film çekilmiş ve halk edebiyatı uyarlamaları ile birlikte bunların yaklaşık beşte biri edebî eserlerden uyarlanmıştır.⁵

B. 1950'lerden 1970'lere

Rekor sayıda filmin çekildiği 1960'lar da dahil olmak üzere, bu dönemde uyarlamalar görece kısıtlı sayıdadır. Sayın⁶, 1950'lerde 566 filminden 52 tanesini, 1960'larda 1710 filminden 54 tanesini uyarlama olarak tespit eder. Bunda önemli bir etken hızlı film üretimi pratiğinin yerleşmesi ve bu nedenle çekimle eş zamanlı senaryo yazımının dahi gözlenmesidir. Ayrıca uyarlama olarak kayda geçmemiş olsa da genel konu açısından popüler edebiyat eserlerine benzerlik gösteren filmler çoktur.

Bu dönemde uyarlamaları iki farklı şekilde görürüz. Bunlardan ilki toplumcu edebiyatın ve onun bir parçası olan köy romanlarının sinemaya uyarlanmasıdır. Metin Erksan önce Fakir Baykurt'tan uyarladığı *Yılanların Öcü* (1962), ardından Necati Cumalı'dan uyarladığı ve Berlin'de Altın Ayı ödülü almış *Susuz Yaz* (1963) filmi ile öne çıkar.

3 Filiz Durmaz, "Romandan Sinemaya Uyarlamalar (1960-1986)", Yüksek Lisans tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 2013, s. 12-13.

4 Zeynep Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış*, İstanbul: Es Yayınları, 2005, s. 22-23.

5 Aylın Sayın, "Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi", Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2005, s. 24.

6 Sayın, "Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi", s. 32 ve 46.

Sanat yönü ağır basan filmler için edebî eserler kullanılmaya başlanmıştır. Orhan Kemal'in *Suçlu* (Atıf Yılmaz, 1960), *Üç Tekerekli Bisiklet* (Memduh Ün ve Lütfi Akad, 1965) gibi çeşitli eserlerinden uyarlamalar yapılır. Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* romanı üç kere filme uyarlanır (Lütfi Ömer Akad, 1949; Orhan Aksoy, 1964; Halit Refiğ, 1973). Birden çok uyarlaması çekilen eserler arasında Reşat Nuri Güntekin'den *Dudaktan Kalbe* (Şadan Kamil, 1951 ve Ülkü Erakalın, 1965) ve Refik Halit Karay'dan *Nilgün* (Münir Hayri Egeli, 1954 ve Ertem Eğilmez, 1968) de sayılabilir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani* romanı 1964 yılında Abdurrahman Paya tarafından *Adalardan Bir Yar Gelir Bizlere* ve 1976 yılında *Süit Kardeşler* adıyla Ertem Eğilmez tarafından filme uyarlanır.

Bununla birlikte Yeşilçam tipi uyarlamalar da eksik olmamıştır. Sinema bir atılım yapmış ve bu da yeni filmlere talep oluşturmuştur. Bu döneme insan gücü açısından hazırlıksız yakalanan sinema, çekilecek filmlere konu bulabilmek için çeşitli kaynaklara yönelmiştir. Bunlardan bir tanesi de yukarıda sıralanan eserlerden bir kısmı ile birlikte popüler romanların sinemaya uyarlanmasıdır. Kerime Nadir'in çok satan romanları sinemacılar için önemli bir kaynak oluşturur ve seyirciler tarafından sevilir. Memduh Ün *Boş Yuva'yı* (1961), Ümit Utku *Aşk Bekliyor'u* (1962), Orhan Aksoy *Hiçkırık* (1965) ve *Samanyolu'nu* (1967), Nejat Saydam *Güller ve Dikenler'i* (1970) ve *Sisli Hatıralar'ı* (1972) sinemaya uyarlar. Esat Mahmut Karakurt (örneğin, *Son Gece*-Sami Ayanoglu, 1952; *Garip Bir İzdivaç*-Nejat Saydam, 1965; *Kadın Severse*-Ülkü Erakalın, 1968; *Bir Kadın Kayboldu*-Safa Önal, 1971) ve Muazzez Tahsin Berkant (örneğin, *Aşk ve İntikam*-Süreyya Duru, 1965; *Kezban*, Orhan Aksoy, 1968; *Küçük Hanımefendi*-Ertem Eğilmez, 1970) gibi popüler yazarlar da sinemanın önemli kaynakları arasında yer alır.

Memduh Ün, Kemalettin Tuğcu'dan *Ayşecik* (1960), Kerime Nadir'den *Boş Yuva* (1961), Peride Celal'den *Yıldız Tepe* (1965) gibi eserleri uyarlarken, Süreyya Duru, Ülkü Erakalın, Nejat Saydam gibi yönetmenler de çok sayıda uyarlama film çevirenler arasındadır. Atıf Yılmaz uyarlama filmler konusunda önemli bir yere sahiptir. 1953 yılında Oğuz Özdeş'ten uyarladığı *Aşk İstiraptır* ve Kerime Nadir'den uyarladığı *Hiçkırık* ile başlayan uyarlama filmleri, takip eden yıllarda da devam edecektir. 1950'li yıllarda 8, 1960'larda 6 uyarlama çekmiştir.

Bu dönemde çekilmiş olan *Hababam Sınıfı*, en popüler uyarlama filmlerden birisidir. Rifat Ilgaz'ın aynı adlı seri eserinden uyarlanmıştır. 1975'te Ertem Eğilmez yönetmenliğinde çekilen filmin takip eden altı yıl içinde beş, 2000'lerde ise 3 tane olmak üzere devam filmleri de yapılmıştır. Film, eserdeki karakterleri önemli değişikliklerle yansıtır ve ana fikir olarak Rifat Ilgaz'ın tepkisini çekecek değişiklikler yapar.

1970'lerin sonuna doğru sinema sektörü seyircisini kaybetmeye başlar. Bu dönemde televizyon yayınları ile birlikte televizyon için yapılan dizi filmler ortaya

çıkart ve burada da uyarlamalar görülür. Metin Erksan, Lütfi Akad ve Halit Refiğ TRT için uyarlamalar çekerekler.⁷

C. 1980'ler ve 1990'lar

Takip eden iki on yıllık süreyi belirleyen, sinemanın krizidir. Bu süreçte yerli popüler film seyircisi evlere çekilmiş, yerli film sayısı çok sert bir şekilde düşmüştür. Özellikle 1980'lerde yerli popüler film salonlardan videoya taşınmış, salonlarda daha kısıtlı bir seyirciye ulaşan entelektüel yanı daha güçlü filmler gösterilmiştir. Bunun bir sonucu olarak yönetmenler konuları daha derinlikli filmler çekmiş, edebî eserler ise hem sinemanın bu eserlerle tanışık potansiyel seyircilerini sinema salonlarına çekmek hem kaliteli içerik yaratmak için bir kaynak olmuştur.

Yusuf Atılğan'ın aynı isimli romanından Ömer Kavur'un çektiği *Anayurt Otel* (1987) söz konusu uyarlamalar arasında öne çıkan filmlerdendir. Atif Yılmaz; Zeyyat Selimoğlu'nun *Deprem* romanını *Deli Kan* (1981) ismiyle, Necati Cumalı'nın öykülerini *Adı Vafîye* (1985) ismiyle, Duygu Asena'nın aynı isimli romanından *Kadının Adı Yok'u* (1987) sinemaya uyarlar. Erden Kıral ise Ferit Edgü'nün *O* adlı romanını kaynak olarak *Hakkari'de Bir Mevsim'i* (1982) çeker. Yine daha güncel bir edebiyat eseri uyarlaması olarak Başar Sabuncu, Pınar Kür'ün *Asılacak Kadın* (1986) romanını uyarlar. Ayrıca Selim İleri, Füzuzan gibi usta yazarlar senaryo üretimi ile ilgilenmiş ve zengin içerikler ortaya çıkarmıştır.

Özellikle 1990'larda uyarlamaların önemli bir kısmı geçmiş dönemin tarihini kendi hikayeleri ile anlatırlar. Yusuf Kurçenli'nin Rifat Ilgaz'dan uyarladığı *Karartma Geceleri* (1990), Halit Refiğ'in Kemal Tahir'den uyarladığı *Karılar Koşuşu* (1990) ve Tomris Giritlioğlu'nun Yılmaz Karakoyunlu'dan uyarladığı *Salkım Hanımın Taneleri* (1990) 1940'lerden; Şahin Gök'ün Orhan Kemal'den uyarladığı *Eskici ve Oğulları* (1990) 1950'lerden; Tunç Okan'ın Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Güllü* romanından *Sarı Mercedes* (1993) ismiyle uyarladığı filmi Almancuların yaşamlarından ve 1970'lerden; Atif Yılmaz'ın Barış Pirhasan'dan uyarladığı *Bekle Dedim Gölgeye* (1991) ve Tomris Giritlioğlu'nun Mehmet Eroğlu'dan uyarladığı *80. Adım* (1996) ise 1980 sonrasında kesitler verir.⁸

Bu dönemde İslamî filmler de önemli yer tutar. İslamî hareketin güçlendiği bu yıllarda özellikle başörtüsü kısıtlamaları filmlere yansır ve İslamî romanlardan uyarlamalar yapılır ve ikisi devam filmi olmak üzere toplam dört film çekilir. *Minyeli Abdullah* 1 ve 2 (Yücel Çakmaklı-Hekimoğlu İsmail, 1990 ve 1990), *Bize Nasıl Kıydınız* (Metin Çamurcu-Emine Şenlikoğlu, 1994), *Yalnız Değilsiniz* (Mesut Uçakan-Üstün İnanc, 1990). Hekimoğlu İsmail'in *Minyeli Abdullah*'ı 72, Emine Şenlikoğlu'nun *Bize Nasıl Kıydınız*'ı 46 baskı yapmıştır.

7 Ayrıntılı bir inceleme için bkz. Fuat Kale, "TRT Yerli Edebiyat Uyarlamaları", *TRT Akademi*, 2019, c. 4, sy. 7, s. 126-147.

8 Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış*.

Yüksek seyirci sayısına ulaşan uyarlamalar nadirdir. İslami uyarlamaları bir kenara koyarsak Metin Kaçan'ın romanından Mustafa Altıoklar tarafından uyarlanan *Ağır Roman* (1997) filmi belki de tek örnektir.

D. 2000'ler

2000 sonrası çekilen uyarlama filmler çok çeşitlilik gösterir. Bu dönemde popüler sinema bir atılım yapmış, bununla birlikte film üretiminde bir artış yaşanmış ve artan film sayısı senaryolaştırılabilecek konu arayışına götürmüştür. Örneğin 1970'li yıllara damgasını vuran *Hababam Sınıfı* serisine üç film eklenmiştir (Ferdî Eğilmez, 2005; Doğa Can Anafarta, 2019 ve 2020). Taylan Biraderler, Doğu Yücel'in *Hayalet Kitap* romanını *Okul* (2004) adıyla uyarlamıştır. Bununla birlikte dönemin popüler filmlerinin önemli bir kısmının komedi olması uyarlama sayısının düşük olmasına yol açmış olabilir.⁹

Daha önce olduğu üzere edebî eserlerin popüler sinema dışında da uyarlandığı görülür. Çok satan romanlardan Kutluğ Ataman, Perihan Mağden'in *İki Genç Kızın Romanı*'nı (2005); Abdullah Oğuz, Zülfü Livaneli'den *Mutluluk*'u (2007); Turgut Yasalar, Ahmet Ümit'ten *Sis ve Gece*'yi (2007) ve Ümit Ünal, Hasan Ali Toptaş'tan *Gölgesizler*'i (2008) sinemaya uyarlar. Çok sayıda uyarlama filmi olan Atfî Yılmaz ise Şükran Kozalı'dan uyarlanan *Eğreti Gelinler*'i (2005) çeker. Ziya Öztan'ın Nahid Sırrı Örik tarafından yazılmış *Sultan Hamid Düşerken* romanından uyarladığı *Abdülhamid Düşerken* (2002) filmi, aynı yazardan Zeki Demirkubuz tarafından uyarlanmış olan *Kıskanmak* (2009), Tomris Giritlioğlu'nun Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı eserinden uyarladığı *Güz Sancısı* (2009) ve Murat Saraçoğlu'nun Orhan Kemal'den uyarladığı *72. Koşuş* (2011) tarihî dönemleri yansıtan veya o dönemlerde geçen hikayelere ilişkin filmler olarak öne çıkar.

III. Değerlendirme ve Sonuç

Türkiye'de uyarlamaların oldukça raslantusal bir süreç ile yapıldığını söylemek yanlış olmaz. Yerleşmiş bir sinema sektörü olmadığından çekilecek filmler yönetmenlerin ve bireysel yapımcıların tercihlerine göre şekillenir. *Tante Rosa*, Işıl Özgentürk'ün en sevdiği romanlardan biridir, yönetmen Memduh Ün, Muzaffer İzgü'nün *Zıkkımın Kökü* adlı romanını kendi hayatıyla paralellikler görerek yapmaya karar vermiştir, Halit Refiğ, Kemal Tahir'e hayranlık duyan bir yönetmendir.

Edebiyatın, popüler olan tarafı ile bile, kısıtlı kitlelerce takip edilmesi de uyarlamaya olan yapımcı ilgisinin az olmasına bir sebep oluşturur. Edebî eserlerin entelektüel çevrede dahi ulaştığı kitle kısıtlıdır. 1990'larda çeşitli film eleştirmenlerinin yazılarında uyarlama filmlere kaynaklık eden eseri okumamış oldukları

9 Zeynep Çetin Erus ve Burçay Erus, "The Rise of Domestic Popular Film Production with New Audience and Changing Industry Structure: The Case of Popular Cinema in Turkey", *European Journal of Communication*, 2020.

görülür. Bunun da bir sonucu olarak, 1950 ve 1960'ların popüler romancılarından yapılan uyarlamaları bir kenara bırakırsak, düzenli olarak eserleri filme çevirilmiş popüler edebiyatçı yok denebilir.

Sanatsal kaygılar uyarlamalarda önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle de 1990 sonrası uluslararası finans kaynaklarına ulaşmış olan filmler içinde uyarlamaları görürüz. Aslında bu 1960'lardaki toplumsal gerçekçi filmlere kadar uzanır. Bu filmler gişede yüksek hasıllata ulaşamamakla birlikte çeşitli ödüller almıştır.

Kaynak eserlerin içeriği çeşitlilik gösterse de uyarlamalarda filmin çekildiği dönemin izlerini görmek mümkündür. Örneğin Türkiye'de geçmiş dönemlerin sorgulandığı 1990'larda uyarlamalarda tarihî öğelerin ağırlık kazanması bunun bir göstergesidir. Yine İslamî uyarlamalarda 1990'larda görülen artış, dönemin koşullarıyla ilişkilidir. 1980'li yıllarda da benzer bir şekilde kadın temalı filmler çoktur.

Türkiye'de sinema, çoğunlukla kısıtlı kaynaklarla yapılmıştır. Telif ücretlerinin uyarlamalar için bir engel oluşturması doğaldır. Belki de bunun etkisiyle Orhan Kemal ve Kemal Tahir gibi klasikleşmiş yazarların eserlerinin uyarlandığına sıklıkla şahit oluruz.

Uyarlamanın gişeye yansımaları, 1950 ve 1960'lar bir kenara konursa, oldukça nadirdir. Yakın geçmişte edebî eserin popüleritesi ancak İslamî filmler ve *Hababam Sınıfı* serisi gibi bir kaç istisnaî film için geçerli olmuştur.

Uyarlamayı güç kılan bir başka öğe ise yazarın metnine sadık kalınması ile ilgili talebidir. Çoğu uyarlamada, yönetmen yazılı metne sadıktır. Örneğin *Tersine Dünya* ile *Eskici ve Oğulları*, kitaptan aldıkları metni neredeyse hiç eksiksiz beyazperdeye yansıtır. Ana karakterler ne eksilir ne çoğalır, olay örgüsü değişmez. Bir çok noktada bu, filmin temposunu yavaşlatır, dramatik yapının bir filme uygun olmaması seyirciyi uzaklaştırır. Öte yandan filmin romandan uzaklaştığı ve bunun yazar ile sorunlara yol açtığı örnekler de vardır. *Hababam Sınıfı* filminde verilen mesajları Rıfat Ilgaz beğenmez. Attila İlhan veya Adalet Ağaoğlu gibi edebiyatımızda yer etmiş isimlerin, eserlerinden yapılan uyarlamalarda metnin ana fikrine sadakat talep ettikleri bilinir. Adalet Ağaoğlu, *Fikrimin İnce Güllü'*nden uyarlanan *Sarı Mercedes* filmi ile ilgili hayalkırıklığını "Sinema Edebiyatın Kapısını Çalacaksa"¹⁰ isimli yazısında ele almıştır.

100 yılı aşkın bir süreyi kısa bir yazıda ele almanın imkansızlığı göz önünde tutularak yazıda Türkiye'de on yıllık dönemler halinde öne çıkan uyarlama filmlere ve ortak özellikler taşıyan film gruplarına odaklanılmıştır. Sinema üzerine yapılan araştırmalar içinde uyarlamalar üzerine çok fazla eser bulunmamaktadır. Bu yazıda da faydalanılmış olan ve daha ayrıntılı çalışmalar arasında sayabileceğimiz uyarlama araştırmaları arasında dört tez çalışması ve üç kitap bulunmaktadır.

10 Adalet Ağaoğlu, "Sinema Edebiyatın Kapısını Çalacaksa", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Haz. Süleyman Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996, s. 311-320.

Çetin¹¹ uyarlama konusunda kapsamlı bir çalışma sunarken, Çakır¹², Durmaz¹³ ve Sayın¹⁴ Türkiye’de sinemanın ilk yıllarından 1980’lere kadar olan dönemin uyarlama filmlerine ayrıntılı bir derleme ve değerlendirmesini sunmaktadır. Ünser¹⁵ de yine çeşitli edebî eserlerden gerçekleştirilen uyarlama filmlerin ayrıntılı bir listesini derlemiştir. Kale¹⁶ 1922-1949 arası uyarlamalara eğilirken, Çetin Erus¹⁷ ise 1990’lı yıllar uyarlamalarını ABD ile karşılaştırmalı olarak incelemektedir.

11 Zeynep Çetin, “Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması”, Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, 1999.

12 Süreyya Çakır, “Türk Sineması Bağlamında Sinema-Yazın İlişkileri”, Doktora tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi, 2003.

13 Filiz Durmaz, “Romandan Sinemaya Uyarlamalar (1960-1986)”, Yüksek Lisans tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 2013.

14 Sayın, “Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi”.

15 Orhan Ünser, *Kelimelerden Görüntüye*, İstanbul: Es Yayınları, 2004.

16 Özlem Kale, *Türk Romanının Yeşilçam Macerası*, İstanbul: Dijital Sanat Yayıncılık, 2010.

17 Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış*.

Türkiye Sinemasında Uyarlamalara Genel Bir Bakış

Zeynep ÇETİN ERUS

Öz

Edebiyat, sinemanın ilk günlerinden başlayarak sinema için önemli bir kaynak olagelmıştır. Türkiye’de 1919 yılında Ahmet Fehim’in Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın aynı adlı eserinden uyarladığı *Mürebbiye* filmiyle ilk örneğini gördüğümüz uyarlama filmler takip eden yıllarda da devam etmiştir. Yazıda geçtiğimiz yüzyılda Türkiye’de çekilen uyarlama filmler dönemler itibarıyla ele alınmaktadır. Genel hatlarıyla uyarlamalarda çeşitlilik görülmekte ve uyarlanan eserler yönetmen ve yapımcıların tercihlerine göre belirlenmektedir. Sinemanın büyük kitlelere ulaştığı yıllarda daha popüler eserler uyarlanırken sinemanın seyirci kitlesinin azaldığı yıllarda eser ve filmin sanatsal değeri ön plana çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Uyarlama, edebiyat uyarlamaları, Türkiye sinema tarihi.

An Overview of Literary Adaptations in Turkish Cinema

Zeynep ÇETİN ERUS

Abstract

Literature has been a valuable source for cinema since its very first days. In Turkey a number of adaptation films have been made following the first example of Ahmet Fehim’s adaptation of Hüseyin Rahmi Gürpınar’s *Mürebbiye* in 1919. In the article an overview of literary adaptations in Turkey is provided in a periodical framework. In general adaptations are varied and are mostly chosen based on preferences of directors and producers. In times when popular cinema is flourishing, popular works are more often adapted and in times when cinema has difficulty in finding an audience artistic values of literary work is more noticeable.

Keywords: Adaptation, adaptations from literature, history of cinema in Turkey.

Türkiye Sinema Mekânları, Seyir ve Seyirci Araştırmaları Bibliyografyası: Yaklaşımlar, Kaynaklar ve Yöntemler

Aydın ÇAM*

İlke ŞANLIER YÜKSEL**

Giriş

Geleneksel/ana akım sinema çalışmaları –aslında film çalışmaları dememiz çok daha doğru olacaktır– çoğunlukla merkezine filmi koymaktadır; asıl olan filmidir. Bu minvalde, geleneksel/ana akım sinema tarihi çalışmaları da merkezine filmi koyma eğilimindedir. Bu eğilimin sonucu olarak geleneksel/ana akım sinema tarihçisi, film ve filmin etrafında yapılmış olan sinema endüstrisini oluşturan öğelerin tarihini yazar. Bu tarihyazımında eksen, ürün (filmin ham ve gösterim kopyaları, çekim senaryoları), üretici (aktörler, aktrisler, yapımcılar ve yönetmenler başta olmak üzere diğer çalışanlar), ürünü pazarlayanlar (gösterimi gerçekleştirenler, salon kayıtları vb.), ürünü tanıtanlar (gazete eleştirileri, eleştirmenler vb.) ve piyasayı düzenleyenler (yayıncılar, yasalar, yönetmelikler, sansür kurulu vb.) temelinde kurulmaktadır. Bu tespitlerimizi ulusal geleneksel/ana akım sinema tarihyazımına da yöneltebiliriz. Aşağıda örneklerini göreceğiniz üzere, istisnai çalışmalar haricinde yakın döneme kadar benzer bir yaklaşım izlenmiştir. Ulusal sinema tarihimiz, uzun süre boyunca filmi ve mekânsal olarak da İstanbul'u merkeze alarak yazılmıştır.¹ Nijat Özön, Âlim Şerif Onaran, Giovanni Scognamillo ya da

* Doç. Dr., Çukurova Üniversitesi, İletişim Fakültesi. aydinaksu@gmail.com, Orcid: 0000-0002-4168-3093.

** Doç. Dr., Çukurova Üniversitesi, İletişim Fakültesi. ilkesanlier@gmail.com, Orcid: 0000-0002-0971-3379.

1 Örneğin, Fikret Hakan, *Türk Sinema Tarihi*, İnkılâp Kitabevi, 2008; Oğuz Makal, *Türk Sineması Tarihi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 1991; Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*

Ağâh Özgüç gibi majör isimlerin çalışmalarında bunu açık biçimde görmekteyiz. Sonuç olarak bugün film merkezci ve büyük oranda İstanbul'la sınırlandırılmış bir ana akım sinema tarihimiz vardır, ancak bu durum pek çok kez eleştirilmiştir.² Bu eleştirilerin son yıllarda akademik yazında güçlü bir karşılık bulduğunu, salt bu çalışmamızda ulaştığımız ve derlediğimiz alanyazına bakarak bile söyleyebiliriz. Bununla beraber bütünlüklü bir ulusal yeni sinema tarihi yazımının hazırlıklarını ve ilk örneklerini görmeye başladığımızı eklememiz gerekir.³ Ulusal sinema tarih yazımında gördüğümüz bu kırılmanın/dönüşümün, sinema tarihyazımında Avrupa merkezli çalışmalarda başlayan kırılmalara/dönüşümlere koşut gerçekleştiğinin de altını çizmeliyiz. Örneğin Thomas Elsaesser'in bir bakıma öncülük ettiği *Yeni Film Tarihi (The New Film History)*⁴ yaklaşımıyla biçimlenen, yine filmin merkezinde olduğu ancak kabaca ifade etmek gerekirse filmin ve endüstrinin toplumla bağıni önemseyen ve meseleye iletişim sosyolojisi bağlamında eğilen yaklaşım, ulusal akademik çalışmalarımızda da etkisini göstermektedir. Diğer yandan, özellikle son birkaç yılda, filmi değil de bir mekân olarak sinemayı, seyir deneyimini ve seyirciyi merkezine alan, Richard Maltby, Daniël Biltereyst ve Philippe Meers gibi isimlerin öncülük ettiği ve sinema tarihine kültürel çalışmalar bağlamında eğilen *Yeni Sinema Tarihi (New Cinema History)*⁵ yaklaşımının da etkilerini

(Cilt I), Kitle Yayınları, 1994; a.mlf., *Türk Sineması* (Cilt II), Kitle Yayınları, 1995; Ağâh Özgüç, *Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914-1988*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, 1988; Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları* (Cilt I-II), Kitle Yayınları, 1995; a.mlf., *Türk Sinema Tarihi, Düünden Bugüne 1896-1960*, Artist Yayınları, 1962; Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi 1896-1997* (Genişletilmiş Baskı), Kabalıcı Yayınevi, 1998; Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, Oğlak Yayıncılık, 2007.

- 2 Örneğin, Emrah Doğan, "Nijat Özön ve Türk Sinema Tarihyazıcılığı", *Folklor/Edebiyat*, 2010, sy. 61, s. 193-211; Nezih Erdoğan, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları - Modernlik ve Seyir Maceraları*. İletişim Yayınları, 2017; Metin Erksan, "Sinemanın 100. Yılı", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Süleymâ Murat Dinçer (ed.), Doruk Yayıncılık, 1996, s. 155-170; Kurtuluş Kayalı, "Türk Sinema Tarihlerinin Sınırlılıklarını Aşmanın Yolları", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Süleymâ Murat Dinçer (ed.), Doruk Yayıncılık, 1996, s. 57-73; Emrah Özen, "Geçmiş Bakmak Sinema Tarihi Çalışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme", *Kebikeç*, 2009, sy. 27, s. 131-155; a.mlf. "Özön'ün Paltosundan Kurtulmak: Türkiye Sineması Tarihi Çalışmalarının Eleştirel Bir Değerlendirmesi", *İletişim : Araştırmaları*, 2009, c. 7, sy. 1-2, s. 13-47.
- 3 Örneğin, Murat Akser, "Towards a New Historiography of Turkish Cinema", *New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema*, Murat Akser ve Deniz Bayraktar (eds.), Cambridge Scholars Publishing, 2014, s. 48-66; Savaş Arslan, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, Oxford University Press, 2011.
- 4 James Chapman vd. (eds.), *The New Film History - Sources, Methods, Approaches*, Palgrave Macmillan, 2007; Thomas Elsaesser, *Film History as Media Archaeology - Tracking Digital Cinema*, Amsterdam University Press, 2016; a.mlf., "The New Film History as Media Archaeology", *Cinemas: Revue d'études Cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, 2004, c. 2, sy. 3, s. 75-117.
- 5 Daniël Biltereyst, vd. (eds.), *The Routledge Companion to New Cinema History*, Routledge, 2019; Daniël Biltereyst ve Philippe Meers, "New Cinema History and the Comparative Mode:

ulusal akademik çalışmalarımızda görmeye başladığımızı söyleyebiliriz. Tabii ki, geçmişe bakışımız salt akademik paradigmalardan kırılmasıyla ya da ontolojik ve/veya epistemolojik yaklaşımların dönüşümüyle açıklanamaz. Politik ve ideolojik kırılmalar, kaynakların, örneğin belgelerin çeşitlenmesi ve onlara erişimin göreceli olarak kolaylaşması ya da sözlü tarih çalışmalarının yükselişi gibi teknik pek çok etmen de tarihyazımını dönüştürmektedir. Film merkezli yaklaşımlara, mekân ve seyir(c) merkezli yaklaşımların eklenmesinin pek çok nedeni var ve tüm bu nedenler çok daha geniş bir çalışmanın konusu olabilir. Biz şimdilik, bu alanyazın tarama çalışmasının sınırlılıkları içinde, çalışmamızın çerçevesini belirlerken neden sinema mekânlarını, seyir ve seyirciyi tercih ettiğimizi ve bu kavramları nasıl tanımladığımızı açıklamakla yetinelim.

Nezih Erdoğan, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları – Modernlik ve Seyir Maceraları* adlı çalışmasında, sinemanın İstanbul'da seyirciyle bir araya gelişini –sinemanın gelişinden öncesine de bakarak–, *görme, izleme, hayret, şaşkınlık, hayal, haz, poz, gösteri, temaşa, bakış* ya da *seyir* gibi bir dizi eylem ve kavramla ve *sokak, bulvar, semt* ya da *şehir* gibi, bir dizi mekânla ilişkilendirerek irdeler. Tüm bu kavramlar arasında bizim için en kapsayıcı olanı *seyir*dir. *Seyir* bir yandan *görme, bakma, bakış* ve *gösteri/temaşa* gibi kavram ve eylemlerle ilişkiliyken diğer yandan tüm sinemasal eylemi ilişkilendirebileceğimiz *hareketi* de içerir. Türk Dil Kurumu'nun *Güncel Türkçe Sözlük*'üne⁶ göre kökü Arapça *sayr*'a dayanan *seyir* sözcüğü; (a) Gidiş, yürüyüş, ilerleyiş; (b) Kara taşıtlarının belli bir güzergâhta ilerlemesi; (c) Özellikle gemilerin belli bir rotayı takip ederek yolculuk etmesi; (d) Bir yerden başka bir yere gitmek için yola çıkma; (e) Eğlenmek için bakma, hoşlanarak bakma, temaşa ve (f) Bakıp eğlenecek şey, eğlendirici durum anlamlarına gelmektedir. Sözcük esas olarak hareketle ilişkili olup, görmek ya da gösteri/temaşa anlamlarını sonradan ikame etmeye başlamıştır. *Seyir*, hemen her bakımdan harekete göndermede bulunarak öznenin sadece filmle değil, hem sinemanın konumlandığı mekânla hem de başlı başına mekân olarak sinemayla kurduğu ilişkiyi niteleyen olağanüstü bir sözcüktür. Öncelikle film gösteriminin kendisi ilk elden harekete göndermede bulunur. Film dağıtımı, bir filmin seyirciyle buluşmak için izlediği rota, hareketi imler ve bu açıdan film dağıtımı, sinemaları ve seyircileri birbirlerine bağlayan bir ağ oluşturur. Nihayetinde seyirci de hareketlidir; gösterimin gerçekleştirileceği mekâna başka mahallelerden, semtlerden, kasaba ya da köylerden belli bir rotayı takip ederek gelir ve geri döner. *Seyir*, sadece filmle ilişki kurmak değildir. Filmi

Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures”, *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 2016, sy. 11, s. 13–32; Annette Kuhn vd., “Memories of Cinemagoing and Film Experience: An Introduction”, *Memory Studies*, 2017, c. 10, sy. 1, s. 3–16; Richard Maltby, Melvyn Stokes vd., *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema*, University of Exeter Press, 2007; Richard Maltby, Daniël Biltreyst vd. (eds.), *Explorations in New Cinema History – Approaches and Case Studies*, Wiley-Blackwell, 2011.

6 Türk Dil Kurumu *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/>. Erişim Tarihi: 7 Ağustos 2020.

izlemek için gösterildiği mekâna gitmek ve geri dönmek de seyirin parçasıdır. Bu bakımdan *seyir*, “seyircinin sinema perdesi karşısında yaşadığı deneyimle”⁷ gerçekleşen ikili ilişkiyi ya da film, özne ve diğer seyirciler arasındaki üçlü ilişkiyi⁸ aşan bir eylemdir. İtiraf etmek gerekir ki, seyre bu katmanlı bakış altında seyirciyi tanımlamamızı zorlaştırır: *Seyirci*, sadece filmle etkileşimde bulunan kişi (*spectator*) ya da sinema mekânındaki diğer izleyicilerle bir aradaki toplumsal seyirci/izleyici (*audience*) değildir. Çünkü bu ifadeler seyirciyi, mekânsal olarak sinemayla sınırlandırmaktadır. Oysa yukarıda ifade ettiğimiz gibi, seyir –ve de sinema deneyimi⁹– sinema mekânına ulaşmadan önce başlar ve sinema mekânından çıktıktan sonra da devam eder. Bundan dolayı seyirci, sadece film izlemeye giden kişi de (*filmgoer* veya *moviegoer*) değildir; seyirci sinemaya giden kişidir (*cinemagoer*).

Bu çalışma, seyri yukarıda tanımladığımız biçimde ele alarak, bir işletme halinde belli bir program çerçevesinde film gösterimi yapan bir mekân olarak sinemayı; sinemasal mekânların şehirde ya da şehir-dışı alanlarda nerede ve nasıl konumlandığını, mekânın nasıl düzenlendiğini ve örgütlendiğini ve seyircinin sinema mekânlarındaki deneyimini konu edinen alanyazını derleme ve değerlendirme amacını taşımaktadır. Bu ve yukarıda yaptığımız seyirci –ve seyir– tanımı gereği, tekil izleyicinin belli bir filmle kurduğu ilişkiyi değerlendirme amacı taşıyan, örneğin alımlama çalışmaları (*reception studies*) ve benzeri araştırmalar ile, sinema mekânlarında değil de televizyon, video ya da çevrimiçi platformlarda gerçekleşen izleme etkinliklerini değerlendirme amacını taşıyan araştırmalar, çalışmamızın kapsamının dışında bırakılmıştır. Çalışmayı gerçekleştirmek için, eski adıyla Başbakanlık Osmanlı ve Başbakanlık Cumhuriyet Arşivini bünyesinde barındıran Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri, Cumhurbaşkanlığı Millet Kütüphanesi, TBMM Kütüphane ve Arşivi, ULAKBİM DergiPark veritabanı, YÖK Ulusal Tez Merkezi veritabanı, Türk Sinema Araştırmaları (TSA) veritabanı *sinema*, *sinemalar*, *sinema salonu*, *yazlık sinema* ya da *açık hava sineması* gibi anahtar kelimelerle taranmış; bu tarama çalışması gerektiğinde salon/açık hava sinemalarının isimleriyle genişletilmiş; bulunan yazıların/çalışmaların/araştırmaların başvurduğu kaynaklar da taramaya eklenerek, bir bakıma kartopu yöntemiyle tarama ve derleme çalışması ilerletilmiştir. Tarama ve derleme çalışmalarıyla

7 Francesco Casetti, “Sinemasal Deneyim”, çev. Defne Kırmızı, *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2011, c. 2, sy. 2, s. 81–93, s. 81.

8 Julian Hanich, *The Audience Effect – On The Collective Cinema Experience*, Edinburgh University Press, 2018, s. 7.

9 Seyri salt özneye film arasındaki etkileşim olarak ele alsak bile, sinemasal deneyimin filmin gösterildiği yerden ve andan önce başladığını ve başka bir yerde ve daha sonra bittiğini söyleyebiliriz. Özne, bir yandan sinemaya gitmek için fizikî olarak hazırlanırken diğer yandan film izlemeye de zihinsel olarak hazırlanmaktadır. Sinemasal deneyim, Yusuf Atılgan’ın “sinemadan çıkan insanı” kavramsallaştırmasında olduğu gibi, hem fizikî hem de zihinsel olarak gösterimin ardından devam eder (Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*, Yapı Kredi Yayınları, 2000).

ulaşılan kaynaklar, *Mendeley* (www.mendeley.com) uygulaması aracılığıyla ve tematik olarak kodlanmış ve tasnif edilmiştir. Sinema mekânları, seyir ve seyirci araştırmaları alanyazınına dair veri, kodlama ve tasnif işlemlerinin ardından üç ana/üst temada –*yaklaşımlar, kaynaklar ve yöntemler*– yorumlanmış ve değerlendirilmiştir.¹⁰ Muhakkak ki, tarama ve değerlendirme çalışmamız sırasında atladığımız, gözden kaçırdığımız; değerini anlayamadığımız ya da yanlış değerlendirek/yorumlayarak burada yer ver(e)mediğimiz metinler ve/veya araştırmalar da vardır. Böylesi bir durumla karşılaşan tüm yazar ve araştırmacılardan şimdiden özür dileriz.

I. Sinema Mekânları, Seyir ve Seyirci Araştırmalarının Muhtemel Kaynakları

W. Lawrence Neuman¹¹, araştırmacıların dört temel tarihsel kanıttan yararlandıklarını söylemektedir: (a) Birincil Kaynaklar, (b) İkincil Kaynaklar, (c) Sürekli Kayıtlar ve (d) Hatıralar. Bu kanıtlardan *birincil kaynaklar*, geçmişten günümüze bozulmadan kalmış olan mektuplar, günlükler, muhasebe ya da vergi kayıtları, tutanaklar, gazeteler, filmler, romanlar, giyim eşyaları, fotoğraflar ve benzeri belgelerdir. Arşivlerde, özel koleksiyonlarda ya da müzelerde bulunurlar. *İkincil kaynaklar* ise özetle, birincil kaynakları inceleyen tarihçilerin yazıdır. *Sürekli kayıtlar*, kurumlar tarafından tutulan dosyalar ya da var olan istatistikî belgelerken, *hatıralar* ise bireylerin kendi geçmiş yaşamları ya da deneyimleriyle ilgili belleğe dayalı yazıları ya da ifadeleridir. Neuman'ın bu tasnifi işlevseldir ancak özellikle ulusal sinema tarihi alanındaki araştırmacılarımız bu tasnifin böylesine keskin yapılamayacağını ayırdındadır. Pek çok zaman bu tasnifi alt-üst eden durumlarla, örneklerle karşılaşırız. Örneğin edebî eser biçiminde karşılaştığımız günlük ya da hatıraların kimi zaman birincil kaynak olarak değerlendirildiğine tanıklık ederiz. Kimi zaman ise tarih yazıcının öznel deneyimlerinin başka belgelerle sınınamadan doğru kabul edilerek ikincil kaynağa dönüştüğüne ve bazı araştırmacılar tarafından sorgulanmaksızın tekrar edildiğine rastlarız. Bunlar, ulusal sinema tarihi yazınınımızın artık alışageldiğimiz sorunlarıdır. Bundan dolayı biz, aşağıdaki tasnifi gerçekleştirirken mümkün olduğunca özgün kaynağa ulaşmaya ve bu kaynakları belli başlıklar altında tasnif etmeye çalıştık. Herhangi bir başlık bazen Neuman'ın tasnifinin birden fazla maddesiyle ilişkili olabilir ya da örneğin *sürekli kayıtlar* gibi bir başlığa özellikle yer verilmeyebilir. Bununla beraber muhtemel tüm kaynakları –ve bu kaynaklara nasıl ulaşılabileceğini– irdediğimizi söyleyebiliriz. Son olarak, aşağıda tasnif edilen muhtemel kaynakların

10 Araştırmada ulaşılan verinin *yaklaşımlar* üst teması bağlamındaki yorum ve değerlendirmelerimiz, bu çalışmamızın “Giriş” ve “Yöntem” bölümlerine kaynaklık etmektedir.

11 W. Lawrence Neuman, *Toplumsal Araştırma Yöntemleri - Nitel ve Nicel Yaklaşımlar II. Cilt*, çev. Sedef Özge, Siyasal Kitabevi, 2006, s. 620–623.

tabii ki keskin dönemlere göre ayrılmadığını, defaten iç içe geçtiğini ancak kabaca da olsa bir kronolojiyi takip ettiğini söylemeliyiz.

A. Edebî Kaynaklar: Edebiyatın Konusu Olarak Sinema Mekânları, Seyir ve Seyircinin İlk Yılları

“– Sinemaya gittin mi hiç?

– Gittim. Kulağımın dibinde tıkr tıkr tıkrdayan bir şey uykumu getirdi. Karşımda bir oynaşmalar, sevişmeler, öpüşmeler, haşa huzurdan daha neler neler oldu. Dolgun mide ile rüya görür gibi muharebeler, cinler, periler, daha pek çok şeyler... Pek farkına varamadım, dalmışım. Karagöz'ün perdesini büyütmişler, Hacivat'a şapka giydirmişler, işte bu kadar... Biz bunlara evvelden alicengiz oyunu derdik. Şimdi sinema oldu.”¹²

Richard Able'in, Fransız sinemasının ilk yıllarındaki eleştirileri, bu eleştirilerin kurumsallaşmasını ve bir kurama dönüşmesini incelediği çalışmasında¹³, bu dönemde gazete eleştirileri yazan Robert Desnos ve Jules Romains'nin seyir deneyimine dair olağanüstü tanımlar ve kavramsallaştırmalar içeren gözlemleri dikkat çekicidir. Her ikisi de edebiyatçı ve avangart sanatçılar olan Desnos ve Romains, sinema salonlarına ve seyircinin bu yeni fenomen karşısındaki tutumuna dair erken dönem çalışmalarının en özgün örneklerini kaleme almıştır. Abel, daha sonraları sinema kuramlarına dönüşecek olan öncül önermelerin, spekülasyonların, soruşturmaların ve ilginin kökeninin, kimi gazetelerde fıkra ya da makale olarak yayımlanan bu yazılar olduğuna dikkatimizi çeker ki bu önermesi, aralarındaki ilişki yeni yeni kuruluyor olsa da ulusal sinema tarihimiz ve sinema araştırmalarımız açısından da geçerlidir. Sadece Fransa'da değil pek çok coğrafyada, çok anlaşılır nedenlerle sinemaya ilgi gösterenler o dönemde yine çok farklı coğrafyalarda olduğu gibi, gazeteler aracılığıyla da okurlarına ulaşmaya çalışan ya da salt ekonomik kaygılarla gazetelerde yazan edebiyatçılardır. Ulusal yazınımızda da durum çok farklı değildir. XX. yüzyılın hemen başında sinema, kimi zaman tenkitlerin de kaynağı olarak edebiyatçılarımızın ilgisinin merkezindedir. Gerçeğin, kurmacanın ve hayalin zaman zaman iç içe geçtiği bu yazılar, sinema salonlarının kaotik yapısını, sinemayla beraber dönüşen kültürü, seyircinin film karşısındaki tutumunu ya da sinemayla beraber seyircinin dünyayı görüş ve algılayış biçiminin dönüşmesini işler. Bu bakımdan, sinema salonlarının ve seyir deneyimlerinin tarihini araştırırken edebî metinleri kaynak olarak düşünmek ve Hüseyin Rahmi Gürpınar, Refik Halit Karay, Sait Faik Abasıyanık¹⁴, Ercüment Talu,

12 Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Utandırılmaz Adam*, Atlas Kitabevi, 1969, s. 151.

13 Richard Abel, *French Film Theory and Criticism – A History / Antology 1907-1939 Volume I: 1907-1929*, Princeton University Press, 1988.

14 Sait Faik Abasıyanık, *Öyle Bir Hikâye – Hayattayken Yayımlanmış Hikâye Kitapları*, Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Aka Gündüz¹⁵ ya da Memduh Şevket Esenal'ın fıkralarında, hikâyelerinde veya romanlarında aramak ya da örneğin Mahmut Yesari'nin *Bahçemde Bir Gül Açtı* ve *Sevda İhtikârî*¹⁶ adlı romanlarına bakmak veya Peyami Safa'nın Server Bedi mahlasıyla yazdığı iki romanı, *Sinema Delisi Kadın* ve *Dizlerine Kapansam*'ı¹⁷ incelemek önemli olabilir. Firuzan'ın *Benim Sinemalarım*¹⁸, Murathan Mungan'ın *Yaz Sinemaları*¹⁹ ya da Hulki Aktunç'un *Bir Yer Göstericinin Hayatı*²⁰ adlı eserleri İstanbul sinemalarına; Yusuf Atılgan²¹, Nahid Sırrı Örik²², Tank Dursun K.²³, Sadık Yalsızuçanlar²⁴ veya Muzaffer Buyrukçu'nun²⁵ eserleri ise hem İstanbul hem de taşradaki sinema deneyimlerine dair yeni araştırmalara ilham verebilir. Benzer biçimde Orhan Kemal'in *Yalancı Dünya*²⁶ ve Vedat Türkali'nin *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*²⁷ adlı eserleri hem Yeşilçam'ın üretim biçimine ve ekonomisine hem de Anadolu sinemalarının ve seyircilerinin durumuna dair çok şey söylemektedir. Muzaffer İzgü'nün *Zıkkımın Kökü*²⁸ adlı otobiyografik romanında ve Zafer Doruk'un yine otobiyografik hikâyelerinde ise Adana sinemalarına ve seyir deneyimine dair veri bulmak mümkündür.

Edebiyat ve sinema ilişkisini, edebiyatı salt sinemanın –filmlerin– kaynağı olarak gören geleneksel/alışageldik bağlamların dışında düşünmek ve sinemanın, sinema mekânlarının, sinemasal deneyimin edebiyattaki izini sürmek, bize sinema tarihine farklı biçimlerde bakma olanağı sağlamaktadır. Edebiyat metinleri pekâlâ sinema mekânlarının ve seyir deneyimlerinin tarihinin yazımına katkıda bulunabilir, hatta kaynaklık edebilir. Bugün, nasıl ki film çalışmaları alanında bir filmin gerçeklikle ilişkisini, onun gerçek ya da kurmaca olmasıyla değil de toplumsal açıdan belli olgulara karşılık gelmesiyle kurabiliyor ve örneğin fizikî evrenle hiç de örtüşmeyen bir sinemasal evrenden yola çıkarak, belli bir zamanda belli bir

15 Gündüz Aka, "Sinemacı Hayret Efendi'nin Hikâyesi", *Hayattan Hikâyeler*, İkdam Matbaası, 1928, s. 124–130.

16 Sırasıyla, Mahmut Yesari, *Bahçemde Bir Gül Açtı*, Semih Lütfü Sühulet Kütüphanesi, 1932; a.mlf., *Sevda İhtikârî*, Remzi Kitaphanesi, 1934.

17 Sırasıyla, Server Bedi, *Sinema Delisi Kız*, Semih Lütfi Matbaa ve Kitabevi, 1935; a.mlf., *Dizlerine Kapansam*, Kanaat Kitabevi, 1937.

18 Füzuzan, *Benim Sinemalarım*, Bilgi Yayınevi, 1973.

19 Murathan Mungan, *Yaz Sinemaları*, Remzi Kitabevi, 1992.

20 Hulki Aktunç, *Bir Yer Göstericinin Hayatı*, AFA Yayıncılık A.Ş., 1989.

21 Yusuf Atılgan, *Anayurt Oteli*, Yapı Kredi Yayınları, 2000; a.mlf., *Aylak Adam*, Yapı Kredi Yayınları, 2000.

22 Nahid Sırrı Örik, *Kıskanmak*, Oğlak Yayıncılık, 1994.

23 Tank Dursun Kakinç, *Alçaktan Uçan Güvercin*, Bilgi Yayınevi, 1980.

24 Sadık Yalsızuçanlar, *Sırlı Tuğlalar*, Yapı Kredi Yayınları, 2003.

25 Muzaffer Buyrukçu, *Bulanık Resimler*, Sel Yayıncılık, 1997.

26 Orhan Kemal, *Yalancı Dünya*, Tekin Yayınevi, 1970.

27 Vedat Türkali, *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*, Cem Yayınevi, 1986.

28 Muzaffer İzgü, *Zıkkımın Kökü*, Bilgi Yayınevi, 1988.

coğrafyada vuku bulan olaylara ve olgulara dair çözümlemeler yapabiliyorsak –ve aynı biçimde edebî yapıtlardan yola çıkarak toplumsal çözümlemeler gerçekleştirebiliyorsak–, gerçek ya da kurmaca, edebî yapıtlar da sinema salonlarının ve sinemasal deneyimlerin tarihinin yazımına dair düşünme, tartışma ve çözümleme olanakları içermektedir.²⁹ Bu bakımdan otobiyografik izler taşıyan ve gerçekçi öğelere, anlatılara dayanan hikâyeler, romanlar ve diğer edebî metinler, erken dönemde toplumsal ve kültürel yapıda, bireysel deneyimlerde kırılma yaratan sinemaya dair çok veri taşımaktadır. Bu bağlamda, İsmail Ertürk'ün Yusuf Atılgan yazınındaki sinemaları merkezine alan, *Yusuf Atılgan'ın Sinema Salonlarında Bir Gezi Denemesi*³⁰ başlıklı kısa incelemesini; Nezih Erdoğan'ın Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşım ve Ziya Osman Saba yazınındaki sinema deneyimini³¹ ve Serdar Öztürk'ün yine Ahmet Hamdi Tanpınar yazınına incelediği çalışmasını³²; Meltem Günden Öktem'in "Sinematograf'tan Video'ya Türkiye'deki Sinema Deneyimi ve Türk Edebiyatındaki Yansımaları" başlıklı doktora tezini³³; Canan Balan'ın erkek yazarların metinlerinde, İstanbul'da sinemanın erken döneminde sinemaya giden kadınların yansımalarını değerlendirdiği *Imagining Women at the Movies: Male Writers and Early Film Culture in Istanbul* (Sinemalardaki Kadınları Tahayyül Etmek: Erkek Yazarlar ve İstanbul'da Erken [Dönem] Film Kültürü) başlıklı çalışmasını³⁴ ve Aydın Çam'ın Sait Faik Abasıyanık'ın hikâyelerinde sinemaya gitme deneyimini ve seyircinin dönüşümünü irdelediği "Beyoğlu Sinemalarının Dönüşümü ve Sait Faik Abasıyanık Hikâyelerinde Sinema: Yeni Salonlar, Seyirciler ve Deneyimler" başlıklı çalışmasını örnek olarak verebiliriz. Bu alanda, geniş bir yazının değerlendirilmeyi beklediği ve yeni araştırmalar için olağanüstü bir malzemenin henüz hiç incelenmediği notunu da eklememiz gerekir.

Ulusal sinema tarihimizin başlangıç yıllarına ve özellikle de erken Cumhuriyet dönemine (1923–1945) dair önemli veri içeren edebiyat yazını, sadece hikâye ya da romanlardan ibaret değildir. Otobiyografiler ve anılar da sinema mekânlarına

29 Aydın Çam, "Beyoğlu Sinemalarının Dönüşümü ve Sait Faik Abasıyanık Hikâyelerinde Sinema: Yeni Salonlar, Seyirciler ve Deneyimler", *Ankara Üniversitesi İlefl Dergisi*, 2020, c. 7, sy. 1, s. 9–38, s. 33–34.

30 İsmail Ertürk, "Yusuf Atılgan'ın Sinema Salonlarında Bir Gezi Denemesi", *Kitaplık*, 2000, sy. 41, s. 94–98.

31 Nezih Erdoğan, "Edebiyatımızda Sinema: Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşım ve Ziya Osman Saba", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*, Deniz Bayraktar ve Elif Akçalı (eds.), Bağlam Yayınları, 2006, s. 107–113.

32 Serdar Öztürk, "Tanpınar'ın Oyun Dünyaları: Sinema-Enstitü-Kıraathane", *Toplum ve Bilim*, 2006, sy. 116, s. 155–173.

33 Meltem Günden Öktem, "Sinematograf'tan Video'ya Türkiye'deki Sinema Deneyimi ve Türk Edebiyatındaki Yansımaları", Doktora tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, 2010.

34 Canan Balan, "Imagining Women at the Movies: Male Writers and Early Film Culture in Istanbul", *Doing Women's Film History - Reframing Cinemas, Past and Future*, Christine Gledhill ve Julia Knight (eds.), University of Illinois Press, 2015, s. 53–65.

ve seyir deneyimine dair önemli veri kaynaklarındandır. Otobiyografi ve anıların tasnifinde iki temel ayrımı gözetebiliriz: Bu yazının ilk ayağını yine gazeteciler ve edebiyatçılar oluşturur. Neredeyse tamamını erkeklerin oluşturduğu bu yazar topluluğunun anlatılarının mekânı da neredeyse sadece İstanbul'dan –hatta sadece Beyoğlu/Pera'dan– ibarettir. Salâh Birsal'in 1930'lardan 1950'lere uzanan hatıratı (*Salâh Bey Tarihi*), *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu – Salâh Bey Tarihi: 2*³⁵ ve *Beyoğlu'nda Büyüklü Geceler - 1950'lerde Sinema*³⁶; Burhan Arpad'ın sinemayı merkezine alan anıları, örneğin *Bir İstanbul Var İdi...*³⁷; Aydın Boysan³⁸, Selim İleri³⁹ veya Fikret Otyam⁴⁰ gibi yazarların anıları, mektupları, anlatıları öznel sinema deneyimlerini merkeze almakla birlikte hemen her zaman sinema mekânlarına dair veri de içermektedir. Bu bağlamda tasnif ettiğimiz alanyazının ikinci ayağını ise sinema profesyonellerinin yani sinemacı ve/veya filmcilerin hatıratı oluşturur ki, bu yazın aracılığıyla sadece onların öznel sinema deneyimlerini değil, sinema mekânlarına ve genel anlamda sinemayı oluşturan yapılara dair pek çok ayrıntıya ulaşılabilir. Örneğin erken dönemde sinema sektöründe çalışmaya başlayan ve Yeşilçam öncesi dönemin en önemli yapımcısı olagelen Hürrem Erman'ın anıları⁴¹, sinema yapımcılığına dair olağanüstü ayrıntılar içermektedir. Aynı biçimde Cumhuriyet'in ilk yıllarında salon işletmeciliğine başlayan ve 1940'ların sonunda işletmesine İstanbul, İzmir, Adana ve diğer Anadolu şehirlerinden onlarca salonu dahil eden Cemil Filmer'in anıları⁴² sinemacılığa dair son derece zengin veri sunar. Lütfi Akad⁴³ veya Atıf Yılmaz⁴⁴ gibi yönetmenlerin, Ayşe Şasa⁴⁵ gibi senaristlerin ya da Türkan Şoray⁴⁶ gibi oyuncuların anılarında da sinema mekânlarına ve seyir deneyimlerine dair bölümler bulunmaktadır. W. Lawrence Neuman, araştırmacıların yararlandığı dört tarihsel kanıt grubundan birinin hatıralar olduğunu söylemektedir. Bireylerin kendi geçmiş yaşamları ya da deneyimleriyle ilgili belleğe dayalı yazıları ya da ifadeleri olarak hatıralar, tarihyazımının önemli bir ögesidir. Bundan dolayı, geleneksel/ana akım sinema tarihi alanyazımımızın –bir bakıma yazarlarının hatıralarına dayandığını düşünürsek– bizatihi sinema alanının içinde yer alan bu

35 Salâh Birsal, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu - Salâh Bey Tarihi: 2*, Sel Yayıncılık, 2009.

36 Salâh Birsal, *Beyoğlu'nda Büyüklü Geceler - 1950'lerde Sinema*, Agora Kitaplığı, 2016.

37 Burhan Arpad, *Bir İstanbul Var İdi...*, Doğan Kitap, 2000.

38 Aydın Boysan, *İstanbul'un Kuytu Köşeleri*, Yapı Kredi Yayınları, 2003.

39 Selim İleri, *Yaşadığım İstanbul*, Everest Yayınları, 2012.

40 Fikret Otyam, *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*, E Yayınları, 1975.

41 Rıza Kıracı, *Hürrem Erman: İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi*, Can Yayınları, 2008.

42 Cemil Filmer, *Hatıralar - Türk Sinemasında 65 Yıl*, Emek Matbaacılık ve İllâncılık, 1984.

43 Lütfi Akad, *Işıklar Karanlık Arasında*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.

44 Atıf Yılmaz, *Hayallerim, Aşkım ve Ben*, Simavi Yayınları, 1991.

45 Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü*, Dergâh Yayınları, 1993.

46 Türkan Şoray, *Sinemam ve Ben*, NTV Yayınları, 2012.

isimlerin hatıralarına da en azından Türk sinema tarihini yazma iddiasını taşıyan diğer eserler kadar değer vermemiz gerekmektedir.

B. Belgeler ve Raporlar: Sinemanın Araçsallaştırılması; Mekânların, Seyir ve Seyircinin Denetimi

“İki Fransız’ın Şirket-i Hayriye’nin metruk vapurlarından on sekiz numaralı vapurunu Boğaziçi sevâhili iskeleleriyle Adalar ve Makriköy ve Körfez sevâhilinde römorkörler cer ederek ve derûnuna sinematograf makinesi koyarak güya ahaliye sinematograf resimleri temâşâ ettirmek için isticâr teşebbüsünde buldukları arz ve ihbar kıldığımdan mehâzirine mebnî buna müsaade edilmemesi emr u fermân-ı hümayûn-ı cenâb hilâfetenâhi icab-ı âlisindendir.”⁴⁷

Belge/doküman tarama çalışmaları hem tarihyazımının hem de nitel araştırmaların öne çıkan yöntemlerinden biridir. Bu yöntem, bir araştırma kapsamında incelenen konuyla ilintili kişiler, yerler, olaylar ya da olgular hakkındaki belgelerin/dokümanların taranmasını, verinin ayıklanmasını, tasnifini ve çözümlenerek yorumlanmasını içermektedir. Belgeler yazılı olabileceği gibi, görsel de olabilir ve pek çok kaynaktan sağlanabilir. Yazılı, grafiksel, görsel/resimsel ya da tüm bunların çeşitlemelerinden oluşan, bilgi ve anlamı saklama ya da iletme amacıyla içeren materyallere belge denir.⁴⁸ Hem geçmişin hem de bugünün toplumlarına dair geniş veri içeren belgeler, resmî kayıtlar, resmî yazışmalar, gazete haberleri, kişisel notlar ya da günlükler gibi çok çeşitli biçimlerde bulunabilir. Belgeler geleneksel yaklaşımda tarihsel araştırmaların temel kaynakları ve kanıtları olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda, sinema mekânlarıyla ilgili belgelere pek çok kaynaktan ulaşılabileceğini söylemeliyiz. Sinemanın bu coğrafyadaki hemen ilk yıllarında, öncelikle sinema ekipmanı ve filmleri yurda sokmak için, sonrasında bu ekipmanla kayıt ya da gösterim yapmak için filmcilerin ve sinemacıların izin almaları gerekmiş ve ilk belgeler böylelikle oluşmuştur. Gösterimlerin sabit mekânlara yerleşmesiyle birlikte ulusal ve yerel yönetimler, bu mekânların düzenlenmesi ve denetimi, gösterimlerin denetimi, bu mekânların ticari faaliyetlerinin denetimi gibi farklı bağlamlarda farklı kurumlar aracılığıyla kayıt tutmuştur. Mekânların ticari faaliyette bulunuyor olmaları nedeniyle, buldukları şehirlerin sanayi ve ticaret odalarında kayıtlarının bulunması; 1922’de sinema ve tiyatro biletlerinden alınmaya başlanan⁴⁹ temâşâ/rüsüm/eglençe vergisi nedeniyle önce maliye, sonra yerel yönetimler tarafından sıkı biçimde denetlenmeleri ve kayıt altına alınmaları;

47 “Vapurda Sinema Gösterimine İzin Verilmemesi”, İ.HUS, 167/95, 19 Haziran 1908.

48 Aimee Grant, *Doing Excellent Social Research with Documents - Practical Examples and Guidance for Qualitative Researchers*, Routledge, 2018.

49 “Sinema ve Tiyatro Biletlerinden Alınacak Temâşâ Vergisi”, BOA, İ.DUİT, 99/11, 18 Şubat 1922.

nihayetinde toplumsal bir faaliyet icra ettikleri için güvenlik teşkilatları tarafından denetlenmeleri ve bu nedenle belge oluşması; yine erken dönemde çok sık görülen sinema yangınları nedeniyle itfaiye teşkilatları tarafından denetlenmeleri ve bu nedenle belge oluşması beklenir. Ancak hem (olmayan) arşiv geleneğimiz nedeniyle yukarıda bahsettiğimiz kurumların bu tür belgeleri “saklamaya değer görmeyerek” imha etmesi, hem de yerel yönetimlerin/belediyelerin yine aynı gerekçeye sığınarak ama aslında en önemli gelir kaynaklarına dair kayıtları kendilerinden sonraki yönetimlerden saklamayı tercih etmeleri nedeniyle, bugün belgelere ulaşmakta büyük sorunlar yaşamaktayız.

Diğer yandan tüm olumsuzluklara karşın, Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, TBMM Kütüphane ve Arşiv Hizmetleri Başkanlığı, Cumhurbaşkanlığı Devlet Kütüphanesi Arşivi ya da Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü Arşivi gibi ulusal arşivlerden; Sivil Toplumla İlişkiler Müdürlüklerinin kayıt ve arşivlerinden; yerel yönetimlerin – belediyelerin sanayi ve/veya ticaret odalarının kayıt ve arşivlerinden; üniversitelerimizin kütüphane ve dokümantasyon daire başkanlıklarına ait kayıt ve arşivlerden veya kişisel kayıt ve arşivlerden faydalanarak sinema mekânlarına dair kayıtlara ulaşmak mümkündür. Örneğin, (eski adıyla) Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü'nün Osmanlı Arşivinden henüz çok erken tarihten itibaren gösterim etkinliklerine dair belgelere ulaşmak mümkündür. Gösterim ekipmanının ithali ve gümrükten geçirilmesine dair yazışmalara⁵⁰, hangi filmlerin gösterilip hangilerinin gösterilmeyeceğine dair düzenlemelere⁵¹ ya da film çekim izinleriyle ilgili bazı belgelere⁵² bu arşiv aracılığıyla ulaşılabilir. Bu bağlamda, Osmanlı Arşivi'nde sinema mekânlarına ve seyir düzenlemelerine dair iki belgeye dikkat çekmek isteriz: Bu belgelerin ilki 18 Eylül 1916'da yayımlanan *Tiyatro, Sinema ve Oyun Mahallerine Dair Nizamname* başlıklı belgedir.⁵³ Ulaşabildiğimiz kayıtlara göre, ilk kez bu belgeyle 1913'ten itibaren İstanbul'da oluşmaya başlayan sabit sinema mekânlarına dair düzenlemeye gidilmiştir. İkinci belge ise yine İstanbul'a özgü olmakla beraber, bu şehirdeki tüm sabit sinema mekânlarının listesini göstermektedir.⁵⁴ Beyoğlu, Galata, Bakırköy, Kadıköy ve İstanbul (Suriçi) muhitlerinde faaliyet gösteren tiyatro ve sinema salonlarının listelendiği belgede yirminin üzerinde sinema mekânına

50 Örneğin, “Sinematograf İçin Gerekli Aletin Gümrükten Geçirilmesi”, BOA, İ.RSM, 6/22, 20 Eylül 1896.

51 Örneğin, *Sinema ve Sahnelerde Hükümdarların Resimlerinin Gösterilmemesi*, BOA, DH.MKT, 537/38, 9 Temmuz 1902.

52 “Sigmund Weinberg'in Osmanlı Ordusunun Sinema Filmlerini Çekmek İçin İzin Talebi”, BOA, Y.PRK.MYD, 22/60, 23 Ekim 1899.

53 “Tiyatro, Sinema ve Oyun Mahallerine Dair Nizamname”, BOA, DH.EUM.VRK, 28/13, 18 Eylül 1916.

54 “Beyoğlu, Galata, Bakırköy, Kadıköy ve İstanbul'daki Tiyatro ve Sinema Salonlarının Listesi”, BOA, DH.UMVM, 117/45, 31 Aralık 1922.

yer verilmektedir. Osmanlı Arşivinde, anlaşılır nedenlerle çoğunlukla İstanbul'a dair belgelere ulaşılsa da pek çok Anadolu şehrinin erken dönem sinemacılık faaliyetlerini yine bu arşiv aracılığıyla belgelemek mümkündür. Bu ve benzer arşivlerin çevrimiçi ortamlara aktarılması ve erişimin kolaylaşması; aynı biçimde, bu belgelerin Latinize edilmesi; sinema tarihi araştırmalarına bu belgeleri önemseyen ve Osmanlıca okuyabilen bir kuşağın dahil olması; sinema tarihyazımının ideolojik yaklaşımlardan –göreceli olarak– azade olması gibi nedenlerle, 2000'li yıllarla beraber sinema tarihyazımı kaynaklarının çeşitlendiğini görmekteyiz.

Nasıl ki, sinema mekânları ve seyirin Cumhuriyet öncesi dönemdeki durumlarına dair belgelere Osmanlı arşivlerinden ulaşmak mümkünse, sonraki dönemin belgelerine de devlet arşivlerinden ulaşmamız mümkündür. 1930'larda, devlet(ler)in sinemayla kurdukları ilişkinin dönüşümü ve bu dönüşüme bağlı olarak sinema mekânlarının denetiminin aslı meselelerden biri haline gelmesi, belgelerin de çeşitlenmesine neden olur. Bir yandan modernlik projesine bağlı olarak sinemanın araçsallaştırılması; filmlerin ve doğal olarak seyirin ulus-devletin oluşturulması politikalarında kültürel bir araç olarak değerlendirilmesi ve diğer yandan yine filmlerin toplumu dönüştürme gücüne sahip kültürel öğeler olarak kabul edilmesi ama ithal filmlerin gösterilen tüm filmlerin içinde çok büyük bir yer kaplaması nedeniyle yurttaşların –özellikle de kadınların ve çocukların– bu “yabancı” kültüre karşı korunmalarının gerektiğinin düşünülmesinden dolayı çok sayıda rapor ve belge günümüze ulaşmıştır. Seyir deneyimine ve sinemanın etkilerine dair ilk sistematik ulusal araştırmanın da bu dönemde yapılmasının nedeni budur. Hilmi A. Malik'in [Evrenol], 1933'te yayımladığı *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri* adlı çalışmasının *Başlarken* adlı ilk bölümündeki “Her şeyi avucuna alan ve yoğuran yüce Türk inkılâbı halkın terbiyesinde çok mühim roller oynayan sinemayı başı boş bırakamaz”⁵⁵ ifadeleri tam da bu yaklaşımın tezahürüdür. Malik, çalışmasında ilkökul öğrencileriyle sinemanın etkilerine dair yaptığı araştırmaya yer verirken, ulusal sinema endüstrisine ve o dönem Türkiye'de faal olan sinema salonlarına dair verileri de paylaşır. Bu yıllarda eğitimciler, vekiller, yazarlar ya da gazeteciler gibi, pek çok kişi tarafından kamu önünde ya da mecliste sinemanın toplum üzerindeki etkileri defaten tartışmaya açılır. Osman Şevki Uludağ'ın milletvekili olduğu dönemde, “Sinemanın bayağılaşması, aşağı yukarı 1928 senesi civarından başlar” diyerek kaleme aldığı *Çocuklar Gençler Filmler*⁵⁶ adlı çalışması, tartışmaların 1940'larda da devam ettiğini gösterir. Bugün, tüm bu tartışmaların kamuya açık olanlarını dönemin gazetelerinden, çoğu zaman kamuya kapalı olarak gerçekleşenlerini ise TBMM tutanaklarından takip etmek mümkündür. Bu dönemde yayımlanan raporlara sıra dışı bir örneği de dahil etmemiz gerekir. Her ne kadar ulusal alanyazın içinde değerlendirmek tartışmalı olsa da, 1930'ların

55 Hilmi A. Malik, *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri*, Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1933, s. 5.

56 Osman Şevki Uludağ, *Çocuklar Gençler Filmler*, Kader Basımevi, 1943.

başında Amerikan Büyükelçisi olarak İstanbul'da bulunan Eugene M. Hinkle'in 1 Temmuz 1933 tarihli *The Motion Picture in Modern Turkey* (*Modern Türkiye'de Sinema*–SC5111444932, 1 Temmuz 1933) adlı raporu⁵⁷, yazıldığı dönemin sinema endüstrisine dair son derece detaylı tasvirile bu çalışmada yer almalıdır. Hinkle'in, ilk elden Amerikan film endüstrisinin Türkiye'deki faaliyetlerinin zeminini araştırdığı raporunda, mevcut sinema salonlarının sayısı, bu salonlarda vuku bulan seyir deneyimine dair detaylar, seyircinin ilgi gösterdiği yapımlar ve ulusal film ithal ve dağıtımına dair veri yer almaktadır.

Tüm bunlarla beraber, özellikle 1930-1950 dönemindeki sinema mekânlarını ve seyri araştırmak için mutlaka başvurmamız gereken kaynaklar, Halkevleri'ne ait belgeler ve bu dönemde Halkevleri tarafından yayımlanan dergi ve/veya gazetelerdir. 1930'ların başında kapatılan Türk Ocakları'nın yerine 19 Şubat 1932'de 14 şehirde açılarak faaliyete geçen Halkevleri –ve şehir merkezlerinin dışında kurulan Halkodaları– Cumhuriyet'in ideolojik kültür kurumlarıdır. 11 Ağustos 1951'de Demokrat Parti hükümeti tarafından kapatıldıklarında, Halkevlerinin sayısı neredeyse 500'e, Halkodaları'nın sayısı ise neredeyse 4.350'ye ulaşmış durumdadır. Halkevleri faaliyette oldukları yaklaşık yirmi yılda, bünyelerinde yer alan konferans, tiyatro ve sinema salonlarında ve seyyar ekipmanlarıyla şehrin çeperlerinde veya şehir-dışı alanlarda, gösterit –sonradan temsil– kolları aracılığıyla on binlerce film gösterimi gerçekleştirmiş ve Anadolu'da geniş halk topluluklarının sinemayla ilk kez karşılaşmalarına vesile olmuştur. Bu bakımdan Halkevleri'nin, Anadolu'da ve Trakya'da, başta şehir-dışı alanlarda olmak üzere, seyirciyi Yeşilçam Dönemi'ne hazırladığını söylememiz yanlış olmayacaktır. Her ne kadar ulus-devlet kuruluş sürecinin doğasına denk bir biçimde, propaganda aracı olarak kullanılsa ya da toplumun modernleşmesi için işlev yüklenseler de⁵⁸, geniş kitlelerin ilk kez sinemayla tanışması, sinema gösterimlerine ve seyir deneyimine aşinalık kazanması bakımından da önemli rol üstlenmişlerdir. Bir salona ya da sinema ekipmanına sahip olmayan Halkevleri ve Halkodaları ise, buldukları yerlerdeki diğer salonları kullanma yolunu seçmiştir. Bu nedenle, Halkevleri'nin faaliyette oldukları dönem boyunca yayımladıkları dergi ve gazetelerde şehirlerin, ilçelerin, kasabaların ve köylerin sinemalarına dair önemli veri bulunmaktadır. Yine neredeyse her bir Halkevi tarafından yayımlanan bu dergi ve gazetelerde, Halkevleri ve Halkodaları'nın sinema gösterimlerinin nedenlerine, yerlerine, bu

57 Bu rapor Rifat Bali tarafından yakın zamanda yeniden yayımlanmıştır. Bkz. Rifat N. Bali, *The Turkish Cinema in The Early Republican Years*, Isis Press, 2010.

58 Özgür Adadağ, "From 'People's Education' to People's Entertainment: The Changing Role of Cinema in Turkey's People's Houses (1932–1950)", *Middle Eastern Studies*, 2020, c. 56, sy. 3, s. 453–468; a.mlf., "Uluslu Eğitmek: İki Dünya Savaşı Arası Dönemde Eğitici Sinema", *Galatasaray Üniversitesi İleti-ş-im Dergisi*, 2014, sy. 17, s. 29–61; Özde Çeliktemel-Thomen, "Halkevleri'nde Eğitici Sinema Repertuarı: Erken Cumhuriyet Türkiye'si'nde Sinema, Eğitim, Propaganda (1923-1945)", *Sinicine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2019, c. 6, sy. 2, s. 49–75.

gösterimlere kimlerin, nasıl katıldığına dair son derece zengin bir veri yer almaktadır. Ayrıca Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri'nde Halkevleri'nin merkezden ya da bölgelerde yer alan bölge ambarlarından veya diğer Halkevleri'nden ekipman veya film alış-verişi ve filmcilik faaliyetlerine dair çok sayıda belge yer almaktadır. Bugüne değin, Halkevleri'nin sinemacılık faaliyetleri hakkında sınırlı sayıda araştırma yapılmış olup, bu alan yeni(likçi) araştırmalara son derece açıktır ve yeni araştırmaları ve araştırmacıları beklemektedir.

C. Sinema Dergileri ve Gazeteleri: Popüler Yazında Sinema Mekânları, Seyir ve Seyirci

“Bana sinemacılık aşkı evimizin karşısında bulunan kışık Asrı Sinemasının müşterileri tarafından aşılmıştır. O zaman bu sinemanın adı TÜRK OCAĞI idi. O tarihlerde Adana'da kışık olarak üç sinema vardı. Bunlardan şimdiki ALSARAY Sinemasının adı o zamanlar ELHAMRA idi. Üçüncü olarak şimdiki Merkez Bankası'nın bulunduğu yerde kiliseden bozma Yeni Sinema vardı. Çocukluğumun hatırladığım günlerinde bizler bu sinemalarda sessiz film seyrederdik. Bilhassa Asrı Sinemada Miss Prova isminde ecnebi bir aktrisin piyano nağmeleri arasında bir zamanlar Anadolu Ajansı Müdürlüğünü yapan Yusuf Ayhan Bey abimimiz (halen sağdır) elindeki uzun sopası ile seyircilere filmi bir nebzecek olsun seslendirirdi.”⁵⁹

1900'ler sadece sinemaya değil, yeni bir yayıncılık biçimi olarak sinema gazetelerine ve dergilerine de tanıklık ettiğimiz dönemdir. 1910'larda *Ferah Dergisi*, *Temaşa* ve *Sinema Gazetesi*'yle başlayan yayıncılık, 1920'lerde *Sinema Postası* (*Le Courrier du Cinéma* – sonraları *Sinema Mecmuası* adını alacaktır), *Opera-Sine* (*Opera- Ciné*), *Film Mecmuası* (*Le Film*), *Artistik-Sine Mecmuası* (*Artistic-Ciné*) ve onun yerini alan *Türk Sineması Mecmuası* (*Ciné-Turc*) ile devam eder. 1930'da sayıları artan dergi ve gazetelerin öne çıkanlarından bazıları şunlardır: *Holivut*, *Yedi Gün*, *Sinema Mecmuası*, *Sinema Alemi*, *İstanbul Sinemaları* ve *Yıldız Dergisi*. 1940'larda *Hollwood Dünyası*, *Sine-Magazin*, *Salon* ve *Sinema Magazin* gibi, bazıları çok uzun soluklu olacak dergiler yayımlanmaya başlar. 1950'lerde sinema gazeteleri ve dergilerindeki çeşitlilik artmaya devam eder. *Perde ve Sahne*, *Yıldızlar Dünyası*, *Sinemaskop* ve *Yeni Yıldız* gibi dergiler bu dönemde yayımlanır. 1960 ve 1970'lerde, ulusal politikanın dönüştürücü dinamikleriyle birlikte sinema gazeteleri ve dergileri de zaman zaman politikleşerek çeşitlenir. Bu dönemde yayımlanan ve bugün, yakın dönem sinema tarihi çalışmalarının başlıca kaynakları arasında yer alan sinema gazete ve dergilerinden bazıları şunlardır: *Artist*, *Ses*, *Yeni Sinema*, *Film*, (daha önce *Özgür Sinema* ve *Ulusal Sinema* isimleriyle yayımlanan) *Genç*

59 Adana Sular Sineması Müdür Turgut Gönen'den aktaran Engin Baykal, “Türkiye Sinemaları: Adana Sular Sineması”, *AS Akademik Sinema - Aylık Filmcilik ve Sinemacılık Dergisi*, 1969, sy. 2, s. 55–59, s. 56.

Sinema, AS Akademik Sinema, Yedinci Sanat, Çağdaş Sinema, Filim70, Gerçek Sinema, Güneyve Güney Film Postası. Kimi zaman bağımsız olarak yayımlanan, kimi zaman bir gazetenin ya da derginin eki olarak okura sunulan bu gazete ve dergilerin sahiplik ilişkileri açısından çeşitliliği, sinema mekânlarına dair araştırmalarımıza farklı bakış açıları kazandırma olanağı sağlar. Örneğin *Opera-Sine (Opera-Ciné)*, Beyoğlu/Pera Bölgesinde 1924-1932 yılları arasında faaliyet gösteren *Ciné Opera'nın (Opera Sineması)* yayın organıdır.⁶⁰ Bu bakımdan *Opera-Ciné, Ciné Opera'nın* gösterim programlarına, gösterim politikalarına, seyircisine ve döneminin sinema tartışmalarına dair son derece zengin bir veri sunar. Benzer biçimde, döneminin önemli film yapım ve dağıtım işletmelerinden *Akün Film* tarafından yayımlanan *Akün Filmden Haber*, bu işletmenin program ve politikalarına; *Adana Filmciler Derneği'nin* yayın organı olan *Güney Film Postası* ise, sadece Adana'nın değil, bu şehrin merkezinde bulunduğu ve yirmi bir şehri kapsayan Güney Bölgesinin sinemalarına dair olağanüstü veri içerir. İster bağımsız, isterse gazete ve/veya dergilerin eki olarak okura ulaşsın; ister geleneksel gazetecilik ya da dergicilik yapısı içinde isterse bir sinemanın, film şirketinin ya da bir derneğin yayını olsun, tüm bu yayınlar sinema salonlarına, İstanbul için Galata, Beyoğlu/Pera, İstanbul (Suriçi), Üsküdar ve Kadıköy gibi bölgelere göre tasnif edilmiş salon listelerine, kimi zaman detaylı kimi zaman yüzeysel de olsa onların adreslerine ve konumlarına, bu salonların sahiplik ilişkilerine, gösterim programlarına, gösterim politikalarına ve seyircilerine dair veri için son derece önemli kaynaklardır. Benzer biçimde ve benzer yapılar tarafından okura/seyirciye ulaştırılan el ilanları, film tanıtımları, gösterim programları ya da salon haberleri gibi belgeler de aynı öneme sahip kaynaklardır.

Ne var ki, tüm bunlara karşın sinema gazete ve dergilerinin sinema mekânlarını ve/veya seyirciyi belirgin bir biçimde merkezlerine aldıklarını söyleyemeyiz. Geleneksel sinema araştırmalarında ya da sinema tarihi çalışmalarında olduğu gibi, bu kaynaklarda yer alan yazıların merkezinde de filmler ve filmle ilişkili yapı vardır. Gösterimdeki filmler, gelecek programlar, Hollywood ya da Avrupa'dan yapım haberleri, erken dönemde yıldızlar ve sonraları onlara eklenen yönetmenler hakkındaki haberler ve nihayet kuramsal film tartışmaları... Kabaca bu çerçevede sürüp giden yayıncılık anlayışı içerisinde sinema mekânları ve seyirciler de ancak merkezinde filmin yer aldığı ekonomik bir yapının öğeleri veya yine merkezinde filmin –ve onun etkilerinin– yer aldığı propaganda, denetim ve kontrol gibi devlet-yurttaş ilişkilerinin parçası olarak kendilerini bulabilirler. Gazete ya da dergilerde bir makalenin doğrudan sinema mekânını ya da seyirciyi merkezine alması, ancak sinema mekânlarının ya da seyircinin bir bakıma eleştirilmesiyle gerçekleşmektedir. Bunlar çocukların, gençlerin veya kadınların sinema salonlarıyla ve filmlerle

60 Ciné Opera, 1932'de İpek Sineması adını alacak ve 1955'e kadar da bu isimle çalışmaya devam edecektir.

ilişkileri, sinemayla beraber “toplumun ahlakının bozulması”, filmlerin çocuklar ve gençler üzerindeki etkileri gibi, filmlerin, salonların veya seyircinin denetimini öneren yazılardır. Sinema mekânlarına ve seyirciye yönelik bu kuşkucu yaklaşımın, 1960’ların hemen başından itibaren –1960’ların sonunda yoğunlaşarak–, bu kez politik/ideolojik şemalarla dergilere sirayet ettiğini söyleyebiliriz. Sinema adına, neyin sanat olup neyin olmadığı; sinemanın neye/kime hizmet etmesi, kaynağını nereden alması gerektiği; film-biçim-estetik tartışmaları; sinema-siyaset-ideoloji tartışmaları ve tüm bunların karşısında filmin, yönetmenin ve nihayet seyircinin tutumunun ne olması gerektiğine her yeni dergide ve sayıda artarak yer verilir. 1960’ların sonlarında *Toplumcu Gerçekçi Sinema*, *Ulusal Sinema*, *Millî Sinema* ve *Halk Sineması* tartışmaları süregiderken meseleler öylesine çetrefilli bir hâl alır ki, açıkçası bugünden bakıldığında tüm olup biteni anlayabilmek için ayrıntılı şemalara ve bilişsel haritalara ihtiyaç duyduğumuzu söyleyebiliriz. İşte tüm bu tartışmalar içerisinde özellikle iki dergi araştırma, soruşturma, tartışma yazılarında ve söyleşilerinde sıra dışı bir biçimde sinema mekânlarına ve seyircilerine yer vermektedir: Hayri Caner’in kurucu olduğu, Selim Sabit Pülten’in sahipliğini ve sorumlu yayın yönetmenliğini üstlendiği, “Türk sinemasının ekonomik sorunlarıyla ilgilenen”⁶¹, 1969’da yayımlanmaya başlanan *AS Akademik Sinema - Aylık Filmcilik ve Sinemacılık Dergisi* ve Nezih Coş’un sahibi olduğu, genel yayın yönetmenliğini Atilla Dorsay, yazı işleri sorumluluğunu Engin Ayça’nın üstlendiği 1973’te yayımlanmaya başlanan *Yedinci Sanat - Aylık Sinema Dergisi*. Her iki dergide yer alan sinema mekânları ve seyirci alanında dikkat çeken çalışmaların arkasındaki isim Nezih Coş’tur.⁶²

AS Akademik Sinema Dergisi’nin hemen ikinci sayısında Coş, o güne değin hiçbir araştırmacının gerçekleştirmediği bir biçimde, Türkiye’deki sinemaların sayısını şehir ve bölge bazında tespit ettiği çalışmasını yayımlar. “Türkiye’de Sinemaların Dağılışı”⁶³ başlıklı bu çalışma, esas olarak uzun süredir devam eden bazı tartışmalara yanıtır. Coş çalışmasına, bir ülkedeki sinema salonlarının ve bu salonlardaki koltukların sayısını bilmenin, sinema endüstrisinin dinamiklerini anlamının önemine vurgu yaparak başlar ve o güne değin böylesine bir çabaya

61 AS Dergisi, “Akademik Sinema Niçin Yayınlanıyor?” *AS Akademik Sinema - Aylık Filmcilik ve Sinemacılık Dergisi*, 1969, sy. 1, s. 19–22.

62 Nezih Coş (1949–1987), sinema tarihimizin en sıra dışı isimlerinden biridir ve açıkçası, başlı başına bir çalışmanın konusu olacak denli özgün bir araştırmacı ve yazardır. Kurtuluş Kayalı’nın ifadesiyle Coş, “[Döneminin] sinema yazarları arasında Türk sinemasıyla en fazla meşgul olandır. 1969 yılından, 20 yaşından itibaren, Türk ve dünya sineması üzerine yoğun, köşeli ve zaman içinde çok fazla değişen bir şekilde yazmıştır. Yazıları tasviri mahiyette değil tahlili mahiyettedir. Türk sineması üzerine en fazla tartışılacak nitelikte yazıları o yazmıştır” (Kurtuluş Kayalı, “Agâh Özgüç’ün Birlikleri/Yazdıkları Kullanılmamış Engin Bir Potansiyeldir”, *Gorgon Kültür-Tarih-Araştırma Dergi*, 2020, sy. 12, s. 5–16, s. 9).

63 Nezih Coş, “Türkiye’de Sinemaların Dağılışı”, *AS Akademik Sinema - Aylık Filmcilik ve Sinemacılık Dergisi*, 1969, sy. 2, s. 19–26.

girişilmemiş olmasının tuhaflığına dikkatimizi çeker. Zira farklı tarihçiler tarafından yapılan çalışmaların bir tahmini aşmadığını ve bir biçimde Türkiye’de 800–900 kadar salon olduğu kanaatinde saplanılıp kalındığını söyleyen Coş, “Türkiye’de Sinemaların Dağılışı ve Bu Dağılışın Sebepleri (Tarihî Bakımdan Gelişme Seyri, Sinemaların Sermaye, Sandalye Sayısı ve Makine Güçleri)” başlıklı araştırmasının sonunda 1.420’si kapalı salon ve 1.534’ü açık yazlık olmak üzere 3.000’e yakın sinemanın çalışır durumda olduğunu saptadığını ifade eder. Kapalı salon sinemaların koltuk sayısı 892.474; açık yazlık sinemaların sandalye sayısı ise 1.335.077’dir. Coş’a göre sinema mekânlarının sayısındaki tarihsel artış, sinema yazarlarının takılıp kaldıkları sayıların çok üzerindedir ve bu da ulusal ölçekte çok zengin bir sinema etkinliği olduğunu göstermektedir.⁶⁴ *AS Akademik Sinema Dergisi*’nin kısa süreli yayın hayatının kalanında Coş’un araştırmasının bazı detayları da yer alır ve bu zengin sinema etkinliklerinin şehir ölçeğindeki yansımalarına tanıklık ederiz. İstanbul’un ardından Eskişehir ve İzmit sinemalarıyla ilgili dosyalara ve son derece özgün bir çalışma olarak Adana’nın önemli yazlık sinemalarından biri olan Sular Sineması’yla ilgili bir dizi söyleşiye dergide yer verilir.⁶⁵ Coş’un sinema mekânlarına ve seyircilere dair ilgisi, sahibi olduğu *Yedinci Sanat* dergisinde daha da ileri taşınır. *Yedinci Sanat* dergisinde yayımlanan “halk soruşturmaları”, tüm metodolojik sorunlarına karşın sinema araştırmaları tarihimizin, özellikle seyir deneyimleri araştırmalarımızın öncül ve özgün örneklerindedir. Bu bağlamda Turgut Çeviker’in Samsun’da genelevde çalışan kadınlarla yaptığı sinema soruşturmasını⁶⁶ ve aynı şehrin Çarşamba ilçesinde gerçekleştirdiği seyirci soruşturmasını⁶⁷; Hilâl Atan’ın⁶⁸ Kocaeli’de, Fikret Canpolat’ın⁶⁹ Elazığ’da yaptıkları seyirci soruşturmalarını; Zeki Yusuf Borazan’ın⁷⁰ İstanbul-Küçükçekmece’de Yılmaz

64 Nezih Coş’un satır aralarındaki ifadelerinden hareketle, sinema yazarlarının 800–900 arasındaki sayılarda takılıp kalmalarının nedeninin İstanbul –ve belki biraz da İzmir ve Ankara gibi büyükşehirlerin– dışındaki sinemacılık etkinliklerinin yoğunluğunu önemsememeleri olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Ulusal geleneksel/ana akım sinema tarihyazımının ve film çalışmalarının temel sorunu bir kez daha yüzeye çıkmaktadır: İstanbul dışı alanlarda gerçekleşen filmcilik ve sinemacılık etkinlikleri görmezden gelinmekte, hatta yok sayılmaktadır.

65 Nezih Coş, “Eskişehir’in Sinemaları”, *AS Akademik Sinema - Aylık Filmcilik ve Sinemacılık Dergisi*, 1970, sy. 6, s. 47–48; a.mlf., “İzmit’in Sinemaları”, *AS Akademik Sinema - Aylık Filmcilik ve Sinemacılık Dergisi*, 1970, sy. 6, s. 49–50; Baykal, “Türkiye Sinemaları: Adana Sular Sineması”.

66 Turgut Çeviker, “Genelev Kadınlarıyla Sinema Soruşturması”, *Yedinci Sanat*, 1974, sy. 18, s. 35–41.

67 Turgut Çeviker, “Bir Anadolu Kasabasında Sinema Soruşturması”, *Yedinci Sanat*, 1975, sy. 24, s. 40–49.

68 Hilâl Atan, “Kocaeli-İzmit Yöresi Türk ve Çin Filmleri Soruşturması”, *Yedinci Sanat*, 1975, sy. 20, s. 64–69.

69 Fikret Canpolat, “Elazığ’da Halk Soruşturması”, *Yedinci Sanat*, 1975, sy. 22, s. 52–56.

70 Zeki Yusuf Borazan, “Arkadaş’ Üstüne Halk Soruşturması”, *Yedinci Sanat*, 1975, sy. 21, s.

Güney'in *Arkadaş* (1974) filmi hakkında işçilerle gerçekleştirdiği soruşturmasını ve Osman Şahin'in⁷¹ bizim de Çukurova Bölgesi sinema tarihi araştırmalarımız için ilham verici olan, Toros Dağları'nda film satan sinema çerçileriyle ve seyircilerle gerçekleştirdiği soruşturmasını hemen ilk elden sıralayabiliriz. Yine aynı dergide yapımçı, ithalatçı, dağıtımçı, sinemacı veya yönetmenlerle yapılan söyleşilerde sinema mekânlarına ve seyircilere hemen her zaman değinilmektedir. *Yedinci Sanat*'ın yazı işleri sorumluluğunu üstlenen Engin Ayça'nın ise, hem bu dergide hem de daha sonra farklı mecralarda seyir deneyimine ve seyirciye odaklanan incelemeleriyle alanın ilk örneklerinden bazılarını verdiğini özellikle ifade etmek isteriz.

1980'lerden itibaren, hemen her alanda olduğu gibi, kültürel alanda da yaşadığımız dönüşümlerin yansımalarını sinema dergilerinde –ve yer verdikleri yazılarda– görmekteyiz. Bu dönüşümlerin sonucu olarak, dergilerin niceliklerinde ve niteliklerinde önemli değişiklikler olmuştur. 12 Eylül 1980'de yapılan askerî darbenin ardından pek çok dergi kapanırken, yeni(den) açılanlar ise hem darbe sonrasının baskıcı ortamı hem de bu dönemde yaşanan teknolojik dönüşümler nedeniyle, içeriklerinde ağırlıkla film tanıtımlarına ve film eleştirilerine yer vermeye başlar. Filmlerin sinemalardan ziyade önce televizyon kanalları aracılığıyla sonra da video, DVD ya da Blu-Ray Disk gibi teknolojilerle sunulması ve bunu da izleyen dönemde VoD (*video on demand*), IPTV (*internet protocol television*) ya da benzer biçimlerde çalışan çevrimiçi video izleme mecralarının, sinema salonlarının yerini alması bu dergilerin ilgisini de salonlardan ziyade filmlere yöneltmesine neden olmuş görünmektedir. Güncel sinema dergilerimiz, sinema salonlarının tarihiyle ilgili çalışmalara nadiren yer vermekte, sinema yazarlarının ise sinema mekânları ve seyirciyle ilgili meselelere dahi film aracılığıyla bakma eğiliminde olduğu görülmektedir. Bu durumu güncel bir örnek, halen yayımlanmakta olan sinema dergilerimizin en uzun soluklu olanı *Altyazı*'nın 2020 yılı Temmuz ayında yayımlanan 197. sayısında yer verilen “Sinema Salonu - Kolektif Düşlerin Mabeidi” dosyasıdır. Covid-19 salgını sırasında, sinemanın geleceğinin tartışıldığı bir dönemde, sinema salonunu kapağına taşıyan derginin “Altyazı'dan” başlıklı sunuşunda da değinildiği gibi, dosyada yer alan yazılar “farklı coğrafyalarda yapılmış, birbirinden çok farklı “filmler üzerinden”⁷² sinema salonunun taşıdığı bambaşka anlamların izini”⁷³ sürmektedir. Buna karşın dosyada yer alan ve salon ile seyircinin durumunu kuramsal olarak tartışan bazı yazıların⁷⁴ sinema mekânları

26–29.

71 Osman Şahin, “Toros Dağları'nda Sinema Soruşturması”, *Yedinci Sanat*, 1974, sy. 19, s. 50–53.

72 Vurgu bize ait.

73 Altyazı, “Altyazı'dan”, *Altyazı*, 2020, sy. 197, s. 4.

74 Örneğin, Ashl Özgen Tuncer, “Salonun İdeolojisi”, *Altyazı*, 2020, sy. 197, s. 56–58; Yücel, Fırat. “Sinema Giden İnsan”, *Altyazı*, sy. 197, 2020, s. 18–24.

ve seyir deneyimi araştırmaları için ilham verici olduğunu söylemeliyiz. Bununla beraber, sinema dergileri dışında, şehirlerin kültürel tarihiyle de ilgilenen bazı dergilerin, sinema salonlarını inceleyen yazılara veya dosyalara yer verdiğini de görmekteyiz. Bu bağlamda *Toplumsal Tarih* dergisinde zaman zaman yayımlanan ve sinema mekânlarına odaklanan dosyalar, örneğin Cumhuriyet'in hemen ilk yıllarında İzmir'deki sinema yaşamını⁷⁵, Trabzon'daki tiyatro ve sinema yaşamını⁷⁶ ya da Karadeniz Bölgesi'ndeki sinemaları⁷⁷ inceleyen çalışmalar önemlidir. Bülent Üsdiken'in yine *Toplumsal Tarih* dergisinde yer alan ve 6 sayıya yayılan "Beyoğlu'nun Eski Sinemaları" dosyası⁷⁸ ise, titiz bir çalışmanın örneği olarak dikkat çekmektedir. *İstanbul* dergisinin 18. sayısında (1996) yer alan "Ve Sinema" dosyasını; *Kebikeç* dergisinin 27 ve 28. sayılarında (2009), Ahmet Gürata'nın editörlüğünde yayımlanan "Sinema ve Tarih" dosyasını ve *mimar.ist* dergisinin 57. sayısında (2016) yer alan "Emek Sineması" dosyasını sinema mekânlarının tarihine ve dönüşümüne odaklanan çalışmalara örnek gösterebiliriz.

D. Akademik Alanyazın: Sinema Tarihi Çalışmaları ve Akademik Araştırmalar

Neredeyse 1980'lerin sonuna değin, sinema araştırmalarının üniversitelerimizde henüz yer almamasıyla da ilintili olarak, sinema gazetelerinde ve dergilerinde ana akımdan farklılaşarak filme ya da filmin merkezini tuttuğu konulara değil de, sinema mekânlarına veya seyirciye eğilen yazıları ve dosyaları görmemize karşın akademik bir çalışmayla karşılaşmayız. Bu çalışmanın "Giriş" bölümünde örneklendiği gibi, 1960 ve 1970'lerde ulusal sinema tarihyazımına dair çabalar görünür olur. Bu çalışmalar ulusal sinema tarihyazımının ilk örnekleridir ancak yine yukarıda değinildiği gibi bir takım sorunları da vardır. Hemen izleyen dönemde, sinema alanındaki ilk akademik çalışmalarla karşılaşırız ki, bunlar da tıpkı ulusal sinema tarihyazımının diğer örnekleri gibi, film ve yönetmen merkezlidir. Akademiye bu çerçevenin dışına çıkarak, film ya da filmin merkezindeki olduğu yapıyı değil de, doğrudan seyirciyi araştırmayı amaçlayan ilk tez çalışması, Ne-zih Erdoğan tarafından hazırlanır.⁷⁹ Erdoğan'ın 1989'da savunduğu doktora tezi

75 Esra Danacıoğlu, "1924'te İzmir'de Sinema Hayatı", *Toplumsal Tarih*, 1994, sy. 6, s. 51-52.

76 Mesut Çapa, "Milli Mücadele'den Cumhuriyet'e Trabzon'da Tiyatro ve Sinema", *Toplumsal Tarih*, 2001, sy. 94, s. 22-28.

77 Süleyman Beyoğlu, "Sinema Karadeniz'de (1909-1933)", *Toplumsal Tarih*, 2001, sy. 92, s. 47-50.

78 Bülent Üsdiken, "Beyoğlu'nun Eski Sinemaları I", *Toplumsal Tarih*, 1995, sy. 22, s. 42-48; a.mlf., "Pera ve Beyoğlu'nun Eski Sinemaları II", *Toplumsal Tarih*, 1995, sy. 23, s. 36-42; a.mlf., "Beyoğlu'nun Eski Sinemaları III", *Toplumsal Tarih*, 1996, sy. 25, s. 34-38; a.mlf., "Beyoğlu'nun Eski Sinemaları IV", *Toplumsal Tarih*, 1996, sy. 26, s. 46-51; a.mlf., "Beyoğlu'nun Eski Sinemaları V", *Toplumsal Tarih*, 1996, sy. 27, s. 37-42; a.mlf., "Beyoğlu'nun Eski Sinemaları VI", *Toplumsal Tarih*, 1996, sy. 28, s. 36-39.

79 Ne-zih Erdoğan, "Seyirci ve Bir Anlamlama Süreci Olarak Sinema", Doktora tezi, Anadolu

“Seyirci ve Bir Anlamlama Süreci Olarak Sinema” adını taşımaktadır. Bu çalışma, seyir araştırmaları tarihimizin ilk akademik çalışması olmasının yanı sıra, aslında Yeşilçam sinemasının sonuna geline bir dönemde ve dahası televizyon ve videonun hükümlerliliğiyle beraber aslında sinema salonlarının da sonunun geldiği (düşünülen) bir dönemde yazılmış olmasıyla sıra dışıdır. Erdoğan’ın çalışması seyirciye ve filmin anlamlandırılması sürecine odaklanırken ondan kısa süre sonra –aslında akademinin dışından bir araştırmacı olan– Mustafa Gökmen’in büyük emek verdiği, İstanbul’da tarih boyunca faaliyette bulunan tüm sinema mekânlarını kayıt altına almayı denediği çalışması *Eski İstanbul Sinemaları*⁸⁰ yayımlanır. Gökmen çalışmasında, geleneksel yaklaşımdan bir tarihçi titizliğiyle, kimi zaman dönem haritalarına, kimi zaman da sinema dergilerine ve gazetelere, ama her zaman belgeye dayanarak İstanbul’daki sinema mekânlarının tarihini, konumlarıyla birlikte ele almıştır. Bir İstanbul haritası üzerinde, tüm bu mekânların işaretlenmemiş olması, belki de çalışmasının tek kusurudur.

Akademik alanda 1990’ların sonundan bugüne değin, sinema mekânları, seyir ve seyirci çalışmalarının giderek arttığını ve çeşitlendiğini söyleyebiliriz. İlki hemen 2000’lerin başında gerçekleştirilen “Türkiye Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansları” dizisi gibi, bir bakıma artık kurumsallaşan etkinliklerle araştırmacıların, yeni çalışma konularının ve yöntemlerinin teşvik edildiğini de buna ekleyebiliriz. Farklı şehirlerdeki farklı üniversitelerde bir araya gelen, ontolojik ve epistemolojik olarak ana akım/geleneksel sinema tarihi çalışmalarının dışına çıkan grupların varlığından da söz edebiliriz. Tüm bunların sayesinde bugün, sadece daha önce hiç değinilmemiş şehirlerimizin, kasabalarımızın ya da köylerimizin değil, İstanbul gibi çok bilindik yerlerin sinemalarının da tarihi, hiç başvurulmamış kaynaklarla ve yöntemlerle yeniden yazılmaktadır. Örneğin Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemindeki sinema mekânlarına ve seyir deneyimlerine eğilen çalışmaların sayısı giderek artmaktadır. Erken Cumhuriyet dönemine dair çalışmalar da aynı şekilde ilerlemekte, üstelik bu çalışmalar sadece İstanbul, İzmir ya da Ankara gibi büyük şehirleri değil, çok daha geniş bir coğrafyayı kapsamaktadır. Kabaca 1960-1980 arasını imleyen, Yeşilçam dönemine dair sinema mekânı ve seyir deneyimleri araştırmaları ise, akademik alanın sıcak konularından biri olarak yaygınlaşmaktadır. “Bibliyografya” bölümünde görüleceği gibi, özellikle son on yılda Anadolu’nun çok farklı yerindeki sinema mekânlarının ve seyir deneyimlerinin tarihi araştırılmakta; salon ya da yazlık sinemalardan, sinema kompleksleri ve AVM sinemalarına kadar geniş bir mekân çeşitliliğinde vuku bulan seyir deneyimleri merak edilmekte; farklı biçimlerde bir araya gelen seyirci topluluklarının sinema mekânlarıyla kurdukları ilişkiler incelenmektedir. Geleneksel/ana akım sinema tarih yazımının ancak satır aralarında yer verdiği

Üniversitesi, 1989.

80 Mustafa Gökmen, *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul Kitaplığı Yayınları, 1991.

kadın veya çocukların seyir deneyimlerine eğilen araştırmaları artık görmekteyiz. Tüm bunlar, 1970'lerden itibaren sosyal bilimlerde görünen, mekân merkezli paradigma dönüşümüyle, kültürel coğrafya çalışmalarının yükselişiyle, iletişim sosyolojisi ve tarih çalışmalarındaki farklı yaklaşımların, özellikle de “Yeni Film Tarihi” ve “Yeni Sinema Tarihi” yaklaşımlarının alandaki etkisiyle bağlantılıdır. Bunların ötesinde, geçmişin sinema mekânlarına ve seyircilerine yönelik seçkin bakışın kırılmasıyla da ilişkilidir. Ve nihayetinde yeni araştırma yöntemlerinin benimsenmesiyle de ilgilidir.

II. Yöntemsel Yaklaşımlar

İnsan ve toplumbilimlerinde mekânsal yaklaşımlardaki dönüşüme koşut olarak, film çalışmalarından sinema çalışmalarına geçiş ve yöntemsel yeniliklerle, sinema mekânlarına ve seyre yönelen ilgiyle beraber, “Yeni Sinema Çalışmaları” yaklaşımı da sinema araştırmalarında yaşanan sorunlara bir dizi çözüm önerisi sunmaktadır. Sinema mekânlarına dair tarihyazımında karşılaşılan temel güçlük elbette ki söz konusu mekânların artık var olmamasından ya da sadece bir takım kalıntıların/izlerinin bugüne kalabilmesinden kaynaklanmaktadır. Hatta öyle ki, yalnızca onlar değil, kentsel mekânlar sokaklarıyla, caddeleriyle, yeşil alanlarıyla, ulaşım ağlarıyla ve yapılarla tamamen dönüşmekte, dolayısıyla çoğunlukla sinema mekânının bulunduğu konum dahi altüst olabilmektedir. Mekânın fiziki kaybı aynı zamanda o mekânla ilişkilenen toplumsal, ekonomik ve kültürel deneyimlere ilişkin belleğin de silinmesine neden olabilmekte, buna bağlı olarak seyir deneyimi de dönüşmekte ve bu yeni deneyimler akademik alanda ağırlıklı olarak araştırılmaktadır. Bir başka sorun ise tarihyazımında geriye gittikçe, doğal olarak seyri ya da mekânları deneyimlemiş insanlara ulaşmakta yaşanan zorluktan dolayı birincil kaynaklardan uzaklaşmaktır. Sinema mekânları, seyir ve seyirciye yönelik çalışmaların oldukça büyük bir kısmının ikincil kaynaklara başvuran tarama çalışmaları olduğunu ve bu çalışmaların uzun yıllar boyunca alanyazında merkezi tuttuğunu gözlemlemekteyiz. Bu çalışmalar, ne yazık ki kendilerinden önce yazılan metinlerin yanlışlarını tekrar edebilmektedir. Ayrıca, araştırmacıların öznel değerlendirmelerini tutarlı ve bütüncül bir yöntembilimsel tutum dışında serimlemelerine neden olarak, geçerlik ve güvenilirlik sorunlarını barındırabilmektedir. Buna karşın yukarıda da örneklediğimiz gibi, Türkiye’de sinemanın her açıdan altın çağını yaşadığı 1960–1980 arası dönemde insan ve toplumbilimlerinin araştırma yöntemlerini kullanan oldukça özgün çalışmalara rastlamak da mümkündür. Bu çalışmaların, akademik yayınlardan ziyade, dönemin sinema dergilerinde yayınlanmış olması entelektüel merakı ve bilgi üretimindeki titizliği göstermesi açısından oldukça ilginçtir. İstanbul’da⁸¹ ve İstanbul dışında

81 Örneğin, Osman Aslandere, “İstanbul’da Bir Halk Soruşturması”, *Yedinci Sanat*, 1973, sy. 6, s. 9–13.

yapılan bu “halk soruşturmaları”, Elazığ’da⁸² ya da Toroslar’ın yayla köylerinde⁸³ yapılmasıyla yalnızca mekân bağlamında değil, aynı zamanda soruşturmaların yöneldiği seyircinin çeşitliliği⁸⁴ bağlamında da oldukça zengindir. Öyle ki Hilâl Atan’ın⁸⁵ Kocaeli-İzmit yöresinde Türk ve Çin filmlerinin seyri üzerine karşılaştırma yapan çok katmanlı çalışması bugün dahi pek karşılaşmadığımız örneklerdendir. Bu soruşturmalar, aynı zamanda bugün bizlere izlerini takip edebileceğimiz yeni araştırma önerileri de sunmaktadır.

Son on beş yılda “Yeni Sinema Tarihi” yaklaşımı yukarıda sıraladığımız güçlüklerin üstesinden gelebilmeyi mümkün kılan, yalnızca epistemolojik değil, bir dizi metodolojik aracın da araştırma repertuarının arasına katılmasını sağlamıştır. Tarih, antropoloji, sosyoloji ve hatta kent çalışmaları veya mimarlık gibi disiplinlerin veri toplama tekniklerinden ve analitik araçlarından yararlanarak sinema mekânları ve bu mekânların deneyimlenmesini çalışan araştırmacılar, hem çeşitlilik içeren hem de haritalama gibi yenilikçi yöntemleri kullanmakta daha isteklidir. Bu yaklaşımlar, yalnızca Türkiye’de sinema tarihine yeni bilgileri eklemekle kalmamış, aynı zamanda sinemaya dair çalışmalarda araştırmacıları masa başından da kaldırarak, nitelikli ampirik çalışmaların alanyazında önemli bir yer edinmesini sağlamıştır. Bu araştırmaların önemli bir bölümü derinlemesine görüşme tekniğini ve sözlü tarih yöntemini kullanan çalışmalardır. Sözlü tarih, tarihsel olanı ve gücü müktedirin elinden alır, sözünü söyleyemeyenin kendisine birinci ağızdan ifade edebilme alanı yaratır. Toplumsal gerçekliğin yalnızca makro yapılarla değil, mikro düzeyde deneyimlerle ifadesini bulduğu bir alan olarak sözlü tarih çalışmaları, Türkiye’de sinema çalışmaları için de olanaklar sunmaktadır. Mehtap Özsoy’un Giresun’da⁸⁶, Selma Güler Bilgi’nin Bursa’da⁸⁷, Esmâ Gökmen’in Samsun’da⁸⁸, Ruhi Gül ve Mehmet Emre Gül’ün Bozkır’da⁸⁹, Dilek Kaya Mutlu’nun İzmir’de⁹⁰, Serdar Öztürk’ün Ankara’da⁹¹ gerçekleştirdiği sözlü tarih çalışmaları,

82 Canpolat, agm.

83 Şahin, agm.

84 Çeviker, agm.

85 Atan, “Kocaeli-İzmit Yöresi Türk ve Çin Filmleri Soruşturması”.

86 Mehtap Özsoy, “Bir Zamanlar Giresun’da Sinemaya Gitmek: Görüşmeler ve Fotoğraflarla Bir Sözlü Tarih Çalışması”, *Sinema, Seyir ve Seyirci: Türkiye’de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri*, Aydan Özsoy (ed.), Literatürk Akademi Yayınları, 2020, s. 167–198.

87 Selma Güler Bilgi, “Erken Cumhuriyet Döneminde Bursa’da Gündelik Yaşam (1923-1950)”, Yüksek Lisans tezi, Uludağ Üniversitesi, 2006.

88 Esmâ Gökmen, “Samsun’da Sinema Mekanları Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması”, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 2019, c. 12, sy. 1, s. 325–350.

89 Ruhi Gül ve Mehmet Emre Gül, “Bozkır’da Kültür Sanat Hayatı ve Sinema”, *Uluslararası Sempozyum: Geçmişten Günümüze Bozkır*, 2013, s. 1479–1488.

90 Dilek Kaya, “Eski İzmir Sinemaları ve Yıldız Sineması: Mekân, Toplum, Seyir”, *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2019, c. 8, sy. 2, s. 93–138.

91 Serdar Öztürk, “Türkiye’de Sinema Mekânlarını Sözlü Tarih Üzerinden Anlamak”, *Milli Folklor*, 2013, c. 25, sy. 98, s. 19–31.

sinema mekânlarının bulunduğu farklı coğrafyalardaki deneyimlere bakarken açık hava ya da kapalı salon sinemaları gibi mekânsal tipolojiye dair de bulgular sunmaktadır.⁹² Arşiv taraması ve saha araştırmasıyla bütünleşen sözlü tarih çalışması, yalnızca mekânları değil gösterim pratiklerinin farklılaşan yönlerini de araştırmayı mümkün kılmaktadır.⁹³ Sözlü tarih yönteminin sunduğu olanakları kullanarak tamamlanmış, Hasan Akbulut'un yürütücüsü, Emine Uçar İlbuğa, Ruken Öztürk ve Mert Gürer'in araştırmacıları olduğu geniş ölçekli ve karşılaştırmalı, kentsel mekânda sinema ve seyir deneyimlerinin sorgulandığı *Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek: Türkiye'de Seyirci Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması*⁹⁴ başlıklı saha araştırması alana getirilen en önemli katkılardandır. Antropoloji, sosyoloji ve etnolojinin sıklıkla başvurduğu etnografik yöntemler ya da katılımcı saha çalışmaları, sinema mekânları eğer hâlâ ayaktaysa ya da en azından kalıntıları varsa gözlemlenebilmesini, yok olmuşlarsa mekânın nasıl dönüştüğünün anlaşılabilmesini sağlamaktadır. Bununla beraber, fiilen kullanılan bir sinema mekânındaki gösterime katılan araştırmacı, seyirciyle beraber olguyu deneyimleyebilmekte ve sahanın fısıldadıklarıyla öğrenebilmektedir.

Sinema mekânları ve seyre dair tarihyazımında önemli birincil kaynaklar arşiv belgeleriyle dönem gazete ve dergileridir. Özde Çeliktemel-Thomen,⁹⁵ İsmail Arda Odabaşı⁹⁶, Feyza Kurnaz Şahin⁹⁷, Fehime Elem Yıldırım ve Tunç Yıldırım'ın⁹⁸ geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerine dair araştırmalarıyla

92 Diğer örnekler için lütfen "Bibliyografya" bölümüne bakınız.

93 Örneğin, Aydın Çam ve Özgür İlke Şanlier Yüksel, "Toros Yayla Köylerinde Sinema Deneyimleri: Modernlik, Şehir, Sinema ve Seyirci İlişkilerine Dair Bir Soruşturma (Özel Sayı)", *SineFilozofi*, 2019, s. 415-436; İlke Şanlier Yüksel ve Aydın Çam, "Adana Sinema Tarihinden Kadınların Seyir Deneyimine Dair Fragmanlar", *Kültür ve İletişim*, 2019, sy. 44, s. 63-94.

94 Hasan Akbulut vd., *Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek: Türkiye'de Seyirci Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması Program Kodu: 1001 Proje No: 115K269*, 2018. Bu projeden çıkan diğer etnografik çalışmalar için lütfen Akbulut ve İlbuğa'nın "Bibliyografya" bölümünde verilen diğer yayınlara bakınız.

95 Örneğin, Özde Çeliktemel-Thomen, "Çocuklar ve Kadınlar: Geç Osmanlı Döneminde Sinema Hakkında Bir Mütâlaa", *Alternatif Politika*, 2016, Sinema Özel Sayısı, s. 1-29; a.mlf., "Hayal Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbulu'nda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909)", *Osmanlı İstanbulu, III: III, Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu Bildirileri*, Feridun M. Emecen vd. (eds.), 2015, s. 495-519; a.mlf., "Regulating Exhibitions at Cinema-Houses in Imperial Istanbul", *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2018, c. 9, sy. 1, s. 81-112.

96 İsmail Arda Odabaşı, *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*, Dergâh Yayınları, 2017.

97 Feyza Kurnaz Şahin, "I. Dünya Savaşı Yıllarında Osmanlı'da Sinemacılığın Şirketleşme Tezahürleri: Şark İttihad Sinema ve Tiyatro Osmanlı Anonim Şirketi", *Journal of Ottoman Legacy Studies (JOLS)*, 2018, c. 5, sy. 13, s. 95-114.

98 Fehime Elem Yıldırım ve Tunç Yıldırım, "Türkiye'de Sinematograf: Kâzım Nami Duru'nun Türkiye'de Sinema Tarihyazımına Katkısı", *Ankara Üniversitesi İlf Dergisi*, 2020, c. 7, sy. 1, s. 39-72.

Özgür Adadağ'ın⁹⁹ 1933-1951 döneminde Halkevleri'nin sinemacılık faaliyetleri ve eğitici sinema üzerine yaptığı çalışmalar hem Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi arşivlerinin, hem de kurum yayınlarının –örneğin Halkevi dergilerinin– sinema çalışmalarında işlevselleştirildiği önemli örnekler arasındadır. Ulusal ya da yerel gazetelerin arşivlerinin taranmasına¹⁰⁰ ek olarak *Yedinci Sanat*, *Yeni Sinema*, *AS Akademik Sinema* ve *Artistic-Ciné* gibi süreli yayınların, gösterim programlarının veya sinema bültenleri gibi belgelerin incelenmesiyle yürütülecek çalışmaların artması alanyazını güçlendirecektir. Metin incelemesi olarak değerlendirebileceğimiz bir başka önemli veri kaynağı ise edebî metinlerdir. Her ne kadar kurmaca içerikleri olsa da edebî metinlerin yazıldıkları dönemin toplumsal yapısı ve özellikleri hakkında sunduklarıyla, yukarıda örneklendiği gibi, sinema mekânları ve seyir deneyimleriyle ilgili kapsamlı veri toplamak mümkündür.

“Yeni Sinema Tarihi” yaklaşımının önerdiği yöntembilimsel açılımlardan bir diğeri ise iletişim teknolojileri, Coğrafi Bilgi Sistemi (*Geographic Information System* – GIS) ve veritabanları dolayısıyla çözümlenmeyi mümkün kılacak haritalama ve rotalama gibi geleneksel tarihyazımı araçlarından farklı, yenilikçi araçlar ve tekniklerin kullanımınıdır. Serkan Şavk'ın¹⁰¹ dijital yöntemlerin Türkiye'de sinema tarihi çalışmalarında nasıl kullanılabileceği üzerine denemesine ek olarak, somut bir çalışma Aydın Çam ve İlke Şanlıer Yüksel tarafından yürütülen “1902-2019 Dönemi Adana Sinemalarının Haritalanması” projesidir. Bu haritalama çalışması kapsamında Adana'da 1902'den bu yana faaliyette bulunmuş salon, açık hava ve/veya sinema kompleksi olmak üzere 130'un üzerinde sinema mekânının coğrafi koordinatları belirlenmiş, çeşitli dönem haritaları üzerine bu verinin aktarılmasıyla o dönemlere ilişkin toplumsal dönüşüm, mekânsal veriyle birlikte çözümlenip yorumlanabilir hale gelmiştir. Kentsel mekâna dair veri ve mimarlık yöntemlerini toplumbilimsel yöntemlerle harmanlayan ve haritalamaya örnek teşkil eden Didem Şahin ve meslektaşlarının¹⁰² Diyarbakır Suriçi'nde, Adile Nuray

99 Adadağ, “From ‘People’s Education’ to People’s Entertainment: The Changing Role of Cinema in Turkey’s People’s Houses (1932–1950)” ve “Uluslu Eğitmek: İki Dünya Savaşı Arası Dönemde Eğitici Sinema”.

100 Örneğin, Cangül Akdaş, “Kentte Sinema Salonlarının Evrimi: İzmit Sinemaları”, *Journal of Social And Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 2017, c. 4, sy. 14, s. 1638–1645; Tunç Boran, “Erken Cumhuriyet Döneminde Taşrada Sinema Seyri: Çankırı Örneği”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2015, sy. 41, s. 257–276; Çam, “1960–1975 Yılları Arasında Adana’da Filmcilik ve Sinemacılık İşleri”; Kaya, “Eski İzmir Sinemaları ve Yıldız Sineması: Mekân, Toplum, Seyir”.

101 Serkan Şavk, “Eski Görüntüler, Yeni Görüngüler: Yeşilçam Filmlerinin Üslup Özellikleri İçin Uzak Okuma Denemesi”, *Erciyes İletişim Dergisi*, 2020, c. 7, sy. 2, s. 1033–1054.

102 Didem Şahin vd., “Diyarbakır’ın Kentsel Gelişiminde Kent Sinemalarının Rolü”, *Dicle Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 2019, c. 8, sy. 1, s. 1–7; Didem Şahin ve Fatma Meral Halifeoğlu, “Dilan Sineması’nın Diyarbakır’ın Sosyal ve Kültürel Yaşamındaki Yeri”, *International Conference on Multidisciplinary, Science, Engineering and Technology (IMESET’18 Dubai)*, 2018, s. 54–59.

Bayraktar'ın¹⁰³ Ankara'da, Özden Erol'un¹⁰⁴ İzmit'te yürüttüğü çalışmalar öncül örneklerdir. Elbette sinema mekânlarına ve seyre yönelik araştırma yöntemleri burada sıraladıklarımızla sınırlı değildir; fizikî mekânı toplumsal deneyim üzerinden okumaya ve anlamaya çalışan ontolojik bir bakış açısı, farklı disiplinlerin çoklu yöntemlerini de kapsayacak ve çeşitlenebilecektir.

Sonuç

Sinema mekânlarına, seyir deneyimlerine ve seyirciye yönelik ulusal araştırmaları, çalışmaları, yazıları ve yayınları kapsayan alanyazını derleme ve değerlendirme amacını taşıyan bu çalışmayla, alana giderek artan bir ilginin olduğu görülmüştür. Araştırmacılar gerek geleneksel tarihyazımının belgeye dayanan kaynaklarını ve tarama çalışmaları gibi yöntemlerini, gerekse yeni tarihyazımının bir bakıma sözlü anlatıya dayanan kaynaklarını ve derinlemesine görüşmeler veya sözlü tarih çalışmaları gibi yöntemlerini kullanarak geleneksel/ana akım tarihyazımının sınırlılıklarını aşan çalışmalar gerçekleştirmektedir. Bugün, ulusal sinema tarihimizin de öncesine uzanan sinema mekânları ve seyir deneyimleri çalışmaları gerçekleştirilmektedir. Bu coğrafyadaki temaşa/gösteri kültürünün yüzyıllarca eskiye dayanan geçmişi ve yine seyrin buna eşlik eden tarihi, sinema seyir deneyimi araştırmalarımızı geçmişe taşıırken, sinema mekânları ve seyir deneyimindeki dönüşümler çalışmalarımızın gelecekle bağıni da kurmaktadır. Son derece devingen bir olgu olan sinema, onun hakkında gerçekleştirilecek araştırmaları da sürekli olarak çeşitlendirmekte ve dönüştürmektedir. Geçmişe bakmak, sadece geçmişte olup biteni anlamakla ilişkili bir olgu değildir. Nihayetinde, geçmişe öyle ya da böyle, içinde bulunduğumuz anla ilişkilendirerek bakarız ve geçmişle içinde bulunduğumuz anın ilişkisi bir bakıma geleceğimizi de biçimlendirir. Sinema mekânları, seyir deneyimi ve seyirci araştırmalarında sıklıkla karşılaştığımız bir olguyla bunu açıklayabiliriz: Seyircilerle yapılan neredeyse her araştırmada, onların geçmişteki deneyimlerini yoğun bir nostalji duygusuyla anımsadıklarına tanıklık etmekteyiz. Bu nostalji perdesi, bir yandan bizlerin gerçeğe ulaşma gayretini zorlaştırırken diğer yandan bugüne –ve geleceğe– dair hayatî bir durumun altını çizmektedir. Belki de bugünkü seyir deneyiminde kendini gerçekleştiremeyen seyirci, bu olasılığı nostaljik bir geçmişte aramaktadır. O halde, neden seyircinin geçmişteki deneyimi ve bu deneyime özlemi –gerçekten vuku bulsun ya da tamamen onun tahayyülünden ibaret olsun– geleceğe dair olanakları ve olasılıkları taşımasın?

103 Adile Nuray Bayraktar, "Başkent Ankara'da Cumhuriyet Sonrası Yaşanan Büyük Değişim: Modern Yaşam Kurgusu ve Modern Mekânlar", *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 2016, c. 4, sy. 1, s. 67–80.

104 Özden Erol, "Kolektif Bellekteki Değişkenleriyle İzmit'te Kamusal Mekân Algısı", *Journal of Architectural and Life*, 2017, c. 2, sy. 1, s. 89–103.

Bugün, her ne kadar hem geçmişin hem de günümüzün farklı coğrafyalarına dair çalışmalar yapılmış ve yapılıyor olsa da, çok geniş bir coğrafyada çalışılmadık çok yer ve dönem var. Erişime açılan her yeni arşivde Manastır ve Selanik'ten Beyrut'a kadar geniş bir coğrafyadaki sinemalara dair belgeyle karşılaşmaktayız. Geçmişte her şehirde, kasabada ya da köyde, yaylalarda, bahçelerde, tarlalarda, okullarda, yetimhanelerde, eski kiliselerde, fabrikalarda, işliklerde, kışlalarda ve hatta hapishanelerde, öyle ya da böyle bir seyir deneyimi yaşanmıştır; tüm bunlar gün ışığına çıkarılmayı beklemektedir. Sadece mekânsal ya da dönemsel olarak değil, tematik olarak da çalışılmayı bekleyen çok olgu vardır. Geçmişin seyircileri kimlerdir? Neden sinemaya gitmişlerdir? Sinema onların hayatlarını, dünyayı görme biçimlerini nasıl dönüştürmüştür? Bunlar gibi yanıtını arayabileceğimiz pek çok soru var. Ama aynı biçimde bu yanıtları bulabileceğimiz kaynaklar da çeşitlenmekte ve çoğalmaktadır. Saha araştırmaları artmakta, sözlü tarih çalışmaları çeşitlenmekte ve mikro tarih çalışmalarının önemi kavranmaktadır. Her geçen gün, bugünü ve geçmişi anlayabileceğimiz yöntemler çeşitlenmektedir ve dahası sahaya bakmamızı ve sahada bulduklarımızı göstermemizi sağlayacak yenilikçi araçlara erişilebilmektedir. Çok yakın bir gelecekte sinema araştırmacıları sadece bir iletişimci, iletişim sosyoloğu veya kültürel araştırmacı değil, aynı zamanda tarihçi, arşivci, arkeolog ve haritacı/kartograf da olacaklar. Bugün artık sadece yöntemsel değil, epistemolojik olarak da yenilikçi yaklaşımlarla sahaya gitme olanaklarımız vardır: “Feminist çalışmalar”, “karşılaştırmalı çalışmalar”, “hafıza çalışmaları”, “nostalji çalışmaları”, “yıldız çalışmaları” veya “hayran(lık) çalışmaları” çok farklı bağlamlarda sinema mekânları, seyir deneyimi ve seyirci çalışmalarlarıyla eklemlenebilir ve uçsuz bucaksız araştırma alanları açılabilir. Son olarak, gerçekleştirdiğimiz bu alanyazın tarama ve bibliyografya oluşturma çalışmasıyla bir kez daha gördük ki, araştırma niyetinde olanlar için kaynak yetersizliği ya da kaynağa ulaşma güçlüğü bir engel teşkil edemez. Bu bakımdan, yakın zaman önce, bir konferans sırasında tanışma şansı bulduğumuz, sinema tarihi araştırmaları alanının en deneyimli ve önemli isimlerinden Judith Thissen'in sözleri bizlere ışık tutabilir: “Arkeologlar çoğu zaman sadece bir çömlek parçasından binlerce yıl önceki yaşamı tanımaya ve anlamaya çalışırken, biz sinema tarihi çalışanlar, kaynak ya da veri yokluğundan yakınamayız.” Evet, bir kitabın arasında özenle saklanmış bir sinema biletinin ardında hangi hikâyenin saklı olduğunu asla bilemeyiz; bu nedenle bilete tutunup hikâyenin peşine düşebilmeliyiz.

Bibliyografya: Araştırmalar ve Alanyazın Listesi

Abisel, Nilgün, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix Yayınevi, 2005.

Adadağ, Özgür, “From ‘People’s Education’ to People’s Entertainment: The Changing Role of Cinema in Turkey’s People’s Houses (1932–1950)”, *Middle Eastern Studies*, 2020, c. 56, sy. 3, s. 453–468.

Adadağ, Özgür, “Ulusu Eğitmek: İki Dünya Savaşı Arası Dönemde Eğitici Sinema”, *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 2014, sy. 17, s. 29–61.

- Akbulut, Hasan vd., *Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek: Türkiye’de Seyirci Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması Program Kodu: 1001 Proje No: 115K269*, 2018.
- Akbulut, Hasan, “Bir Seyirci Araştırmasından Etnografik Deneyimler ve Hikâyeler”, *Folklor/Edebiyat*, 2018, c. 24, sy. 95, s. 13–34.
- Akbulut, Hasan, “Cinemagoing as a Heterogeneous and Multidimensional Strategy: Narratives of Woman Spectators”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC*, 2017, c. 7, sy. 4, s. 530–541.
- Akbulut, Hasan, “Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek Araştırmasından Etnografik Deneyimler ve Hikâyeler”, *Sinema, Seyir ve Seyirci: Türkiye’de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri*, Aydan Özsoy (ed.), Literatürk Akademia Yayınları, 2020, s. 117–141.
- Akbulut, Hasan, “Sinemaya Gitmek ve Seyir: Bir Sözlü Tarih Çalışması”, *Elektronik Mesleki Gelişim ve Araştırmalar Dergisi*, 2014, c. 2, sy. 2, s. 1–16.
- Akçura, Gökhan, *Aile Boyu Sinema – İvrir Zıvrir Tarihi 7* (Genişletilmiş Basım), İthaki Yayınları, 2004.
- Akdaş, Cangül, “Kentte Sinema Salonlarının Evrimi: İzmit Sinemaları”, *Journal of Social And Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 2017, c. 4, sy. 14, s. 1638–1645.
- Altınsay, İbrahim, “Manhattan, Paris, Roma... ve İstanbul - Sinemanın Orta Yeri İstanbul’du”, *İstanbul Dergisi*, 1996, sy. 18, s. 73–75.
- Altyazı, “Altyazı’ dan”, *Altyazı*, 2020, sy. 197, s. 4.
- Anadolu, Batu, “Yeni İletişim Ortamlarında Sinemanın Gösterim Olanakları ve Değişen İzleyici Pratikleri”, Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2020.
- Arpad, Burhan, “İstanbul’un Eski Sinemaları”, *Turing - Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, 1974, sy. 43, s. 16–18.
- Arslan, Savaş, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, Oxford University Press, 2011.
- Aslandere, Osman, “İstanbul’da Bir Halk Soruşturması”, *Yedinci Sanat*, 1973, sy. 6, s. 9–13.
- Atabinen, İdil, “‘Emek Sineması’ Mücadelesine Dair Anlatılarda Kimlikler ve Konumlanışlar”, *Nesne*, 2015, c. 3, sy. 5, s. 21–42.
- Atalar, Mustafa Mert, “Türk Sineması-Seyirci İlişkisi”, Sanatta Yeterlilik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2016.
- Atalay, Haluk, “Tanzimat Kül Oldu”, *Milliyet Gazetesi*, 1999.
- Atan, Hilâl, “Kocaeli-İzmit Yöresi Türk ve Çin Filmleri Soruşturması”, *Yedinci Sanat*, 1975, s. 20, s. 64–69.
- Ayça, Engin ve Nezih Coş, “Ertem Eğilmez’le Konuşma”, *Yedinci Sanat*, 1974, sy. 12, s. 16–33.
- Ayça, Engin, “Hudutların Kanunu - Y. Güney - L. Akad - Seyirci”, *Yedinci Sanat*, 1973, sy. 4, s. 6–7.
- Ayça, Engin, “Sinemanın Yeni Tanımlamalara İhtiyacı Var”, *Yedinci Sanat*, 1973, sy. 1, s. 6–9.

- Ayça, Engin, "Türk Sineması Seyirci İlişkileri", *Kurgu - Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 1992, sy. 11, s. 117-133.
- Aydın, Hakan, "Sinemanın Taşrada Gelişim Süresi: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910-1950)", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2008, sy. 19, s. 61-74.
- Balan, Canan, "Between Karagöz and Cinema: Connectivity, Mobility, Collectivity", *Performing New Media, 1890-1915*, 2014, s. 254-262.
- Balan, Canan, "Imagining Women at the Movies: Male Writers and Early Film Culture in Istanbul", *Doing Women's Film History - Reframing Cinemas, Past and Future*, Christine Gledhill ve Julia Knight (ed.), University of Illinois Press, 2015, s. 53-65.
- Balan, Canan, "Münevverler Harikalar Sinemasında: Yirminci Yüzyıl Dönümü İstanbul'unda Sinema Deneyimleri", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 11*, Deniz Bayraktar (ed.), Bağlam Yayınları, 2015, s. 195-203.
- Balan, Canan, "Wondrous Pictures in Istanbul: From Cosmopolitanism to Nationalism", *Early Cinema and the "National"*, Richard Abel vd. (ed.), Indiana University Press, 2016, s. 172-184.
- Balan, Canan, "Changing Pleasures of Spectatorship: Early and Silent Cinema in Istanbul", Doktora tezi, University of St Andrews, 2010.
- Bali, Rifat N., *The Turkish Cinema in The Early Republican Years*, Isis Press: İstanbul, 2010.
- Balkı, Şakir, *O Yılları Yaşamak: İzmit Sinemaları*, Kocaeli Dokümantasyon Merkezi Yayınları, 2001.
- Başaran, Mehmet ve Aysun Sarıbey Haykıran, "19. Yüzyılda İzmir'de Kültürel Faaliyetler", *İzmir Araştırmaları Dergisi*, 2017, sy. 6, s. 1-30.
- Baykal, Engin, "Türkiye Sinemaları: Adana Sular Sineması", *AS Akademik Sinema - Aylık Filmcilik ve Sinemacılık Dergisi*, 1969, sy. 2, s. 55-59.
- Bayraktar, Adile Nuray, "Başkent Ankara'da Cumhuriyet Sonrası Yaşanan Büyük Değişim: Modern Yaşam Kurgusu ve Modern Mekânlar", *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 2016, c. 4, sy. 1, s. 67-80.
- Berktaş, Esin, "1940'lı Yıllarda Türk Sineması", *Kebikeç*, 2009, sy. 27, s. 231-250.
- Beyoğlu, Süleyman, "Sinema Karadeniz'de (1909-1933)", *Toplumsal Tarih*, 2001, sy. 92, s. 47-50.
- Beyoğlu, Süleyman, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, Dergâh Yayınları, 2018.
- Beyru, Rauf, "İzmir'de İlk Sinema Gösterileri", *Antrakt*, 1996, sy. 53, s. 43-44.
- Bilgi, Selma Güler, "Erken Cumhuriyet Döneminde Bursa'da Gündelik Yaşam (1923-1950)", Yüksek Lisans tezi, Uludağ Üniversitesi, 2006.
- Bölükbaşı, Esra ve Büşra Arslan, "Safranbolu'da Sinemanın Gelişim Süreci: Özer Sineması", *History Studies*, 2019, c. 11, sy. 5, s. 1539-1551.
- Boran, Tunç, "Erken Cumhuriyet Döneminde Taşrada Sinema Seyri: Çankırı Örneği", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2015, sy. 41, s. 257-276.

- Borazan, Zeki Yusuf, “‘Arkadaş’ Üstüne Halk Soruşturması”, *Yedinci Sanat*, 1975, sy. 21, s. 26–29.
- Bozsis, Sula ve Yorgo Bozsis, *Paris’ten Pera’ya Sinema ve Rum Sinemacılar*, Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Bozyiğit, Ali Esat, “Eski Ankara Sinemaları”, *Kebikeç*, 2000, sy. 9, s. 171–175.
- Bulunmaz, Barış ve Ömer Osmanoğlu, *İstanbul’un 100 Sinema Salonu*, İBB Kültür A.Ş. Yayınları, 2016.
- Can, Funda, “Feminist Eleştiri Açısından Kadın Seyircinin Hıçkırık Filmi Özelinde Melodramla İlişkisi”, Yüksek Lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, 2007.
- Canpolat, Fikret, “Elazığ’da Halk Soruşturması”, *Yedinci Sanat*, 1975, sy. 22, s. 52–56.
- Cantek, Levent, “Gündelik Yaşam ve Basın (1945-1950) Basında Gündelik Yaşama Yansıyan Tartışmalar”, Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, 2005.
- Ceylan, Serdar, “Konya Belediye Sineması Özel Sayısı”, *Akademik Sayfalar*, 2017, c. 17, sy. 4, s. 50–64.
- Coş, Nezh, “Eskişehir’in Sinemaları”, *AS Akademik Sinema - Aylık Filmcilik ve Sinemacılık Dergisi*, 1970, sy. 6, s. 47–48.
- Coş, Nezh, “İstanbul’un Sinemaları”, *AS Akademik Sinema - Aylık Filmcilik ve Sinemacılık Dergisi*, 1969, sy. 4, s. 11–20.
- Coş, Nezh, “İzmit’in Sinemaları”, *AS Akademik Sinema - Aylık Filmcilik ve Sinemacılık Dergisi*, 1970, sy. 6, s. 49–50.
- Coş, Nezh, “Türkiye’de Sinemaların Dağılışı”, *AS Akademik Sinema - Aylık Filmcilik ve Sinemacılık Dergisi*, 1969, sy. 2, s. 19–26.
- Coşkun, Cantürk, “Mustafa Usta’nın ‘Kader Sineması’”, *Kebikeç*, 2009, sy. 28, s. 177–185.
- Çağlayan, Tahir Alper, “Türk Sineması’nda Seyirci-Sinema Etkileşimi ve Seyirci Profili”, Sanatta Yeterlilik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2004.
- Çalalapa, Rakım, “Türkiyede Filmcilik”, *Kebikeç*, 2009, sy. 28, s. 103–112.
- Çam, Aydın ve İlke Şanlier Yüksel, “Seyir ve Seyirci Çalışmalarında Yöntem Sorunu – Adana Şehir Merkezi ve Toros Yayla Köylerinden Yansıyanlar”, *Sinema, Seyir ve Seyirci: Türkiye’de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri*, Literatürk Akademia Yayınları, 2020, s. 143–165.
- Çam, Aydın ve Özgür İlke Şanlier Yüksel, “Toros Yayla Köylerinde Sinema Deneyimleri: Modernlik, Şehir, Sinema ve Seyirci İlişkilerine Dair Bir Soruşturma (Özel Sayı)”, *SineFilozofi*, 2019, s. 415–436.
- Çam, Aydın, “1960–1975 Yılları Arasında Adana’da Filmcilik ve Sinemacılık İş”, *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 2018, sy. 28, s. 9–41.
- Çam, Aydın, “Beyoğlu Sinemalarının Dönüşümü ve Sait Faik Abasıyanık Hikâyelerinde Sinema: Yeni Salonlar, Seyirciler ve Deneyimler”, *Ankara Üniversitesi İlefler Dergisi*, 2020, c. 7, sy. 1, s. 9–38.
- Çapa, Mesut, “Milli Mücadele’den Cumhuriyet’e Trabzon’da Tiyatro ve Sinema”, *Toplumsal Tarih*, 2001, sy. 94, s. 22–28.
- Çelen Öztürk, Ayşen, “Eskişehir’in Geçmişteki ve Bugünkü Kent Belleğinin Zihin Haritaları Üzerinden Okuma Denemeleri”, *İdealkent*, 2016, c. 7, sy. 20, s. 856–880.

- Çelen, Pınar, "Toplumsal Etkileşim Mekânı Olarak Sinemalar", Yüksek Lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2010.
- Çeliktemel-Thomen, Özde vd., "Yuvarlak Masa: Osmanlı / Türkiye Sinema Tarihi: Yöntem, Kaynak ve Yaklaşımlar", *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2018, c. 9, sy. 1, s. 183–197.
- Çeliktemel-Thomen, Özde, "Çocuklar ve Kadınlar: Geç Osmanlı Döneminde Sinema Hakkında Bir Mütâlaa", *Alternatif Politika*, 2016, Sinema Özel Sayısı, s. 1–29.
- Çeliktemel-Thomen, Özde, "Hayal Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbulu'nda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909)", *Osmanlı İstanbulu, III: III. Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu Bildirileri*, Feridun M. Emecen vd. (eds.), 2015, s. 495–519.
- Çeliktemel-Thomen, Özde, "Regulating Exhibitions at Cinema-Houses in Imperial Istanbul", *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2018, c. 9, sy. 1, s. 81–112.
- Çeliktemel-Thomen, Özde, "The Curtain of Dreams: Early Cinema in Istanbul", Yüksek Lisans tezi, Central European University, 2009.
- Çeviker, Turgut, "Bir Anadolu Kasabasında Sinema Soruşturması", *Yedinci Sanat*, 1975, sy. 24, s. 40–49.
- Çeviker, Turgut, "Genelev Kadınlarıyla Sinema Soruşturması", *Yedinci Sanat*, 1974, sy. 18, s. 35–41.
- Danacıoğlu, Esra, "1924'te İzmir'de Sinema Hayatı", *Toplumsal Tarih*, 1994, sy. 6, s. 51–52.
- Demirci, Cihan, *Araya Parça Giren Yıllar: Türk Sineması'nda 1974-1980 Seks Filmleri Dönemi ve O Dönemden Bugüne...*, İnkılâp Kitabevi, 2004.
- Demirel, Füsun, "Çocukluk Düşlerim", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Süleymâ Murat Dinçer (ed.), Doruk Yayıncılık, 1996, s. 149–154.
- Diker, Can, "Az Daha Fazladır: Dijital Seyir Platformlarının Tüketim Kültürü Açısından İzleyicilerin Seyir Alışkanlıklarına Olan Etkisi", *Erciyes İletişim Dergisi*, 2019, sy. 1, s. 1–20.
- Doğan, Ferruh, "Sinema Seyircisi ve İstanbul'da 'Yeni Sinemalar'", *İstanbul Dergisi*, 1996, sy. 18, s. 100.
- Dönmez-Colin, Gönül, *Women, Islam and Cinema*, Reaktion Books Ltd., 2004.
- Dorsay, Atilla vd., "Yapımcı Hürrem Erman'la Konuşma", *Yedinci Sanat*, 1973, sy. 6, s. 22–37.
- Dorsay, Atilla ve Engin Ayça, "İki Film İthalcisi İle Konuşma", *Yedinci Sanat*, 1973, sy. 4, s. 16–27.
- Dorsay, Atilla, "Her Kuşağa Kendi Mekânları... İstanbul'un Yok Olan Hayal Şatoları", *İstanbul Dergisi*, 1996, sy. 18, s. 76–83.
- Elden, Yaşar, *Sinema'nın Kayseri'deki Seriveni*, Palet Yayınları, 2012.
- Elem Yıldırım, Fehime ve Tunç Yıldırım, "Türkiye'de Sinematograf: Kâzım Nami Duru'nun Türkiye'de Sinema Tarihyazımına Katkısı", *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 2020, c. 7, sy. 1, s. 39–72.

- Emecan, Güzin, “Bulancak'ta Sinema: Şemsi Emecan'la Konuşma”, *Kebikeç*, 2009, sy. 28, s. 169–176.
- Erataş, Filiz vd., “Türkiye’de Kültür Ekonomisinin Gelişimine Yerel Bir Bakış”, *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2015, c. 1, sy. 2, s. 25–47.
- Erdoğan, Nezih, “Edebiyatımızda Sinema: Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşım ve Ziya Osman Saba”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*, Deniz Bayrakdar ve Elif Akçalı (eds.), Bağlam Yayınları, 2006, s. 107–113.
- Erdoğan, Nezih, “Geçmişin Sinema Seyircilerini Araştırmak: Arşivler, Bellekler ve Yöntemler”, *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2018, c. 9, sy. 1, s. 209–211.
- Erdoğan, Nezih, “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, Deniz Derman ve Övgü Gökçe (eds.), Bağlam Yayınları, 2001, s. 219–230.
- Erdoğan, Nezih, “Seyirci ve Bir Anlamlama Süreci Olarak Sinema”, Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi, 1989.
- Erdoğan, Nezih, *Seyirci ve Bir Anlamlama Süreci Olarak Sinema*, Med-Campus Proje Yayınları, 1993.
- Erdoğan, Nezih, *Sinema Kitabı*, Ağaç Yayınları, 1992.
- Erdoğan, Nezih, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları - Modernlik ve Seyir Maceraları*, İletişim Yayınları, 2017.
- Erkılıç, Hakan, “Dijital Sinema Teorisi Üzerine: Akışkan Sinema ve Akışkan Sinema Teorisi”, *SineFilozofi*, 2017, sy. 4, s. 56–72.
- Erkılıç, Hakan, “Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema”, *Kebikeç*, 2009, sy. 28, s. 143–162.
- Erkılıç, Hakan, “Türkiye’de Sinema Salonlarının Dijital Dönüşümü”, *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 2012, c. 2, sy. 2, s. 94–99.
- Erol, Özden, “Kolektif Bellekteki Değişkenleriyle İzmit'te Kamusal Mekân Algısı”, *Journal of Architectural and Life*, 2017, c. 2, sy. 1, s. 89–103.
- Ertaylan, Arzu, “İletişim Teknolojilerinin Sinema Alanına Yansımaları: Sinemanın Dijitalleşmesi Karşısında Sinema Öğrencilerinin Tepki ve Beklentileri”, *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2018, sy. 30, s. 51–74.
- Ertaylan, Arzu, “Yeşilçam Döneminde Van'ın Sinema Kültürü”, *Journal of Turkish Studies*, 2013, c. 8, sy. 8, s. 1839–1857.
- Evren, Burçak ve Ali Karadoğan, *Sinemada Son Adama: Makinist Ramazan Çetin - Ankara Sinemaları Tarihi*, DKİV Yayınları, 2008.
- Evren, Burçak, “Yazlık ya da Bahçe Sinemaları - Mahallecek Gidilen Sinemalar”, *İstanbul Dergisi*, 1996, sy. 18, s. 86–88.
- Evren, Burçak, *Eski İstanbul Sinemaları: Düş Şatoları*, Milliyet Yayınları, 1998.
- Gökatalay, Semih, “Erken Soğuk Savaş Ankara'sında Sinema Kültürü”, *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 2019, c. 7, sy. 1, s. 147–174.
- Göker, Neslihan, “Sinema Seyirci İlişkisini Etki Çerçevesinde Düşünmek: Bir İzleyici Araştırmasının Sonuçları”, *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2018, sy. 29, s. 270–292.

- Göker, Neslihan, “Türkiye’de Sinema Seyircisi: İstanbul, Ankara ve İzmir Örneğinde Bir İzleyici Araştırması”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, 2017, sy. 64, s. 431–456.
- Gökmen, Esmâ ve Hilal Gür, “Yazlık Açık hava Sinemaları: Sinema Mekanlarının Sosyal Bir Alan Olarak İşlevleri”, *Erciyes İletişim Dergisi*, 2017, c. 5, sy. 2, s. 2–18.
- Gökmen, Esmâ, “Samsun’da Sinema Mekanları Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması”, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 2019, c. 12, sy. 1, s. 325–350.
- Gökmen, Mustafa, *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul Kitaplığı Yayınları, 1991.
- Gökmen, Mustafa, *Yıldız Tiyatrosunda Sinema*, Kubbealtı Fotokopi, 1997.
- Gönden Öktem, Meltem, “Sinematograf’tan Video’ya Türkiye’deki Sinema Deneyimi ve Türk Edebiyatındaki Yansımaları”, Doktora tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, 2010.
- Gül, Ruhi ve Mehmet Emre Gül, “Bozkır’da Kültür Sanat Hayatı ve Sinema”, *Uluslararası Sempozyum: Geçmişten Günümüze Bozkır*, 2013, s. 1479–1488.
- Gülersoy, Ali Ekber, “Türkiye Kültürel Coğrafyası’nın Az Bilinen Değerleri: Modern Köy Tiyatroları”, *ASOS - The Journal of Academic Social Sciences*, 2017, c. 5, sy. 51, s. 46–69.
- Güngör Kılıç, Esra, “Genç Seyircinin Belleği: Yeşilçam’ın Genç Seyirciye Anımsatıkları”, *Sinema, Seyir ve Seyirci: Türkiye’de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri*, Aydan Özsoy (ed.), Literatürk Akademia Yayınları, 2020, s. 249–284.
- Güvemli, Zahir, *Sinema Tarihi - Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması*, Varlık Yayınları, 1960.
- Hakan, Fikret, *Türk Sinema Tarihi*, İnkılâp Kitabevi, 2008.
- İpek, Bilge, “Başka Bir Sinema Deneyimi: ‘Başka Sinema’”, Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2019.
- İri, Murat, “İlk Dönem Sinema: Kimin Kamusal Alanı”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi | İstanbul University Faculty of Communication Journal*, 2012, sy. 25, s. 93–109.
- Karabağ Sarı, Çağla, “İzleyici Araştırmaları ve Politik İmkân Sorunu”, *Moment Dergi: Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 2014, c. 1, sy. 2, s. 241–269.
- Karabağ, Çağla, “Metinsel Konumdan Sosyal Öznelere Kadın Sinema İzleyicileri”, *Sinema, Seyir ve Seyirci: Türkiye’de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri*, Aydan Özsoy (ed.), Literatürk Akademia Yayınları, 2020, s. 53–76.
- Karagözoğlu, İnal, *Ankara’da Sinemalar Vardı... - Bir Sinema Makinistinin Penceresinden O Günlerin Resmi Olmayan Tarihi*, Bileşim Yayınları, 2004.
- Kasap Ortaklan, Oya, “Ulusötesilik ile Çokkültürlülük Arasında Osmanlı İstanbul’unda Sinema (1895-1914)”, *Alternatif Politika*, 2019, c. 11, sy. 1, s. 263–289.

- Kavaz, İmran ve Tülay Zorlu, “Yaşlı ve Engelli Kullanıcılar İçin Sosyal Yaşam: Sinema Salonları Üzerine Bir Analiz”, *Yaşlı Sorunları Araştırma Dergisi*, 2016, c. 9, sy. 2, s. 48–63.
- Kaya Mutlu, Dilek, “Between Tradition and Modernity: Yeşilçam Melodrama, Its Stars, and Their Audiences”, *Middle Eastern Studies*, 2010, c. 46, sy. 3, s. 417–431.
- Kaya Mutlu, Dilek, “Türk Sineması Ne? Türk Seyircisi Kim?”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, Deniz Derman ve Övgü Gökçe (eds.), Bağlam Yayınları, 2001, s. 201–217.
- Kaya Mutlu, Dilek, “Yeşilçam in Letters: A ‘Cinema Event’ in 1960s Turkey From The Perspective of An Audience Discourse”, Doktora tezi, Bilkent Üniversitesi, 2002.
- Kaya, Dilek, “Eski İzmir Sinemaları ve Yıldız Sineması: Mekân, Toplum, Seyir”, *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2019, c. 8, sy. 2, s. 93–138.
- Kaya, Mustafa, “Doğu Öğrencilerinden”, *Yedinci Sanat*, 1973, sy. 6, s. 3–8.
- Kayador, Vakur, “Bir Zamanlar Ankara Sinemaları”, *Kebikeç*, 2000, sy. 9, s. 159–170.
- Kayhan Müldür, Sezen, “Open-Air Cinemas of Istanbul From the 1950s to Today”, *Space and Culture*, 2018, s. 1–16.
- Kaymaz, Elif, “An Architectural History of the Movie Theaters in Ankara”, Yüksek Lisans tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2019.
- Kaynar, Hakan, “Al Gözüm Seyreyle Dünyayı: İstanbul ve Sinema”, *Kebikeç*, 2009, sy. 27, s. 191–220.
- Keskin, Sadık, “Türk Sinemasının Mali Yapısı ve Problemleri”, Uzmanlık tezi. 2008.
- Kıraç, Rıza, *Hürrem Erman: İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi*, Can Yayınları, 2008.
- Kirel, Serpil, “Seyir ve Deneyim Açısından Sinema Salonu Nasıl Bir Yerdir?”, *Sinema Neyi Anlatır*, Ayşen Oluk Ersümer (ed.), Hayalperest Yayınevi, 2015, s. 207–245.
- Kirel, Serpil, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010.
- Koca, Güler ve Rana Karasözen, “1945-1960 Dönemi Eskişehir Modern Kent Merkezinin Oluşumunda Öne Çıkan Yapılar”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2010, c. 10, sy. 3, s. 191–211.
- Kökcat, Sedat, “Bir Kamusal Alana Çıkma Pratiği, Sinema Deneyimi ve Hikâyeleme Aracı Olarak Sesli Betimleme Yöntemi”, *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, 2018, sy. 9, s. 5–15.
- Kökçeoğlu, Serdar, “Sinema Birlikte İzlemenin Güzelliğini Anlatır”, *Sinema Neyi Anlatır*, Ayşen Oluk Ersümer (ed.), Hayalperest Yayınevi, 2015, s. 247–257.
- Küçük Kurt, Fatma ve Levent Yaylagül, “Sinemanın Gizli Kahramanları: Sinema Makinistleri”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*, Deniz Bayrakdar ve Elif Akçalı (eds.), Bağlam Yayınları, 2006, s. 227–246.
- Kula Say, Seda, “Serklodyan-Emek Bloğundan Grand Pera’ya: Kazanılanlar-Kaybedilenler”, *mimar.ist*, 2016, c. 16, sy. 57, s. 30–41.
- Kurnaz Şahin, Feyza, “I. Dünya Savaşı Yıllarında Osmanlı’da Sinemacılığın Şirketleşme Tezahürleri: Şark İttihad Sinema ve Tiyatro Osmanlı Anonim Şirketi”, *Journal of Ottoman Legacy Studies (JOLS)*, 2018, c. 5, sy. 13, s. 95–114.
- Kurt, Şule, “Sanatsal İşlevi Açısından Etkileşimli Sinema”, *Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2019, c. 2, sy. 1, s. 177–214.

- Kurt, Şule, "Sinema İzleme Kültürü ve Toplumsal Gelişimi", *Asya Studies*, 2018, c. 4, sy. 23–38.
- Kurt, Şule, "Alternatif Film İzleme Mekânları Olarak Sinematek Olgusu", Doktora tezi, Maltepe Üniversitesi, 2017.
- Liman, Ali Sait, "Gaziantep'te Sinema, Seyir ve Seyirci (1923-1980)", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi | Istanbul University Faculty of Communication Journal*, 2014, sy. 47, s. 97–123.
- Makal, Oğuz, "Düş Şatosu Bulma Yarışması Adı: 'Yıldız'", *Yedi*, 2007, sy. 1, s. 62–65.
- Makal, Oğuz, "Tarih İçinde İzmir'de Sinema Yaşantısı", *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 1993, c. 1, sy. 3, s. 201–08.
- Makal, Oğuz, *Tarih İçinde İzmir Sinemaları*, Güsev Yayınları, 1992.
- Makal, Oğuz, *Türk Sineması Tarihi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 1991.
- Malik, Hilmi A., *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri*, Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1933.
- Medin, Burak, "Dijital Kültür, Dijital Yerliler ve Günümüzdeki Yeni Film Seyir Deneyimleri", *Erciyes İletişim Dergisi*, 2018, c. 5, sy. 3, s. 142–158.
- Medin, Burak, "Değişen Sinema Seyir Kültürünü Sözlü, Yazılı ve Elektronik Kültür Bağlamında Anlamak", *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 2017, c. 10, sy. 1, s. 357–386.
- Medin, Burak, "Günümüz Sinema Seyir Gündeminin Belirlenmesi", *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 2018, sy. 28, s. 43–62.
- Morva, Ahsen Deniz, "Bir Serbest Zaman Etkinliği Olarak Sinema", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi | Istanbul University Faculty of Communication Journal*, 2012, sy. 27, s. 113–124.
- Mugan Akıncı, Güliz, "Youth and Shopping Malls: A Case Study about Youth Preference in Mall Use", *MEGARON / Yıldız Technical University, Faculty of Architecture E-Journal*, 2013, c. 8, sy. 2, s. 87–96.
- Mülayim, Ali, "Endüstri ve Estetiğin Kesişimi: Alpullu Şeker Fabrikası Yerleşkesi - Ergene Köşkü ve Donatıları", *Journal of Awareness (JoA)*, 2017, sy. 2, s. 221–234.
- Mungan Yavuztürk, Gülseren, "Ankara'da Bir 'Büyük Sinema' Vardı", *Kebikeç*, 2009, sy. 28, s. 163–168.
- Mungan Yavuztürk, Gülseren, "Ataç'ın Ankara'daki Sinema Günleri", *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 2016, c. 4, sy. 2, s. 180–188.
- Noyan, Nazlı Eda ve Ayla Ödekan, "Yazının Krallığı: Başlangıç Yıllarında Türk Sinemasında Film Jenerikleri", *İTÜ Dergisi*, 2009, c. 6, sy. 2, s. 3–14.
- Odabaşı, İsmail Arda, *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*, Dergâh Yayınları, 2017.
- Onaran, Âlim Şerif, *Türk Sineması* (Cilt I), Kitle Yayınları, 1994.
- Onaran, Âlim Şerif, *Türk Sineması* (Cilt II), Kitle Yayınları, 1995.
- Oran, Bülent, "Yeşilçam Nasıl Doğdu, Nasıl Büyüdü, Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Süleymâ Murat Dinçer (ed.), Doruk Yayıncılık, 1996, s. 277–291.
- Otman, Ahmet, "Salihli'de Kültür ve Sanat", *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2013, sy. 3, s. 531–545.

- Öngören, Mahmut T., “Sinemamız ve Kurtuluşu”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Süleymâ Murat Dinçer (ed.), Doruk Yayıncılık, 1996, s. 232–242.
- Özbaşaran, Niyazi Can, “Sinema-Seyirci ve Küreselleşme İlişkisi Açısından İstanbul’daki Alışveriş Merkezlerinde Film İzleme Deneyimindeki Değişim”, Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, 2019.
- Özbulduk Kılıç, Işkın, “Seyirci Deneyiminde Film Tercihini Etkileyen Motivasyonlar ve Filmlerin Alınlanması: Recep İvedik Örneği”, *TRT Akademi*, 2018, c. 3, sy. 5, s. 322–343.
- Özen, Mustafa, “‘Hareketli Resimler’ İstanbul’da (1896-1908)”, *Kebikeç*, 2009, sy. 27, s. 183–189.
- Özgen Tuncer, Aslı, “Salonun İdeolojisi”, *Altyazı*, 2020, sy. 197, s. 56–58.
- Özgüç, Ağah, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, Yılmaz Yayınları, 1990.
- Özgüç, Ağah, *Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914-1988*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, 1988.
- Özguven, Fatih, “Sinema Kaçmayı Kışkırtır - Bilmem Anlatabildim mi?”, *İstanbul Dergisi*, 1996, sy. 18, s. 84–85.
- Özkan Altınöz, Meltem, “Yenişehir Sineması ve Endüstri Kenti Karabük’ün Sosyal Yaşantısının Şekillenişindeki Rolü”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 2015, c. 4, sy. 1, s. 83-99.
- Özlü, Nilay, “Dönüşen Beyoğlu Üzerine Notlar: Cercle d’Orient ve Emek Sineması Örneği”, *mimar.ist*, 2016, c. 16, sy. 57, s. 24–29.
- Özön, Nijat, *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları* (Cilt I-II), Kitle Yayınları, 1995.
- Özön, Nijat, *Türk Sinema Tarihi, Düünden Bugüne 1896-1960*, Artist Yayınları, 1962.
- Özsoy, Aydan (ed.), *Sinema, Seyir ve Seyirci: Türkiye’de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri*, Literatürk Akademia Yayınları, 2020.
- Özsoy, Aydan, “Filmler Yoluyla Yaratıcı Düşünceye Yolculuk: Liseli Gençlerin Film İzleme Deneyimleri”, *Sinema, Seyir ve Seyirci: Türkiye’de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri*, Aydan Özsoy (ed.), Literatürk Akademia Yayınları, 2020, s. 285–304.
- Özsoy, Aydan, “Sinema, Yeni Seyir Deneyimleri ve Çocuk İzleyici”, *TRT Akademi*, 2017, c. 2, sy. 4, s. 356–374.
- Özsoy, Mehtap, “Bir Zamanlar Giresun’da Sinemaya Gitmek: Görüşmeler ve Fotoğraflarla Bir Sözlü Tarih Çalışması”, *Sinema, Seyir ve Seyirci: Türkiye’de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri*, Aydan Özsoy (ed.), Literatürk Akademia Yayınları, 2020, s. 167–198.
- Öztürk, Mehmet, *SineMasal Kentler: Modernitenin İki “Kahraman”ı Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*, Om Yayınları, 2002.
- Öztürk, Serdar, “Çocuk Seyircileri Yönelik Yasal Kısıtlama Girişimleri: Fuat Umay’ın Yasa Teklifleri (1926-1941)”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*, Deniz Bayrakdar ve Elif Akçalı (eds.), Bağlam Yayınları, 2006, s. 155–172.
- Öztürk, Serdar, “Erken Cumhuriyet Yıllarında Sinema Konusunda Başarısız Kalmış İki Girişim: Çekilemeyen İki Propaganda Filmi (1939) ve İbret Yerleri Projesi

- (1923)", *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 2004, c. 3, sy. 3, s. 77–82.
- Öztürk, Serdar, "Karagoz Co-Opted: Turkish Shadow Theatre of the Early Republic (1923-1945)", *Asian Theatre Journal*, 2006, c. 23, sy. 2, s. 292–313.
- Öztürk, Serdar, "Tanpınar'ın Oyun Dünyaları: Sinema-Enstitü-Kıraathane", *Toplum ve Bilim*, 2006, sy. 116, s. 155–173.
- Öztürk, Serdar, "Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler", *Gala-tasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 2006, sy. 5, s. 47–76.
- Öztürk, Serdar, "Türkiye'de Sinema Mekânlarını Sözlü Tarih Üzerinden Anlamak", *Milli Folklor*, 2013, c. 25, sy. 98, s. 19–31.
- Öztürk, Serdar, *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset*, Elips Kitap, 2005.
- Özuyar, Ali, "Varlık Vergisi Mağduru Sinemacılar", *Kebikeç*, 2009, sy. 27, s. 291–305.
- Özuyar, Ali, *Babialı'da Sinema*, İzdüşüm Yayınları, 2004.
- Özuyar, Ali, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, DeKi Basım Yayım, 2007.
- Özuyar, Ali, *Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema (1939-1945)*, Doruk Yayınları, 2011.
- Özuyar, Ali, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Özuyar, Ali, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Öteki Yayınevi, 1999.
- Özyılmaz, Özge, "Türkiye'de Sesli Filme Geçiş", *Alternatif Politika*, 2016, Sinema Özel Sayısı, s. 30–54.
- Pancar, Emine ve Aydın Öğrendik, "Demokrat Parti Dönemi'nde Diyarbakır'da Sosyal Hayat", *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (DÜSBED)*, 2014, c. 6, sy. 11, s. 15–31.
- Resuloğlu, Çılga, "Kavaklıdere Senti'nin Oluşum Öyküsü", *İdealkent*, 2014, c. 5, sy. 11, s. 226–248.
- Satur, Göknur, "Sinemada Ankara Kentinin İzdüşümü: Bir Kenti Sinema Üzerinden Okuma Deneyimi", *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2018, c. 11, sy. 2, s. 1607–1630.
- Savur, Şenay, "1960'lı Yıllarda İzmir'de Eğlence Hayatı ve Gezinti Yerleri", *Tarih ve Günce - Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Dergisi*, 2017, c. 1, sy. 1, s. 153–178.
- Scognamillo, Giovanni ve Deniz Bayrakdar, "Türk Sinema Tarihinde Seyir", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6*, Deniz Bayrakdar vd. (eds.), Bağlam Yayınları, 2007, s. 13–15.
- Scognamillo, Giovanni, *Bir Levanten'in Beyoğlu Anıları*, Agora Kitaplığı, 2009.
- Scognamillo, Giovanni, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, Metis Yayınları, 1991.
- Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi 1896-1997* (Genişletilmiş Baskı), Kabalıcı Yayınevi, 1998.
- Sunal, Gözde, "Sanal Gerçeklik ve Dijital Sinemanın Olanakları Üzerine Bir Değerlendirme", *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2016, c. 1, sy. 2, s. 294–309.
- Şahin, Didem vd., "Diyarbakır'ın Kentsel Gelişiminde Kent Sinemalarının Rolü", *Dicle Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 2019, c. 8, sy. 1, s. 1–7.

- Şahin, Didem ve Fatma Meral Halifeoğlu, “Dilan Sineması’nın Diyarbakır’ın Sosyal ve Kültürel Yaşamındaki Yeri”, *International Conference on Multidisciplinary, Science, Engineering and Technology (IMESET’18 Dubai)*, 2018, s. 54–59.
- Şahin, Güneş, “Kırşehir Basını’ndan Bir Örnek: Kervansaray Dergisi”, *Folklor/Edebiyat*, 2017, sy. 91, s. 143–160.
- Şahin, Osman, “Toros Dağları’nda Sinema Soruşturması”, *Yedinci Sanat*, 1974, sy. 19, s. 50–53.
- Şahin, Osman, “Toroslar’da Sinema Çerçileri”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Süleymâ Murat Dinçer (ed.), Doruk Yayıncılık, 1996, s. 301–307.
- Şanlıer Yüksel, İlke ve Aydın Çam, “Adana Sinema Tarihinden Kadınların Seyir Deneyimine Dair Fragmanlar”, *Kültür ve İletişim*, 2019, sy. 44, s. 63–94.
- Şanlıer Yüksel, İlke ve Aydın Çam, “Çukurova’da 1960-1980 Dönemi Sinema Pratiklerinin Özel Bir Örneği: Yörük Filmleri”, *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2019, c. 10, sy. 2, s. 291–320.
- Şavk, Serkan, “Eski Görüntüler, Yeni Görüngüler: Yeşilçam Filmlerinin Üslup Özellikleri İçin Uzak Okuma Denemesi” *Erciyes İletişim Dergisi*, 2020, c. 7, sy. 2, s. 1033–1054.
- Şavk, Serkan, “Dijital Yöntem ve Araçlar Türkiye Sinema Tarihi Çalışmaları Açısından Ne Vaat Ediyor?” *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2018, c. 9, sy. 1, s. 199–208.
- Tan, Elif, “Tarihi Sinema Salonlarının Dönüşümü: Roma – İstanbul Karşılaştırması”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2016.
- Tanatur Baruh, Lorans, “1870 Yangınından Sonra Beyoğlu’nda İki Bina Yatırımı ve Bir Sokak”, *mimar.ist*, 2016, c. 16, sy. 57, s. 42–62.
- Taş Öz, Perihan, “Pelikülden Dijitale Sinemada Seyir Kültürü ve Seyircinin Değişen Konumu”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 2012, c. 2, sy. 2, s. 65–73.
- Taylan, Hasan Hüseyin, “Türkiye’de Serbest Zaman Değerlendirme Aracı Olarak Sinema İzleme Alışkanlıkları”, *Turkish Studies Social Sciences*, 2019, c. 14, sy. 6, s. 3459–3478.
- Teksoy, Rekin, *Rekin Teksoy’un Türk Sineması*, Oğlak Yayıncılık, 2007.
- Terzi, Ümit ve Suna Can Özbulduk, “Türkiye’de Seyrin Tarihi: 2000’lerde Seyir Kültüründeki Değişimler ve Yeni Seyirci Tartışmaları”, *Sinema, Seyir ve Seyirci: Türkiye’de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri*, Aydan Özsoy (ed.), Literatürk Akademia Yayınları, 2020, s. 305–333.
- Tilgen, Nurullah, “Bugüne Kadar Filmciliğimiz”, *Kebikeç*, 2009, sy. 28, s. 113–133.
- Tuğtepe, Suha, *Nişantaşı... Nişantaşı... Renkli Sinemaskop Yıllar...*, Doğan Kitap, 2008.
- Tüzün, Selin, “Multipleks Sinema Salonları ve Türkiye Örneğinde Sinema Sektöründe Değişen Güç Dengeleri”, *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2018, c. 4, sy. 1, s. 85–115.
- Uçar İlbuğa, Emine, “1960-1970’li Yıllarda Antalya’da Sinema İzleme Deneyimleri”, *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 2018, c. 5, sy. 1, s. 61–90.

- Uçar İlbuğa, Emine, “1960-1970’li Yıllarda Kent ve Taşra Karşıtlığında Türkiye’de Kadınların Sinema İzleme Pratikleri Üzerine Bir Araştırma”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2017, sy. 45, s. 388–402.
- Uludağ, Osman Şevki, *Çocuklar Gençler Filmler*, Kader Basımevi, 1943.
- Uyar, Tomris, “Yeni Sinemalar”, *İstanbul Dergisi*, 1996, sy. 18, s. 112.
- Uybadın, Aynülhayat, “‘Eski Hayat Bambaşkaydı’: Türkiye’de Seyir ve Nostalji”, *Sinema, Seyir ve Seyirci: Türkiye’de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri*, Aydan Özsoy (ed.), Literatürk Akademia Yayınları, 2020, s. 223–247.
- Uybadın, Aynülhayat, “Ev Kadınlarının Sanat Filmlerini Anlamlandırma Süreci Üzerine Bir Alımlama Çalışması: *Hayat Var Örneği*”, *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2019, c. 7, sy. 2, s. 123–147.
- Üsdiken, Bülent, “Beyoğlu’nun Eski Sinemaları I”, *Toplumsal Tarih*, 1995, sy. 22, s. 42–48.
- Üsdiken, Bülent, “Pera ve Beyoğlu’nun Eski Sinemaları II”, *Toplumsal Tarih*, 1995, sy. 23, s. 36–42.
- Üsdiken, Bülent, “Beyoğlu’nun Eski Sinemaları III”, *Toplumsal Tarih*, 1996, sy. 25, s. 34–38.
- Üsdiken, Bülent, “Beyoğlu’nun Eski Sinemaları IV”, *Toplumsal Tarih*, 1996, sy. 26, s. 46–51.
- Üsdiken, Bülent, “Beyoğlu’nun Eski Sinemaları V”, *Toplumsal Tarih*, 1996, sy. 27, s. 37–42.
- Üsdiken, Bülent, “Beyoğlu’nun Eski Sinemaları VI”, *Toplumsal Tarih*, 1996, sy. 28, s. 36–39.
- Üstün, Berna, “An Anatolian City: A Research on Cinema Culture and Movie Theaters in Eskişehir”, *International Journal of Architecture & Planning*, 2018, c. 6, sy. 2, s. 433–460.
- Vitrinel, Ece, “‘Benim Yerim’den ‘Yok-Yerler’e: İstanbul’da Güncel Seyir Deneyimine Dair Salon-İçi Manzaralar”, *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2020, c. 11, sy. 2, s. 227–265.
- Yaren, Özgür, “The Turkish Sex Influx: Exploiting Class, Constituting Desire”, *Camera Obscura*, 2018, c. 33, sy. 1, s. 1–27.
- Yaren, Özgür, “Turkish Erotics: The Rise of the Sex Influx”, *Journal of Popular Culture*, 2017, c. 50, sy. 6, s. 1356–1375.
- Yavuz, Saim, “Sinema Salonları ‘Azıcık’ İlgisi İstiyor”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Süleymâ Murat Dinçer (ed.), Doruk Yayıncılık, 1996, s. 383–387.
- Yıldız, Pelin, “Sinema Salonlarının İç Mekan Düzenlemesi ve Günümüzdeki Kullanımı”, *E-Journal of New World Sciences Academy*, 2007, c. 2, sy. 3, s. 197–207.
- Yücel, Fırat, “Sinema Giden İnsan”, *Altyazı*, 2020, sy. 197, s. 18–24.

Türkiye Sinema Mekânları, Seyir ve Seyirci Araştırmaları Bibliyografyası: Yaklaşımlar, Kaynaklar ve Yöntemler

Aydın ÇAM - İlke ŞANLIER YÜKSEL

Öz

Bu çalışmada seyirci sadece filmle, sinema mekânıyla veya diğer seyircilerle etkileşimde bulunan değil, sinemaya giden kişi olarak tanımlanmış ve buradan hareketle bir işletme olarak belli bir program çerçevesinde film gösterimi yapan bir mekân olarak sinemayı; sinemanın şehirde ya da şehir-dışı alanlarda nerede ve nasıl konumlandığını, mekânın nasıl düzenlendiğini ve örgütlendiğini ve seyircinin sinema mekânlarındaki deneyimini konu edinen ulusal alanyazını derlemek ve değerlendirmek amaçlanmıştır. Gerçekleştirilen bu çalışmayla, ulusal geleneksel/ ana akım sinema tarihyazımının coğrafi olarak İstanbul'u (çoğunlukla Beyoğlu'nu) merkezine alan ve yakın zamana kadar salt ikincil kaynaklara dayanan yaklaşımından farklılaşarak, tarihyazımını farklı kaynaklar ve yöntemler kullanarak ulusal coğrafyamızın farklı yerlerine bakmayı deneyen araştırmaların bibliyografyasını oluşturmak hedeflenmiştir. Çalışmayı gerçekleştirmek için kütüphane kayıtları, arşiv ve veritabanları *sinema(lar)*, *sinema salonu*, *yazlık sinema* ya da *açık hava sineması* gibi anahtar kelimelerle taranmış; ulaşılan kaynaklardan hareketle ve kartopu yöntemiyle çalışma ilerletilmiştir. Bunun ardından, tarama ve derleme çalışması ile ulaşılan kaynaklar tematik olarak kodlanmış ve tasnif edilmiştir. Sinema mekânları, seyir ve seyirci araştırmaları alanyazınına dair veri, kodlama ve tasnif işlemlerinin ardından üç ana/üst temada –yaklaşımlar, kaynaklar ve yöntemler– yorumlanmış ve değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme sonucunda Türkiye sinema mekânları, seyir ve seyirci araştırmalarının bibliyografyası da oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sinema Mekânları, Seyir, Seyirci, Sinema Tarihyazımı, Türkiye Sinema Tarihi.

The Bibliography of Researches on the Cinema Venues, Cinemagoing and Cinemagoers in Turkey: Approaches, Sources, and Methodologies

Aydın ÇAM - İlke ŞANLIER YÜKSEL

Abstract

In this study, the cinemagoer is defined not only as the person who interacts with the film, the cinema venue or other audiences, but as the person who literally goes to the cinema. From this perspective, it is aimed to compile and discuss the literature on cinema venues in Turkey, in which the venues are defined as the place where the films are screened within a certain program as a commercial entities; where and how these cinema venues are located in urban or rural areas; how the cinema venues are arranged and organized; and the experiences of the cinemagoers in these venues. It is also aimed to create a bibliography of researches that try to investigate different localities in Turkey by using different sources and methods, differentiating from the approach of traditional/mainstream Turkish cinema historiography, that usually focus on İstanbul (mostly on Beyoğlu) and based primarily on secondary sources. In order to bring out the compilation, keywords such as *cinema(s)*, *cinema venue(s)*, *movie theater*, *summer cinema* or *open-air cinema* were searched in library records, archives and databases and this comprehensive review has been nourished by using the available resources and the snowballing. After the major bibliography was brought together, the sources were thematically coded, and classified. After the coding and classification processes, the sources on cinema venues, cinemagoers, and audience researches literature, are categorized and analyzed as *approaches*, *sources*, and *methods*. At the end of the review, the bibliography on cinema venues in Turkey, cinemagoers and audience research is listed.

Keywords: Cinema Venues, Cinemagoing, Cinemagoers, Cinema Historiography, Turkish Cinema History.

Seçil Büker ile Türkiye’de Sinema Çalışmaları Üzerine Söyleşi

Seçil BÜKER*

“Seçil Büker, 1947 yılında Eskişehir’de doğdu. Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden mezun oldu. Doktora çalışmalarını sinema üzerine yaptı. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü’nde öğretim üyesi olarak çalıştı. Sonrasında Gazi Üniversitesi’ne atanan Büker, ayrıca ODTÜ Güzel Sanatlar Bölümü ve Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde dersler verdi. Sinema literatürümüzün klasikleri arasına giren pek çok esere imza atan Büker, göstergebilim, sinemada anlatı ve film türleri üzerine çalışmalar yaptı. Seçil Büker hâlen Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde ders vermeye devam etmektedir” (tsa.org.tr)

Hocam, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, adından da anlaşılacağı üzere, ülkemizin bilimsel üretimini konu alan yayınlar yapmakta ve her sayısında farklı bir bilim alanına ait çalışmalara yer vermektedir. Derginin 2020 ve 2021 yılında basılacak iki sayısı Türkiye’de sinema çalışmalarına yönelik olacaktır. Bu ilk sayısı için sizinle bir mülakat yapmak, kendi tecrübelerinizi konuşmak ve Türkiye’deki sinema çalışmalarına dair bazı konularda görüşlerinizi almak istedik. Konuşmamıza sinemaya olan ilginiz, eğitiminiz ve akademiye yönelişinizle başlamak ve sonra sinema literatürüne ve eğitimine olan katkınız ve bunlara dair değerlendirmelerinizle konuşmamızı sürdürmek istiyoruz.

* Prof. Dr. Orcid: 0000-0003-0894-2137.

Müsaadenizle mülakatımıza sinema çalışmaları alanına yönelik sürecinizle başlayalım. Bu kararınızda neler etkili oldu?

Merhaba demek istiyorum önce. Ben sinemaya her zaman ilgi duydum. Sanırım “başka bir düzeyde” ilgiden söz ediyorsunuz siz. Ankara’ya geldiğimde Sinamatek üyeliği için Fransız Kültür’ün yolunu tuttum, çok yakındı kaldığım yurda. Sınıftan arkadaşlarım da vardı üye olan. İşte ben orada izledim izlenmesi gerekenleri. Film üzerine tek sayfalık bir açıklama verirlerdi. Neden önemli? Nerede çekilmiş? Yönetmen kim? Bu tür soruların yanıtları vardı sanırım. Keşke saklasaydım. Bizim bölümün duvar gazetesi vardı ve ben orada film eleştirileri yazardım. Gençler güler buna. Teksir makinesiyle bile çoğaltmak sorun. Dikilip önüne okurduk yazıları. Yazdıklarımın izlenimci eleştiri olduğunu yıllar sonra öğrendim. Tatillerde de Eskişehir’e gittiğimde *Sakarya Gazetesi*’ne uğurdum. Sinemalarda gösterilen filmler üzerine yazardım.

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Lisans Programı’ndan mezun oluyorsunuz. Doktoranızı ise 1985 yılında sinema üzerine yapıyorsunuz. Bu kararı nasıl aldınız, sizin tercihinizle mi, yoksa hocalarınızın yönlendirmesiyle mi?

Eskişehir’de Anadolu Üniversitesi doktora programı açmıştı. İletişim alanında. Prof. Dr. İnal Cem Aşkun yönlendirdi beni. Programa girmem için ısrar etti, cesaret verdi. Önce lisans tamamlama derslerinden sınavlara girdim. Başka bir alandan geliyordum ve ürkektim. Alandan değildim. Sonraki yıllarda başka alanlardan gelenlere destek olmaya çalıştım her zaman. İçinde bulunduğum doktora grubunda değişik alanlardan gelen öğrenciler vardı. Ürkeklikten dolayı doktora derslerini seçerken neredeyse sinemadan uzak duracaktım. Yine bir destek geldi. Naci Güçhan beni adeta zorla sınıfa itti (O zaman o da asistan tabii ki). Kendimi Oğuz Onaran’ın karşısında buldum. Hocam da çok gayret etti. Filmler, kitaplar taşıdı bana. İyi geçti ders. Zaten ilk göz ağrım, sinema... Herkes şiiir çözümlemesi, roman çözümlemesi yaparken ben İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü’nün duvar gazetesinde film çözümlüyorum. Artık bizi ancak ölüm ayırarak. Filmler yaşamın merkezinde, arada diziler de giriyor. Son yazım Netflix dizisi *Bir Başkadır* üzerine. Sineblog var Hacettepe’nin, orada yazıyorum.

O yıllarda sizin gibi sinema üzerine doktora yapan başka öğrenciler de var mıydı? Bölüm hocalarının sinema alanında çalışmak isteyen doktora öğrencilerine yaklaşımı nasıldı?

Dekanımız İnal Cem Aşkun kişisel seçimlere çok değer verirdi. Tez konusu seçiminde özgürdüm. Kimse karışmadı. Benim kayıtlı olduğum grupta Esra Bir yıldız vardı. Naci Güçhan’ın doktora tez çalışması sinema üzerine değildi ama önemi yok. Zaten sinema dersleri veriyordu. Alanın içindeydi.

Sizin isminiz ülkemizde sinema üzerine tez yazan ilk kuşak akademisyenler arasında anılıyor, doktora eğitiminde hangi hocalardan hangi dersleri almıştınız?

Şanslı olduğumu düşünüyorum. Ünsal Oskay, Oğuz Onaran, Özer Ozankaya, Barlas Tolon, Bozkurt Güvenç, Cevat Alkan, Cevat Çapan, Önay Sözer, Yahya Özsoy, Niyazi Karasar, Haluk Yavuzer. Umarım değerli hocalarımdan hiçbirini unutmadım. Yüksek lisans yoktu. Doktora dersleri iki yıl sürüyordu. Gençleri şaşırtabilir bu uzun liste. Metin Kazancı ve Korkmaz Alemdar da programda vardı. Seçimlikti bu dersler, ben almadığım için ilk gruba koymadım.

Tezinizin konusu “Sinemada Anlam Yaratma”. Bu konuyu tercih etme sebebinizden ve tezi yazma sürecinden bahsedebilir misiniz?

Uzun hikâye. Dil kökenli olmamdan dolayı “dilsel tabanlı” bir çözümleme bana kolay geldi. Şu an tez yazacak olsam neler olurdu kim bilir? Tez için insan güvenli alanda olmak istiyor.

Tez yazma ve savunma sürecinde ne gibi zorluklarla karşılaştınız, jürinizde kimler vardı?

Oğuz Onaran kaynakları, filmleri bana sundu. Ankara’dan filmleri taşıdı. Filmleri Fransız Kültür’den alıyordu. Bir kez eşiyile sanırım Erdek civarına tatile gitmişler, oraya götürmüş yanında, oradan Eskişehir’e bana getirdi. Otobüsten indiler, ellerinde kocaman kutular içinde filmlerle. Filiz Onaran da destek olurdu. Kendisi bavul taşıdı, Oğuz Hoca da filmleri. Kuşkusuz ben de kaynak taraması için Ankara’daki kütüphanelere geldim arada. Gençler şaşınyordur şimdi. Kütüphaneler arası kitap alış verişi bile yoktu. Çocuklarım çok küçüktü o nedenle hoca çok yardım etti. Ankara’ya gitmek, çocukları uzun süre birine bırakmak kolay değildi.

İngiliz Dili ve Edebiyatı Doktora programında sinema üzerine doktora çalışması yapan dönem arkadaşlarınız ya da hocalarınız da var mıydı?

Hayır, yok. Yine edebiyat alanında çalışan biri var: Hasan Ünal. DTCF İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde kaldı.

Hocam şimdi de biraz akademiye yönelik sürecinizi ve akademik hayatınızı konuşmak istiyoruz. Akademik hayatınızda Anadolu Üniversitesi’nin önemli bir yeri var. Sinema alanındaki öncü çalışmalarınızın gerçekleşmesinde Anadolu Üniversitesi’nin katkısı nedir?

Katkısı çok büyük. Değerli öğretim üyelerini derse davet etmeleri büyük katkı. Belki büyük kentte doktora yapsaydım yukarıda saydığım tüm hocaları tanıma fırsatı bulamazdım. Çok geniş bir alan açtılar bize bence. Anadolu Üniversitesi

o zamanlar araştırma yapana çok saygı gösteren bir  niversiteydi. “Bana katkısı olacak” dediğinizde kurum ne gerekiyorsa size sunardı.

Uzun yıllar Anadolu  niversitesi'nde çalışmalarınızı sürdürdükten sonra Gazi  niversitesi'ne geçiyorsunuz. Gazi  niversitesi döneminin çalışmalarınız üzerinizdeki etkisi nedir?

Zor bir soru. D şuneyim biraz. Hacettepe  niversitesi'nde çalışan çok sevdiğim Ayşe Kiran ve eşi Zeynel Kiran'ı daha sık görmeye başladım. Onlarla yaptığımız tartışmalar beni her zaman zenginleştirmiştir. Anadolu  niversitesi'nde çok sevdiğim yaşıtlarım ve genç arkadaşlarım vardı. Ankara'da da genç arkadaşlarım oldu. Onların ilgi alanları benim de ilgi alanım oldu. Doktora  Ğrencilerimdi bu gençlerin pek çoğu. Onlarla birlikte güzel işler çıkarttık. Örneğin Aydan  zsoy ile alımlama çalışması yaptık. Mutlu Binark'ın lisans öğrencileri için yaptığı yeni programda mitoloji ve göstergebilim dersleri vardı. Bu dersleri vermek çok keyifliydi. Bunun gibi pek çok Şey oldu. Aslında birbirimize öğretiyoruz. Gazi  niversitesi'ne katkıda bulunduğumu düşünüyorum. Emekli olduğumda en çok doktora derslerimi özledim. Çok önemli bir Şey söyleyeceğim. Özellikle 2000'li yılların başında Ankara'da bulunmak çok ayrıcalıklı olmak demektir, film görme açısından. 2020'de her yerden her filme ulaşabiliyorsunuz. O yıllarda Ankara'da Fransız Kültür gibi merkezlerde ya da başka mek nlerde film görmek çok kolaydı. Bu satırları okuyanların o yılları düşünmesi gerekir. Eskişehir Şimdi inanılmaz farklı.

Her iki üniversitede de çok sayıda lisans, yüksek lisans ve doktora dersleri verdiniz. Hangi dersleri verdiniz ve sinema çalışmaları ders programlarına ilişkin olarak ne gibi sorunlarla karşılaştınız?

Zaman zaman kuram dersinin gereksiz olduğuna ilişkin tartışmalara tanık oldum. Bu benim için tartışılmaması gereken bir konu. Ben genellikle film kuram ve eleştirisini, göstergebilim, sinema ve televizyona giriş, mitoloji, ağdaş mitler ve sinema, sinemada toplumsal cinsiyet temsilleri, Türk sineması, sinemada türler, akımlar gibi dersler verdim.

Yüksek Lisans ve Doktora programlarında çok sayıda  Ğrenci yetiştirdiniz. Tez danışmanlığını yaptığımız  Ğrencilerinizi hangi alanlara ve sorunlara y nlendirdiniz?

Yüksek lisans ve doktora derslerinde film çalışmalarında yeni yönelimler, ağdaş mitler ve sinema gibi dersler verdim son yıllarda. Şimdi anımsadım, doktora dersinde, derslikte tek bir film üzerinden ayrıntılı kuramsal tartışma yapmıştık. *Mr. Turner/Bay Turner* (Mike Leigh, 2015) tartışmaya açıldı bir dönem. Başka bir yıl ise *Close Up/Yakın Plan* (Abbas Kiyarüstemi, 1990). Bir yandan da öğrenciler seçtikleri filmler üzerine kendi kaynakalarını oluşturarak yazıyorlardı. Kuşkusuz

benim yönlendirmelerimle. Bu çalışmaların bir bölümü *Sinecine* dergisinde, başka hakemlerin denetimden geçerek yer aldı.

Siz tezleri sormuştunuz. Değişik temsiller ve konular çalıştık: sinemada erkek temsilleri, zenginlik temsilleri, dogma, kentsel dönüşüm, melodramlar, kadın temsilleri, reklam çözümlenmeleri. İzninizle ilk göz ağrımı anmak istiyorum. “Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme”, Nazlı Bayram’ın doktora tezi. Bana verilen ilk görevdi. İlk olduğu için onu andım. Anamadığım sinema alanında çalışan öğrencilerim \arkadaşlarım alınmazlar umarım.

Çok sayıda öğrencinizin değişik üniversitelerde akademisyen olarak sinema literatürüne katkı verdiğini biliyoruz. Öğrencileriniz içinde sizde iz bırakan kimler oldu?

Az önce Nazlı Bayram dedim. Canan Uluyağcı, Ruken Öztürk, Hasan Akbulut, Aslıhan Doğan Topçu, Gürhan Topçu, Mediha Sağlık, Emine Demiray, Halim Esen, Serhat Kaymas, Nergis Karadaş, Sevil Uzoğul Bayçu, Şeyma Balcı, Barışkan Ünal, Olgun Atamer, Sinan Altundağ, Kemal Cem Baykal, Sarper Süzek, Ertuğrul Algan, Serhat Kaymas, Hale Küniçen, Özge Güven. Hepsine yer var yüreğimde anamadıklarım için de yer var.

Elbette hocam. Biraz çalışmalarınıza doğru ilerlemek istiyoruz. Sinema alanındaki akademik çalışmalarınızın yayımlandığı ilk dönem 1980’li yılların ikinci yarısı. Bu dönemde az sayıda kitaptan oluşan sinema literatürüne Oğuz Onaran ile birlikte yazdığınız Sinema Kuramları (1985) ile dikkat çeken bir katkıda bulunuyorsunuz. Aynı yıl Sinema Dili Üzerine Yazılar kitabı yayımlanıyor. Birkaç yıl sonra da Film ve Gerçek (1989). Sinema literatürümüzün klasikleri arasına giren bu kitapların hazırlık sürecinde neler yaşadınız ve yayımlandıktan sonra neler deneyimlediniz?

Hiç kimsenin tanımadığı Eskişehir’de yaşayan iki çocuklu bir kadın. Kalkmış sinema çalışıyor, deli mi ne? Anne kimliğimin dışına çıkmam çok zordu. Pek çok kişi, yakınlarım, beni sadece o anne kimliğimle tanımak istiyorlardı. Yaptıklarımı görmezlikten geliyorlardı. Nasıl anlatsam? Yok sayıyorlardı ya da sıradanlaştırıyorlardı. Çok doğalmış gibi yaptıklarım. Değildi, çamurlu bir taşra kentinde bunları yapmak kolay değildi ama değersizleştiriliyordu çabalarım. Bunu sayısız kez yaşadım. Eşim yöneticiydi ve onun eşi olarak gittiğim bir toplantıda kadın kardiyolog bir profesörle beni tanıştırdı ve sinema çalıştığımı söyledi. Tepki: “Konken oynayacağına çok iyi yapıyor.” Sinema çalışmak “sınıf altı” bir etkinlikti o yıllarda. Sinema çalışmak doktorun gözünde de konken oynamanın bir üstü. Dost Yayınevi basmıştı kitapları, belki Oğuz Onaran’la gittiğim için etkilenmiştir.

Araştırmalarınız sinema çalışmaları alanına güçlü ve yeni bir kuramsal derinlik kattı. Özellikle sinema göstergebilimi alanındaki öncü çalışmalarınız, bu yaklaşıma yönelik yaygın bir ilgi oluşturdu. Göstergebilimsel çalışmaların sizin öncülüğünüzde 1980'li yılların sonunda başlayıp bugüne uzanan seyrini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Sanırım bu öncülüğün yalnızca sinema alanında olduğu söylenebilir. Doğan Aksan, Tahsin Yücel, Akşit Göktürk gibi değerli hocalar temeli oluşturmuşlardı. Algirdas Julien Greimas'a dayanarak yaptığımız okumalar bir yol açtı filmleri daha derinden anlamak için. Kimi kez doktora tezlerinde göstergebilimsel yöntemi kullandık kimi kez de makalelerde. Daha sonra pek çok genç arkadaşım alana geldi.

Film kuramları alanındaki çalışmalarınızı sonrasında Türk Sineması üzerine yaptığınız çalışmalar izliyor. 1990'lı yıllarda oyuncu/yönetmen/senarist odaklı kitaplarınız yayımlanıyor. Bu kapsamda, Canan Uluyağcı ile birlikte Türkan Şoray üzerine Yeşilçam'da Bir Sultan (Afa, 1993) kitabı, Sinema Yazıları: Onat Kutlar'a Armağan (Doruk, 1997), Hasan Akbulut ile birlikte yazdığınız Semih Kaplanoğlu'nun filmi üzerine Yumurta: Ruha Yolculuk (Dipnot, 2009) ve Ahmet Uluçay'ın filmlerini incelediğiniz Karpuz Kabuğu Denize Düşünce (Kırmızı Kedi, 2010) kitaplarınızı sayabiliriz. Bu kitapların ortaya çıkış sürecini anlatır mısınız?

Önce *Yumurta: Ruha Yolculuk*. Ben filmi görünce kafamda kurmuştum neler yazılabileceğini, Hasan'ı aradım: "İki kişi olursak daha hızlı çalışırız, senin katkına ihtiyaç var." dedim. Ben filmi çok sevdim. Umarım Hasan da haz alarak yazmıştır. Türkan Şoray'ı çalışmak zevkliydi. Milli kütüphane ve orada geçirilen saatler, fotokopiler... Sinemamızın içinde gibiydim. Tüm gün dergi tararken çok şey öğrendim. Soğuktan kütüphane ama dergiler sıcaktı. Ahmet Uluçay Eskişehir'e çok yakın bir köyden... Anadolu Üniversitesi'ne de gelirdi. İçim titer adımdıydumda. Doktora dersinde bir çalışma planı yapmıştık. Kırmızı Kedi Yayınevi onu anmaya ve kitabı basmaya hazır olduğunu söyleyince hemen kendi filmi de ilave ederek kitabı oluşturduk. Onat Kutlar'ı sanırım Ruken Öztürk ile düşünmüştük. Yıllar geçiyor ve kimi anılar siliniyor. Ama Ruken çok yardım etmişti, birlikte düzeltmeler yapmıştık.

Bir de çocuk kitabınız var, Zeynep'in Sinema Kitabı (Hil, 1987). Çocuklar için sinema kitabı yazan ilk isim olarak bu fikrin nasıl ortaya çıktığını paylaşır mısınız? Çocukların kitaba ilgisi ne oldu?

Çocuklar hep aklımda. Son yıllarda da aklımda. *Zeynep'in Sinema Kitabı'nı* seven pek çok genç erkek ve kadınla karşılaşıyorum. *Frozen* (2010), *Brave* (2012) ve *Ferdinand* (2017) filmleri üzerine de çocuk kitapları hazırladım. Salgın girdi araya. Elden geçmedi ama Hayao Miyazaki'nin *Küçük Cadı Kiki* (1989) de "ham"

olarak hazır. Çocuklarla uzun yıllar birlikte olan bir öğretmenin yardımıyla bir format çıktı ortaya. Sanırım iyi oldu. Yorumları o formata yerleştirdim. Üçü hazır. Miyazaki, büyüklerin de ilgisini çektiği için çalışmayı “hafifletmeden”, tam tersine “ağırlaştırarak” kitap mı yapsam, karar veremedim. *Frozen*, *Brave* ve *Ferdinand* basılırsa ve işe yararsa devam ederim.

Hocam biraz da Türk sinemasına katkılarınızla devam etmek istiyoruz. Türk sinemasına bakışınızı yansıtan kitaplarınızdan yukarıda bahsettik. Çalışmalarınızın film eleştirisi alanına kuramsal bir derinlik ve metodolojik bir yaklaşım kazandırdığını söyleyebiliriz. Bir ülke sinemasının gelişiminde film eleştirisi ve daha genel olarak da film kuramları alanındaki çalışmaların etkisi nedir?

Çok basit bir gerçeği dile getirsem: dil ile düşünme ilişkisini. Dille düşünmüyoruz. Kavram dağarcığınız genişledikçe düşünmenin sınırları da genişliyor. Yalnızca film kuram ve eleştirisi değil, şiir okumak, roman okumak, tümü katkı getirir yönetmene. Hele kuramsal çalışanlarla uygulamada olanlar birlikte oturup konuştuklarında ortaya neler çıkar. Neler çıktığını da biliyoruz. Peter Wollen, *The Passenger/Yolcu*’nun (Michelangelo Antonioni, 1975) senaryo yazarları arasında, Antonioni ve Mark Peploe ile birlikte. David Locke adını o mu düşündü? Hep merak ederim. Öylesine aklıma geldi. Tanıtma yazılarında görülmeyenler de var. Somut olarak görülmeyen etkileri saptamak zor. Kuram okumanın etkisini her zaman somut olarak göremezsiniz. Filmi izlerken sezersiniz.

Bu noktada Türk sinemasının kendi özgün dilini oluşturma arayışları sizce nasıl bir seyir izlemiştir? Bu süreçte Yeni Türk Sineması ya da Yeni Türkiye Sineması tanımlamasını değerlendirir misiniz?

Bu soruyu kısaca yanıtlamak zor. Gayret edeyim. Lütfi Ömer Akad’ın 1952’de çektiği *Kanun Namına* bence çok önemli, o özgün dili arama sürecinde. Sonra Metin Erksan tam 10 yıl sonra *Yılanların Öcü* (1962) ile yeni bir soluk getirdi. Akad geleneğini sürdüren Yılmaz Güney on yıllık oyunculuk, senaryo yazarlığı deneyimi ile 1968’de *Seyyit Han*’ı çekti. 1970’de *Umut* ile en iyi Türk filmlerinden birini yarattı. Sanki oyuncu sinemasından yönetmen sinemasına geçişte Yılmaz Güney, temeli atılan köprüyü tamamladı. Ben böyle bir üçgen görüyorum.

Gençlik yıllarımda rahatça “Türk Sineması” derdim, “Alman Sineması” der gibi. O açıdan bakarsanız çok doğru: “Türk Sineması” demeli insan. Tarihsel süreçte Kürt kimliği tartışılmaya başlandı. Kimlik üzerinden tartışmaya, değerlendirmeye başladık. Kürt araştırmacılar bizi uyardılar. Ben bu uyarıya sessiz kalamazdım. Türkiye Sineması dendiğinde onun içindeki Kürt kimliğinin daha iyi temsil edildiğine inanıyorlarsa ben de onların seçimini benimserim. Dilde uzlaşım da önemli. “Almanya Sineması diye bir şey de yok ki canım”, olmaz. Türkiye Sineması giderek dilin çevrimine girdi. Ben yaşlı bir kadını, arada konuşurken Türk Sineması

demekten kendimi alkoyamıyorum. Yılların alışkanlığı... Verdiğim dersin adı da Türk Sineması oldu yıllar boyu. Umarım kendimi iyi ifade edebilmişimdir.

Diğer yandan sinema kuramları üzerine yapılan çalışmalar ile film yapımı arasında hep bir mesafe oldu, geçmişte de günümüzde de. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz? Daha fazla etkileşim olsaydı, bunun filmlerin üretilme biçimlerine farklı yansımaları olur muydu?

Özellikle bizim ülkede bayağı bir mesafe var gibi geliyor bana. İç içe oldukları ülkeler de var. Ne güzel, hep imrenirim. Bundan sonra sanki farklı olacak. Bana öyle geliyor. Bence mesafe olmasaydı, neler olurdu neler!

Sadece akademik çalışmalarınızla değil, film festivallerinde yer alarak da katkılarınızı sürdürüyorsunuz. Kadın Filmleri Festivali ve Ankara Uluslararası Film Festivali'nde uzun süredir yer alıyorsunuz. Film festivalleri nereye gidiyor? Etkileri ve işlevleri açısından bir değerlendirme yapabilir misiniz?

Festivaller çok yararlı. Kimi izleyiciler için festivale gitmek statü göstergesi. "Film bir hafta sonra başka sinemada gösterime girecek. Olsun! Festivalde izlemeliyim. Salonlara girmek için tüm koşulları zorlamalıyım. Merdivenlerde oturmalıyım." Bu da hoşuma gidiyor benim. Çaba gösteriyor film izlemek için. Şu sayıda film gördüm, bu sayıda film gördüm derken bir de bakıyorsunuz gerçekten iyi bir izleyiciye, sinefil'e dönüşmüş. Rekabet sıkı. Filmleri sinemada izlemenin keyfi başka. Ben de hiç üşenmem, tıpkı Oğuz Onaran gibi. Sizin gibi düşünenlerle birlikte oluyorsunuz. Festivalin havası başka. Devasa perde, işte sinema bu! Ayrıca toplu gösteriler, başyapıtlar, ünlü uyarlamalar ve bilmediğiniz, görmediğiniz ülke sinemaları. Daha ne olsun! Mutlaka festivaller olmalı.

Elbette hocam. Biraz da sinema eğitimine dair konuşalım diyoruz. Sinema eğitiminin gelişimine de katkı verdiniz. Değişik üniversitelerde özellikle lisansüstü programların geliştirilmesinde destek alınan önemli isimlerden biri oldunuz. Sizce ülkemizdeki sinema eğitiminin durumu nedir? Geliştirilmesi için neler yapılmalıdır?

Radyo Televizyon Sinema (RTS) anabilim dalları şemsiyesi yerine "Film Çalışmaları" adı altında bir anabilim dalı kurulsa! Bu anabilim dalı kuramsal çalışmaların yanında film üretim süreci konusunda da güçlendirilse! Belki bunun tam tersi var olan Güzel Sanatlar Fakültesi (GSF) üretim etkinlikleri, kuramsal çalışmalarla güçlendirilebilir. RTS bölümü içinde film çalışmaları daha az önemsenen bir alan olarak kalıyor. Giderek "herkes film izliyor herkes filmler üzerine yazar, çözümleme yapar" kanısına doğru ilerliyor süreç. Film çalışmaları, anabilim dalı olarak özgürleşirse çalışmalar daha derinlikli olabilir diye düşünüyorum.

Sinema öğrencilerinin başvuru kaynakları arasında sizin kitaplarınızın önemli bir yeri var. Yıllar içinde sinema literatürü hayli zenginleşti. Sizce sinema eğitiminde hangi alanlarda kaynak kitap ihtiyacı var?

Söylediğiniz gibi sinema literatürü zenginleşti, farklılaştı ve çeşitlendi. Hem editörlü kitaplar, hem doktora tezlerinin kitaplaşması hem de özgün çalışmalara daha fazla rastlıyoruz. Akademik sinema dergilerinin sayısı birden ikiye çıktı (*Sinecine, SineFilozofi*). Çeviri eserler giderek artıyor. Düzenli olarak yapılan sempozyum ve kongreler var. Bir eksiklik yok sanki, ciddi bir artış var bu alanda. İnsan kimi kez hangisini okuyacağını şaşırıyor!

İlaveten dijitalleşme yayınlara ulaşımı, film yapım pratiklerini ve izleme biçimlerini de etkiliyor. Dijitalleşmenin sinema eğitimi ve çalışmaları alanına etkileri konusunda neler söylemek isterseniz?

Evet, selüloitten dijitalle geçtik. İçinde yaşadığımız çağa dijital çağ, bilgi, enformasyon çağı da deniyor. Her sektör dijitalleşmeden etkileniyor kuşkusuz. Sinemada ise bunu çok daha net görebiliyoruz. Örneğin film gösterimleri... Makiniste film kopyası değil de bir usb içinde film geliyor. Makinist filmin başından ayrılmazdı, şimdi film özel şifrelemeyle sinema salonuna geliyor, dijital sinema projeksiyonuna yükleniyor ve gösterim yapılıyor. Sinema salonları bu nedenle de yenileniyor. Örneğin Nijerya sineması dijitalleşme ile daha fazla film üretmeye başladı. Animasyonların sayısı gittikçe artıyor. Bir yandan da aynı anda tüm dünyada film izleyebiliyoruz. Dezavantajları da var kuşkusuz... Korsan film artıyor. İnternette film indirmek artık çok kolay. Telif hakkı burada devreye giriyor tabii. Makinistlerin sayısı gittikçe azalıyor bu başlı başına bir sorun...

Hocam sizi yorduk; son olarak üzerinde çalışmakta olduğunuz yeni bir araştırmanız, projeniz, kitabınız varsa paylaşır mısınız?

Çocuklar için yazdığım kitapları paylaştım. Şeyma Balcı ile tren temsilleri çalıştık, Prof. Dr. Emine Naskali istedi. Daha önce avarelerimizi çalışmıştık. Yine Emine Naskali hocanın editörü olduğu *Avare* kitabı için. Bu çalışmada ne kadar trenli filmimiz varsa hepsini izledik ve çözümledik. Bir de baktık ki kitap olmuş. Bir bölümünü makale yaparak Emine Hanım'a sunduk. Bir bölümü çıksın görücüye, daha sonra kitap olarak da okura sunarız diye düşündük. Şu an sinemada yaşlılık temsili çalışıyorum. Henüz biten yazı yok.

Zaman ayırdınız, kıymetli bilgi ve görüşlerinizi paylaştınız. Çok teşekkür ederiz hocam.

Söyleşi ve Düzenleme: Peyami Çelikcan ve Tuba Deniz.

Auteur Sinema Bağlamında Türkiye’de Yönetmen Sineması Kitapları Literatürü: Bir Tasnif Denemesi

Havva YILMAZ*

Giriş

Nijat Özön’ün Türk Dil Kurumu için hazırladığı 1963 tarihli *Sinema Terimleri Sözlüğü*’ne göre yönetmenin tanımı şu şekildedir: “(Dar anlamda) Bir çevirim senaryosunun görüntü biçimine sokulması için gerekli çalışmaları yöneten kimse. (Geniş anlamda) bir filmin meydana getirilmesi için senaryocu, görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni, teknikçiler, oyuncular arasında işbirliğini sağlayan, bunların çalışmalarını yöneten, filmin bir sanat yapıtı olarak meydana gelmesinden sorumlu olan sanatçı, sinema sanatçısı.”¹ Bu kısa tanımın da işaret ettiği üzere kağıt üzerindeki bir senaryonun beyaz perdeye aktarılmasında yönetmenin rolü, filmin estetik değerini ve anlam bütünlüğünü belirleyen en önemli unsurdur. Sinema, genel anlamda bir ekip işi olsa da, ekibi bir araya getiren ve filmin karakterine dair kritik kararları alma yetkisine sahip bulunan yönetmenin belirleyiciliği ön plandadır.

Yönetmen sineması ise basitçe söylemek gerekirse özgün bir dil yakalamış *auteur* yönetmenlerin ürettiği filmlerden müteşekkil bir alana tekabül eder. Aynı zamanda yönetmenin sinema dilinin baskınlığı ile bir akım olarak değerlendirilen *auteur* sinemanın Türkiye’de Metin Erksan filmleriyle başladığı düşünülür. Kuramın ortaya çıkışı II. Dünya Savaşı sonrasına kadar uzanır. Savaşın ardından

* Doktora Adayı, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Bölümü. yilmazhavva2020@gmail.com, Orcid: 0000-0001-7540-6732.

1 Nijat Özön, *Sinema Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1963, s. 46.

Fransız sinemasının güç kaybetmesiyle, Fransa'da savaş dönemi boyunca yasak olan Amerikan filmlerine yönelik yoğun bir ilgi oluşur. *Cahiers du Cinema* (Sinema Defterleri) dergisi etrafında Andre Bazin önderliğinde toplanan bir grup genç film eleştirmeni, Hollywood filmlerine yönelik değerlendirmeleriyle sinemaya “yazar yönetmen” kavramını kazandırır. Dergide yayımlanan yazıların etkisiyle “Yaratıcı Yönetmenler” (politique des auteurs) olarak adlandırılan bir grup yönetmen özgün form ve içerikte ürünler ortaya koymaya başlar. Hatta Bazin'in liderliğinde hazırlanan manifesto ile Fransız “Yeni Dalga” akımının da temelleri atılmış olur.²

Andrew Sarris'in adlandırmasıyla *auteur* kuramı bu çerçevede ortaya çıkar ve derginin genç yazarları tarafından geliştirilir. Buna göre, bir filmin tüm yapım süreçlerinde belirleyici role sahip kişi yönetmendir ve tıpkı bir romanın yazarı gibi filme imzasını atması gereken, filmin sorumluluğunu üstlenmesi gereken kişi o olmalıdır.³ Sarris'in 1962 tarihli makalesinde vurguladığı üzere “auteur olan yönetmen klasik üretim biçimlerinin aksine oyuncu seçiminden montaja, filmin senaryosundan diğer teknik unsurlara kadar filme parmak izini bırakacak kadar damgasını vurmalıdır.”⁴

Sarris, “The Auteur Theory and The Perils of Pauline” adlı makalesinde yönetmenler için *auteur* olma ölçütünü üç kıstasa bağlamıştır. Sarris, makalede bu üç kıstasın iç içe üç halka olarak düşünülebileceğini belirterek dışardan içeriye doğru “teknik ustalık” (Technical Competence) “kişisel tarz” (Personel Style) ve “işsel anlam” adını verdiği kıstasları sıralar. Teknik ustalık, adından anlaşılacağı üzere filmin teknik anlamdaki başarısını, yönetmenin film dilini uygulayabilme yeteneğini kapsamaktadır. Kişisel tarz, yönetmenin tüm filmlerine sarıh bir şekilde damgasını vuran özgün stili, yani imzasıdır. İşsel anlam ise yönetmenin kendi anlam dünyasını filme aktarma becerisidir. Chaplin, Welles, Dreyer, Rossellini, Bunuel, Bresson ve Vigo bu tür yönetmenlere örnektir.⁵ Öte yandan Peter Wollen, André Bazin gibi isimler Sarris'in *auteur* kuramını çeşitli açılardan eleştirmiş ve kavramın ortaya çıkışı ile açılan tartışma zeminine katkı sağlamışlardır.⁶

2 Ufuk Uğur, “Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması”, *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (6/3), Ordu: Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, 2017, s. 229.

3 Zafer Özden, *Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*, İstanbul, Afa Yayınları, 2000, sf. 108. Aktaran Uğur, “Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması”, s. 230

4 Uğur, “Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması”, s. 231.

5 Andrew Sarris, “The Auteur Theory and The Perils of Pauline”, *Film Quarterly*, c. 16, sy. 4, University of California Press, 1963, s. 29.

6 Arif Can Güngör, “Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, sy. 30, 2014, s. 83.

I. Türk Sineması ve *Auteur* Kuramı

Türkiye’de *auteur* sinemanın ortaya çıkışı tartışmalı bir konu olmakla birlikte ilk *auteur* yönetmenin Metin Erksan olduğu düşünülür. Sinemanın bir sanat dalı olduğu fikrini güçlü bir şekilde ve dönemin hilafına savunan Erksan’ın, sanat eseri olarak filmi üreten sanatçının yönetmen olduğu yönündeki görüşleri *auteur* kuramının temel iddiası ile örtüşmektedir. Halit Refiğ’e göre, aynı dönemde estetik bütünlüğü, özgün fikirlerle harmanlayan Lütfü Ö. Akad’la birlikte Erksan, Türk sinemasının ilk *auteur* yönetmenleridir.⁷ Özgüç, 1952 yılını değerlendirirken o yıl dört filmi yöneten Akad için “*Kanun Namına* filmi ile Türk sinemasına *ilk kilometre* taşıyı koyacaktı. Gerçekten Akad, yıllardır anlatım aksaklıklarıyla yaşamaya çalışan *kekeme* bir sinemaya bir dil kazandırıyor, yeni bir soluk getiriyordu. Yaşayan tipler, gündelik olaylar ve doğal çevrenin kullanımı *Kanun Namına*’yı tarihsel süreç içindeki yerine oturtuyordu.” der.⁸ Bu açıdan, sinemayı eğlence aracı olmaktan çıkarıp edebiyat, şiir, resim, mimarî gibi bir sanat dalını icra eden ilk isim Lütfü Ö. Akad’dır. Hemen arkasından Erksan’ın ilk filminden itibaren adından söz ettiren üslubu, edebiyatçıların sinemayla ilgilenmeye başlaması, başarılı roman uyarlamaları ile yönetmenin film üreten bir sanatkar olduğu fikri pekişir.

Özellikle Erksan’da ön plana çıkan yerel kültür ve sanat unsur ve formlarını sinemaya uyarlama fikri, *auteur* kuramının bir sinema akımı olarak karşılık bulmasına ve ulusal sinema akımıyla da yollarının kesişmesine neden olmuştur. Ancak yüksek politik gerilimlerin, ideolojik çatışmaların, toplumsal çalkantıların, askerî darbelerin gölgesinde yol alan kültür ikliminde, zamanla *auteur* yönetmenlik apolitik niteliğiyle ön plana çıkar hale gelmiştir. Atam’ın ifadesiyle “Yaratıcı yönetmen anlam kaymasına uğrayarak, kişisel konularda film yapan insan anlayışı egemen hale gelmiştir.” ve hâlihazırda “kişisel meseleleri ısrarla sinema perdelelerine taşıyan yönetmen” nitelemesi *auteur* yönetmen kavramını karşılamaktadır.⁹ Bu anlayışın bir uzantısı olarak Türk sinemasında ilk *auteur* yönetmenin Ömer Kavur olduğunu öne süren çalışmalar da mevcuttur.

II. Yönetmen Sineması Kitapları: Genel Bakış

Türkiye’de yönetmen sineması literatürü ise bu tartışmalardan azade olarak *auteur* kuramıyla/yönetmenlerle sınırlandırılmayacak genişliktedir. Burada deneyeceğim ilk derli toplu değerlendirme girişiminin de gösterdiği üzere, Türk sinemasında yönetmen(lik) olgusunu incelemek üzere başvurulabilecek zengin bir literatür bulunuyor. Birincil ve ikincil kaynaklardan oluşan bu literatürün, çeşitli açılardan değerlendirildiğinde, Türk sinemasında yönetmenliği ele alan ya

7 Güngör, “Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması”, s. 85.

8 Ağâh Özgüç, *Kronolojik Türk Sinema Tarihi (1914-1988)*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Sinema Dairesi Başkanlığı, s. 21.

9 Zahit Atam, “Yeni Sinemanın Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan”, Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2010, s. 263.

da doğrudan yönetmenlerin biyografilerine ve eserlerine yer veren genel çalışmaların haricinde, tek tek kişilere ya da belirli dönem veya temalara odaklanan, ansiklopedik nitelik taşıyan, kadın yönetmenleri inceleyen veya yönetmenlerin kendileri tarafından kaleme alınan metinler olduklarını görülür. Giovanni Scognamillo, Ağâh Özgüç, Alim Şerif Onaran, Atilla Dorsay, Kurtuluş Kayahı, Burçak Evren gibi önde gelen Türk sineması yazarları, bahsi geçen kategorilerde hazırladıkları çeşitli metinlerle literatüre katkı sunmuşlardır. Şükran Kuyucak Esen, Rıza Kıracı gibi genç kuşak sinema yazarları da yönetmen sineması kitapları literatürüne özgün çalışmalarla katkı sunmuşlardır.

Yönetmen sineması kitapları literatürü içerisinde en geniş yer, doğrudan seçili bir yönetmenin hayatına ve filmlerine odaklanana aittir. Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Muhsin Ertuğrul, Halit Refiğ, Atf Yılmaz, Ertem Göreç, Ertem Eğilmez, Ömer Kavur, Zeki Ökten, Yavuz Turgul, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Ahmet Uluçay gibi Türk sineması yönetmenleri çeşitli araştırmalara konu olmuşlardır. Kadın yönetmenler arasında müstakil bir çalışmaya konu olan sadece Yeşim Ustaoglu olmakla birlikte Türk sinemasında kadın yönetmenlere odaklanan çalışmalar mevcuttur. Yönetmen sineması kitapları arasında en geniş yeri tutan Yılmaz Güney hakkında hazırlanmış çalışmalarda, yönetmenin ideolojik ve politik mücadelesi ön plana çıkar. Halit Refiğ ile ilgili çalışmalarda ise yönetmenin ulusal sinema fikri etrafında geliştirdiği çeşitli düşünceler ve yerlilik arayışı meselesi ön plandadır. Metin Erksan ve Ömer Kavur farklı dönemlerde sinemaya kattıkları estetik değer vurgusuyla incelenirler.

2000 sonrası Türk sineması yönetmenlerini inceleyen çalışmalar çoğunlukla doğrudan yönetmenlerin filmlerini konu edinir ve tematik incelemelerde bulunurlar. Ayrıca 1990 ve 2000 sonrası yönetmen kuşağını bir arada ele alan dönemsel ve tematik çalışmalar da mevcuttur. Belirli bir döneme yahut temaya odaklanan çalışmalar ise genellikle birbirleriyle kesişirler. Yönetmenlerin kendi kalemlerinden çıkan metinler, literatürün birincil kaynakları olmaları yönüyle önem taşırlar. Yönetmenlerin hatıratlarının yanı sıra sinemaya ilişkin düşüncelerini içeren metinler ve yönetmenlere ait çeşitli ego-dokümanların derlendiği çalışmalar bu kategoriyi oluşturmaktadır. Bütün zenginliğine ve çeşitliliğine rağmen yönetmen sineması kitapları çoğunlukla derleme, anekdotlar aktarma, kısa film değerlendirmelerinden oluşur.

Kitaplaştırılmış tezlerin yanı sıra araştırma yönü ön plana çıkan bir takım çalışmalar, Türk sinemasında yönetmen olgusunun incelenmesine yönelik ciddi girişimler barındırmakla birlikte örneğin tüm kadın-erkek tüm yönetmenleri kapsayan detaylı ve hacimli ansiklopedik bir çalışma mevcut değildir. Yönetmen sineması kitaplığına sahip yayınevleri belirli bir yayın politikası dahilinde çalışmalarını yürütseler dahi ele aldıkları yönetmen sayısı sınırlı kalmakta, her kuşağı temsil etmemektedir. Kadın yönetmenlerin müstakil eserlere konu edinilmemiş olması ise Türk sinemasında kadın yönetmenlerin mevcudiyetinin 2000'ler sonrası

bir olgu olduğu varsayımına yol açacak denli büyük bir eksikliğe sebep olmaktadır. Yönetmenlerin prosopografik çalışmalara konu edinildiği, biyografilerinin ilişkisel analizinin yapıldığı, sosyo-ekonomik ve kültürel bağlamın derinlikli analizine yer veren, yönetmenleri uluslararası meslektaşlarıyla mukayeseli bir şekilde inceleyen çalışmalar literatürün zenginleşmesine, Türk sinemasında yönetmen olgusunun gerçekçi bir hüviyet kazanmasına ve Türk sineması tarihinin tartışma zeminin kuvvetlenmesine yardımcı olacaktır.

Ayrıca yönetmen sineması kitaplarının niceliksel ve türsel zenginliği içerisinde, yönetmen sineması literatürünü değerlendiren, bugüne kadar bu sahada ne tür çalışmalar yapıldığını ele alan ve bunun üzerinden kuramsal, kavramsal ya da kronolojik/tarihsel bir incelemeye girişen ikincil metinlerden söz etmek de imkansızdır.

A. Genel Değerlendirmeler İçeren Yönetmen Sineması Kitapları

Yönetmen sinemasına dair genel değerlendirmeler içeren, belirli yönetmenler üzerinden Türk sinemasına dair çıkarımlarda bulunan, yönetmen biyografilerini derleyen çalışmalar, Türkiye'de yönetmen sineması literatürü içinde yer alan en belirgin kalemlerdendir. Tark Dursun Kakinç'ın 1963'te kaleme aldığı *Ünlü Sinema Rejisörleri* gibi dünya genelinde yönetmenleri konu edinen çalışmaları dışarda bırakırsak bu kategoride tespit edebildiğimiz ilk çalışma Giovanni Scognamillo'nun ilk defa 1973 yılında yayımlanan *Türk Sinemasında 6 Yönetmen* başlıklı çalışmasıdır. Scognamillo, bu çalışmayı aslında 1968 yılında hazırlamış ama maddi imkânsızlıklar nedeniyle yayımlanması uzun sürmüştür. Kitapta yer alan altı yönetmenden üçü ile ilgili yazılar daha önce *Sinema 65* dergisinde yayımlanmış olmakla birlikte, yazar üç yeni isim için kaleme aldığı metinlerle kitabı oluşturmuştur.

Scognamillo'nun bu çalışmadaki amacı hem gelecek araştırmacılara derli toplu bir kaynak bırakmak, hem de Türk sinemasının iki dönemini en tipik özellikleriyle temsil ettiğini düşündüğü yönetmenleri ciddiyetle ele almak. Söz konusu iki dönem/kuşak ise Akad ve Akad'ı izleyen sinemacılar kuşağı ile 1961 sonrası dönem/kuşak. 1968'de yazdığı önsözde, yazar bu hususu vurgularken "her yönetmenin en özgün özelliğinden hareket edip, en önemli yapıtlarını ele alarak, sanatçıyı tutkuları ve endişeleri, aşamaları ve gerilemeleri, varsa kuşkuları ile incelemek" iddiasında olduğunu ifade ediyor.¹⁰ Kitabın yayımlandığı tarihte, yani yazılışından 5 yıl sonraki "Önsöz"de yazar bir dönem değerlendirmesi yapıyor. Renkli film tehlikesine ve bunun yönetmen tercihlerini nasıl etkilediğine değiniyor ve neden bu süreçte yapılan filmleri kitaba dâhil ederek yeniden düzenlemediğini açıklıyor. Yönetmenlerin filmografilerine eklediği bu sonradan çekilen filmleri Scognamillo analizlerinin yer aldığı kısımlara eklememiş ve çalışmasını bu doğrultuda revize etmemiş.

¹⁰ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinemasında 6 Yönetmen*, İstanbul: Türk Film Arşivi Yayını, 1973, s. 11.

Scognamillo'nun çalışması ayrıntılı ve derinlikli eleştirilere yer vermesinin yanı sıra yazıldığı tarih bakımından da değerli. Kitaba konu olan yönetmenler hayatta iken yapılmış bu değerlendirmeler, 142 adet orijinal fotoğrafla birlikte yönetmenlerin onayından geçmiş. Bu açıdan da önemli bir kaynak olma niteliğine sahip olan çalışmanın sadece altı yönetmenle sınırlı olmaması kaynak değerini artırabilirdi.

Bu kategoride değerlendirilebilecek bir diğer çalışma, Kurtuluş Kayalı'nın *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması* başlıklı çalışması, kendi ifadesiyle yazarın "Türk sineması üzerine düşünme serüveninin muhasebesi"ni, yirmi yıllık bir süreç içerisinde Türk sinemasına dair kaleme aldığı metinleri içeriyor.¹¹ Kayalı, çalışmasının ilk bölümünde altı ayrı makale ile Türk sinemasının ortaya çıkışından kitabın yazıldığı tarihe değin serüvenini ele alıyor. Türk sinemasının halkla ve gelenekle ilişkisi, Türk sineması alanında tarih yazımına ve tarih yazıcılarına ilişkin meseleler, sinema yayıncılığı gibi konulara değinen bu makalelerden oluşan ilk bölümden sonra sırasıyla Metin Erksan, Lütfi Ömer Akad, Halit Refiğ ve Yılmaz Güney ile Şerif Gören sinemasını mercek altına alıyor. Bu çalışma da hem Kayalı'nın Türk sinemasına ilişkin yazılarının ilk defa bir araya geliyor olması, hem de yönetmenlerin Türk sinemasına ilişkin genel meselelerle birlikte tartışılıyor olmasından oldukça önemlidir.

Artun Yeres'in derlediği *65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Gerilimde Sinemamız* adlı çalışma, Türkiye'de üretim yapan 65 yönetmenin alfabetik bir sıralamayla bir araya getirildiği bir çeşit sözlük/ansiklopedi olma niteliğindedir. 1944 doğumlu Artun Yeres, Lütfi Ö. Akad'ın yanında çalışmış bir isimdir. Yazar, kitapta her bir yönetmen için başlık açıp, kısa biyografilerine, filmlerinden bir seçkiye, küçük fotoğraflarına ve röportajlarından yakaladığı çeşitli alıntılara yer vermiş. Veysel Atayman'ın kitap için hazırladığı Önsöz'de belirttiği üzere bu derlemenin amacı, sinemada yerlilik-evrensellik problemi bağlamında "tartışma açmanın gerekliliğine işaret edip geçmek".¹²

Ertekin Akpınar'ın kaleme aldığı *10 Yönetmen ve Türk Sineması: Tür - Anlayış - Farklılık* başlıklı çalışma ise söyleşi türünde hazırlanmış. Kitap, Ömer Kavur, Memduh Ün, Yavuz Özkan, Halit Refiğ, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Ziya Öztan, Atif Yılmaz, Yeşim Ustaoglu ve Tunç Başaran'la yapılmış, yazarın sözlü tarih görüşmesi sayılabileceğini iddia ettiği söyleşilerden oluşuyor. "Bu kitapta kendi kahramanlarımın peşine düştüm"¹³ diyerek kitabı kaleme ala motivasyonunu açıklayan Akpınar, "Bir yönetmen bir film çekmeye nasıl karar verir?" sorusundan

11 Kurtuluş Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara: Ayyıldız Yayınları, 1994, s. 5.

12 Artun Yeres, *65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Gerilimde Sinemamız*, İstanbul: Donkişot Güncel Yayınları, 2005, s. 14.

13 Ertekin Akpınar, *10 Yönetmen ve Türk Sineması: Tür - Anlayış - Farklılık*, İstanbul: Agora Kitap, 2005, s. 8.

yola çıkararak, senaryolarının yapısı, edebiyat uyarlamalarındaki tercihleri, oyuncu seçimi, renk düzenlemesi, ışık kullanımı, müzik ve mekân seçiminde ne gibi kıstasları göz önünde tuttıkları”¹⁴ gibi meselelere odaklanmış. Kitapta yer alan söyleşiler, yönetmenlerin hangi koşullarda çalıştığı, yaşam felsefelerinin ne olduğu ve bunları filmlerinde nasıl yansıttıkları, Türkiye’nin toplumsal koşullarıyla kendi sinema serüveninin nasıl iç içe geçtiği gibi birçok hususta fikir verebilecek kadar detaylıdır. Kitapta ayrıca, filmlerden sahneler, senaryo taslakları vb. unsurlara da yer verilmiş.

No	Kitap Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayın Yeri	Yayıncı
1	<i>Türk Sinemasında 6 Yönetmen</i>	Giovanni Scognamillo	1973	İstanbul	Türk Film Arşivi Yayını
2	<i>Yılmaz Güney, Yücel Çakmaklı, Ömer Kavur, Süreyya Duru ile Konuşmalar</i>	-	1974	Eskişehir	Sinematek Eskişehir İtia Yayını
3	<i>Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması</i>	Kurtuluş Kayalı	1994	Ankara	Ayyıldız Yayınları
4	<i>65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Gerilimde Sinemamız</i>	Artun Yeres (der.)	2005	İstanbul	Donkişot Güncel Yayınlar
5	<i>10 Yönetmen ve Türk Sineması: Tür - Anlayış - Farklılık</i>	Ertekin Akpınar	2005	İstanbul	Agora Yayınları
6	<i>Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması</i>	Nigar Pösteki	2005	İstanbul	Es Yayınları
7	<i>Asıl Film Şimdi Başlıyor: Lütfi Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Yavuz Turgul, ve Türk Sineması</i>	Sadık Battal	2006	Ankara	Vadi Y.
8	<i>Türk Sineması’nın Ustalarından Sinema Dersleri</i>	Pınar Tınaz Gürmen (haz.)	2006	İstanbul	İnkılap
9	<i>İstanbul Film Festivali’nin 30 Yılından 20 Yönetmen</i>	Cem Alpan (haz.)	2011	İstanbul	İstanbul Kültür Sanat Vakfı
10	<i>Altın Portakal’da 50 Yılın En İyi Filmleri ve En İyi Yönetmenleri</i>	Arslan Tunca	2013	Konya	AKSAV Yayınları
11	<i>Sinemamızın Yüzyüncü Yılında 100 Yönetmen</i>	Rıza Kıracı	2014	İstanbul	Say Yayınları

Tablo 1 Genel Değerlendirmeler İçeren Yönetmen Sineması Kitapları

14 Akpınar, *10 Yönetmen ve Türk Sineması: Tür - Anlayış - Farklılık*, s. 9.

Cem Alpan'ın hazırladığı *İstanbul Film Festivali'nin 30 Yılından 20 Yönetmen*, adından anlaşılacağı üzere İKSV tarafından düzenlenen İstanbul Film Festivali kapsamında hayata geçirilmiş bir projedir. Azize Tan ve Fatih Özgüven, kitabın proje koordinatörleridir. Azize Tan “Önsöz”de belirttiğine göre projenin temel motivasyonu şu şekildedir:

Her şeyden önce kurumların son derece dayanıksız, kırılğan yapılar olduğu Türkiye’de bir festivalin otuz yıl ayakta kalıp gelişmesi başlı başına hayret uyandırıcı, dikkat çekici olduğu için. Öte yandan, bu seneki festivalde yer verilecek bir programın gösterdiği gibi, bu söz konusu yirmi yönetmen, çeşitli vesilelerle yarı şaka yarı ciddi “festivalle büyüdüklerini” ifade ettikleri için. Seçtiğimiz yirmi yönetmenin her birinin hayat çizgileri festivalin otuz yılının çeşitli dilimlerine denk düşüyor.¹⁵

Proje kapsamında, seçili yirmi yönetmenden, festivalde izledikleri bir yönetmeni ve filmi seçip değerlendirmesi istenmiş. İçerikte, hem seçili yönetmenlere, hem seçtikleri yönetmenlere, filmleriyle ve sinema alanında kalem tutan farklı isimlerin değerlendirmeleriyle birlikte yer vermişler. Mesela Reha Erdem, Lucia Martel’in *La Ciénaga* (Batakılık, 2001) filmi değerlendirilmiş. Nick James ise “Reha Erdem ve Batakılık” başlıklı bir yazıyla Reha Erdem sinemasını değerlendirirken yönetmenin seçimi üzerinden Erdem ve Martel sineması arasında bağlantı kurup, birlikte değerlendirilmiş. Kitap bu ana kurgu üzerinden ilerlerken hem yönetmenlerin festival tecrübesini, hem festivalin Türk sinemasına katkısını ortaya koymanın yanı sıra, yönetmenleri film ve yönetmen tercihleri üzerinden tanımamıza ve üçüncü bir göz tarafından aynı yönetmenin genel değerlendirmesine ulaşmamıza yardımcı oluyor.

Kitapta aynı zamanda Azize Tan’ın Vecdi Sayar ve Hülya Uçansu’yla, Yeşim Tabak’ın Atilla Dorsay’la yaptığı röportajlar ve alt satırlarda akıp giden bir Türkiye kronolojisi yer alıyor. 1982’den yani festivalin yapıldığı ilk yıldan başlayan kronolojide genel gündemden seçme haberler yer alıyor. Mesela 2 Ocak 1982’de “Askeri Yargıtay Daireler Kurulu’nun yazarı belli olmayan yazılardan dolayı yazı işleri müdürlerine hapis cezası verilebilmesini hükme bağlaması”, 19 Mayıs 1982’de Türkiye’nin Yılmaz Güney’in iadesi için Fransa’ya başvurması, 13 Ocak 1987’de Samsun’da sebebi belirlenemeyen 22 sakat doğum görülmesi, 22 Ekim 1990’da barajlarda su seviyesinin tehlikeli ölçüde düşmesi üzerine, İstanbul’da yağmur bombası atılması, 24 Eylül 1996’da Zeki Müren’in TRT İzmir Stüdyosu’nda katıldığı bir programda ölmesi gibi. Yönetmenlerin kısa biyografileri ve Muhsin Akgün tarafından çekilmiş orijinal fotoğraflarının da yer aldığı kitap, hem festivali hem de yeni kuşak Türk sinemasını tanımak için iyi bir fırsat sunuyor. Yönetmenlerin

15 Cem Alpan, *İstanbul Film Festivali'nin 30 Yılından 20 Yönetmen*, İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2011, s. 8.

filmografisine daha geniş yer verilmesi ve mevcut yazıların daha kapsamlı bir şekilde hazırlanmış olması çalışmayı bir başucu kaynağına çevirebilirdi.

Bu kategoriye dâhil edilebilecek bir başka festival kitabı ise Tunca Arslan’ın hazırladığı *Altın Portakal’da 50 Yılın En İyi Filmleri ve En İyi Yönetmenleri* başlığını taşıyor. Prestij kitap olarak hazırlanan çalışma temelde iki bölüm içeriyor: “50 Yılın En İyi Filmleri” ve “50 Yılın En İyi Yönetmenleri”. 49 yıl boyunca Altın Portakal’da ödül almış 49 film ve 49 yönetmen ayrı ayrı değerlendiriliyor bu bölümlerde. 50. yılda hazırlanan kitap, kendinden önceki 49 yılı, yani 1964-2012 yıllarını kapsıyor. Festival tarihini ve sinema tarihini birlikte düşündüren çalışmanın yönetmen biyografileri oldukça sınırlıdır.

Rıza Kıracı’nın *Sinemamızın Yüzyüncü Yılında 100 Yönetmen* adıyla kaleme aldığı çalışma araştırma yönüyle ön plana çıkıyor. Kitabın konsepti, sinemanın 100. yılı üzerinden kurgulanmış. Yazar, yönetmen seçiminde en az iki film çekmiş yönetmenlere yer vermiş ve “...sinemamızın tarihsel gelişiminde iz bırakan ulusal ya da uluslararası alanda başarılı olan ya da olmayan ama kendi türü içinde bir özelliğe, özgünlüğe sahip yönetmenleri seçmeye çalış”mış.¹⁶ Bu doğrultuda, kurgulamada da filmlerin çekim tarihine göre kronolojik sıralama tercih edilmiş. Dolayısıyla, okuyucuya dışarda bırakılanlara rağmen sinema tarihini kronolojik bir çizgide takip ederek yönetmenleri ve filmlerini tanıma fırsatı sağlanmış. Her yönetmen için bir bölüm ayrılarak, birkaç paragraflık özgün eleştiri metinlerine yer verilmiş. Metnin sonunda da yönetmenin mutlaka izlenmesi gereken filmleri önerilmiş ve yönetmenlerin kısa biyografilerine yer verilmiş.

Kitabın Türk sinema tarihinde oyuncuların ön plana çıktığı ve sinemanın inşacıları olan yönetmenlerin gölgede kaldığı yönünde bir iddiası var. Bu nedenle “Türkiye sinemasının yaratıcı öznesi olan yönetmenlerimize” saygı duruşunda bulunmak gibi bir misyon üstleniyor. Bu açıdan iyi düşünülmüş ve yönetmen seçiminde belli ölçüde çeşitlilik sağlamayı başarmış bir çalışma olduğu söylenebilir. Bazı az bilinen isimlerin listeye alınması, son dönem kadın yönetmenlere yer verilmesi, genç yönetmenlerin es geçilmemesi çalışmanın misyonunu yerine getirmesine hizmet eden unsurlardır. Fakat çalışmada Nijat Özön’ün Türk sinema tarihine ilişkin klasik dönemlendirmesine yönelik eleştiriler de bulunmasına rağmen yeterince eleştirel veya detaylı bir metinden bahsedemeyiz.

B. Müstakil İsimleri Konu Edinen Yönetmen Sineması Kitapları

Türkiye’de yönetmen sineması literatürü içerisinde en geniş alan doğrudan seçili bir yönetmeni konu edinen birincil ya da ikincil metinlerdir. Bu kategorinin tespit edebildiğimiz ilk çalışması, 1975 yılında Agâh Özgüç’ün kaleme aldığı *Neden Yılmaz Güney!* adlı çalışmadır. Özgüç’ün klasik üslubuyla kaleme aldığı metin,

¹⁶ Rıza Kıracı, *Sinemamızın Yüzyüncü Yılında 100 Yönetmen*, İstanbul: Say Yayınları, 2014, s. 11.

Yılmaz Güney'i çocukluğundan gençliğine ve meslek hayatına uzanan kronolojik çerçevede inceliyor. Güney'in ilk oyunculuk ve yönetmenlik denemelerinden "çirkin kral" adlandırmasına, festival tecrübelerine, siyasî davalarına kadar pek çok konuya değinen kitap, bütüncül bir Yılmaz Güney biyografisi sunuyor. Özgüç'ün çalışmasının ardından Yılmaz Güney, vefatına kadar hazırlanan biyografilerde, çoğunlukla politik mücadelesi ile ele alınır. Mehmet Ergün'ün *Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney* adlı çalışması, Yılmaz Güney'i "Sinemamızın Gelişimi İçerisinde Yılmaz Güney'in Yeri", "Yılmaz Güney'in Sanat Anlayışı", "Bir Sinemacı Olarak Yılmaz Güney", "Bir Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney" gibi başlıklar altında incelemekle diğerlerinden ayrılır.

Yönetmenin vefatından sonra ise yine çoğunlukla duygusal yönü ön plana çıkan çalışmalar yayınlanır. Atilla Dorsay'ın 1988 yılında kaleme aldığı *Yılmaz Güney Kitabı*, yönetmenin vefatından sonra yayımlanan ilk çalışmadır. Kitap, Atilla Dorsay'ın yapmış olduğu konuşmalar içinden Güney üzerine yazdıklarının derlemesi ve Yılmaz Güney filmleri üzerine kaleme aldığı eleştiri metinlerinden oluşur. Yazılar, kitabın arka kapağında ifade edildiği şekliyle, büyük ölçüde "Güney'in olağanüstü serüveninin aşamalarına tanıklık eden, onun acıklı öyküsünün, yoksun kılındığı özgürlüğünün, verilmeyen, verilir geri alınan ödüllerinin, uğratıldığı haksızlıkların yorumunu yapan yazılar ve gazete haberleri"¹⁷ olma özelliğini taşır. Çalışmanın temel motivasyonu okuyucuya Yılmaz Güney'i tanıtmaktır. Yönetmen sineması içerisinde başlı başına bir kategori oluşturabilecek büyüklükte olan Yılmaz Güney kitaplığı içerisinde, duygusalıktan uzak çalışmalar çoğunlukla 2000 sonrasında yayımlananlar arasındadır.

Halit Refiğ hakkında hazırlanmış yönetmen sineması kitaplarında ise Refiğ'in "ulusal sinema" düşüncesinin öncülüğünü yapması sebebiyle, ideolojik vurgu ön plandadır. İbrahim Türk'ün derlediği *Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleyişler*, Ali Karadoğan'ın derlediği 2003 tarihli *Halit Refiğ: "Bir Sinemanın ve Sinemacının Serüveni"*, Ahmet Toklu'nun hazırladığı *Bir Yorgun Savaşçı: Halit Refiğ* ve Şengün Kılıç Hristidis'in yönetmenle yaptığı söyleşiden oluşan *Sinemada Ulusal Tavrı: Halit Refiğ Kitabı*, Refiğ'in ulusal sinema düşüncesi için verdiği mücadeleyi merkeze alan metinlerdir.

Refiğ'in Türk sinemasının ilk *auteur*leri olarak kabul ettiği Lütfi Ö. Akad ve Metin Erksan hakkında kaleme alınan metinler daha soğukkanlı çalışmalardır. Ayla Kanbur'un derlediği *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad* ile Burçak Evren ve Müge Turan'ın İstanbul Modern için hazırladığı *Türkiye Sinemasında Ustalar: Lütfi Akad*, Alim Şerif Onaran'ın kaleme aldığı müstakil çalışmayla birlikte Akad sinemasına ilişkin genel anlamda fikir edinmeye imkan sağlar. Mücahit Gündoğdu'nun *Lütfi Ö. Akad-Bir Anlatı Ustası* başlıklı kitabı Akad sinemasına dair en yeni çalışma olmakla birlikte yeni bir iddiada bulunmaz.

17 Atilla Dorsay, *Yılmaz Güney Kitabı*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1988.

Erksan sineması da yönetmen sineması kitapları literatürü içerisinde önemli bir yer tutar. İlk defa Kurtuluş Kayalı’nın müstakil bir çalışma ile masaya yatırdığı Metin Erksan sineması; sonrasında Birsen Altın’ın kaleme aldığı *Metin Erksan Sineması*, Burçak Evren’in derlediği *Öfke ve Tutkunun Yönetmeni: Metin Erksan*, Funda Masdar’ın hazırladığı *Metin Erksan ve Sineması Üzerine*, Vadullah Taş’ın yazdığı *Metin Erksan Efsanesi*, yine Funda Masdar’ın editörlüğünü yürüttüğü *Sansür ve Mülkiyetin Karşısında Metin Erksan*, Mücahit Gündoğdu’nun yayımladığı *Metin Erksan: Kuyuda Bir Yönetmen ve Aşkta, Ölümünden Başka Bir Şey Kalmadı* ve son olarak Ercan Kesal’ın hazırladığı *Kendi Işığında Yanan Adam-Tanıdığım Metin Erksan* başlıklı çalışmalara konu olmuştur.

Erksan’ın dönemdaşı Atıf Yılmaz hakkında kaleme alınan çalışmalar da genel anlamda araştırma niteliğiyle ön plana çıkan ve yönetmenin sinema anlayışını, saha tecrübesini, düşünce evrenini anlamaya yardımcı olacak mahiyettedir. İren Aytaç’ın yayına hazırladığı *Atıf Yılmaz - Sinemada 50 Yıl* adlı çalışmada Atilla Dorsay, Yusuf Kurçenli, Halit Refiğ, Ömer Kavur, Giovanni Scognamillo gibi isimlerin yönetmen hakkındaki tanıklıklarına ve değerlendirmelerine yer veriliyor. Kurtuluş Özyazıcı’nın *Adı: Atıf Yılmaz* adlı derlemesi de yine Ağâh Özgüç, Deniz Türkali, Kezban Arca Batıbeki, Leyla Özalp, Metin Deniz, Orhan Oğuz, Yalçın Tura, Burçak Evren, Şükran Kuyucak Esen gibi isimlerin Atıf Yılmaz’ın biyografisine ve sinemasına dair tanıklık ve değerlendirmeleri içeriyor. Burçak Evren’in kaleme aldığı ve Ali Can Sekmeç’in yayına hazırladığı *Ustasız Usta: Atıf Yılmaz* tek yazarlı bir metin olması yönüyle diğerlerinden ayrılır ve Evren’in detaylı çalışması sayesinde Yılmaz’ın biyografisi ile filmografisini derli-toplu bir arada bulmayı sağlayan referans bir kaynaktır. Mizgin Müjde Arslan’ın yazdığı *‘Rejisör’: Atıf Yılmaz* ise yine derleme özelliği taşıyan bir çalışmadır.

No	Kıtap Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayın Yeri	Yayımcı
1	<i>Neden Yılmaz Güney!</i>	Ağâh Özgüç	1975	İstanbul	Göl Yayınları
2	<i>Dünya Basımında Yılmaz Güney</i>	T. Gürkan (haz.)	1976	İstanbul	Güney Film Yay.
3	<i>Yılmaz Güney Dosyası Bir Sanatçı Yargılanıyor</i>	Altan Yalçın	1977	İstanbul	Güney Film Yay.
4	<i>Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney</i>	Mehmet Ergün	1978	İstanbul	Doğrultu Yayınevi

No	Kitap Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayın Yeri	Yayıncı
5	<i>Yılmaz Güney Kitabı</i>	Atilla Dorsay	1988	İstanbul	Varlık Yay.
6	<i>Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney</i>	Agâh Özgüç	1990	İstanbul	Afa Yayınları
7	<i>Yılmaz Güney Yaşamı-Sanatı</i>	Abdul Anbiyevîç Huseynov	1990	İstanbul	Gölge Yayınları
8	<i>Yılmaz Güney Efsanesi</i>	Ahmet Kahraman	1991	Ankara	Verso Yayıncılık
9	<i>Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri</i>	(Söy) Necip Tosun	1992	İstanbul	Nehir Yay.
10	<i>Özgür Yılmaz Güney</i>	M. Şehmus Güzel	1996	Hamburg	Güney Yayınları
11	<i>Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleyişler</i>	İbrahim Türk	2001	İstanbul	Kabalıcı Yayınevi
12	<i>Sinemamızda Bir 'Auteur': Ömer Kavur</i>	Şükran K. Esen	2002	İstanbul	Alfa Yayınları
13	<i>Yılmaz Güney: Bir Çirkin Kral</i>	Turhan Feyizoğlu	2003	İstanbul	Ozan Yay.
14	<i>Halit Refiğ: "Bir Sinemanın ve Sinemacının Serüveni"</i>	Ali Karadoğan (der.)	2003	Ankara	DÜNYAKİV
15	<i>Bay Sinema: Türker İnanoğlu</i>	G. Scognamillo	2004	İstanbul	Doğan Kitap
16	<i>Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek</i>	Kurtuluş Kayalı	2004	Ankara	Dost Kitabevi
17	<i>Ne Kadar Gamlı Bu Akşam Vakti: Safa Önal Kitabı</i>	Yasemin Arpa	2004	İstanbul	Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
18	<i>Yılmaz Güney Hazinesi</i>	M. Şehmus Güzel	2004	İstanbul	Pêri Yayınları
19	<i>Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekan</i>	Hasan Akbulut	2005	İstanbul	Bağlam Yay.
20	<i>Metin Erksan Sineması</i>	Birsan Altuner	2005	İstanbul	Pan Yayıncılık

No	Kitap Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayın Yeri	Yayıncı
21	<i>Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütü Akad</i>	Ayla Kanbur (der.)	2005	Ankara	Dost Kitabevi
22	<i>Yeşilçam'ın Gölgesinde: Seyfi Havaeri</i>	Burçak Evren	2005	Antalya	AKSAV

Tablo 2 Müstakil İsimleri Konu Edinen Yönetmen Sineması Kitaplar Kronolojik Listesi-1 (1975-2005)

Türk sinemasının en eski yönetmenlerinden Muhsin Ertuğrul üzerine kaleme alınan eserler oldukça sınırlıdır. Ertuğrul'un tiyatrocü kimliğiyle ele alındığı çalışmaları, tiyatrodada 25., 40., 60. sanat yılının kutlandığı kitapları ve gazete-dergi ekleri olarak dağıtılan broşürleri dışarıda bırakarak incelediğimizde yönetmen sineması literatürü içerisinde Muhsin Ertuğrul hakkında kaleme alınan çalışmalar şunlardır: H. Ayvaz, *Sanatkarlarımız - Muhsin Ertuğrul Hayatı ve Eserleri*¹⁸; Efdal Sevinçli, *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul*¹⁹; Gökhan Akçura, *Doğumunun Yüziüncü Yılına Armağan Muhsin Ertuğrul*²⁰ ve Alim Şerif Onaran, *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*.²¹ Türker İnanoğlu²², Suha Arın²³, Osman Fahir Seden²⁴, Ertem Eğilmez²⁵, Çetin İnanç²⁶, Ziya Öztan²⁷, Necip Sarıcı²⁸, Feyzi Tuna²⁹, Mehmet Dinler³⁰, Memduh Ün³¹, Ertem Göreç³², Behlül Dal³³ gibi Türk sinemasına emek vermiş birçok yönetmen oldukça sınırlı sayıda çalışmaya konu edilmiş, hatta büyük bir kısmı bir ya da iki kitapla incelenmiştir.

18 İstanbul: Kültür Matbaası, 1943.

19 İstanbul: Broy Yayınları, 1987.

20 İstanbul: İBB Yayınları, 1992.

21 İstanbul: Agora Kitap, 2013.

22 Giovanni Scognamiglio, *Bay Sinema: Türker İnanoğlu*, İstanbul: Doğan Kitap, 2004

23 Berin Avcı Çölgeçen, *Yaşamı ve Belgeselleriyle. Suha Arın*, Konya: Tablet Kitabevi, 2006.

24 Pınar Tınaz Gürmen, *Bir Halk Sinemacısı Osman Fahir Seden*, İstanbul: Dergah, 2007; Gülşah Nezaket Maraşlı, *Osman Fahir Seden'le Türk Sinemasında Diyet*, İstanbul: Elips Kitap, 2006.

25 Cem Pekmaz (der.), *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

26 Pınar Ögünç (haz.), *Jet Rejisör Çetin İnanç*, İstanbul: Roll, 2006.

27 Bircan Usallı Silan, *Ziya Öztan*, Antalya: Datça Altın Badem, 2012.

28 Burçak Evren, *Necip Sarıcı*, Adana: Adana Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2013.

29 Okan Ormanlı, *Feyzi Tuna: Yönetmenin Yolculuğu* İstanbul: Kriter Yayınları, 2014.

30 Ali Can Sekmeç, *Son Yeşilçam'lı: Mehmet Dinler*, Antalya: AKSAV, 2011.

31 K. Özdemir (haz.), *Futbolcudan Yönetmen: Memduh Ün*, İstanbul: Horizon Int. Yayınları, 2012.

32 Ali Can Sekmeç, *Emeğin İzinde Bir Sinemacı: Ertem Göreç*, Antalya: AKSAV, 2010.

33 Ali Can Sekmeç, *Belgesel Bir Hayat: Behlül Dal*, Antalya: AKSAV, 2010.

2002 yılında Şükran Kuyucak Esen'in kaleme aldığı *Ömer Kavur: Sinemamızda Bir 'Auteur'* adlı çalışma kategorisinin nitelikli örnekleri arasındadır. Esen, çalışmasını Ömer Kavur hayatta iken kaleme almış ancak kitabın ilk baskısının yayımlanmasından 2,5 yıl sonra yönetmen vefat etmiş. İkinci baskıda bu 2,5 yıl içinde çektiği son filmi *Karşılaşmalar'* a da yer verilmiş. Eserde önce *auteur* kuramını açıklayan Esen, ardından *auteur* sinemanın Türk sinemasındaki serüvenine değiniyor ve hem kavramsal hem de tarihsel bir değerlendirme yapıyor. Ardından Ömer Kavur sinemasının ana hatlarını okuyucuyla paylaşarak, yönetmenin hayat öyküsüne, Türk sinemasındaki yerine değiniyor. Sonrasında ise kronolojik bir şekilde Kavur'un filmlerini inceliyor. Kitabın en hacimli kısmına tekabül eden bu bölümdeki yazılar, tematik incelemelerin yer aldığı bir başka bölümle birleşerek okuyucuya Ömer Kavur sinemasının genel özellikleri, Ömer Kavur sinemasında mekân, insan, zaman, tema, dil, filmlerin yapısal şeması ile toplumsal ve kişisel yansımaları hakkında detaylı analizler okuma fırsatı sunuyor.

No	Kitap Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayın Yeri	Yayımcı
1	<i>Adı: Atf Yılmaz</i>	Kurtuluş Özyazıcı (haz.)	2006	Ankara	Dost
2	<i>Jet Rejisör Çetin İnanç</i>	Pınar Öğünç (haz.)	2006	İstanbul	Roll
3	<i>Sinemada Mimari Açılımlar: "Halit Refiğ Filmleri"</i>	Fatoş Adiloğlu	2006	İstanbul	Es Yayınları
4	<i>Ustasız Usta: Atf Yılmaz</i>	Burçak Evren	2006	Ankara	DÜNYAKİAV
5	<i>Yaşamı Ve Belgeselleriyle: Suha Arın</i>	Berin A. Çölgeçen	2006	Konya	Tablet Kitabevi
6	<i>Bir Halk Sinemacısı Osman Fahir Seden</i>	Pınar T. Gürmen	2007	İstanbul	Dergah Yay.
7	<i>Sinemada Ulusal Tavrı: Halit Refiğ Kitabı</i>	(Söy.) Şengün Kılıç Hristidis	2007	İstanbul	Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
8	<i>Bilinmeyen Yönleriyle Yılmaz Güney ve Koçali</i>	Osman Oymak	2007	İstanbul	Karşı Kıyı Yayınları
9	<i>Kutluğ Ataman: Sen Zaten Kendini Anlat!</i>	Emre Baykal	2008	İstanbul	YKY
10	<i>Yılmaz Güney'le Yasaklı Yıllar</i>	Nihat Behram	2008	İstanbul	Everest Yayınları

No	Kitap Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayın Yeri	Yayıncı
11	<i>Reha Erdem sineması: Aşk ve İsyân</i>	Fırat Yücel (ed.)	2009	İstanbul	Çitlenbik Yay.
12	<i>Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık: Mesut Uçakan</i>	Hüseyin Karaca	2009	İstanbul	Mavi Yay.
13	<i>Yılmaz Güney Sineması</i>	Nihat Taydaş	2009	Ankara	Kalan Yay.
14	<i>Yönetmen Sineması: Derviş Zaim</i>	Ayşe Pay (haz.)	2009	İstanbul	Küre Yayınları
15	<i>Yönetmen Sineması: Nuri Bilge Ceylan</i>	Ayşe Pay (haz.)	2009	İstanbul	Küre Yayınları
16	<i>Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz</i>	Ayşe Pay (haz.)	2009	İstanbul	Küre Yayınları
17	<i>Yönetmen Sineması: Ahmet Uluçay</i>	Ayşe Pay (haz.)	2010	İstanbul	Küre Yayınları
18	<i>Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu</i>	Ayşe Pay (haz.)	2010	İstanbul	Küre Yayınları
19	<i>Belgesel Bir Hayat: Behlül Dal</i>	Ali Can Sekmeç	2010	Antalya	AKSAV
20	<i>Yılmaz Güney'li Günler Beni Olduğum Gibi Anlatın</i>	Hakkı Gümüştaş	2010	İstanbul	Arya Yayıncılık
21	<i>Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk</i>	Ashlan Doğan Toğçu (der.)	2010	Ankara	De Ki
22	<i>Emeğin İzinde Bir Sinemacı: Ertem Göreç</i>	Ali Can Sekmeç	2010	Antalya	AKSAV
23	<i>Filim bir adam: Ertem Eğilmez</i>	Cem Pekmaz (der.)	2010	İstanbul	Agora
24	<i>Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek</i>	Âlâ Sivas	2010	İstanbul	Kırmızı Kedi Y.
25	<i>Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk</i>	Mizgin M. Arslan	2010	İstanbul	Agora
26	<i>Yılmaz Güney - Bir Çirkin Kral</i>	Turhan Feyizoğlu	2010	İstanbul	Ozan Yayıncılık
	<i>Yusuğun Rüyası - Semih Kaplanoğlu</i>	(Söy.) Uygur Şirin	2010	İstanbul	Timaş Yayınları
27	<i>Derviş Zaim</i>	Serpil Kirel	2011	Adana	ABBKY

No	Kitap Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayın Yeri	Yayımcı
28	<i>Son Yeşilçam'lı: Mehmet Dinler</i>	Ali Can Sekmeç	2011	Antalya	AKSAV
29	<i>Futbolcudan Yönetmen</i>	Memduh Ün (haz. K. Özdemir)	2012	İstanbul	Horizon Int. Yayınları
30	<i>Bir Yorgun Savaşçı: Halit Refiğ</i>	Ahmet Toklu	2012	İstanbul	Sepya Yay.
31	<i>Söyleşiler – Nuri Bilge Ceylan</i>	(Söy) Mehmet Eryılmaz	2012	İstanbul	Norgunk Yay.
32	<i>Ziya Öztan</i>	Bircan Usallı Silan	2012	Antalya	Datça Altın Badem

Tablo 3 Müstakil İsimleri Konu Edinen Yönetmen Sineması Kitaplar Kronolojik Listesi-2 (2005-2012)

No	Kitap Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayın Yeri	Yayımcı
1	<i>Öfke ve Tutkunun Yönetmeni: Metin Erksan</i>	Burçak Evren (der.)	2013	Konya	Erü İletişim Fak Yay.
2	<i>Necip Sarıcı</i>	Burçak Evren	2013	Adana	Adana Büy. Bel.
3	<i>İnsan Yılmaz Güney: Yaşadı, Gördü, Anlattı</i>	M. Şehmus Güzel	2013	İstanbul	Kaynak Yayınları
4	<i>Muhsin Ertuğrul'un Sineması</i>	Alim Şerif Onaran	2013	İstanbul	Agora Kitaplığı
5	<i>Lütfi Ö. Akad</i>	Alim Şerif Onaran	2013	İstanbul	Agora Kitaplığı
6	<i>Metin Erksan ve Sineması Üzerine</i>	Funda Masdar	2013	Ankara	DÜNYAKİV
7	<i>Feyzi Tuna: Yönetmenin Yolculuğu</i>	Okan Ormanlı	2014	İstanbul	Kriter Y.
8	<i>Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu</i>	Burçak Evren	2014	İstanbul	Küre Yay.
9	<i>Zeki Ökten: Yeşilçam'da Özgün Bir Yönetmen</i>	Şükran K. Esen	2014	İstanbul	Agora Kitaplığı

No	Kitap Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayın Yeri	Yayıncı
10	<i>Derviş Zaim Üzerine Notlar</i>	Sancar Seçkiner	2014	Ankara	Efil Yayınevi
11	<i>Metin Erksan Efsanesi</i>	Vadullah Taş	2014	İstanbul	GÖRSAV
12	<i>Bir Yılmaz Güney Biyografisi</i> <i>Benim Rahat Edemediğim Yerde Kimse İstirahat Edemez</i>	Biol Öztürk	2015	Ankara	Yason Yayınevi
13	<i>Oyuncu, Yönetmen, Senarist, Yapımcı Yılmaz Güney</i>	Barış Saydam, Burçak Evren	2015	Adana	Adana Altın Koza Yayınları
14	<i>Türk Sinemasının "Yorgun Savaşçı"sı Halit Refiğ</i>	Ali Can Sekmeç	2015	İstanbul	İBB Kültür AŞ Yay.
15	<i>Yılmaz Güney Sineması</i>	Nihat Taydaş	2015	İstanbul	Alter Yayıncılık
16	<i>Türkiye sinemasında ustalar: Lütü Akad / Masters of Cinema in Turkey: Lütü Akad</i>	Burçak Evren, Müge Turan (haz.)	2016	İstanbul	İstanbul Modern
17	<i>Karanlıkta Işığın Yakalamak - Bir Ahmet Uluçay Derlemesi</i>	Barış Saydam (der.)	2016	İstanbul	Küre Yay.
18	<i>Aşkdan, Ölümden Başka Bir Şey Kalmadı</i>	Metin Erksan	2017	İstanbul	Kırmızı Kedi
19	<i>Yönetmen Can Doğan</i>	Hamdi Gültekin	2017	İstanbul	40'lar Kulübü Yayınları
20	<i>Metin Erksan: Kuyuda Bir Yönetmen</i>	Mücahit Gündoğdu	2017	Ankara	Cümle Yayınları
21	<i>Sansür ve Mülkiyetin Karşısında Metin Erksan</i>	Funda Masdar Kara (ed.)	2017	İstanbul	Yitik Ülke Yayınları

No	Kitap Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayın Yeri	Yayıncı
22	<i>Sinema ve Tarihçi Metin Erksan Dokuz Dağın Efesi'nde Sosyal Eşkıyalık Meselesi</i>	Tunç Yıldırım	2017	İstanbul	ES Yayınları
23	<i>Halit Refiğ-Ben Aşkı Doğu'da Tanıdım Batı'da Ölümü Gördüm</i>	Gülper Refiğ	2018	İstanbul	Yeditepe Yayınevi
24	<i>Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü</i>	Bülent Dikmen, Graeme Gilloch, Craig Hammond	2018	İstanbul	Metis Yay.
25	<i>Lütfi Ö. Akad-Bir Anlatı Ustası</i>	Mücahit Gündoğdu	2020	Ankara	Cümle Yayınları
26	<i>Yılmaz Güney Sineması - Çukurova Gerçeğinin Estetiği</i>	Şükran Kuyucak Esen (ed.)	2020	İstanbul	Su Yayınları

Tablo 4 Müstakil İsimleri Konu Edinen Yönetmen Sineması Kitaplar Kronolojik Listesi-3 (2012-2020)

Eserin sonunda yer alan genel Ömer Kavur kaynakçası ve röportaj ile birlikte bu çalışma yönetmen sineması çalışmaları için öncü ve örnek bir çalışma olma niteliği kazanıyor. Esen'in kaleminden çıkan ikinci yönetmen sineması kitabı, *Zeki Ökten: Yeşilçam'da Özgün Bir Yönetmen (Senaristler, Filmler ve Söyleşiler)* adlı çalışma da benzer özellikler taşıyor. Âlâ Sivas'ın *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek* adlı çalışması ise Esen'in Ömer Kavur ve Zeki Ökten üzerine kaleme aldığı çalışmaları tamamlar niteliktedir.

2009 yılında Hüseyin Karaca'nın kaleme aldığı *Sonsuz Karelerde Bir Çılgılık: Mesut Uçakan* adlı çalışma, sinemada yerellik meselesini ulusalcılık ve millî sinema bağlamında değerlendirmek üzere Halit Refiğ kitaplarıyla birlikte ele alınabilir. Yine Mesut Uçakan sinemasına dair fikir verici söyleşilerden oluşan *Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri* ve Burçak Evren'in kaleme aldığı *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu* başlıklı çalışma da bu listeye dâhil edilebilir.

Yine 2009 yılında, Ayşe Pay editörlüğünde Küre Yayınları tarafından başlatılan "Yönetmen Sineması" serisi ise Yeni Türk Sineması'na dair ufuk açıcı mini bir külliyat niteliğindedir. 2009 ve 2010 yıllarında Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Ahmet Uluçay ve Semih Kaplanoğlu üzerine genç araştırmacıların

kaleme aldığı makaleler ve film analizlerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulan kitaplarda yönetmenlerin ağırlık verdikleri temalar, derinleştirmeye çalıştıkları sorunsallar, odaklandıkları konulara dair değerlendirmeler bulmak mümkün. Yeni Türk Sineması yönetmenlerine odaklanan seri, bu kuşak yönetmenlere yönelik bağımsız çalışmalarla birlikte değerlendirilerek dönem sineması ve yönetmenleri hakkında nitelikli bir yekûn elde edilebilir.

Sancar Seçkiner’in 2014 yılında yayınlanan, daha çok yönetmenin *Balık* (2014) filmine odaklanan, bol görsel ve doküman içermekle birlikte “derleme notlar” konseptiyle sınırlı kalan *Derviş Zaim Üzerine Notlar* adlı çalışması bu açıdan incelenebilir. Yine Serpil Kirel’in kaleme aldığı Derviş Zaim ve Aslıhan Doğan Toğçu’nun editörlüğünü üstlendiği *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* başlıklı çalışmalar, Yeni Türk Sineması’nın üretken isimlerinden Derviş Zaim sineması hakkında hazırlanmış nitelikli çalışmalardır. Yeni Türk Sineması kuşağı yönetmenlerini konu edinen diğer müstakil eserler ise şunlardır: Hasan Akbulut, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekan*³⁴; Emre Baykal, *Kutluğ Ataman: Sen Zaten Kendini Anlat*³⁵; Fırat Yücel (ed.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*³⁶; Mizgin M. Arslan, *Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk*³⁷; Mehmet Eryılmaz (der.), *Söyleşiler - Nuri Bilge Ceylan*³⁸; Barış Saydam (der.), *Karanlıkta Işığı Yakalamak - Bir Ahmet Uluçay Derlemesi*³⁹; Bülent Dikmen, *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü*.⁴⁰

C. Dönem Odaklı Yönetmen Sineması Kitapları

Türkiye’de yönetmen sineması kitapları literatürünün bir kısmı belirli dönemlere odaklanan, yönetmenleri çeşitli dönem tasnifleri dâhilinde inceleyen çalışmalar olarak kategorize edilebilir. Bu kategori içerisinde, Şükran Kuyucak Esen’in *Türk Sinemasının Kilometre Taşları: Dönemler ve Yönetmenler* başlıklı çalışması, Türk sinema tarihini başlangıcından 2010'lara kadar ele alması ve yönetmen sinemasını bu çerçeve içerisinde değerlendirmesi yönüyle kapsamlı bir çalışma olarak ön plana çıkmaktadır. Esen’in tasnifi tarih yazımı açısından yeni bir bulgu içermemesine rağmen, sinema tarihini yönetmenler üzerinden değerlendirmesi yönüyle referans bir metin niteliğine sahiptir.

34 İstanbul: Bağlam, 2005.

35 İstanbul: YKY, 2008.

36 İstanbul: Çitlenbik Yayınları, 2009.

37 İstanbul: Agora, 2010.

38 İstanbul: Norgunk, 2012.

39 İstanbul: Küre Yayınları, 2016.

40 İstanbul: Metis Yayınları, 2018.

No	Kitap Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayın Yeri	Yayıncı
1	<i>1990 Sonrası Türk Sineması</i>	Nigar Pösteki	2005	İstanbul	Es Yay.
2	<i>Türk Sinemasının Kilometre Taşları: Dönemler ve Yönetmenler</i>	Şükran Kuyucak Esen	2010	İstanbul	Agora Kitaplığı
3	<i>Son Dönem Türk Sinemasında Gerçekçilik - 1990 Sonrası Sinemamızda Gerçekçi İzler, Filmler ve Yönetmenler</i>	Fırat Sayıcı	2016	Konya	Literatürk Academia
4	<i>Tür(k) Sinemasında Auteurler - 2000 Sonrası Türk Sinemasında Türler ve Yönetmenler</i>	Gizem Parlayandemir, Yıldız Derya Birincioğlu (der.)	2016	İstanbul	Kriter Yayınevi

Tablo 5 Dönem Odaklı Yönetmen Sineması Kitapları

Fırat Sayıcı'nın *Son Dönem Türk Sinemasında Gerçekçilik - 1990 Sonrası Sinemamızda Gerçekçi İzler, Filmler ve Yönetmenler* adını taşıyan çalışmasında ise dönem ve akım/tema birlikteliği ön plandadır. 1990 sonrasında üretim yapan yönetmenlerden Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Uğur Yücel, Semih Kaplanoğlu, Seren Yüce ve Derviş Zaim'in filmlerini gerçekçilik bağlamında ele alan metin, Türk sinemasında gerçekçilik akımının serencamını ve 1990 sonrası sinemada yönetmenlerin gerçekçilikle kurduğu ilişkiyi değerlendirir.

Gizem Parlayandemir ve Yıldız Derya Birincioğlu'nun hazırladığı *Tür(k) Sinemasında Auteurler - 2000 Sonrası Türk Sinemasında Türler ve Yönetmenler* adlı çalışmada tür ve yönetmen sineması olguları kesişir. Kitapta korku türü ile Hasan Karacadağ, melodram ile Çağan Irmak, müzikal ve Ezel Akay, aksiyon ve Serdar Akar, popüler ve politik ile Sermiyan Midyat, komedi ile Selçuk Aydemir filmleri birlikte ele alınarak, Türk sinemasında tür ve yönetmen sineması ilişkisi 2000 sonrası Türk sineması özelinde incelenir.

Ayrıca, Türk sinemasında belirli dönemlere odaklanan çalışmalarda yönetmen sinemasına dair başlıklar bulmak mümkündür. Örneğin, Nigar Pösteki'nin kaleme aldığı *1990 Sonrası Türk Sineması* bu tür çalışmalara örnektir. Genel anlamda 1990 sonrası Türk sinemasına odaklanan ve dönemi çeşitli açılardan inceleyen çalışmada, yönetmen sinemasına da ayrıca yer verilir ve temel tartışma içerisinde bağlama oturtulur.

D. Sözlük ve Ansiklopedi Niteliğinde Hazırlanan Yönetmen Sineması Kitapları

Yönetmen sineması kitapları literatürü içerisinde değerlendirilebilecek bir başka kategori sözlük ve ansiklopedi niteliğinde hazırlanan, bir çeşit yönetmen ansiklopedisi veya sözlüğü olma niteliği taşıyan çalışmalardır. Ağâh Özgüç’ün *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü* bu kategoriye iyi bir örnektir. Alfabetik bir düzende, soyadlarına göre sıralanan yönetmenlerin kısa biyografilerine, filmografi ve varsa ödülleri yer verilen çalışma “Sunuş” bölümünde şu şekilde takdim edilir: “Yalnızca film yönetmenlerini kapsayan, bağımsız ve özgün bir sinema sözlüğü, bir bütün olarak ilk kez ortaya çıkıyor. Daha önceki yıllarda, yönetmen biyografileri dergilerde, dergi eklerinde ya da sinema kitaplarının son bölümlerinde bilgilendirme açısından yer alıyordu. Kaldı ki, bu eklerdeki film dizinlerinin seçimi sınırlıydı. Önemli ya da bazı önemsiz filmlerin seçimi bir bütünü içermiyordu.”⁴¹ Kendisinden önceki sözlük çalışmalarına da kısaca değinen çalışma, Türk sineması literatüründe yönetmen sinemasına odaklanan ilk girişim olma özelliği taşır.

No	Kitap Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayın Yeri	Yayımcı
1	<i>Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü</i>	Ağâh Özgüç	1995	İstanbul	Afa
2	<i>Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması</i>	Nigar Pösteki	2005	İstanbul	Es Yayınları
3	<i>Biyografya 6: Türk Sinemasında Yönetmenler</i>	Kolektif	2006	İstanbul	Bağlam Yayıncılık
4	<i>Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Sözlüğü</i>	Burçak Evren	2010	Ankara	DKİV Yayınları

Tablo 6 Sözlük ve Ansiklopedi Niteliğinde Hazırlanan Yönetmen Sineması Kitapları

Bağlam Yayıncılık’ın “Biyografya” serisinin 6. cildi olan *Türk Sinemasında Yönetmenler* adlı kitap kolektif bir çalışmanın ürünüdür. Lütfi Ö. Akad’ı Halit Refiğ, Nuri Bilge Ceylan’ı Hasan Akbulut, Yücel Çakmaklı’yı Savaş Arslan, Zeki Demirkubuz’u S. Ruken Öztürk, Ertem Eğilmez’i Canan Uluyağcı, Metin Erksan’ı Kurtuluş Kayalı, Muhsin Ertuğrul’u Mansur Beyazyürek, Ferzan Özpetek’i N. Aysun Akıncı Yüksel, Halit Refiğ’i Gülper Refiğ, Atıf Yılmaz’ı Tuna Yılmaz’ın kaleme aldığı çalışma dönem ve tema kıstası olmaksızın belirlediği çeşitli yönetmenleri konu edinir.

41 Ağâh Özgüç, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul: Afa Yayınları, 1995, s. V.

Burçak Evren'in *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Sözlüğü* adlı çalışmasında ise konu kadın yönetmenlerdir. Başlangıcından bugüne değin Türk sinemasında yer alan kadın yönetmenleri bir arada ele alan çalışma, kapsamlı ve derinlikli bir referans kitap olma özelliğine sahiptir. Çalışmada yer verilen isimler şunlardır: Nur Akalın, Nisan Akman, Özlem Akovalgil, Ela Alyamaç, Sunar Kural Atuna, İlksen Başarır, Selda Çiçek, Selma Köksal Çekiç, Berfi Dicle, Didem Erayda, Mahinur Ergun, Feyturiye Esen, Pelin Esmer, Canan İçöz Evcimen, Sabahat Hüsametdin Filmer, Füzuzan, Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Biket İlhan, Handan İpekçi, Barbro Karabuda, Gülsün Karamustafa, Birsen Kaya, Ceyda Aslı Kılıçkran, Ayten Kuyullu, Fide Motan, Bilge Olgaç, Lale Oraloğlu, Julide Övür, Aslı Özge, Işıl Özgentürk, Handan Öztürk, Ayşe Polat, Yeşim Sezgin, Nuran Şener, Cahide Sonku, Türkan Şoray, Necef Uğurlu, Yeşim Ustaoglu ve Seçkin Yaşar.

E. Yönetmenlerin Kaleme Aldığı Yönetmen Sineması Kitapları

Yönetmen sineması kitapları arasında birincil kaynak olmaları yönüyle ön plana çıkan eserler yönetmenlerin bizzat kendilerinin kaleme aldığı düşünce, günlük, hatırat vb. türdeki metinler ile yönetmenler hayatta iken ya da ölümlerinden sonra yayımlanan yönetmenlere ait çeşitli ego-dokümanların bir araya getirildiği metinlerdir. Yönetmenliğin yanı sıra ilk Türk film yapımcılarından olma unvanına sahip bulunan Cemil Filmer'in hatıraları bu kategorinin örneklerindedir. Filmer'in çocukluğundan itibaren hayatının hemen her safhasına değindiği hatıraları arasında "İlk Filmimi Çekiyorum", "İlk Türk Filmi: Binnaz", "Bir Sinema Aşığı", "Sinemacılığın Cilveleri", "Sinemanın Harikası Sesli Film" gibi başlıklar altında sinema ve yönetmenlikle ilgili çok sayıda not vardır. Muhsin Ertuğrul'un *Benden Sonra Tufan Olmasın* adıyla yayınlanan hatıraları, Atıf Yılmaz'ın sonradan *Söylemek Güzeldir* adını alacak olan *Hayallerim, Aşkım ve Ben* adlı hatıratı, Oğuz Gözen'in *Bir Yeşilçam Masalı: Türk Sinemasında Yönetmen Olmak* adlı kitabı ve Ümit Ünal'ın *Işık Gölge Oyunları* adlı metni de benzer şekilde yazarlarının biyografilerine ve yönetmenlik tecrübelerine dair anekdotlar içerir. Erden Kral'ın *Aynadan Yanıyan Hatıralar: Benim Güzel Günlüğüm* adlı metni de bu türe dâhil edilebilir.

No	Kitap Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayın Yeri	Yayımcı
1	Ulusal Sinema Kavgası	Halit Refiğ	1971	İstanbul	Hareket Y
2	Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl	Cemil Filmer	1984	İstanbul	Emek Matbaacılık
3	Benden Sonra Tufan Olmasın	Muhsin Ertuğrul	1989	İstanbul	Nejat Eczacıbaşı V.

No	Kitap Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayın Yeri	Yayıncı
4	Hayallerim, Aşkım ve Ben (Söylemek Güzeldir)	Atıf Yılmaz	1991	İstanbul	Simavi Yayınları
5	İnsan, Militan ve Sanatçı	Yılmaz Güney	1995	İstanbul	Güney Yayınları
6	Türk Sinemasında İdeoloji	Mesut Uçakan	1997	İstanbul	Düşünce Yayınları
7	Bir Sinemacının Anıları	Atıf Yılmaz	2002	İstanbul	Doğan Kitapçılık
8	Işıkla Karanlık Arasında	Lütfi Ö. Akad	2004	İstanbul	Türkiye İş Bankası Yay.
9	Yılmaz Güney...: Herkes Ondan Söz Ediyor	Ahmet Soner (haz.)	2005	İstanbul	Güney Yayıncılık
10	Bir Yeşilçam Masalı: Türk Sinemasında Yönetmen Olmak	Oğuz Gözen	2006	İstanbul	Akis Kitap
11	Doğruyu Aradım Güzeli Sevdim	Halit Refiğ İrmak Zileli (haz.)	2009	İstanbul	Bizim Kitaplar
12	Sevgili Halit - Halit Refiğ'e Mektuplar	Mehmet Said Aydın (haz.)	2011	İstanbul	Everest Yayınları
13	Aynadan Yansıyan Hatıralar: Benim Güzeli Gördüğüm	Erden Kıral	2012	İstanbul	Agora Kitaplığı
14	Işık Gölge Oyunları	Ümit Ünal (haz. Gül Yaşartürk)	2012	İstanbul	YKY
15	Sinema, Benim Memleketim: Filmlerimin Öyküsü	Fatih Akın	2013	İstanbul	Doğan Kitap
16	Sinema İçin Bunca Acıya Değer mi?	Ahmet Uluçay Semih Atış (haz.)	2018	İstanbul	Küre Yayınları
17	Selimiye Mektupları	Yılmaz Güney	-	Ankara	Güney Film Yayınları

Tablo 7 Yönetmenlerin Kaleme Aldığı Yönetmen Sineması Kitapları

İnsan, Militan ve Sanatçı ve *Yılmaz Güney...: Herkes Ondan Söz Ediyor* adlı çalışmalar yönetmenin hayatına ve sanatına ilişkin çeşitli dokümanların ve yazılarının bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş editöryal metinlerdir. Güney'in *Selimiye Mektupları* ile *Sevgili Halit - Halit Refiğ'e Mektuplar* başlıklı çalışmalar da yine yönetmenlere ait ego-dokümanların bir araya getirildiği çalışmalara örnektir. Ahmet Uluçay'ın vefatından sonra yayımlanan *Sinema İçin Bunca Acıya Değer Mi?* başlıklı metni, günce olarak kaleme alınmış olması yönüyle bu kategorideki diğer metinlerden ayrılır. Yönetmenin hayatına ve sinema serüvenine ilişkin, olaylar güncelliğini korurken kaleme aldığı notlardan oluşan metin Uluçay sinema anlayışına dair de fikir verir. Uluçay'ın ayrıca *Küller ve Kemikler* adıyla yayımlanan deneme türüne yakın bir metni de bulunmaktadır. Ancak Derviş Zaim'in *Ares Harikalar Diyarında* adını verdiği romanı gibi bu metin de yönetmenlerin kurgu çalışmaları arasında değerlendirilmelidir.

F. Belirli Temaları Ön Plana Çıkaran Yönetmen Sineması Kitapları

Tematik çalışmalar Türkiye'de yönetmen sineması kitapları literatürü içerisinde henüz hatırı sayılır bir yekûna sahip olmamakla birlikte, son ayrı bir başlık altında değerlendirmeye müsait bir kategoridir. Yönetmen sinemasını belirli temaları odağa alarak inceleyen bu tür çalışmalarda toplumsal cinsiyet meselesine ve kadın yönetmenlere odaklanma göze çarpar. Semire Ruken Öztürk'ün *Sinemanın 'Dişil' Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler* adını taşıyan çalışması 1951-2002 yılları arasında Türk sinemasında yönetmen koltuğuna oturmuş kadınları inceler. Cahide Sonku, Lale Oraloğlu, Nisan Akman, Işıl Özgentürk, Handan İpekçi gibi yönetmenlerin filmografilerine ve sinema anlayışlarına yer verir. Rengin Ozan'ın *Son Dönem Türk Sinemasında Kadın Yönetmen Bakışı* adlı çalışmasında ise aynı tema "Toplumsal Değişim - Kültür - Sinema İlişkisi", "Kültürel Perspektiften Kadın ve Toplumsal Değişim", "Auterist Yaklaşımına Kısa Bakış", "Sinemaya Toplumsal Kimlik Yansıması Bağlamında Kadın İmgesi", "Filme Yansıyan Cinsiyetçi Ayrımcılık" gibi başlıklar altında incelenir.

No	Kitap Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayın Yeri	Yayıncı
1	<i>Sinemanın 'Dişil' Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler</i>	Semire Ruken Öztürk	2004	İstanbul	Om Yayınevi
2	<i>Türk Sinemasında Yerli Arayışlar: Yücel Çakmaklı, Halit Refiğ, Zeki Ökten Anısına</i>	Abdurrahman Şen	2010	Ankara	Kült. ve Tur. Bak. Küt. ve Y.

No	Kitap Adı	Yazar	Yayın Yılı	Yayın Yeri	Yayımcı
3	<i>Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Sözlüğü</i>	Burçak Evren	2010	Ankara	DKİV Yayınları
4	<i>Son Dönem Türk Sinemasında Kadın Yönetmen Bakışı</i>	Rengin Ozan	2014	İstanbul	Köprü Kitapları
5	<i>Son Dönem Türk Sinemasında Gerçekçilik - 1990 Sonrası Sinemamızda Gerçekçi İzler, Filmler ve Yönetmenler</i>	Fırat Sayıcı	2016	Konya	Literatürk Academia
6	<i>Tür(k) Sinemasında Auteurs - 2000 Sonrası Türk Sinemasında Türler ve Yönetmenler</i>	G. Parlayandemir, Y. D. Birincioğlu (der.)	2016	İstanbul	Kriter Yayınevi

Tablo 8 Tematik Yönetmen Sineması Kitapları

Abdurrahman Şen’in *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar: Yücel Çakmaklı, Halit Refiğ, Zeki Ökten Anısına* adını taşıyan çalışmasında ise Türk sinemasında yerlilik meselesi yönetmenler odağında incelenir. Türk sinemasının tarihsel serüveni, dünya sineması ile Türk sinemasının mukayesesi ve başlangıcından bugüne Türk sinemasında yerellik arayışlarından bahseden metin, ayrıca Halit Refiğ, Yücel Çakmaklı ve Zeki Ökten’in yerellik anlayışlarını özetler. Tematik yönetmen sineması kitapları, dönem sinemasını ele alan çalışmalarla da kesişir. Dönem sineması başlığında yer verdiğimiz Fırat Sayıcı’nın *Son Dönem Türk Sinemasında Gerçekçilik - 1990 Sonrası Sinemamızda Gerçekçi İzler, Filmler ve Yönetmenler* adlı çalışması ile *Tür(k) Sinemasında Auteurs - 2000 Sonrası Türk Sinemasında Türler ve Yönetmenler* başlıklı çalışma bu tür metinlerdir.

Ayrıca, doğrudan yönetmen sineması kapsamında değerlendiremeyeceğimiz halde, içinde yönetmen sinemasına ilişkin bir takım verilerin bulunabileceği çeşitli metinler de mevcuttur. Bunların bir kısmı şöyle sıralanabilir:

1. Atilla Dorsay, *Yüzyüze*, İstanbul: Çağdaş Yayıncılık, 1986.
2. Burçak Evren, *Türk Sinemasında Yeni Konular*, İstanbul: Broy Yayınları, 1990.
3. Atilla Dorsay, *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1995.

4. Burçak Evren, *Yeşilçam'la Yüz Yüze*, İstanbul: Açı Yayınları, 1995.
5. Arif Keskiner, *Yine mi Çiçek*, İstanbul: Can Yayınları, 2003.
6. Arif Keskiner, *Elbette Çiçek*, İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2006.
7. Övgü Gökçe (haz.), *Sinema Söyleşileri 2002: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2002*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006.
8. Necla Feroğlu (ed.), *Sinema... ve Unutulmayanlar*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008.
9. Atilla Dorsay, *O Güzel Atlara Binip Gidenler*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2017.

Değerlendirme

Türkiye’de yönetmen sineması kitapları literatürüne yönelik bu incelemenin gösterdiği, Türk sinemasında yönetmen(lik) olgusunu ele alan çok sayıda ve formda çalışma mevcuttur. Birincil ve ikincil kaynaklardan oluşan bu literatürü genel değerlendirmeler içeren yönetmen sineması kitapları, müstakil isimleri konu edinen yönetmen sineması kitapları, dönem odaklı yönetmen sineması kitapları, sözlük ve ansiklopedi niteliğinde hazırlanan yönetmen sineması kitapları, yönetmenlerin kaleme aldığı yönetmen sineması kitapları, belirli temaları ön plana çıkaran yönetmen sineması kitapları şeklinde kategorize etmek mümkündür. Bu kategoriler arasında yönetmenlerin hayatını ve filmografilerini müstakil bir şekilde kaleme alan çalışmalar ağırlıktadır. Bu tür kitapların arasında ise en çok Yılmaz Güney hakkında çalışma yapılmış, kadın yönetmenlerden ise sadece Yeşim Ustaoglu bu tür bir çalışmaya konu edilmiştir. Yılmaz Güney hakkında hazırlanan çalışmalarda, yönetmenin ideolojik ve politik mücadelesi, Halit Refiğ ile ilgili çalışmalarda yönetmenin ulusal sinema fikri, Metin Erksan ve Ömer Kavur ile ilgili çalışmalarda ise farklı dönemlerde sinemaya kattıkları estetik değer odak noktasıdır. 2000 sonrası Türk sineması yönetmenlerini inceleyen çalışmalarda tema ön plandadır. 1990 ve 2000 sonrası yönetmen kuşağını dönemsel ve tematik açıdan ele alan çalışmalar da mevcuttur. Yönetmenlerin kendi kalemlerinden çıkan metinler de hatırat türünün yanı sıra yönetmenlerin sinemaya ilişkin düşüncelerini içeren metinler ve yönetmenlere ait çeşitli ego-dokümanların derlendiği çalışmalar olarak gruplara ayrılırlar.

Yönetmen sineması kitapları literatürü ana hatlarıyla incelendiğinde, birincil kaynaklar dışarıda bırakıldığında, hâlihazırda literatürü oluşturan çalışmaların henüz Türk sinemasında yönetmen olgusunun ciddiyetle masaya yatırılabilmesi için ihtiyaç duyulan kapsam ve derinliğe sahip olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Öncelikle literatürün, yönetmenleri müstakil bir şekilde değerlendiren çalışmalara yoğunlaşmış olması, yönetmen sinemasını ilişkisel ve bütüncül değerlendirmenin önünde ciddi bir engel teşkil etmektedir. Üstelik doğrudan seçili bir yönetmeni konu edinen bu kategori içerisinde de her çalışma, yönetmenin

filmografisine derinlikli bir şekilde nüfuz edebilme, yönetmenin üretim sürecini farklı açılardan bağlamsallaştırabilme ve sosyo-ekonomik, kültürel, politik, tarihsel arka planı sağlıklı bir şekilde yönetmenin sinema anlayışı ve ürettiği filmlerle ilişkilendirebilme özelliğinden yoksundurlar. Buna bağlı olarak, Türk sineması alanında üretim yapan yönetmenlerin tamamının kapsanması dahi söz konusu değildir. Örneğin kadın yönetmenler bu kategoriye dâhil olamamıştır. Mevcut çalışmaları yadsımayan ancak bu eksiklikleri de göz önünde bulunduran, nitelikli, kapsamlı, metodolojik ve kavramsal temellerini açıkça ifade eden, ciddi araştırmalar ile Türk sinemasında yönetmen kitapları literatürü daha sağlam ve sahici bir tartışma zeminine kavuşabilecektir.

***Auteur* Sinema Bağlamında Türkiye’de Yönetmen Sineması Kitapları Literatürü: Bir Tasnif Denemesi**

Havva YILMAZ

Öz

Auteur kuramı kısaca sinemayı edebiyat, mimarî, resim, müzik gibi bağımsız bir sanat dalı, yönetmeni de bu sanat dalında üretim yapan sanatçı olarak değerlendiren bir yaklaşımdır. II. Dünya Savaşı sonrası kültürel ikliminde *Cahiers du Cinema* (Sinema Defterleri) dergisi etrafında Andre Bazin önderliğinde toplanan bir grup genç film eleştirmeni, Hollywood filmlerine yönelik analizleri ile sinemaya “yazar yönetmen” kavramını kazandırır ve süregiden bir tartışma başlatırlar. Sinemada yönetmenin rolünü problematize eden bu tartışma ile sinema tarihini yönetmenler üzerinden ele almak ve sosyolojik bir bağlama oturtmak mümkün hale gelmiştir. Öte yandan sinemayı bir sanat dalı olarak gören, özgün bir dile sahip yönetmenleri diğerlerinden ayırmak üzere “*auteur* yönetmen” tabiri de ortaya çıkmış ve hangi yönetmenin bu sınıfa gireceği tartışılır olmuştur. Türkiye’de de karşılık bulan tartışmada genel kabul, Türkiye’de *auteur* sinemanın Lütfü Ö. Akad ve Metin Erksan filmleriyle başladığı yönündedir. Bu çalışmada, bu bilgiler ışığında, Türk sineması literatürü içerisinde yönetmen sineması üzerine kaleme alınmış kitaplar incelenerek, mevcut tartışmaya ve Türk sinemasında yönetmen olgusunun mahiyetine ilişkin genel tartışma zeminine katkı sunulmaya çalışılacaktır. Ağırlıklı olarak Türk Sineması Araştırmaları Projesi kapsamında oluşturulan veritabanında yer alan verilere dayanarak, önce kısaca kavramsal ve tarihsel bağlama yer verilecek, ardından Türkiye’de yönetmen sineması kitapları literatürüne ilişkin bir tasnif denemesi yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, yönetmen sineması, *auteur* kuramı, Yeşilçam, Yeni Türk Sineması.

Literature of Cinema Books Focused on Directors in Turkey in the Context of *Auteur* Cinema: A Categorization Attempt

Havva YILMAZ

Abstract

Auteur theory is an approach that considers cinema as an independent art branch such as literature, architecture, painting, music, and the director as an artist producing in this art branch. In the cultural climate of the post-World War II, a group of young film analyzer gathered around the magazine *Cahiers du Cinema* (Cinema Notebooks) under the leadership of Andre Bazin, with their analysis of Hollywood movies, introduce the concept of “writer-director” to cinema and start an ongoing discussion. Within this discussion, which problematizes the role of the director in cinema, it has become possible to deal with the history of cinema through directors and to contextualize the subject in a sociological ground. On the other side, the term “auteur director” emerged to distinguish the directors who regard cinema as a branch of art and who have a unique language from the others, and it has been debatable which director will enter this group. The discussion is also resonated in Turkey, and it is mostly accepted that the *auteur* cinema started with the films of Lutfi Ö. Akad and Metin Erksan in there. In this study, in the light of this information, books written on director cinema in Turkish cinema literature will be examined, and it will be proposed to contribute to the prevalent debate and the general discussion on the features of the phenomenon of director in Turkish cinema. Predominantly based on data contained in the database created within the scope of the Turkish Cinema Research Project, first, the conceptual and historical context will be given briefly, then there will be an attempt to classify books related to literature of auteur/director cinema in Turkey.

Keywords: Turkish cinema, auteur cinema, auteur theory, Yesilcam, New Turkish Cinema.

Dönemini Sallayan Yönetmenler ve Filmleri Geçip Giderken Neden Hâlâ Metin Erksan ve Lütfi Akad Sineması Konuşuluyor?

Kurtuluş KAYALI*

Yetmiş yaş kuşağı, 47'liler sinemaya haliyle kendi gençliklerinin hareketlilikleri içinde yaklaştılar. Aslında hareketlilik asıl 1960'lı yılların ortamının en belirleyici unsuruymdu. 1947'liler doğal olarak sinemayla 1960'lı yılların sonlarından itibaren ilgilendiler. Belki de Türkiye'yle de 1960'lı yılların ortalarından sonra ilgilendiler. Onların 1950'li yılların başlarından itibaren sinema yapan Metin Erksan, Lütfi Akad ve Atf Yılmaz'ın ilk dönem filmlerini hatırlamaları biraz, biraz değil fazlasıyla zordu. Onların Osman Seden, Halit Refiğ ve Memduh Ün'ün filmleriyle intibak kurmaları daha bir mümkündü. Sadece 47'lilerin değil aynı kuşaktan sıradan insanların böylesi bir hâletiruhiyesi vardır. O hareketlilik daha belirgin olarak Atf Yılmaz filmlerinde de bulunmaktadır. Lütfi Akad'ın ilk dönem hatırlanan filmleri genellikle Osman Seden'in senaryosunu da yazdığı filmlerdir. Belki de filmin ritminin hızlandığı, Memduh Ün'ün çektiği son bölümü açısından *Üç Tekerlekli Bisiklet* de o hareketli filmler açısından ilginçtir. Sıradan, geleneksel sinema seyircisinin tipik bir Ayhan Işık filmi seyretmesi ancak filmin son karelerinde sağlanmış gibidir. Zaten tipik sinema seyircisinin aklında kala kala *Üç Tekerlekli Bisiklet* ile *Katil* kalmış gibidir. 1960'lı yıllardan itibaren de sinemada hareketliliği bariz bir biçimde, Osman Seden ve Atf Yılmaz filmleri temsil etmiş ve Halit Refiğ ile Memduh Ün filmleri de bir anlamda benzeri bir mecrada gelişmiştir. 1960'lı yılların sonlarından itibaren muhafazakârların Halit Refiğ'i, modernistlerin de Atf Yılmaz'ı fazlasıyla önemsemelerinin sebebini burada da aramak anlamlı olabilir. Giovanni Scognamillo'nun da 1969 yılında tamamladığı *Türk Sinemasında*

* Prof Dr. k_kayali@yahoo.com, Orcid: 0000-0002-0894-305X.

Altı Yönetmen'in burada anılan altı yönetmen üzerine odaklanması da fotoğrafı anlaşılır kılar. Onun, kitabın etkisi o kadar köklüdür ki, bir çeyrek yüzyıl sonra kotarılan *Sinemayı Sanat Yapanlar* belgeseli de altı yönetmen üzerine, özellikle 1970 yılı öncesi filmleri açısından kitaptaki mantıktan kaynaklanarak yoğunlaşmıştır. Belgeselin beş yönetmene dair kısmının metinlerini yazan Mahmut Tali Öngören, yönetmenleri ve filmlerini Türk sinemasının tâli meseleleri gibi görmüştür. Dönemin sinema yazarlarının mantığı da hiç farklı değildir. Bir anlamda 1970 öncesi Türk sineması, tarih öncesi olarak görülmektedir. Bunun en güzel örneklerinden biri olarak da *Türkiye'nin 60'lı Yılları* kitabında, *Türkiye'nin 50'li Yılları*'nda müthiş bir yazı olmasına rağmen Türk sinemasına dair tek satır olmaması meseleyi anlaşılır kılmaktadır. Türkiye'de sinemanın tarihsel olarak ilk dönemlerine ilgi, 1950'li, 1960'lı yıllarına ilgidir çok daha fazla görülmektedir. Türk sinemasını sosyolojik bakımdan anlamak açısından 1950'li ve 1960'lı yıllar olağanüstü önemlidir. Neredeyse Türk sinemasının başlangıç tarihi olarak 1970 yılı en mükemmel filmi olarak da *Umut* gösterilmektedir.

1947'liler 30'lu yaşlarının sonlarına gelirken TRT filmleri dışında Metin Erksan ve Lütfi Akad, film yapmayı bırakmışlar; diğerleri ise onlar 60'lı yaşlarına gelene kadar film çekmişlerdir. Türk sinemasının genel gelişim dinamiğine belirgin olarak uyum sağladıklarını gösterir bir durum. Aslında Yılmaz Güney'in çektiği filmlerin Akad ve Erksan'dan izler taşımazken diğer dört yönetmenden izler taşıdığı, en azından onlarla frekans uyumu sağladığı rahatlıkla söylenebilir. Çok daha temelli Akad etkisini ise *Kızılırmak-Karakoyun* ve *Hudutların Kanunu* deneyimi çerçevesinde düşünmek gerekmektedir. Lütfi Akad *Işıklı Karanlık Arasında* kitabında, bu deneyimler olmasa Yılmaz Güney'in *Umut* ve *Sürü* gibi filmleri çekemeyeceğini örtük ve usturuplu bir biçimde söylemiştir. Belki de bir tek Ayhan Işık'tan oyuncu olmayacağını aleni bir şekilde yazmıştır. Nitekim üstünden onca zaman geçtikten sonra insanın sorası geliyor: Yılmaz Güney'in ruhunu *Umut*, *Sürü*, *Yol*, *Düşman* mı daha iyi yansıtıyor yoksa *Arkadaş*, *Seyyit Han*, *Vurguncular*, *Duvar* mı? Bana göre ikinci serideki filmler yansıtıyor. Ve üzerinden o kadar zaman geçtikten sonra eskiye kıyasla Yılmaz Güney'in Türk sinemasında sanki esamesi okunmuyor. Yıllar sonra yapılan belgesel de neredeyse sadece onun etnik kimliğine vurgu yapıyor. Son dönemdeki etnik mesele vurgulu filmler, kimilerinin gözünde Yılmaz Güney'in filmlerini solda sıfır bırakıyor. Bugün bakılınca bu tarz Yılmaz Güney filmleri tamı tamına Bekir Yıldız öykülerinin yıllar sonra değerlendiriliş biçimine benziyor. Ancak Yılmaz Güney filmlerinin Orhan Kemal romanlarıyla örtüşen, çakışan yanı/yanları var. Bu sadece Adanalılıktan, Adana kültüründen, otobi-yografik özelliklerden kaynaklanmıyor. Orhan Kemal romanları Türk sinemasıyla barışık. Hakeza Yılmaz Güney sineması da. Orhan Kemal daha bir barışık çünkü yazması 1970'te bitiyor. Yılmaz Güney'ininki ise 1984'te. Ancak bugünlerden geriye bakınca hatırlanan Metin Erksan ve Lütfi Akad oluyor. Ezel Akay yakın dönemde bir filmi Metin Erksan'a, Çağan Irmak da bir filmi Lütfi Akad'a ithaf ediyor.

Gerçi benzeri bir durumu Nuri Bilge Ceylan'ın bir ödül dolayısıyla Yılmaz Güney göndermesiyle somutlaştırmak mümkün. Ama bu durumu bir ölçüde taşraya sıkışmışlık, taşrada tıksmışlıkla bağlantılı olduğu için fazla ciddiye almaya gerek yok. Yılmaz Güney daha bir genel anlamda Türkiye'yi yansıtıyor. Belki de taşrayı anlatırken de Türkiye'yi anlatıyor.

Üzerinden fazla zaman geçtikten sonra insanlar, tam tekmil olmasa da Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi*, *Sevmek Zamanı* ve *Kuyu*'sunu ve Lütfi Akad'ın *Gelin*, *Düğün*, *Diyet* ve *Vesikalı Yarım* filmini hatırlıyor. Zaman içinde sözü edilen filmlerin öneminin vurgusu yapılmaya çalışıldı. Vakti zamanında hiçbir şekilde önemsenmeyen *Sevmek Zamanı* ve *Vesikalı Yarım*'in daha bir kült filmler olarak anlaşılmaya başlandığı söylenebilir. Hatta önemsenme kriterleri üzerinde durulduğu zaman Orhan Kemal'in senaryo kitabının ilk baskısında, örnek senaryo olarak *Gecelerin Ötesi*'ni koyarken sonraki baskısında *Umut*'u koymasını iyi bir gösterge olarak anlaşılabilir. Sözü edilen dönemde, 1960'lı yılların başlarında *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* önemsenirken *Gecelerin Ötesi*'nin üzerinden geçilmesi, tabiri caizse es geçilmesi net bir göstergedir. Hatta *Yılanların Öcü*, dönemin mantığı çerçevesinde *Susuz Yaz*'a göre daha bir öne çıkarılmıştır. *Susuz Yaz*'ın Türkiye'nin nispeten gelişmiş bir yöresinde geçmesi daha bir kenarda tutulmasının işareti olarak görülebilir. *Gecelerin Ötesi*'nin merkezinde İstanbul olmasına rağmen orada bile Türk insanını anlamaya ve anlatmaya çalışan bir çaba vardır. Aslında *Gecelerin Ötesi*'ndeki insan *Kuyu*'daki insan gibidir. *Kuyu*, köyde geçmesine karşın tipik Türk insanını olanca hoyratlığı içinde anlatma denemesidir. Metin Erksan 1959 ve 1968 yıllarında film çekerken aslında o dönemden daha fazla bugünü anlatıyor. Kent, köy ayrımı yapmadan Türk insanının hoyratlığının çözümlenmesini yapmıştır. *Kuyu*'yu bu dönemde yeni baştan izlerken insana, yaşanan dönemdeki kadına saldırıyı, kadınların öldürülmesinin ardındaki meseleyi çağrıştırdığı açık gibidir. Nitekim iki filmin de birbirini çağrıştıran yönleri vardır. İlk filmi Türkiye'yi, İstanbul'un sonraki zaman aralığındaki görünümünü, *Kuyu* da Türkiye'nin yaşanan bugünkü halini haber verir gibidir. Türk insanının hoyratlığının resmedilmesi anlamında o kameramanın çekemediği kadının dövülmesi sahnesiyle, *Ölmeyen Aşk*'in o sahnesiyle *Kuyu* arasında akrabalık, yakınlık, yatkınlık belirgin bir biçimde vardır. Sadık Battal'ın çektiği belgeselde arka arkaya konulan, çok değişik filmlerdeki tutkuyu somutlaştıran bölümler neredeyse Metin Erksan'ın hep aynı filmi çektiği kanaatini oluşturmaktadır. Özellikle kadın konusundaki bu hoyratlığın yakın dönemde de cahilce topluma teğet geçen tahlillerle tekrarlandığı görülmektedir. Metin Erksan'ın metinlerinde sahici bir Türkiye fotoğrafı hep vardır. Bu fotoğrafı birebir paralellik kurmadan ve birbirlerinden esinlendiği, birbirlerinden beslendiği gibi bir genelleme yapmadan Kemal Tahir romanlarına benzetmek imkan dahilindedir. Hatta ondan öte Kemal Tahir'in *Kuyu* filmine daha bir ilgi duyması üzerinde ciddiyetle düşünülmelidir. Kemal Tahir *Kuyu* filmiyle özellikle ilgilenmiş ve filmin diyaloglarını yazmaya niyetlenmiştir. İlginç olan husus Metin Erksan'ın

kendi istemi hilafına yazılan bu diyalogları kullanmamasıdır. Metin Erksan böyle bir istekte bulunmadığı için diyalogları kullanmadığını ifade etmiştir. Onun ötesinde Kemal Tahir, Afyon Dinar'a kadar gelip filmin çekimi süresince bir müddet orada bulunmuştur. Kemal Tahir bilindiği kadarıyla başka bir filmle bu kadar ilgilenmemiştir. Oldukça çok sayıda filme senaryo yazmıştır. Ama Metin Erksan hiçbir Kemal Tahir senaryosunu ya da edebî metnini sinemaya uyarlamamıştır. Halit Refiğ'in Kemal Tahir'in kendi filmlerini değil, daha doğrusu Metin Erksan'ın filmlerini daha çok beğendiğini söylemesinin bir tür frekans uyumuyla bağlantısı vardır. Bu hususu düşünsel ve sanatsal endişeler dışında aramanın mantığı yok gibi görünmektedir. En azından Kemal Tahir'in o tür bir anlayışı bulunmamaktadır. Aslında 1969 yılında Adana Altın Koza film festivaline Metin Erksan'ın, Kemal Tahir jüri başkanı olduğu için "el mâhkum gitmek durumundaydık" demesi bile manidar. O festivalde *Kuyu* filmi birincilik ödülü almıştır. Üçüncülük ödülünü de Yılmaz Güney'in *Seyyit Han* filmi almıştır. Onun da tercih edilmesinin *Kuyu* dolayısıyla yaşanan durumla bir bağlantısı var gibi görünmektedir. Öyle bir şey söz konusu olmasa bile Kemal Tahir'in *Seyyit Han* üzerine telaffuz ettiği olumlu düşünceleri, hiçbir Metin Erksan ve Halit Refiğ filmi için söylemediği açıktır. Söz edilen film hakkında da doğal olarak Festivalde filmi seyretmesinden dolayı düşünce beyan etmiştir. Festivalden sonraki konuşmasında *Kuyu*'yu ilk seyrettiğinde beğenmediğini ifade etmiştir. *Kuyu*'yu oylamada tercih ettiği de meşhûktür. Aslında Kemal Tahir, çekiminde kısmen bulunduğu bir filmin yarıştığı festivalde jüri başkanlığı yapmıştır. Aynı yılda *Akademik Sinema Dergisi*'nin gerçekleştirdiği 1965-1969 yılları arasındaki Türk filmleri soruşturması söz konusudur. Bu soruşturmada *Kuyu* tercih bakımından oldukça altlarda kalmıştır. Ve *Hudutların Kanunu* ve *Seyyit Han* belirgin olarak daha öne çıkmış filmler olarak tezahür etmiştir. Hatta ilginç olan nokta Halit Refiğ'in soruşturmaya verdiği cevapta birinci sırada *Hudutların Kanunu*'nun, ikinci sırada da *Seyyit Han*'ın olmasıdır. Metin Erksan'ın *Kuyu*'su ise oldukça alt sıralardadır. Bu durum dönemin ulusal sinema tartışmalarını yeniden gözden geçirmeyi gerektirmektedir. Aslında Halit Refiğ'le Metin Erksan arasında bir gerilim de görülmektedir. Sinema soruşturmasına yanıt verenler, genelde Türk sinemasına olumlu bakanlardır. Sinematek çevresindeki kişiler soruşturmaya cevap vermeyi yeğlememişlerdir. *Seyyit Han* filmi belirgin olarak önemsenmiştir. Kemal Tahir de daha sonra *Umut*'a eleştirel yaklaşırken *Seyyit Han* hakkında olumlu düşünceler belirtmiştir. Bu noktada Kemal Tahir ile Halit Refiğ arasında *Haremde Dört Kadın* filminin sonradan yorumu konusunda bir gerilim vardır. Temel doğrultu açısından döneminde en fazla görmezden gelinen film olarak *Kuyu* öne çıkmıştır. Bu noktada genel yaklaşımı sonradan şekillendirmek anlamında Nijat Özön'ün yorumu meseleyi belli bir tarzda yorumlamak açısından anlamlı görünmektedir. "Erksan'ın filmlerinde sık sık rastlanan tutku, şiddet, patlama gibi duyguların bol bol yer aldığı *Kuyu*, halk sineması kuramcılarının ileri sürdüğü gibi doğulu kadın-erkek ilişkisinin çözümlenmesinden çok

Bunuel'e özgü Freudcu simgelerden esinlenmekteydi."¹ Aslında Nijat Özön'ün genelde söyledikleri genel yaklaşımı yansıtmaktadır. İki ek alıntı, fotoğrafı tam tekmiil yansıtır gibi görünmektedir. Özön, Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi*'ni bir "yarım gerçekçiliğin" başlatıcısı olarak görmekte ve asıl saplantılı bakış açısını *Susuz Yaz* konusunda somutlaştırmaktadır:

Ne var ki, filmin şenlikteki beklenmedik ve söz götürür başarısının sinemamıza da Erksan'a da yararından çok zararı dokundu. Sinemamız olayı yanlış değerlendirip kendine boş ve gülünç övünme payları çıkarırken, Erksan sonraki çalışmalarında hep bir *Susuz Yaz* 'kompleks'inin ağırlığını üzerinde duydu.²

Aslında zaman içindeki en çarpıcı düşüncüyü, daha doğrusu saptamayı *Sevmek Zamanı* üzerine yapmaktadır:

'*Sevmek Zamanı*' başından sonuna dek bir Batı sineması, hem de aydın işi Batı sineması özentsiydi. *Sevmek Zamanı*'nın bir 'hava'sı, görsel duygusu, görsel güzelliği vardı, ama bütün bunlar bir Antonioni, bir Fellini, bir Resnais'nin üstelik yalnızca estetizm yönlerine öykünmekten öteye geçmiyordu.³

Böylece ortaya Nijat Özön'ün gözünden ve fakat dönemin temel zihniyetini yansıtan bir fotoğraf çıkmaktadır. Zaman geçtikçe belki de ilk defa *Sevmek Zamanı*'nın öneminin altı çizilmiş, Türkiye'de kadın üzerine 1980'li yıllarda bir müddet odaklandıktan epey sonra *Kuyu*'nun kritik önemi fark edilmiş ve fakat *Gecelerin Ötesi*'nin altı daha doğru düzgün çizilmemiştir. Genel anlamda drama düşen insanı anlatmak açısından bariz bir şekilde *Gecelerin Ötesi*; *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz*'dan daha bir önemli görünmektedir. Nitekim belki değil muhakkak yanlış olarak Nijat Özön *Yılanların Öcü*'nü *Susuz Yaz*'dan daha bir önemsemektedir. Halit Refiğ, Metin Erksan'ın *Şehirdeki Yabancı*, *Gurbet Kuşları*, *Kızgın Delikanlı* ve *Karanlıkta Uyananlar* eleştirisinin, "*Sevmek Zamanı* Neyi Anlatır" yazısındaki

1 Nijat Özön, "Türk Sineması", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c. 7, İstanbul: İletişim Yay., 1984, s. 1891.

2 Nijat Özön, "Türk Sineması", s. 1881. Nijat Özön bu sözleriyle ilk kez *Ses* dergisinin kapağa çıkardığı başarının arkasına cinsellik katan magazin haberine (Ulvi Doğan'ın bir kadın jüri üyesiyle ilişkisine) yaslanmakta ve bir Türk sinema yazarının Kartaca film şenliğinde *Yılanların Öcü*'ne karşı bir yabancı filme dönük oy kullanması durumuna düşmektedir.

3 Nijat Özön, "Türk Sineması", s. 1891. Aslında bu noktada söyledikleri filmin çekildiği dönemde yazdıklarından belirgin olarak farklıdır. Filmin çekildiği yıl yazdığı makalede *Sevmek Zamanı*'nı psikiyatrik bir vaka olarak nitelerken bir yirmi yıl kadar sonra Nijat Özön kısmi bir hak teslim etme noktasına gelmiştir. Halit Refiğ de Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* konusundaki yorumunda filmin insanı anlatığı söylemesine mukabil "Bu sözlerle Erksan güzelim filmini batının bireyciliği ve hümanizma sahtekârlığı töhmeti altına sokuyorsa da" diyerek Nijat Özön'ün yaklaşımıyla yakınlaşacaktır. Tabii *Sevmek Zamanı*'nın bir kült film olarak kavranması için bir on yıl daha geçmesi gerekecektir.

eleştirinin aslında *Gecelerin Ötesi*, *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz*'ı da eleştirmek anlamına geldiğini belirtmiştir. Aslında *Karanlıkta Uyananlar* ve *Kızgın Delikanlı* senaristinin ve yönetmeninin de söylediği/ısrar ettiği gibi bir savı temellendirmeye çalışmaktadır. *Şehirdeki Yabancı*'da da insan değil taşradaki aydın gündemdedir. *Gurbet Kuşları*'nı da yıllar sonra *Gelin*, *Düğün ve Diyet* vesilesiyle söyleyeceği gibi “kent filmi, köy filmi olmaz, film insanı anlatır” mantığından kalkarak eleştirmektedir. Bu anlamda hiçbir şekilde kendi çektiği gerçekçi olarak nitelenen filmleri bu vesileyle eleştirmemektedir. Aslında *Sevmek Zamanı*'nı anlatırken *Sevmek Zamanı* filmini başka filmlerinden ayırarak değerlendirmemektedir. Bir anlamda neredeyse herkesin anladığı gibi *Sevmek Zamanı*'nı gerçekçi filmlerinin dışında olarak mütalaa etmemektedir. Bunun en güzel, en net göstergesi *Milli Sinema Açık Oturumu*'nda ifadesini bulan düşüncedir. Solcu gençlerin göstermek için kendisinden film istediklerini, kendisinin *Sevmek Zamanı* filmini önerdiği zaman sınıfsal boyutu olan bir filmi vermesinde ısrarlı olduklarında da Fransız sosyalist sinema tarihçisi George Sadoul'un “*Sevmek Zamanı*, sınıf çelişmesini bariz bir şekilde gösteren önemli bir film olduğu” şeklindeki yorumunu aktarınca ikna olmuşlar, filmi göstermeyi kabullenmişlerdir. Bir başka deyişle genç militan öğrencilerin değerlendirmesi ile Halit Refiğ'in yorumu arasında pek bir fark bulunmamaktadır. Aslında Sadık Battal, belgeselinde kimilerinin diyaloglarını art arda koymasıyla *Sazlık*, *Hanende Melek*, *Ölmeyen Aşk*, *Sensiz Yaşayamam* ve *Sevmek Zamanı* arasında bariz paralellikleri somut olarak sergilemiştir. Esasında meselelerin özü itibarıyla zaman içinde genişletip derinleştirerek ve zenginleştirerek Metin Erksan hep aynı filmi çekmektedir. İnsanı anlattığı için de köyde, kasabada ve şehirde geçen filmlerin örtüşen yanları fazlasıyla bulunmaktadır, tıpkı Kemal Tahir'in romanları gibi. Ancak ikisi arasındaki insana bakıştaki farklılıklar da Türk kültürünü zenginleştirmektedir. Bu, insanı anlatmadaki başarı, aynı zamanda günün insanını bile tarihten gelen zenginliği içinde ele almak şeklinde tezahür eder.

Kemal Tahir ve Metin Erksan ile Lütfi Akad'ı farklılıklarına rağmen birleştiren husus, Akad'ın da Ömer Seyfettin uyarlamaları ve *Gökçe Çiçek* filmlerinde de somutlaştırabileceği üzere tarihten beslenmek ve tarihsel meseleleri genel bakışı zenginleştirerek/zenginleştirebilecek bir şekilde yorumlamalarıdır. Aslında Türkiye'de sinema, edebiyat bir yönü itibarıyla bir dönem tarihten kopmuştur. Günün meselelerine, hatta günün ekonomik, sınıfsal meselelerine odaklanmıştır. Bir önceki paragraftaki somut film örneklerine ve sonrakilere bakıldığında anlaşılabilirliği gibi özellikle toplumsal gerçekçi ve devrimci filmler, ekonomik meseleler üzerine siyaseti öne çıkararak odaklanmıştır. Bakıldığı zaman örneğin *Karanlıkta Uyananlar* (1965) filminin döneminde ve sonrasında abartılı olarak vurgulanması ve kimi Yılmaz Güney filmlerinden de öne çıkarılması bundandır. Metin Erksan ve Lütfi Akad'ın filmlerinin diğer yönetmenlerin filmlerinden farklılığı da, tarih ve kültür meseleleri üzerine odaklanmalarındandır. Ancak onların filmlerine, hakim kanaat çerçevesinde ekonomi eksenli ve siyasete endeksli dar

bir bakış hakimdir. Nitekim bu bakışın ortalamasını gene Nijat Özön'ün yazdıklarında yakalamak olanaklıdır. Özön, üç filmi basitçe hikaye edip *Diyet*'e geldikten sonra meramını anlatmaktadır:

Bu arada emeğin değerini, henüz anlamayan, sendikalaşma olayı karşısında kararsız, kuşkulu bir tutumu benimseyen kırsal kökenli, bilinçleşmemiş kişilerin evrimi vurgulanmaktaydı. Bütün bunlar, yukarıda da belirtildiği gibi, Akad'ın bu üçlemeyle yetinmeyeceği, konuyu ilerideki boyutlarına doğru geliştireceği sanısını uyandırmaktaydı. Ne yazık ki, Akad *Diyet*'ten sonra günümüze dek süren yeni bir suskunluk dönemine girmektedir.⁴

Bu tarz bir değerlendirme ile güncele takılıp kalınmak gerektiği ve eski dönemlerin de adabıyla incelenemeyeceği şeklinde bir kanaat vardır. Zaten belki de bu nedenle dönemin hemen hiçbir filmi, hatta Yılmaz Güney filmleri de, *Karanlıkta Uyananlar*'dan daha anlamlı, daha ileri bir yerde değildir. Bu anlamda Nijat Özön, belki de örtük olarak Kemal Tahir'in *Umut* hakkında belirttiği paytoncu yerine minibüsçüyü alsaydı daha gerçek tahlil yapardı görüşüne katılmakta, daha doğrusu Kemal Tahir'den kopya çekmektedir. Gene bu unsura dayanarak Yılmaz Güney'i Lütfi Akad'ın onu geliştirerek geçen meşru mirasçısı olarak nitelemektedir.⁵ Lütfi Akad'ın çektiklerine dikkat edildiği zaman, o üçlemesinde anlatageldiği insanların, çok eski tarih kesitindeki köklerine işaret etmekte olup onların bilgece özelliklerine gönderme yaptığı gibi, hoyratlıklarına, yıkıp dökücü özelliklerine de işaret ettiği görülür. *Işıklı Karanlık Arasında* başlıklı anı kitabında da bunun kendi somut düşüncesi olduğunu ifade etmektedir. Nitekim 1971 yılında çektiği *Anneler ve Kızları* filmindeki Fatma Bacı'nın, burada anlatıldığı tarzda, yüzyıllardan gelen bilgeliğin temsilcisi olduğunu ifade etmektedir. Onun anılarının ruhu anlaşıldığı zaman sinemaya neredeyse girdiği andan itibaren şehre yönelen Türk insanını anlama denemesinin temel amacı olduğu, yani amacını gerçekleştirdikten sonra belki de hakikaten film çekmeyi bile isteye bıraktığı bile söylenebilir. Nitekim bu filminden sonra da dört bölümlük bir İstanbul belgeseli çekmiştir. Belki *Gökçe Çiçek*'in yerleşikliğe geçme anlamında, üçlemedeki filmlerle bir bağlantısı vardır. Nitekim belki Akad hakkında da onun hayatının her döneminde aynı filmi değişik boyutları itibarıyla çekmeye çalıştığı rahatlıkla söylenebilir. Metin Erksan'ın çekmeye niyetlendiği filmlerin ne kadar süreceği bilinmediğinden -ki Demir Karahan *Kuyu* filminde bu nedenle oynayamamıştır. - Lütfi Akad da aylarca süren bir senaryo çalışmasından, bir yazarla Orhan Kemal'le çalışmasından sonra, o *Gelin*'de somutlaşan fotoğrafı yakalayamadığı için filmi çekmeye yönelmemiş,

4 Nijat Özön, "Türk Sineması", s. 1895.

5 Nijat Özön, "Türk Sineması", s. 1895. Kemal Tahir'in *Umut* filmini değerlendirmesi için bkz. "Paytoncu diye bir kategori yaşayabilir mi ki otomobilin karşısında? Ve bu kadar yayılmış otomobilin karşısında bunun dramından duygulandırıcı bir sonuç çıkarılabilsin". Kemal Tahir, "Ekim Kasım Aralık 1970'den", *Türkiye Defteri*, sy. 6, Nisan 1974, s. 90.

o uğraştan Orhan Kemal'in 1962 yılında yayımlanan *Gurbet Kuşları* romanı çıkmıştır. Orhan Kemal, Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* filminin diyaloglarını kaleme alırken Lütü Akad üçlemesinin senaryosunu kendisi yazmıştır, hatta bu tarz filmleri kotarıırken genellikle yazarlarla çalışma gereği duyduğunu belirtmesine rağmen. Onun yorumları belirgin olarak farklıdır. *Beyaz Mendil*'in bir yarısı Yaşar Kemal'in bir cümlesidir demesi, Ali Gevgilili'nin belirttiği gibi yazmadığı romanları filmeleştirdiğini göstermektedir. Uyarlamalar bir edebiyatçının metnini sinemada yeniden yaratmak demektir. Hele bu bir esinlenme olduğu zaman daha bir öyledir.

Lütü Akad'ın *Vesikalı Yarım* filmi, Sait Faik'in "Menekşeli Vadi" öyküsünden esinlenmiş bir filmidir. Lütü Akad önemseydiği bir semt, bir çevreden kalkarak filmi düşündüğüne göre filmde mesafeli otobiyografik özellikler var gibi görünmektedir. Hele Akad, her Türk erkeğinin filmdeki gibi bir deneyimi, böyle bir temayülü vardır dediğine göre otobiyografik özellik hayal dünyasında yaşatsa da aşikâr gibidir. Belki de benzeri bir durumu gene Sait Faik'in *Müthiş Bir Tren* uyarlaması açısından da söylemek olanak dahilindedir. *Müthiş Bir Tren* televizyonda ilk gösterildiğinde Türkiye karışmıştı. *Vesikalı Yarım* gösterime girdiğinde Türkiye'de yaprak kılmıdamamıştı. O dönemde Sait Faik uyarlamaları/esinlemeleri yok gibi bir şeydi. Sait Faik Türkiye'de ses getirmiyordu. Lütü Akad'ın, bazı filmlerin erken filmler olduğunu söylemesi hiç de yabana atılacak bir şey değil. Türkiye'de *Vesikalı Yarım*'in ciddiye alınması için neredeyse bir kırk yıl gerekti. Oluşan ilgiye yönelik olarak da Akad karnıyarığın kıymasını, domatesini ayırarak, didikleterek incelemeyin, yiyerek tadını çıkarın demişti.⁶ Bu anlamda sadece *Vesikalı Yarım* değil, *Sevmek Zamanı* da bir erken film olarak anlaşılabilir. Lütü Akad, vaktiyle basit gibi görünen konulardan da derinlikli filmler çıkar demişti. Üzerinden bu kadar zaman geçtikten sonra Yılmaz Güney'in hiçbir filmi üzerinde *Vesikalı Yarım* ve *Sevmek Zamanı* kadar durulmuyor. Ancak somut filmler konusunda yönetmenlerin, Erksan'ın, Akad'ın yorumu belirgin olarak farklı. Aslında *Acı Hayat* da bir tarz derinlik açısından *Vesikalı Yarım*'i çağırıştırıyor. Metin Erksan, vaktiyle Türk sinemasında onlarca *Acı Hayat* var demişti, *Acı Hayat*'ın değişik sığ versiyonlarından bahsederken. Hatta "Şerif Gören'in *Taksi Şoförü* de *Acı Hayat* değil mi?" demişti. Ve yıllar sonra *Acı Hayat* etkili bir televizyon dizisi olmadı mı? Ayhan Işık'ı çağırştırmak için illa da Kenan İmirzalıoğlu'nu mu oynatmak gerekiyordu.

Tabii doğal olarak kala kala Metin Erksan ve Lütü Akad filmleri kalıyor bugüne. Neden denirse, ikisinin çok önemli sayıda filmleri Türk edebiyatının en önemli

6 Lütü Akad'ın sözleri tamı tamamına şöyle: "Yani şimdi karnıyarık gelmiş didikle, kıymaları bir tarafa ayır, üstündeki domatesi tabağın kenarına koy, bilmem ne yap, derisini yüz, sonra yemeğe kalk. Film bu hale sokuyorsunuz, seyredin keyfini alın." "Didiklediğiniz zaman filmi bozarsınız" diyor. Akad "Film seyredin, dokunuyorsa size, kalbinize dokunuyorsa o kadarla yetinin." sözleriyle ayrıntıyla uğraşmayı bırakıp filmin niye insanların kalbine dokunduğunu araştırın demektir. Ali Karadoğan, "Lütü Ö. Akad'la Söyleşi", *Çok Tuhaf Çok Tanıdık-Vesikalı Yarım Üzerine*, İstanbul: Metis Yay., 2005, s. 131.

metinleriyle aynı düzeyde. Hatta bazı noktalarda onları aşıyor. İkisi de tam tekmil birer entelektüel. Türk kültürünü yansıtmak anlamında entelektüel metinlerle eş değerde. Birer yönetmenle değil Türk kültürünün bir deli dâhisi ve bir bilgisi ile karşı karşıyayız. Türk sinemasından, Türk kültüründen geriye kala kala herhalde politik ortama yatkın ve güncel çağrışımlara duyarlı metinler kalacak değil mi ya! Önemli olan çekildiği/yazıldığı anda değil, yıllarca sonra önemsenmek. Çekildiği dönemden bir yarım yüzyıl sonra, bir kırk yıl sonra yazılmış metinler/çekilmiş filmler insanları sarsıyor, yüreğinden yakalıyorsa daha da uzun süre, ilelebet yaşayacak demektir. Metin Erksan ve Lütfi Akad'ın temel hedefi de zaten Türk kültürünün atar damarını yakalamak değil miydi?

Ortam, Metin Erksan ve Lütfi Akad kimleri etkilemiş diye düşündürüyor. Dönem değiştikçe meselelere bakış biçimi de değişiyor. Ancak ilginç olan hususlardan biri Akad'ın bir İstanbul belgeseli çekmesi ve Metin Erksan'ın da daha 1964 yılında, erken bir tarihte “hayranı olduğu İstanbul”un filmi çekmeyi istediğini belirtmesiydi. Bir de bunların genel ortamdaki, düşünsel, kültürel ortamdaki belli ölçülerde soyutlanarak film çekmeleri söz konusuydu. Günün başat tercihleri bunların sinema eylemini etkilemiyordu. Bunun belki en somut göstergesi Metin Erksan'ın “ben kendim için film yapıyorum” demesi ve Lütfi Akad'ın bu meseleyi bir filmi için telaffuz etse de bazı filmlerinin resmen ve alenen erken filmler olmasıdır. İşlev taşıdığı söylenen filmleri çeken yönetmenler hakkında da Metin Erksan tezgahtarlık yaptıklarını belirtmektedir. Zaman içinde filmlere politik işlevler yüklemek azalmış ve belki de yitip gitmiştir. Az olmayan sayıda yönetmen de kendi bağımsız olarak nitelediği filmi çekme düşüncesinde odaklanmıştır. Ancak son dönemdeki iki değişim, çekilen filmlerin mahiyetini belirgin bir biçimde farklılaştırmıştır. Kültür Bakanlığında alınan destek, sinemacıları bağımsızlaştıran bir husus olarak düşünülebilir, belli doğrultuda film üretme heyecanı yaratan bir unsur olarak da. İslamcı sinemacıların mesaj kaygısından öte hakikaten öncelikle bir film, aslında sadece bir film çekme endişesi taşıdıklarını belirtmeleri gerekmektedir. Bu durum, filmleri bir anlamda Akad ve Metin Erksan filmlerine yaklaştırabilir. Bu anlamda belki de en temsil edici mahiyetteki film İsmail Güneş'in *Ateşin Düştüğü Yer* filmi olabilir. Euroimage de benzeri etkileri doğurabilir. Resmen oryantalist mahiyette filmler yapılmasının yolunu açabilir. Onun ötesinde, arthouse sinema dedikleri dünyaya açık, dış dünyanın beklentisini karşılayan filmlerin çekilmesini gündeme getirir. Zeki Demirkubuz bir ölçüde Dostoyevski'ye yönelir ve hatta bununla birlikte *Kıskanmak* gibi filmlerle Nahid Sırrı'ya yaslanırken, Nuri Bilge Ceylan bir yandan Tarkovski bir yandan Çehov'la dış dünyaya açık film yapma vasatı yaratmaktadır. Bu çerçevede bakıldığında zaman Zeki Demirkubuz'un Yılmaz Güney, Metin Erksan ve Lütfi Akad'ı önemsemesine rağmen onlardan bağımsız, onlarla bağlantısız film çekme yönelimi, bir anlamda/her anlamda ustasız olarak sinemaya giren Akad ve Erksan'ı çağırıştırılmaktadır. Aslında dar bütçeli ve dar seyircili filmlerde ısrar da artık bir anlamda kitlesel mahiyette sinema yapmaya çalışan

Nuri Bilge Ceylan'ın Demirkubuz'la bir farklılığına işaret etmektedir. Bundan öte Demirkubuz'un *Masumiyet ve Kader* filmleri, bariz bir biçimde ortamın daha bir değişmesi ve insanların hoyratlaşması dikkate alındığında Akad'ın *Vesikalı Yarım* ve Erksan'ın *Ölmeyen Aşk*'inin karışımını çağrıştırmaktadır. Genel anlamı itibariyle etki söz konusu olmasa da bir frekans uyumuyla karşılaşmaktadır. Bir de meseleleri sıcakkanlı bir biçimde incelememe anlamında soğukkanlı tahliller zaman zaman yeni dönemin tercihleri arasına girmektedir.

Ancak Türk sinemasına son dönemde daha fazla musallat olan eğilim popülizmdir. Yeşilçam sinemasından farklı bir yeni dönem popülizmi olarak kendisini hissettirmektedir. Son dönem, ölçüsü kaçmış düzeysiz komedinin yaygınlaşmasını da buna bağlamak gerekmektedir. Belki de melodram alanında da ölçünün bariz bir biçimde kaçırıldığını söylemek imkân dahilindedir. Ancak her iki mecrada gelişen sinemanın bariz bir oturmamışlığı; Yeşilçam sineması olarak tabir edilen dönemin ise belirgin bir oturmuşluğu söz konusudur. Sözü edilen o oturmuşluk içinde hakikaten yer etmiş, gelişkin Yeşilçam filmleri vardır. Yeşilçam filmlerine özenen yapımların, onların sahiciliğini yakalamaları hakikaten kolay görünmektedir. Tıpkı bunun gibi Türk sinemasının kökleşmiş yönetmenlerine, artık klasikleşmiş filmlerine özenerek film yapmak da o kadar kolay görünmemektedir. Zaten yeni dönem sineması da dünya sinemasına, önemli dünya yönetmenlerine, önemli evrensel eserlere yaslanarak film yapmaya yönelmektedir. Bu yeni üretim süreci, dünyaya açılırken Türk kültür dinamiğine kapanır gibi görünmektedir. Nitekim Batı sinemasına, Batı kültürüne geçmiş dönemin en açık yönetmenlerinin başında Nijat Özön'ün ve Halit Refiğ'in de eleştirel anlamda belirttikleri gibi Metin Erksan gelmektedir. Belki de Metin Erksan ve Lütfi Akad'ı bu ölçüde belirleyici kılan, dünya kültürüne açıklık yanında engin ve zengin Türk kültüründen de ciddi şekilde beslenmiş olmalarıdır. Nijat Özön'ün ve Halit Refiğ'in *Sevmek Zamanı* hakkında belirttiklerinin ortak bileşkesine bu anlamda dikkat etmek gerekmektedir. İki entelektüel de temeli insanı anlatmak macerasında memleket kültürünün beslemesiyle özgün, sahici ürünler ortaya koymaktadır. *Vesikalı Yarım* ekseninde düşünüldüğü zaman tam tekmil oturmasa da Akad'ın elli yıl önceki hâletiruhiyesiyle, vakti zamanında Akad'la frekanslarının uyuşması imkansız kişilerin buluşması hakikaten ilginç görünmektedir. Bu coğrafyanın kültürüyle uyuşmaz ve uzlaşmaz insanların Lütfi Akad'ın dünyasıyla kısmen buluşması belki de Akad'ın metinlerinin evrensel mahiyetinin de işareti olarak anlaşılabilir. Aynı durumu Metin Erksan'ın *Kuyu*'su bağlamında saptamak da mümkün görünmektedir. Demek ki bazı insanlarda gelişim geç ve güç ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle de Türkiye'de sinema yazını Türk sinemasının ustaları ve şaheserleri ile fazlasıyla rötarlı olarak buluşmaktadır. Zaten ciddi metinleri kavramak da haliyle geç ve güç olmaktadır.

Dönemini Sallayan Yönetmenler ve Filmleri Geçip Giderken Neden Hâlâ Metin Erksan ve Lütü Akad Sineması Konuşuluyor?

Kurtuluş KAYALI

Öz

Bu çalışmada Türk sinemasının 1960 ve 70li yıllar boyunca yoğun üretim yapan yönetmenleri ve filmleri -özellikle- Lütü Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Halit Refiğ, Osman Seden, Memduh Ün, Atıf Yılmaz'a yoğunlaşarak değerlendirilmektedir. Güney, Refiğ, Seden ve Ün'ün çektiği filmlerin yayınlandıkları dönemde ses getirmiş olmalarına rağmen geleceğe intikal edemedikleri buna mukabil Lütü Akad ve Metin Erksan sinemasının bugünün tartışmalarını beslemeye devam ettikleri çalışmanın savunduğu temel görüşü oluşturmaktadır. Akad ve Erksan filmlerinin kalıcılığının temel sebepleri olarak her iki yönetmenin entelektüel kimliklerinin yanısıra tarih ve kültüre odaklanmaları ve onları yorumlama kapasitele-
rinin yüksekliği vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Lütü Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Halit Refiğ, Osman Seden, Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Türk sineması,

Why Metin Erksan and Lütü Akad are the Directors whose Films are still Discussed when Directors and Movies Shaking their Time Passing by

Kurtuluş KAYALI

Abstract

This study examines the directors and films of Turkish cinema by focusing mainly on Lütü Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Halit Refiğ, Osman Seden, Memduh Ün and Atıf Yılmaz, who were quite productive during the 1960s and 1970s. The main argument of the study is that even if the films made by Güney, Refiğ, Seden and Ün had a tremendous impact in their own time, they could not continue their impact in the future; in contrary to, Lütü Akad and Metin Erksan, whose films continue to affect the discussions on cinema even today. The main reasons for the permanence of Akad and Erksan films are that both of these directors have an intellectual capacity; they focus on history and culture as well as having a competence to interpret them.

Keywords: Lütü Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Halit Refiğ, Osman Seden, Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Turkish cinema

Cinematic Geography of the Countryside, Childhood, and Nostalgia: Remembering Ahmet Uluçay in the Age of Oblivion

Sertaç Timur DEMİR*

Introduction

I am a stranger;
Neither is there a beautiful woman to console me
In this town
Nor a familiar face;
Let me not hear the sound of a train,
My two eyes
Two fountains

Orhan Veli Kanık¹

Cinema is an art that penetrates the imaginary geography of childhood and memory of the country. “The idea of childhood has been part of the experience of moving images since the appearance of cinema”²; so much so that, cinema has visualised the childhood stories since the date when Lumière Brothers invented the Cinématographe. For instance, in the video *Baby’s Meal* (1895), a baby is seen

* Assoc. Prof., Gümüşhane University, Communication Faculty. stdemir@gumushane.edu.tr, Orcid: 0000-0002-9420-9416.

1 The Turkish poem, titled *The Sound of a Train* (*Tren Sesi*) that is translated into English by Murat Nemet Nejat, always reminds us of the importance of childhood memories, the impression of nostalgia and the sense of melancholy.

2 Angela Bushati, “Children and Cinema: Moving Images of Childhood”, *European Journal of Multidisciplinary Studies*, 2018, vol. 3, no. 3, p. 34.

feeding by his parent.³ In *The Sprinkler Sprinkled* (1895), which is the first comedy film in history, a child plays a joke on a gardener.⁴ In *Enfances* (Childhood 1897)⁵ different children who fall, play with a cat, eat fruit, take a ride, participate in a pillow fight, and play marbles together are seen on the silver screen. All these short, primitive but leading films indicates how cinema has an ontological relation with childhood.

The connection between film and childhood is still vibrant.⁶ In other words, the child image takes an important place in the history of cinema.⁷ Revisualizing the childhood era through memorising it can be defined as *desiderata* for both film-makers and the audience. In this sense, cinema takes the place of memory and (re)visualises it collectively. Just like the memory that reproduces and reconstructs the past,⁸ cinema designs and makes accessible the childhood that depicts the sense of the past deeply. On the other hand, childhood also needs to be remembered and, as Bachelard suggests, to be re-imagined.⁹

3 *Le Repas (de bébé)* [Baby's meal] (1895) Lumière Brothers. For watching this video, visit <https://www.youtube.com/watch?v=CvrDVj7tCk>

4 *L'Arroseur Arrose* [The Sprinkler Sprinkled] (1895) Louis Lumière. For watching this video, visit <https://www.youtube.com/watch?v=IooPPi1YzkM>

5 *Childhood* (1897) Lumière Brothers. For watching this video, visit <https://www.youtube.com/watch?v=dAwE6wpJqyw>

6 10 great films (about childhood) that are listed by The British Film Institute (Samuel Wigley, "10 Great Films About Childhood", 2014, <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/lists/10-great-films-about-childhood> [Accessed: 14.11.2020]): *Cría cuervos* (1976), *I Was Born but...* (1932), *Pather Panchali* (1955), *L'Enfance-nue* (1968), *The Spirit of the Beehive* (1973), *Fanny and Alexander* (1982), *Au revoir les enfants* (1987), *Hope and Glory* (1987), *Celia* (1989), *The Apple* (1998), *A.I.* (2001). In addition to these, *A Tree Grows in Brooklyn* (1945), *Sciuscià* (1946), *Los olvidados* (1950), *Jeux Interdits* (1952), *La balloon rouge* (1956), *Les 400 coups* (1959), *Ivanovo detstvo* (1962), *To Kill a Mockingbird* (1962), *Mouchette* (1967), *Kes* (1969), *El espíritu de la colmena* (1973), *Alice in den städten* (1974), *L'argent de poche* (1976), *Die blechtrommel* (1979), *Ponette* (1996), *Bacheha-Ye aseman* (1997), *Cinema Paradiso* (1988), *Billy Elliot* (2000), *El laberinto del fauno* (2006), *Le gamin au vélo* (2011), *Boyhood* (2014), *Kefernahum* (2018).

7 For more readings, see Vicky Lebeau, *Childhood and Cinema*, London: Reaktion, 2008; Debbie Olson, *Children in the Films of Alfred Hitchcock*, New York: Palgrave Macmillan, 2014; Id, *The Child in Post-Apocalyptic Cinema*, Lanham: Lexington Books, 2017; Id, *The Child in World Cinema*, Lanham: Lexington Books, 2018; SH. Donald., E. Wilson., S. Wright, *Childhood and Nation in Contemporary World Cinema: Borders and Encounters*, London: Bloomsbury, 2017; Deborah Martin, *The Child in Contemporary Latin American Cinema*, New York: Palgrave Macmillan, 2019.

8 Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992, pp. 47-51.

9 Gaston Bachelard, *The Poetics of Reverie*, Boston: Beacon Press, 1969, p. 57.

Childhood, which is a cultural as well as a universal period, is a social construction,¹⁰ and cinema, as a constructive, is full of images of childhood.¹¹ In contrast to infancy, childhood is not a biological but a social fiction.¹² Childhood is a perpetual and endless era. The childhood that becomes sometimes *raison d'être* of fears and sometimes safe shelter is undoubtedly the home of most powerful and permanent feelings and scars. Besides, it is a motherland of memory that is pure and intact. Perhaps that is why childhood dreams have always an esoteric and privileged place in the sight of *nostalgics*. In this respect, childhood can be defined as the country of a human being.

Asuman Suner discusses *the space of happiness*, a concept borrowed from Gaston Bachelard,¹³ in the context of the relationship between the country and childhood and deals with cinema as the space of happiness that unites the sense of childhood with the country.¹⁴ Even if this is not entirely true; even if *de facto* childhood and the country are full of disappointments, they look as if perfect in some way. On the other, as seen in the film *Boats Out of Watermelon Rinds*, life in childhood and the country can be fragile and devastating. Perhaps, happiness is a mentally-felt or imagined rather than a bodily experienced condition. Childhood and countryside can be depicted as hollow that is filled with expectations more than experiences; that is why they are labeled not with intellectual but with sensual voices such as dream, promise, despair, spleen, resentment, sincerity, or yeast. This may be true also for films in and of the country.

Just as the country is not unbound and films are not acontextual, childhood has and is not a rigid and settled image. Remembered childhood needs always to be collected, concretised, and repeated through space (the country) and image (cinema). This is because childhood is, as Bachelard states,¹⁵ a field of psychological ruins. For this reason, the sense of nostalgia, which is nourished essentially from childhood memories, should not be examined simply as an individual sickness. Instead, it is, as Boym suggests, a symptom of our age and a historic emotion.¹⁶ In this study, it is hypothesised that nostalgia appears spatially in the country, temporally in childhood, and experientially in cinema at the most. Ahmet Uluçay, the director of the analysed film *Boats Out of Watermelon Rinds*, underlines this symbiotic relationship: "I could not grow up. I work with children. I concentrate

10 Allison James and Alan Prout, *Constructing and Reconstructing Childhood: Contemporary Issues in the Sociological Study of Childhood*, London: Farmer, 1997, p. 8.

11 Angela Bushati, "Children and Cinema: Moving Images of Childhood", p. 34.

12 Neil Postman, *The Disappearance of Childhood*, New York: Vintage Books, 1994, p. 6.

13 Bachelard, *The Poetics of Space*.

14 Asuman Suner, *New Turkish Cinema. Belonging, Identity and Memory*, New York: I. B. Tauris, 2010, pp. 27-28

15 Bachelard, *The Poetics of Reverie*, p. 57.

16 Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2001, p. xv.

on them in my films... All artists are children. They have to remain so... I am living what I have collected until seven years old".¹⁷

Ahmet Uluçay has deeply influenced contemporary Turkish filmmakers including Nuri Bilge Ceylan. *Boats Out of Watermelon Rinds* is his only feature-length film. Although the great director passed away in 2009 when he was 55 years old, he captured inspiringly the matter of the country, the sense of the past, and mysterious tales of childhood through his genuine projector. He saw films as a magical invention and changed the axis of Turkish cinema from centre (Istanbul) to the country (Anatolia). Despite this, there is no even one thesis written about him and his cinema. He and his cinema have a vigorous narrative. He positions himself in the middle of childhood, countryside, and cinema triangle: "I have been in the cinema since Athanasius Kircher's Magic Lantern. I have been in the cinema since Lumière brothers. I was a little boy. On the mud wall of a deserted barn in a dark and ruined village in Anatolia, I shared the sensation of the audience in Grand Cafe [where the first public movie screening took place]. I was in the cinema since Ancient Greece. I was young Prometheus who stole the fire from the gods of Olympus. I brought the magic light of cinema that peculiars to cities at the cost of burning my small handful... Do you think the cinematograph was invented in the 1900s? There was no electricity but oil lamps. Shadows were my only toys... I was one of the slaves in Plato's cave allegory... There was even no light, I found it within me..."¹⁸

Method and Approach

This interdisciplinary paper focuses on the concepts of childhood, countryside, and memory through the cinema. It assumes that the concepts are ontologically interrelated. In this respect, the film *Boats Out of Watermelon Rinds* is analysed as a model that represents the interrelation. This is not a film analysis; rather it is a sociological debate through film because films are a projector that allows researchers to examine social reality.¹⁹ "Films, which reformulate societies, emerge as a sort of well-established research laboratory for social scientists; indeed, each change within societies creates a tremendous impression over *the conscience of cinema*. Just as thought is linked with the eye, analysis depends on the glance too; that is why focusing on film is like focusing on society and vice versa".²⁰

17 Ahmet Uluçay, "Anadolu Üniversitesi Söyleşisi", *Radikal Yaşam*, 2003, <https://sites.google.com/site/tepecikbeldesi/ahmetulu%C3%A7ay2> [Accessed: 17.02.2020].

18 Güven Adıgüzel, *Kendi Rüyasında Uyanan Derviş Ahmet Uluçay*, İstanbul: Profil Kitap, 2017.

19 Bülent Diken and Carsten Bagge Laustsen, *Sociology through the Projector*, London: Routledge, 2008.

20 Sertaç Timur Demir, "Cinematic Istanbul: Strangers of the Modern City", PhD Thesis, Lancaster University, UK, 2015, p. 16.

Boats Out of Watermelon Rinds is a story of two children, Recep and Mehmet who want to make a film in their village. Just like in the film *Cinema Paradiso* (1988), in this film, there are disharmonies between tough life and magic-like cinema.²¹ For Recep and Mehmet, cinema is seen as a promise of going beyond the border of the country and as a childhood dream surrounded by love and passion. It is an imaginative shelter. Recep who draws paintings sells watermelon and falls in love with Nihal is indeed Ahmet Uluçay himself. In other words, this is an autobiographical film.²² According to Baykal, the film is the most authentic example of Turkish cinema in terms of reflexivity. In reflexivity, directors reflect their own experiences, thoughts, emotions, and longings.²³

These two children who do not have enough money to buy a camera try to make their cameras. That is why, Uluçay said that “if the Lumiere brothers did not invent the cinema, it would have been invented in this village for sure”.²⁴ Recep in the film is an apprentice of a watermelon seller. The title of the film comes from this. It represents ephemerality and frustration. In a scene, the seller says that “if you ride a boat made out of watermelon rinds, you are bound to sink soon”. Recep tends to art. As for Mehmet, he is a barber’s apprentice. He is often subjected to violence by his master. This situation makes life unbearable and makes cinema vital. In the country, dreams have to be tested by realities. Mehmet’s master says “have you ever seen any other village folk get to be artisans? Let them work their fields”.

In the light of these words, each fact in this article is debated with its contrast such as the country and city, childhood and adulthood, memory and oblivion, and nostalgia and change. This film that is a turning point of the New Turkish Cinema highlights prominently the question of memory, country, and childhood. In the New Turkish Cinema, the country is shown either through a childhood that represents innocence through the sense of restraint. However, this film both confirms and exceeds this evaluation. In any case, it is obvious that the axis of the New Turkish Cinema has shifted from Istanbul to the country and this transformation requires debate elaborately. This paper is such an attempt.

The country is torn between its own established belongings and a rapidly-changing world. This makes it ambivalent and vague. More crucially, the country is positioned illusively as the home of serenity and the absolute antithesis of the

21 Başak Demiray, “Cinema on Cinema: The Kinship between Cinema Paradiso and Zıkkımın Kökü, Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Sinema Bir Mucizedir”, *Cinej Cinema Journal*, 2011, 1 (1), pp. 31-38.

22 According to Federico Fellini, Italian film-maker, all art is autobiographical; the pearl is the oyster’s autobiography.

23 Kemal Cem Baykal, “Karpuz Kabuğu Sinemaya Düşer mi?”, *Karpuz Kabuğu Denize Düşünce*. Seçil Bükür (ed.), İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları 2010, pp. 17-46.

24 Uluçay, “Anadolu Üniversitesi Söyleşisi”, 2003.

city, so much so that, as Süalp claims, the country turns into a tourist place of modern individuals who are defeated by the urban-based disorder.²⁵ The distant gaze, which may be related to nostalgic attitude, can prevent seeing secret and simplicity, surface and spirit, horizon and narrowness, wealth and poverty of the country as a whole.²⁶ This study aims to break the distant gaze zooms in on the possibilities of living in the country and of making a film-art. Furthermore, childhood and its memories are discussed within the frame of time, space, and the human condition.

The Country Between Dream and Melancholy

The film starts with rural images: pathways, train, station, rooster, coffeehouse, etc. All these are references to place and time. Everything is so cyclical and repetitive in this village that any unusual change or slight movement can easily be realised by the country dwellers. Two children are seen in the first scene. These are Recep and Mehmet. Also, women and men of the country are seen in their characteristic style and local dress. The filming location is Uluçay's hometown, Tavşanlı in Kütahya. Stories in the place are as minimalist as in the film. Uluçay displays his country not only as spatial but also as a social reality that involves dreams and melancholy at the same time.

In this narrative, there is also a paradox between urbanites and rural dwellers. The city appears as the place of possession and salvation for them while the country is fictionalised as the place of perfect serenity by urbanites.²⁷ On the other hand, the present time in the sight of Recep and Mehmet shows always a tendency to be suppressed by superb dreams of the future and supreme tales of the past. To put this differently, peasants in some way escape from the melancholic, cynical, and worn present to the past and the future that is imagined as a realm full of flawless dreams and glorious memories. Just like the watermelon seller who boasts of his wrestler grandfather, rural dwellers live mentally with their ancestors and future generations. That is why, namely to symbolise and show this reality, in a scene of the film, a corpse moves abruptly. In another scene, Recep talks to his [dead] grandfather in his shrine that is located inside the home and that is serviced by residents. To be obvious, the dead are alive in the country.

Women in and of the countryside live motionless, perhaps even less than the dead. They experience dreams and melancholy as private emotions. The weak and colourless identities are seen in the film as dark and dreadful shadows,

25 Z. Tül Akbal Süalp, "Taşrada Saklı Zaman-Geri Dönülmeyen", *Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar: Taşrada Var Bir Zaman*, Z. Tül Akbal Süalp and Ash Güneş (eds.), İstanbul: Çitlenbik Yayınları, 2010, pp. 87-116.

26 Köksal Alver, *Taşra Halleri*, Konya: Çizgi Kitabevi, 2017, p. 9.

27 Sertaç Timur Demir, "Modern Kültürde Kentten Kaçmanın ve Uzaklara Gitmenin Sosyolojisi", *İnsan ve İnsan Bilim Kültür Sanat ve Düşünce Dergisi*, 2017, 4 (13), pp. 242-252.

which represent the imaginative world of the country dwellers. Shadows in the country may refer to fantasies based on excessive isolation and to surveillance culture attached to affinity. Shadows can be interpreted as the visual equivalent of the boredom in the country, which, according to Gürbilek, stands for being excluded and narrowing.²⁸ In this sense, she establishes a relationship between childhood and the countryside and claims that childhood itself is the country. The country, just like childhood, is an incomplete and faceless [spatial, temporal, and emotional] geography surrounded by promises and longings that stimulate the sense of dream and melancholy.

This dilemma crystallises thoroughly in Recep and Mehmet's desire to make and show a film. In the sight of peasants, the film is an urban-based art and action. As for these two children, in the shade of invisible walls, they are simultaneously dreamer, hopeful, fragile, melancholic, and angry. In one scene Recep says, "Us being villagers. This city folk thinks a camera is too much for our hands. We keep working like a mule and they take photographs, they got used to doing so". Ahmet Uluçay has also similar criticism and reproach. To him, cinema has been associated with the centre and the city (Istanbul) and eventually should be transferred to the corners and Anatolian countryside.

This approach, although based on some real experiences, is not completely rational. The country has perceptively a tendency to position itself as the opposite of the city. This is the result of will that desires to appear and resist against the city. In other words, the country generates itself by depending upon the city. As Çiğdem underlines, what constitutes the countryside is not itself but the centre; so much so that, the country is secondary to what the centre primarily stands for.²⁹ The country is marked on the edge of, or outside the centre.³⁰ Perhaps, for this reason, the rope between the city and the countryside is always tight. The city largely determines the rural horizon,³¹ so the country, despite having simple life standards, is both restrictive and restraining.

Every decision taken here is easily and loyally legitimated by social agreement in compliance with cultural norms and historical regulations. Hence, any new idea or act is hypothetically rejected or judged. For instance, making a film is accepted as the devil's work. As far as shown in the film, wizards, executed puppets, obscure shadows, nightmares and scary sounds all imply this evil. Everybody destroys each other with the promise of purgation and purification. Here, films, just like society, do not even move. However, as the director insists on, cinema

28 Nurdan Gürbilek, "Taşra Sıkıntısı", *Defter*, 1994, 7 (22), pp. 74-92.

29 Ahmet Çiğdem, "Taşra Karalaması: Küçük Bir Sosyolojik Deneme", *Taşraya Bakmak*, Tanıl Bora (ed.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, pp. 101-114.

30 Alver, *Taşra Halleri*, p.11

31 Gürbilek, "Taşra Sıkıntısı", pp. 74-92.

is also madness. It is the essence of retrieving hope and dream, so one should be crazy to achieve his/her goal. Interestingly, the country is well-known for its crazies. More importantly, each crazy is encumbered with the characteristics of his/her cultural climate.³² As for children, they are all crazy as they can deconstruct rules with their dream-like world. Besides, childhood corresponds to the period of exposure, surveillance, and discipline.

Childhood and its Discontents

Childhood is a representation of the dream in the film, but dreams contain always the possibility of disappointment as well as expectation. Recep and Mehmet experience a tragic childhood in the country. They are under the pressure of the people around them. Their only joy is to collect dupe negative and to watch it together. They are not supported, funded, and encouraged. Despite this, beauty comes from this hardship. Childhood is a period that cannot be captured; contrarily, it captures. It is the starting point of personality, the touchstone of worldview, and the root of memory. Bachelard draws attention to the link between remembering and dreaming and adds that “the world of childhood reverie is as big, bigger than the world offered to today’s reverie... And that is why childhood is at the origin of greatest landscapes”.³³ In childhood, experiences, just like spaces, are perceived as if gigantic; so much so that they encircle the rest of life. That is why, for Recep and Mehmet, cinema turns into an existential issue and remains so. They escape from the sense of absence to the fictional realm of cinema. Even the future is designed with this orientation.

Childhood dreams may lead children to liquid attachments. These attachments in the country are deeper and more permanent than anywhere else. Belongings and feelings are also more intensive. Tales are more enthusiastic while the end of stories is marvelously supreme. Even the most ordinary people can readily be canonised in the fantasy world of children. Thus, as Halbwachs asserts, they can identify with the actors of history;³⁴ so much so that, they are imaginatively able to be scholars, shipmaster, commander, and hero at the same time. Nevertheless, their fictional world is not completely free and independent. Immensity desire in their mind is generally precluded by the normative perspective of adults. The predetermined and given treatment has been operated on and repeated for ages. Children who are caught between two opposite demands³⁵ are deprived of sufficiency, opportunity, permission, or exemption of creating a third, alternative

32 Ejder Ulutaş, “Taşradan İnsan Manzaraları”, *Taşra Halleri*, Köksal Alver (ed.), Konya: Çizgi Kitabevi, 2017, pp. 209-250.

33 Bachelard, *The Poetics of Reverie*, p. 102.

34 Halbwachs, *On Collective Memory*, p. 88.

35 Sevinç Güçlü, “Çocukluk ve Çocukluğun Sosyolojisi Bağlamında Çocuk Hakları”, *Sosyoloji Dergisi*, 2016, no. 1, pp. 1-22.

world. This unsolvable and inevitable social fate is met with obedience until the adolescence period, but it turns, in time, into showdown and conflict. From this point forth, although the system based on sanction, fear, and punishment becomes invalidated to a large extent, the discipline culture, as Büyükcebeci claims, may cause a lack of self-control.³⁶

This situation is more prevalent especially in the modern culture that highlights industrial rules and technological attitudes of *becoming a child*.³⁷ This view is compatible with Ariés' understandings. According to him, childhood itself is an invention.³⁸ In parallel to this, children in modern culture are seen as an entity in need of private care or like an incomplete project that should be developed continuously following universal ideals of the age.³⁹ Children are now instruments of gaining status for their parents.⁴⁰ Hence, especially children in the city consume formal education, well-structural places, leisure time activities, and virtual moments instead of personalised learning, common sharing with family, street games, and physical experiences. In contrast to the city, the country has still a collective culture for children by the way. This is not because of a deficiency of communication technologies, but because of having deep-rooted routines and settled relationships that enable people to generate their memories.

Meanwhile, it should be accepted that some of these routines and relationships can be suffocative, irksome, and even destructive. In any case, repetitive cases and events are consolatory and calming even if they are also dull and monotonous. Whenever we [the adults] try to overcome the given living of the present time, we gravitate towards childhood memories, the past, and the country. Bachelard explains eloquently this instant orientation: "When, all alone and dreaming on rather at length, we go far from the present to relive the times of the first life, several children faces come to meet us".⁴¹ These faces perhaps the warmest and the most innocent side of our rapidly-disrupted body and memory. That is why the country and childhood are issues strongly connected to the concepts of memory and nostalgia.

36 Ayça Büyükcebeci, "Çocukluk Çağı Örselenme Yaşantılarının Yaratıcı Kişilik Özellikleri ve Aleksitimi ile İlişkisi", *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2019, 8 (4), pp. 3187-3213.

37 Postman, *The Disappearance of Childhood*.

38 Philippe Ariès, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*, New York: Alfred A. Knopf, 1962, p. 33.

39 Ayça Demir-Gürdal, "Sosyolojinin İhmal Edilen Kategorisi Çocuklar Üzerinden Çocukluk Sosyolojisine ve Sosyolojiye Bakmak", *İş, Güç Endüstri İlişkileri ve İnsan Kaynakları Dergisi*, 2013, 15 (4), pp. 1-26.

40 Kemal İnal, "Türkiye'de çocukluk: nereye!", *Çocuk ve Medya*, Selda İçin-Akçalı (ed.), Ankara: Nobel Akademi, 2009, pp. 13-51.

41 Bachelard, *The Poetics of Reverie*, p. 56.

Memory and Nostalgia

Memory refers not only to the past but also the present and the future. Beyond envisagement and longings, it is the essence of human existence. Past experiences are half-buried in distant corners of time. Memory keeps them alive, so much so that, memory deficit can be defined as the death of the mind. It generates existential meanings for now and later. Undoubtedly, all these recollections cannot always be the things that should be remembered, that is why Bauman sees it both as the blessing and as the curse.⁴² Besides, forgetting may not be certain and absolute. Memory operates itself subconsciously. It is free of willpower. Perhaps, for this reason, it highlights mostly what is desired to be forgotten.

The past cannot be lived again, but in memory, as William Faulkner writes, “the past is never dead. It’s not even past”.⁴³ The past, like a shadow, pursues the being with the help of memory. It gives him sometimes peace and sometimes melancholy. In any case, as stated before, memory takes the place of existence. Namely, the continuity of personality depends on the vitality of memories. The self is constructed in, with, by, and through the remembered scenes and fragments of time. As for the film *Boats Out of Watermelon Rinds* and Ahmet Uluçay, the director here re-creates his past strongly embedded into his childhood and tries to protect his memories through art. In this respect, it can be claimed that not only this film but every work of art is also primarily and inevitably an attempt at reconstruction and resurrection of the artist’s memory.

This manner concentrates mainly on childhood⁴⁴ and people become nostalgic for their childhood as s/he get older. This projection of the past, which carries the image of childish innocence, is perceived as [if] a spotless era against the disruptive and disrupted world. Since old age bears the traces of death and mortality,⁴⁵ memory is, after a point, instrumentalised to relieve the fear or anxiety of caducity and extinction. Nostalgia, as a mental cure, suspends the liquidity of time. The now does not consist merely of the present time, rather, all remembered and imagined events or objects in a nostalgic view are a reference to the now. On the other hand, the past, which needs to be remembered to be able to get in touch with the now, is not always accessible. As Walter Benjamin indicates, “The past can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can

42 Zygmunt Bauman, *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*, Cambridge: Polity Press, p. 91

43 William Faulkner, *Requiem for a Nun*, In *Faulkner's County: Tales of Yoknapatawpha County*, Chatto & Windus, London, [1951] 1955, p. 85.

44 Kate Douglas, *Contesting Childhood: Autobiography, Trauma, and Memory*, New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2010, p. 21.

45 Sertaç Timur Demir, *Ten Medeniyeti: Modern Kültürde Beden ve Ötesi*, İstanbul: Açılım, 2018, p. 63.

be recognized and is never seen again".⁴⁶ Cinema is also an activity of capturing and monitoring the past. Films record, display, share, and reduplicate memories fictionally; that is why watching old –especially black-and-white films are identified as a nostalgic act.

The bygone is replete with countless confrontations and experiences. Not all of these are remembered because memory selects and interprets.⁴⁷ It, just like a filmmaker, fictionalises the reality. In the narrative of nostalgia, presumptively, the now is restless and the future is ambivalent. The past is, however, missed passionately and mentioned with the idiom of *those were the days*. The past for the nostalgic person is always the safest imaginative realm, so much so that it is more than a temporal period. Perhaps things are indeed getting worse, but the recent past, as Adorno describes, "always presents itself as if destroyed by catastrophes".⁴⁸ That is why the nostalgic focuses more on distant memories. "For consciousness rejuvenates everything, giving a quality of beginning to the most everyday actions".⁴⁹ Thus, childhood gets closer [to the rememberer] every passing day.

Nostalgia is a term related to the sense of loss [of childhood]. Even all destructions have picturesque beauty in the nostalgic world of childhood. Nostalgia and childish dreams reproduce each other, so dreaming is supreme for children and elders in a similar vein. Just as the things that are desired and missed are not apparent in nostalgics lives,⁵⁰ the line between facts and dreams and between experiences and memories is ambiguous. They mostly substitute each other. For this reason, remembering necessitates fighting against this confusion and uncertainty. This struggle is like searching for the last piece to complete the jigsaw puzzle. From this point of view, nostalgics are also melancholic to some extent. Just like nostalgics, the melancholic subject, as Žizek states, remains faithful to the lost object.⁵¹ This can be comprehended in the loyalty of Ahmet Uluçay about the country and the past, and of Recep and Mehmet about cinema.

Conclusion

Ahmet Uluçay is a director of incomplete stories and films. After his only feature film *Boats Out of Watermelon Rinds*, his second film *Seashell in the Steppe* (Bozkırda Deniz Kabuğu) could be finished, but he has many short films. Even the titles of these films show how Uluçay had a rich dream world: *Optical Dreams*

46 Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", *Illuminations: Essays and Reflections*, trans. Hannah Arendt, New York: Schocken, 1968, pp. 253-64.

47 Zygmunt Bauman, *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*, p. 91

48 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, New York: Verso, 2005, p. 49.

49 Bachelard, *The Poetics of Space*, p. 67.

50 Boym, *The Future of Nostalgia*, p. xiv.

51 Slavoj Žizek, "Melancholy and the Act", *Critical Inquiry*, 2000, 26 (4), pp. 657-681.

(Optik Düşler 1994), *Middle of Our Village Is a Movie Theatre* (Bizim Köyün Ortayeri Sinema 1995), *Dream in Microcosmos* (Minyatür Kosmos'da Düşler 1995), *Pearl is Under the Water* (İnci Denizin Dibinde 1996), *Epileptic Film* (1998), *Picture of the Feature Film* (Uzun Metrajın Resmi 1999) and *Exorcise* (2000). All these films contain the impossible realm of nostalgia and dream of the countryside and childhood. During his relatively short life, Uluçay tried to keep the spirit of childhood memories in a nostalgic passion.

Just like in Uluçay's life, there is no happy ending in the film *Boats Out of Watermelon Rinds*. No one can attain his/her desire. What we [the viewers] know about what happened to Recep, Mehmet, Nihal, the crazy man and the watermelon seller at the end is obscure and incomplete. Perhaps, the director wants the viewers to complete it. Only some minor fragments of failure and frustration in the country are apparent. There are however still dreams that struggle to suppress these unfavourable feelings. Cinema is the only instrument of escape from tough reality for Recep and Mehmet; that is why, in the last scene, they look at a photograph with the view of the beach long time and daydream about distant geographies and times. This simple photography represents the plain supremacy of film-art. Despite this, dreaming is not an absolute and permanent solution in the country. Stubborn realities are on the alert at any moment. The country, although it seems different at first glance, has a watchful and dominant climate. Its authentic, nostalgic, and exotic image that is composed mainly by urban gaze is, however, chimeric and illusive.

The place is perhaps one of the most inevitable fate of humanity. It determines feelings, thoughts, actions, and reactions. More ironically, in time, human resembles the place where s/he lives in. Countryside, which is both an experience and sensation beyond a place, refers to the past rather than the future, to the inner world rather than the outer world, to death rather than life, to remembering rather than forgetting, to wisdom rather than reason and melancholy rather than pleasure. This is also true for childhood. The country and childhood that complete each other are the most characteristic images of nostalgia. They never become indistinct despite the passing time. Instead, they are attached to memory and become clearer in time.

This orientation unites with the sense of melancholy especially in consequence of modern-time circumstances such as technology, commodification, urbanisation, etc. Perhaps, human, despite the bodily transformation, lives perceptually and mentally in the past and particularly in his/her first home in the country; and remains always a child. Memory enables him/her to travel through time and to cross spatial borders. This is because memory is like a film that fictionalises and is fictionalised. As for nostalgia, it has a magical-like feature to purge the past from traumatic memories.

Life can be likened to a country in which everything is half. Perhaps, the half is the whole itself. Remembering is at least an initiative of completing the *halfness*. In any case, namely on the assumption that all elders are, as debated before, still children, childhood can be positioned as the first and final phase of the life story. It is the home of missing parts of dreaming. Traces of purity and sincerity are included in childhood. We [the viewers] did not see how Recep and Mehmet grow up, but even if we saw it, we would probably see surely how they miss their childhood and village along with its constructive and destructive sides at the same time. The evidence of this big claim is Ahmet Uluçay himself. He sees childhood in the country nostalgically as the most beautiful period despite loneliness and despair: "I am a filmmaker who dwells on my childhood. I do not like the age we live in. My whole life is a lament for my childhood. And so do my films... My camera monitors the world with the eye of children... The most beautiful days were lived in my childhood. I am a person who still cries for my childhood. Temporally and spatially, I feel myself away from home. My childhood is gone and does not come back again. Can I capture it in some way?"⁵²

References

- Adıgüzel, Güven, *Kendi Rüyasında Uyanan Derviş Ahmet Uluçay*, İstanbul: Profil Kitap, 2017.
- Adorno, Theodor W., *Minima Moralia*, New York: Verso, 2005, p. 49.
- Alver, Köksal, *Taşra Halleri*, Konya: Çizgi Kitabevi, 2017.
- Ariès, Philippe, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*, New York: Alfred A. Knopf, 1962, p. 33.
- Bachelard, Gaston, *The Poetics of Reverie*, Boston: Beacon Press, 1969.
- Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, New York: Orion Press, 1964.
- Bauman, Zygmunt, *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*, Cambridge: Polity Press, p. 91.
- Baykal, Kemal Cem, "Karpuz Kabuğu Sinemaya Düşer mi?", *Karpuz Kabuğu Denize Düşünce*. Seçil Büker (ed.), İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2010, pp. 17-46.
- Benjamin, Walter, "Theses on the Philosophy of History", *Illuminations: Essays and Reflections*, trans. Hannah Arendt, New York: Schocken, 1968, pp. 253-64.
- Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2001.
- Bushati, Angela, "Children and Cinema: Moving Images of Childhood", *European Journal of Multidisciplinary Studies*, 2018.
- Büyükcibeci, Ayça, "Çocukluk Çağı Örselenme Yaşantılarının Yaratıcı Kişilik Özellikleri ve Aleksitimi ile İlişkisi", *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2019, 8 (4), pp. 3187-3213.

52 Ahmet Uluçay, "Kendimi Zamansal ve Mekânsal Gurbette Hissediyorum", *Hayal Perdesi*, 2010, <https://docplayer.biz.tr/25046685-Kendimi-zamansal-ve-mekansal-gurbette-hissediyorum.html> [Accessed: 17.02.2020].

- Çiğdem, Ahmet, "Taşra Karalaması: Küçük Bir Sosyolojik Deneme", *Taşraya Bakmak*, Tanıl Bora (ed.). İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, pp. 101-114.
- Demir, Sertaç Timur, "Modern Kültürde Kentten Kaçmanın ve Uzaklara Gitmenin Sosyolojisi", *İnsan ve İnsan Bilim Kültür Sanat ve Düşünce Dergisi*, 2017, 4 (13), pp. 242-252.
- Demir, Sertaç Timur, "Cinematic Istanbul: Strangers of the Modern City", PhD Thesis, Lancaster University, UK, 2015.
- Demir, Sertaç Timur, *Ten Medeniyeti: Modern Kültürde Beden ve Ötesi*, İstanbul: Açılım, 2018, p. 63.
- Demiray, Başak, "Cinema on Cinema: The Kinship between Cinema Paradiso and Zıkkımın Kökü, Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Sinema Bir Mucizedir", *Cinej Cinema Journal*, 2011, 1 (1), pp. 31-38.
- Demir-Gürdal, Ayça, "Sosyolojinin İhmal Edilen Kategorisi Çocuklar Üzerinden Çocukluk Sosyolojisine ve Sosyolojiye Bakmak", *İş, Güç Endüstri İlişkileri ve İnsan Kaynakları Dergisi*, 2013, 15 (4), pp. 1-26.
- Diken, Bülent and Carsten Bagge Laustsen, *Sociology through the Projector*, London: Routledge, 2008.
- Donald SH., E. Wilson, and S. Wright, *Childhood and Nation in Contemporary World Cinema: Borders and Encounters*, London: Bloomsbury, 2017.
- Douglas, Kate, *Contesting Childhood: Autobiography, Trauma, and Memory*, New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2010, p. 21.
- Faulkner, William, *Requiem for a Nun*, In *Faulkner's County: Tales of Yoknapatawpha County*, Chatto & Windus, London, [1951] 1955, p. 85.
- Güçlü, Sevinç, "Çocukluk ve Çocukluğun Sosyolojisi Bağlamında Çocuk Hakları", *Sosyoloji Dergisi*, 2016, no. 1, pp. 1-22.
- Gürbilek, Nurdan, "Taşra Sıkıntısı", *Defter*, 1994, 7 (22), pp. 74-92.
- Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- İnal, Kemal, "Türkiye'de Çocukluk: Nereye!", *Çocuk ve Medya*, Selda İçin-Akçalı (ed.), Ankara: Nobel Akademi. 2009, pp. 13-51.
- James, Allison and Alan Prout, *Constructing and Reconstructing Childhood: Contemporary Issues in the Sociological Study of Childhood*, London: Farmer, 1997.
- Lebeau, Vicky, *Childhood and Cinema*, London: Reaktion, 2008.
- Martin, Deborah, *The Child in Contemporary Latin American Cinema*, New York: Palgrave Macmillan, 2019.
- Olson, Debbie, *Children in the Films of Alfred Hitchcock*, New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Olson, Debbie, *The Child in Post-Apocalyptic Cinema*, Lanham: Lexington Books, 2017.
- Olson, Debbie, *The Child in World Cinema*, Lanham: Lexington Books, 2018.
- Postman, Neil, *The Disappearance of Childhood*, New York: Vintage Books, 1994.
- Suner, Asuman, *New Turkish Cinema. Belonging, Identity and Memory*, New York: I. B. Tauris, 2010.

- Süalp, Z. Tül Akbal, "Taşrada Saklı Zaman-Geri Dönülmeyen", Z. Tül Akbal Süalp and Aslı Güneş (eds.), *Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar: Taşrada Var Bir Zaman*, İstanbul: Çitlembik Yayınları, 2010, pp. 87-116.
- Uluçay, Ahmet, "Anadolu Üniversitesi Söyleşi", *Radikal Yaşam*, 2003, <https://sites.google.com/site/tepecikbeldesi/ahmetulu%C3%A7ay2> [Accessed: 17.02.2020].
- Ulutaş, Ejder, "Taşradan İnsan Manzaraları", *Taşra Halleri*, Köksal Alver (ed.), Konya: Çizgi Kitabevi, 2017, pp. 209-250.
- Žižek, Slavoj, "Melancholy and the Act", *Critical Inquiry*, 2000, 26 (4), pp. 657-681.

Taşra, Çocukluk ve Nostaljinin Sinematik Coğrafyası: Nisyan Çağında Ahmet Uluçay'ı Hatırlamak

Öz

Bu makale bir taşrada doğan, büyüyen ve yine orada 2009 yılında henüz 55 yaşındayken vefat eden Türk yönetmen Ahmet Uluçay'ın hayatı ve onun tek uzun metraj filmi olan *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004) üzerinden Anadolu'nun çocukluk, taşra ve sinema deneyimlerine odaklanmaktadır. Uluçay'ın otobiyografik eseri olan filmde, sinema yapmak isteyen iki çocuğun hikayesi anlatılmaktadır. Bu anlatıya göre çocukluk, insan hafızasının hem en saf düşleriyle hem de en derin hayal kırıklıklarıyla doludur. Taşraya gelince, o eşzamanlı olarak kaçışın ve izole olmanın mekânsal karşılığıdır. Ahmet Uluçay, düşük bütçeli ve minimalist insan hikayelerini öne çıkaran Yeni Türk Sineması açısından dönüm noktasıdır. Öyle ki, çok sayıda filmi olmamasına rağmen, hala ülkenin sinema okullarında ders olarak gösterilmektedir. Uluçay'ın eserlerindeki öyküler, karakterler, değerler ve dil tümüyle kendi coğrafyasından beslenmektedir. Buna rağmen, hakkında yapılmış yeteri kadar yabancı dilde akademik yayın bulunmamaktadır. Bir taraftan söz konusu açığı kapatmaya çalışan bu makale, diğer yandan sinema, çocukluk, hafıza ve taşranın birbirlerini nasıl inşa ettikleri sorusunun yanıtını aramaktadır.

Anahtar Kelimeler: Taşra, Çocukluk, Hafıza, Nostalji, Ahmet Uluçay.

Cinematic Geography of the Countryside, Childhood, and Nostalgia: Remembering Ahmet Uluçay in the Age of Oblivion

Sertaç Timur DEMİR

Abstract

This article focuses on the experiences of Anatolia's childhood, countryside, and cinema through the life of Turkish film-maker Ahmet Uluçay who was born, grew up in a small town and died there at 55 age in 2009 and through his only feature film *Boats Out of Watermelon Rinds* (2004). The story of two children who want to make cinema is narrated in the film that is Uluçay's autobiographical work. According to the narrative, childhood is full of both the purest dreams and the deepest disappointments of human memory. As for the country, it is simultaneously the spatial equivalent of escape and being isolated. Ahmet Uluçay is a turning point of the New Turkish Cinema that highlights low-budget and minimalist human stories, so much so that, although he does not have many films, has been shown as a lecture in cinema schools in the country. Stories, characters, values, and language in Uluçay's works are nourished entirely from his geography. Despite this, there are no sufficient foreign-language academic papers on it. This study, which on the one hand tries to meet the deficit, on the other hand, seeks an answer to the question of how cinema, childhood, memory, and the country construct each other.

Keywords: Countryside, Childhood, Memory, Nostalgia, Ahmet Uluçay.

Türkiye’de Sinemanın Öncü Girişimcileri: İpekçiler

Özge ÖZYILMAZ*

Türkiye’de sinema tarih yazımında uzun yıllar filmler ve yönetmenlerin merkezde yer aldığını söyleyebiliriz. 2000’ler sonrasında sinemanın filmler ve sanatçılar dışında toplumsal, sosyal, ekonomik boyutlarını da inceleyen çalışmalarla, Türkiye’de sinema araştırma alanının oldukça genişlediğini ve çok daha katmanlı bir hal almaya başladığını görüyoruz. Ancak yine de el değmemiş, üzerine kapsamlı araştırma yapılmamış başlıklar oldukça çok. Sinemanın ekonomik boyutu da bunlardan yalnızca birisi.¹ Tarihsel olarak Yeşilçam dönemi öncesine gidildiğinde kaynakların azlığı bu durumu daha da kronikleştiriyor. 1922 itibarıyla önce sinema salonu işletmeciliği, sonra film ithalat ve dağıtımı ve nihayet film yapımcılığı ve dublaj alanında en azından 20 yıl boyunca Türkiye’de film endüstrisinin motor gücü olan İpekçi ailesinin sinema faaliyetlerinin ayrıntılarına dair ne yazık ki oldukça az şey biliyoruz.² İpek Film’in merkezde durduğu bu yazı, İpekçi ailesinin sinema alanındaki geniş faaliyetlerini ortaya koyarken bir yandan da Cumhuriyet’in ilk yıllarında sinema endüstrisinin işleyişine dair genel bir görüntü sunacaktır.

* Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Bilim Üniversitesi, Film Tasarım ve Yönetimi Bölümü. ozgeozyilmaz@gmail.com, Orcid: 0000-0003-0444-8622.

1 Türkiye’de sinema endüstrisinin ekonomik boyutları ile ilgili olarak bkz. Giovanni Scognamillo, “Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 2001, sy. 9, s. 94-105; Hakan Erkalıç, “Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri”, Sanatta Yeterlilik tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 2003; Ertan Tunç, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı, 1896-2005*, İstanbul: Doruk Yayınları, 2012.

2 İpekçiler’in sinema faaliyetlerine dair temel kaynaklar, aile üyeleri ile sözlü görüşmeler de yapmış olan Gökhan Açura’nın çalışmalarında bulunabilir. Gökhan Akçura, “Bir Mitolojik Öykü: İpekçi Kardeşler”, *Aile Boyu Sinema*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2004, s. 86-115.

Selanik Bonmarşesi'nden İpek Film'e

İpekçi Kardeşler, onlarla ilgili yazında da sık sık vurgulandığı gibi XIX. yüzyıl sonunda İstanbul'a göç etmeden önce Selanik'te ipek ticaretiyle uğraşan bir ailedir. 1893'te yedi kardeşin en büyüğü olan Kani Bey İstanbul'a gelir ve Kapalıçarşı Kalpakçılarbaşı'nda yine ipek ticareti yapılan bir dükkân açar (İpekçi Kani Kumaş Mağazası). Kani Bey'i diğer kardeşler de izler ve aile ipek ticaretinin dışına çıkarak Eminönü meydanında çok çeşitli ürünlerin satıldığı Selanik Bonmarşesi'ni açar. Selanik Bonmarşesi sinema tarihimizde de yeri olan bir mağazadır, zira Şakir ve Osman Seden kardeşler Muhsin Ertuğrul'a film yapma tekliflerini götürdüklerinde teknik malzemeleri almak için akıllarına gelen ilk yer Selanik Bonmarşesi olur. Muhsin Ertuğrul o günleri şöyle hatırlar:

İpekçi kardeşlerin Selanik Bonmarşesi o dönemde İstanbul'da fotoğraf malzemesi getiren biricik yerd. Agfa filmleriyle fotoğraf kağıtları orada bulunurdu. Mağazayı İpekçi kardeşlerin büyüğü Fahir Bey yönetiyordu. Kemal Bey'e parası taksitlerle birkaç yılda ödenmek üzere, Ernemann marka bir film çekme makinesiyle bir baskı makinesi sağladı. Cezmi Ar, Berlin'de ustasının Pathe makinesine alışmıştı³

İşte Kemal Film'in 1922 yılında çektiği ve gösterime girdiği salonlarda büyük bir ilgiyle karşılanan *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* filminin çekiminde kullanılan kamera, yine bu yılın sonunda sinema salon işletmeciliği yapma kararı veren İpekçilerden alınmıştır. Aslında İpekçilerin sinema faaliyetleri de hep Elhamra Sineması'nın işletmesini üstlenmeleriyle başlatılır, ancak Selanik Bonmarşesi'nde kamera ve ilgili teçhizat satışlarını da bu faaliyetin bir parçası olarak görmek yerinde olur (bkz. Resim 1).

İpekçiler 1922 sonunda sinema salonu işletmeye karar verirler. Bu kararın arkasında kendilerinden alınan ekipmanla çekilen filmin çok iş yapmasıyla sinemanın kârlı bir sektör olabileceğini düşünmeye başlamalarının etkisi olabilir. Cemil Filmer de anılarında Halil Kâmil'in Almanya'dan getirdiği bir filmin İstanbul'da hasılat rekorları kırması ve günlerce gündemden düşmemesinin⁴ İpekçiler'in sinema işine girmesinde etkili olduğunu söyler. Ailenin sinema işinin kârlı bir alan olduğunu görmelerini sağlayan bu örnekler dışında İsmail İpekçi'nin Galatasaray Lisesi mezunu ve Berlin'de ticaret tahsili gördüğü sırada sinemaya yoğun bir ilgi beslemeye başlayan oğlu İhsan'ın ısrarları⁵ da İpekçiler'in kamera ekipmanları satmanın ötesine geçip tam anlamıyla sinema sektörüne girme kararı vermelerinde etkili olmuş olabilir.

3 Muhsin Ertuğrul, *Benden Sonra Tufan Olmasın!: Anılar*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.

4 Cemil Filmer, *Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl*, İstanbul: Emek Matbaacılık ve İlançılık, 1984, s. 134-135.

5 Ali Can Sekmeç, "İpekçizade'lerden İpekçi'ler", *Modern Zamanlar*, sy. 48, 2018, s. 49.



Resim 1: Selânik Bonmarşesi Fotoğraf ve Sinema Makinaları ve Teferruatı Kataloğu.⁶

Sinema Salon İşletmeciliğinde Yaratıcı Girişimler

Her ne kadar Cemil Filmer, İpekçilerin sinemaya girişini Alkazar sinemasını işletmeye başlamaları olarak hatırlıyor olsa da⁷ muhtemelen yanılıyor, zira hem Mustafa Gökmen’in hem de Gökhan Akçura’nın aile üyeleri ile yaptığı görüşmelerde bunu doğrulayan yok.⁸ Aile inşaatı 1922 yılında biten ancak 1923’te açılan Elhamra Sineması (Ciné Alhambra)⁹ ile salon işletmeciliğine başlar. İşlerin iyi gitmesiyle birlikte yeni bir salon arayışına girerler ve yine İstanbul’da Cercle d’Orient

6 Gökhan Akçura, “Alamünit Fotoğrafçılar”, Manifold, <https://manifold.press/alaminut-fotografcilar> [Erişim Tarihi: 15.08.2020].

7 Filmer, *Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl*, s. 135.

8 Gökhan Akçura, *Aile Boyu Sinema*, İthaki Yayınları, 2004, s. 89-90; Mustafa Gökmen, *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları, 1991, s. 257.

9 Sait Faik, öykülerindeki sinemaya gitme tecrübelerine odaklansa da Beyoğlu Sinemaları’nın adlarının geçirdiği dönüşümün ayrıntılı bir dökümü için bkz. Aydın Çam, “Beyoğlu Sinemalarının Dönüşümü ve Sait Faik Abasıyanık Hikâyelerinde Sinema: Yeni Salonlar, Seyirciler ve Deneyimler”, *Ankara Üniversitesi İlel Dergisi*, 7/1, s. 9-38.

(Serkildoryan) binasının arkasındaki Skating Palace'ın yerine bir sinema salonu inşa ettirirler.¹⁰ Pera'nın en gösterişli ve gözde buluşma noktalarından birinde inşa edilen bu salon da oldukça görkemli bir mekân olan Melek Sineması'ydı. İpekçiler hemen Melek'in yanında bulunan Opera Sinema'nın işletmesini de devralırlar, ardından da İzmir'deki Milli Kütüphane sinema salonunu devralıp adını da Elhamra Sarayı yaparak, salon "zincirlerini" İzmir'e kadar uzatmış olurlar.

İpekçiler film gösterim işinde hep yenilikçi davranarak sektörde dünyada olan biteni yakından takip etmiş ve tüm teknolojik yenilikleri olabildiğince hızlı bir şekilde salonlarına taşımışlardır. Sessiz sinemanın en ihtişamlı döneminde salon işletirken, sinemalarında filmden önce, film boyunca arada ve filmden sonra müzik yapan büyük orkestralar çalıştırmışlardır. Pek çok salonda yalnızca bir piyano eşliği varken onlar bu büyük orkestralarını yönetmeleri için dönemin en önemli şeflerini çalıştırmışlar ve bunu gösterim ilanlarında vurgulayarak müzik performansının, film izleme deneyiminin ne kadar önemli bir parçası olduğunun altını çizmişlerdir. Bu sayede dönemlerinde rakiplerinin hep bir adım önüne geçmişlerdir (bkz. Resim 2).

Yine tüm dünyada sinema endüstrisi sesin gelişiyile sarsılırken onlar hiç tereddüt etmeden, ilanlarda kullandıkları deyimle "fennin bu son icadını" Türkiye'ye getirmiş ve büyük bir yatırımla Opera Sineması'nda RCA Photophone, Elhamra ve Melek sinemalarında ise Western Electric'in¹¹ sesli film gösterim düzeneklerini kurmuşlardır. İpekçiler sinemalarına gelen seyircilere Batı'da yaşayacakları bir sinemaya gitme deneyiminden aşağı kalır bir deneyim yaşamayacaklarını vadeder. Bunu yalnızca teknik donanımlarının ya da salonun mimarî yapısının modernliği üzerinden değil büyük bir sosyal olaya çevirmeyi bildikleri galalarıyla da yaparlar. Örneğin dönemin ünlü Fransız oyuncusu Marie Bell'in filmi *Aşk Geceleri (La nuit est à nous- Carl Froelich ve Henry Roussel, 1930)* adıyla Elhamra'da gösterime sokup, filmin İstanbul'daki galasına sanatçının katılmasını sağlamışlar ve hem oyuncunun bizatihi katıldığı bu gösterim hem de arkasından gelen çeşitli aşk dedikoduları günlerce gazete sayfalarını meşgul etmiştir.¹²

İpekçiler film gösterimlerini özel bir etkinliğe çevirmeyi bildikleri gibi düzenledikleri çeşitli yarışmalarla seyircilerini aktive etmeyi de başarmışlardır. Örneğin sesli film gösterimlerinin ilk günlerinde, henüz filmlere dublaj yapılmaya başlanmamışken İpekçi Kardeşler *Cennet Yolu/Die Drei von der Tankstelle* (Wilhelm Thiele, Max de Vaucorbeil, 1929) filminin Fransızca versiyonunu Melek Sineması'nda,

10 Melek Sineması'nın sahibi dönemin ünlü organizatörleri H. Arditi ile A. Saltiel olmasına rağmen İpekçiler ile ilgili pek çok kaynakta sinemanın İpekçiler tarafından inşa ettirildiği yazar. Ya inşaatı İpekçiler'in yaptırdığı bilgisi hatalıdır ya da İpekçiler ile Arditi ve Saltiel arasındaki anlaşmaya göre inşaatı İpekçiler yaptığı halde mülkiyeti onlara aittir.

11 Özge Özyılmaz, "Türkiye'de Sesli Filme Geçiş", *Alternatif Politika*, 8. Sinema Özel Sayısı, 2016, s. 30-54.

12 Akçura, *Aile Boyu Sinema*, s. 89-90; Gökmen, *Eski İstanbul Sinemaları*, s. 215-219.



Resim 2: “Melekte Maestro Zirkin Arnoldi orkesterası ve Elhamrada Maestro Lemişin 12 kişilik orkestraları icrayı ahenk edeceklerdir.” 1 Ekim 1929, *Milliyet*.

Almanca versiyonunu ise Elhamra Sineması’nda gösterime sokarlar. İpekçiler düzenledikleri yarışmayla seyircilere filmin hangi versiyonunu tercih ettiklerini sorarlar ve bunun nedenini kendilerine yazmalarını isterler. Yarışmanın kazanasına ise bir fotoğraf makinesi, bir gramofon ve Melek veya Elhamra sinemaları için bir loca veya koltuk karnesi ödülleri vermeyi vadederler.¹³ İpekçi Kardeşler sinema işletmeciliğinde kendilerini rakiplerinden ayırıştırırken seyircileri de aktif olmaya yöneltmiştir.

İpekçilerin gösterim alanındaki öncülük atılımları düzenledikleri bu yarışmalarla da bitmez. Sesli filmin ülkedeki ilk yıllarında filmler orijinal dilleriyle gösterilir ve bu durum seyirciler için büyük bir dil bariyeri oluşturur. Bu durumda seyirci kaybı yaşamamak için ilk teşebbüsleri yine İpekçi salonları yapar. Sesli filmle birlikte en popüler dönemini yaşayan müzikal filmlerde şarkı sözlerinin çevirilerinin seyircilere dağıtılması ya da ilk altyazı yansıtma cihazlarla filmin sözlerinin Türkçeye çevrilmesi uygulamalarını da İpekçiler dener (bkz. Resim 3). Ancak şarkı sözlerinin çevirisinin dağıtılması zaten yetersizdir, altyazı uygulamaları ise gerek yansıtma gerek çeviri sorunları nedeniyle eleştirilir.¹⁴ Bunun çözümünü de yine ilk kez İpekçiler geliştirecektir. 1933 itibarıyla kendilerine ait İpek Film Stüdyosu bünyesinde dublaj yapmaya başlarlar. İpekçilerin ilk seslendirme yönetmeni, onlar için senaryo yazarlığı, yönetmenlik ve yönetmen yardımcılığı da yapmış olan Nazım Hikmet’tir. Ancak Nazım’dan sonra bu koltuğa oturan Ferdi Tayfur, özellikle karakterleri yerleştirdiği şivesiyle seyircilerin büyük beğenisini toplamış ve filmlere orijinalinden bir hayli farklı bir ses kuşağı kazandırmıştır.¹⁵

¹³ 27 Şubat 1931, *Cumhuriyet*, s. 4.

¹⁴ Akçura, *Aile Boyu Sinema*, s. 43

¹⁵ Dublajla filmlerin yerleştirilmesi tartışmaları için bkz. Ahmet Gürata, “Hollywood in



Resim 3: Sesli film gösterimleriyle birlikte ortaya çıkan dil bariyerini aşmak için İpekçiler yine gösterim alanında öncü denemelerde bulunmuşlardır. Soldaki ilanda (3 Nisan 1930, *Cumhuriyet*) Melek Sineması'nda gösterilecek Kadınlara İnanmam /Never Trust a Woman (Max Reichmann, 1930) filmindeki şarkı sözlerinin seyircilere dağıtılacağı duyurulur. Sağdaki ilanda ise (30 Kasım 1930, *Cumhuriyet*) İpekçi Kardeşlere ait Melek ve Elhamra sinemalarında filmlerin tercümelelerini gösteren bir cihaz tesis edildiği ve bu sayede sözlü filmlerin evrensel bir hal aldığı müjdelendir.

İpekçiler gösterim alanında yaşayacakları olası bir krizi film yapımı alanındaki imkanlarından güç alarak aşmışlar, dil bariyerine takılan yabancı filmlere sesli film çekmek için gerekli alt yapıyı hazırladıkları stüdyoda hızlıca dublaj yapabilmişler ve böylelikle hem gösterim hem de dağıtım alanındaki rakiplerinin önüne geçmeyi başarmışlardır.

Film Dağıtımıcılığından Film Yapımcılığına İpekçiler

İpekçilerin sinema işine sektörün büyük aktörlerinden biri olma niyetiyle girdiklerini söyleyebiliriz. Zira aile, sinema salonu işletmekle kalmaz, hemen film ithalatçısı da olur. 30'ların başında Amerikan Paramount ve Alman UFA'nın mümessilidirler.¹⁶ İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına gelindiğinde bu temsilcilikler arasına MGM, Fox ve Columbia'yı katmışlardır.¹⁷

Bu geniş ve güçlü film ithalat kapasiteleri sayesinde pek çok sinema salonunu kendilerine bağlamışlardır. Döneminde en büyük rakiplerinden biri olan Cemil Filmer, anılarında kendisi Lale Filmi kurup çeşitli Hollywood stüdyolarının mümessillliğini aldığı, İpekçilerin "Türkiye'nin bir numaralı işletmecisi" olduğunu ve "Anadolu'da yüz sinemaya" film dağıtımını yaptıklarını belirtir. Filmer, İpekçilerin sinema dünyasında tek kurduklarını ve onların izni olmadan "sinek bile uçmadığını" söyler:

Vernacular: Translation and Cross-cultural Reception of American Films in Turkey", *Going to the Movies*, University of Exeter Press, 2007, s. 333-347.

16 Rıfat N. Bali, *The Turkish Cinema in the Early Republican Years*, c. 2, İstanbul: Isis Press, 2007, s. 35.

17 Akçura, *Aile Boyu Sinema*, s. 103.

“Ben elimde en güzel filimler olduğu halde sinema sinema dolaştım. Altı ay bıkip usanmadan filimlerimi geçecek sinema aradım, bulamadım. Bana verilen cevap her defasında şu oluyordu: ‘Efendim biz İpek Film ile çalışıyoruz, onun programı dışına çıkamayız’. Haftada yaptıkları on bin liraya karşı yirmi bin garanti ediyordum, yine de klları kıpırdamıyordu.”¹⁸

İpekçiler 1928’de İpek Film’i kurarak film yapım işine girmeleriyle birlikte sinema alanında tam anlamıyla bir dikey bütünleşme sağlamış olurlar. Türkiye’de sinema alanının gelişiminde önemli ve öncü bir rol oynayan İpekçilerin, film endüstrisinin üretim, dağıtım ve gösterim alanlarının bütününde yaptıkları girişim ve faaliyetleri kuvvetlendikçe alana başka aktörlerin girmesinin önünde bir engele de dönüşmüştür. Yine 30’ların sonunda İpekçilerin rakibi Ha-Ka Film ile filmler çeken yönetmen Faruk Kenç bu kez Ha-Ka’dan ayrılıp kendi hesabına film çekmek isteyip stüdyolarını kiralamak için İpekçiler’e gittiğinde “Biz düşmanımıza silahımızı vermeyiz” yanıtı alır.¹⁹ Her ne kadar Cemil Filmer ya da Faruk Kenç gibi figürler inatları ve girişimcilikleri sayesinde bu engeli aşmanın yollarını bulsalar da İpekçilerin uzun yıllar boyunca sinema alanına hükmettikleri söylenebilir.

İpekçiler 1928’de film yapımı için İpek Film’i kurduklarında ülkede en son 5 yıl önce film yapılmıştı. Kemal Film’in yaptığı gibi İpek Film de ilk filmlerini yönetmesi için Muhsin Ertuğrul’un kapısını çalar. İlk film olarak da 1923-1924 sezonunda Darülbedayi’de oynandığında çok beğenilen *Ankara Postası*’nı sinemaya adapte etmeye karar verirler.²⁰ Film hem Kurtuluş Savaşı ile ilgili konusuyla hem de seyircilerin yıllardır yerli filme hasret kalmalarının etkisiyle yoğun bir ilgi görmüş ve yalnızca İstanbul’da iki gün içinde 15 bin kişi tarafından izlenmiştir.²¹

Filmin bu başarısı İpekçileri başka filmler yapmak konusunda cesaretlendirir ve hemen *Kaçakçılar* filminin çekimi için harekete geçerler. İpekçiler nasıl ilk filmlerinin konusuyla seyircinin ilgisini çekmeyi başarmışlarsa, ikinci filmlerinde de o yıl yapılan güzellik yarışmasının birincisi Feriha Tevfik’i oynatarak bunu yeniden sağlamışlardır. Ailenin bu girişimi, Türkiye’deki güzellik yarışmaları ve yıldızlık arasındaki ilişkiyi de başlatmıştır. Gökhan Akçura’nın Feriha Tevfik ile yaptığı görüşmelerde bu film önerisinin Tevfik’e nasıl geldiğini, ailecek tanışıklıkları da olan İpekçi kardeşlerin *Kaçakçılar* filminde oynaması için Tevfik’in ailesinden nasıl izin aldıklarının ayrıntılarını öğrenmek mümkündür.²²

Ancak ne yazık ki *Kaçakçılar* filmi setteki feci bir kaza nedeniyle yarım kalır. 11 Kasım 1929’da Maslak Büyükdere’deki kovalamaca sahnesi çekimi sırasında Talat

18 Filmer, *Hatıralar: Türk Sinemasında 65 yıl*, s. 156-157.

19 Hülya Arslanbay, “Faruk Kenç ile Söyleşi”, *Antarakt*, sy. 24, 1993, s. 25-27 (<https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/334/faruk-kenc-ile-soylesi> [Erişim Tarihi: 1.9.2020]).

20 Âlim Şerif Onaran, *Muhsin Ertuğrul Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013, s. 142.

21 Âlim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, İstanbul: Kitle Yayınları, c. 1, 1994, s. 27.

22 Akçura, *Aile Boyu Sinema*, s. 355.



Resim 4: Kaçakçılar film çekimlerindeki kaza ile ilgili dava en başlarda basının ilgisini çekse de duruşmalar uzadıkça takip edilmediğini görürüz. 10 Teşrinievvel (Ekim) 1930, *Cumhuriyet*, s. 3.

Artamel'in kullandığı otomobil yoldan çıkar ve oyuncuların Arşak Karakaş ölür ve Sait Köknar'ın ise yüzü parçalanır. İpekçiler ve Artamel aleyhinde ağır cezada görülen ve Köknar ve Karakaş'ın varislerinin tazminat talebiyle açılan dava ise sonuçsuz kalır (bkz. Resim 4).²³ Bu kaza, filmin çekimlerini durdursa da İpek Film'i film yapmaktan alıkoymaz, hatta şirket sesli filmin gelişine cesur bir yanıt verir.

Sesli Filme Türkiye'den Hızlı Yanıt: İstanbul Sokaklarında

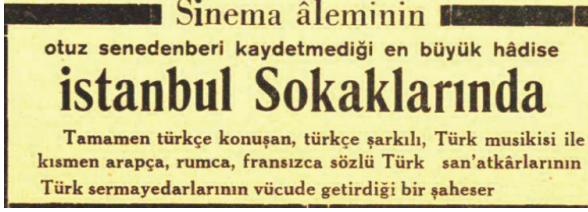
Sesli sinemaya geçişle birlikte filmler sessiz dönemdeki evrensel niteliklerini kaybetmeye başlar ve bu da salon sahipleri için büyük bir endişe kaynağıdır. Ancak İpekçiler bunu bir fırsat olarak görmüş, hiç vakit geçmeden sesli film yapımına başlamışlardır. Bunu yaparken de uluslararası ve oldukça büyük bir prodüksiyon tasarlamışlardır. Filmde Talat Artamel, Semiha Berksoy, Rahmi gibi oyunculara Mısır'dan Azize Emir, Yunanistan'dan Periklis Gavrilidis eşlik eder. Uluslararası bir seyircinin hedeflendiği filmde çekimlere Mısır ve Yunanistan'daki manzara çekimleriyle başlanmış ardından İstanbul'un sokakları ve kıyıları ile devam edilmiştir.²⁴

Filmin çekim süreci de oyuncuları gibi uluslararası olmuştur. Mısır, Yunanistan ve Türkiye'deki dış çekimlerin ardından sesli olacak iç çekimleri yapmak için film ekibi oyuncularla birlikte Paris'e gitmiş ve orada bulunan Epinau Stüdyolarında iç sahneler çekilmiştir. Ekibin Paris'e gidişini, oradaki çalışmalarını ve dönüşünü bile takip eden basın, yaptığı haberlerle seyircilerde filme dair büyük bir ilgi uyandırmıştır (bkz. Resim 5). İlgi Paris'te de devam eder. Türkiye'nin Paris büyükelçisi ve İktisat Vekili de stüdyoda ekibi ziyaret eder (bkz. Resim 6). 60 bin liraya mal

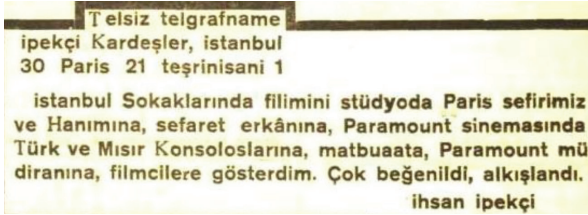
²³ Akçura, *Aile Boyu Sinema*, s. 244.

²⁴ "İlk Film Müzikleri", *Cumhuriyet Ansiklopedisi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, c. 1 (1923-1940), 2005, s. 173.

olan ve bol şarkılı türkölü bu film, yalnızca Türkiye’de seyircinin ilgisini çekmez, bütün Balkan ülkelerinde, Varşova, Mısır ve Yunanistan’da da ilgiyle karşılanır. Filmi yalnızca Atina’da bir haftada 6 bin kişi izler.²⁵



Resim 5: İstanbul Sokaklarında, Türk sermayedarlarının vücuda getirdiği bir film olarak tanıtılır. 15 Kasım 1931, *Cumhuriyet*, s. 4.



Resim 6: İhsan İpekçi, İstanbul Sokaklarında filminin Paris iç çekimleri sırasında basına gönderdiği telgraflarla filme ilgiyi canlı tutar. 25 Kasım 1931, *Cumhuriyet*, s. 4.

İstanbul Sokaklarında seyircinin yoğun ilgisini çekse de oldukça yüksek maliyetli bir film olmuştur ve sürekli Paris’e gidip bir stüdyo kiralayamayacağını düşünen İpekçiler, Türkiye’de sesli çekim yapacakları bir film stüdyosu kurarlar (bkz. Resim 7). I. Dünya Savaşı sırasında halkın olası ihtiyaçları için yapıлып sonrasında âtil kalan Nişantaşı Vali Konağı Caddesi üzerindeki büyük bir ekmek fabrikası binasını İpekçiler bu amaçla kiralar. *İstanbul Sokaklarında* filminin ses kayıtlarını yaptıkları Tobis-Klang firması ile çalışmaya karar verirler, oradan gelen ses mühendisi W. Morgen, bir süre stüdyoda çalışır ve hatta Osman İpekçi de ondan aldığı eğitim sonrasında onun görevini üstlenir.²⁶ 1932’de kurulan stüdyoda ilk çekilen film İpekçilerin ilk filmi gibi yine Kurtuluş Savaşı ile ilgili olan: *Bir Millet Uyanyor* olur. Ardından stüdyoda dönemin popüler türü olan operet filmler çekilir. Nişantaşı’ndaki bu stüdyoda yalnızca filmler çekilmez, 1933 yılı itibariyle İpekçilerin yurtdışından getirdiği filmlerin dublajları da yapılmaya başlanır.

İpekçiler 20’lerde salon işletmeciliği ve film dağıtımıcılığı yaparken, 30’larda buna yapımcılık, stüdyo sahipliği ve dublaj stüdyosu işletmeyi de eklemişlerdir. İşlerin bu denli çeşitlenmesinin neticesinde olsa gerek İpekçiler 1934 yılında film dağıtımı ve film gösterimi alanlarındaki işlerini iki ayrı şirket üzerinden

²⁵ Onaran, *Muhsin Ertuğrul Sineması*, s. 146.

²⁶ Akçura, *Aile Boyu Sinema*, s. 97.



Resim 7: Basın İpek Film stüdyosunun açılışını, oradaki yapım faaliyetlerini yakından takip eder. 19 Haziran 1932, *Cumhuriyet*, s. 5.

yürütmeye karar verirler. Film kiralama işlerini Film İşleri Türk Anonim Şirketi (FİTAŞ) ve salonlarla ilgili işlerini yürütmek için de Sinema İşleri Türk Anonim Şirketi'ni (SİNİTAŞ) kurarlar.

İpekçiler, Cumhuriyet'in ilk yıllarında film endüstrisinde neredeyse tekel konumundayken 1937'de krize girerler ve İş Bankası İstanbul Şubesi'ne 80-90 bin lira borçlanırlar.²⁷ Ardından İş Bankası iştiraklerinden Türk Tecim Anonim Sosyetesine Fitaş'a ortak olur. Hem bu ortaklığın getirdiği finansal rahatlama hem de 1938'deki bilet fiyatları üzerindeki vergilerin %33'ten %10'a inmesiyle birlikte İpekçiler, 1934'te²⁸ ara verdikleri film yapımına yeniden başlarlar. İş Bankası ile girdikleri ortaklık bir süre İpekçilere rahat nefes aldırılmış olsa da 1942 yılındaki Varlık Vergisi'nden en çok etkilenen sinemacılar olurlar.²⁹ İpekçiler bu

27 Uygur Kocabaşoğlu ve Güven Sak, *Türkiye İş Bankası Tarihi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2001'den aktaran Erklüç, "Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri", s. 46.

28 Kimi kaynaklar İpek Film'in film yapımına *Aysel Bataklı Damın Kızı* filminden sonra yani 1935'te ara verdiğini belirtirler. Ancak *Aysel Bataklı Damın Kızı*'ni Muhsin Ertuğrul bir terzi arkadaşından aldığı borçla kendisi finanse eder, ancak filmin iç çekimleri için İpek Film Stüdyosunu kullanır. Bkz. Onaran, *Muhsin Ertuğrul Sineması*, s. 187.

29 Ali Özuyar, *Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema (1939-1945)*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2011, s. 182-183.

darbelere karşı ayakta kalmayı başarsa da 1930’lu yıllardaki parlak günlerini yakalayamazlar. İlk kuşak sinemacıların vefatının ardından şirketler kalabalık varisler arasında bölünür. Fitaş; Fitaş ve Dünya sinema salonlarının yapımı sırasında girdiği borcu ödeyemediği için en büyük alacaklıya devredilir. Sintaş ise bir süre daha faaliyetlerine devam etse de Yeşilçam’ın krizinden etkilenir ve 1976’da Yeni Melek ve Çemberlitaş’taki Yeni Sinema’nın Has Ailesi’ne geçmesiyle o da sinema dünyasından silinir.

İpekçi Kardeşler ve Sinema Sektöründe Dikey Bütünleşme

İpekçi Kardeşler Türkiye film endüstrisinde yapım, dağıtım ve gösterim alanlarının dikey bütünleşmesini sağlamış ilk oluşumdur. Dikey bütünleşme Hollywood’un hem ülke çapında hem de dünya pazarında hâkim olmasında oldukça önemlidir. 1920’ler boyunca Amerika’daki çeşitli film şirketleri kimi sinema salon zincirlerini ve dağıtım şirketlerini satın almış ya da onlarla birleşmiş ve oluşan güçlü ekonomik yapının etkisiyle “Hollywood’un altın çağı” olarak da bilinen dönem yaşanmıştır. Bu yapı, üretilen bir filmin seyirciyle buluşmasını garanti altına alarak güçlü bir film endüstrisi oluşmasına ve güçlü şirketlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ancak bu şirketlerin kendi zincirlerine bağlı olmayan sinema salonları üzerinde de giderek artan belirleyicilikleri bazı olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Örneğin tüm filmlerinin blok satışını (*block booking*) dayatarak bu sinemaların gösterim programını doldurmaları, bağımsız film yapımcılarının filmlerini gösterecek salon bulamamalarına yol açmış, kendileri dışındaki yapımcıların faaliyetlerine dolaylı olarak engel olmuştur.³⁰

İpekçi Kardeşler de ilk olarak Selanik Bonmarşesi’nde kamera ve ham film satışı yaparak temas ettikleri sinema sektöründe, önce sinema işletmeciliği ve film dağıtımını hemen ardından da film yapımı işine girmiş, yenilikçi ve girişimci faaliyetleri ile de özellikle 1930’lu yıllar boyunca sinema sektöründe giderek artan bir etkiye ve belirleyiciliğe sahip olmuştur. İpekçiler bu dikey bütünleşme sayesinde büyük sermayenin yeterince ilgi göstermediği sinema sektöründe hem üretim hem gösterim alanında büyük yatırımlar yapmıştır. Ancak sektördeki dikey bütünleşme pratiklerinin sözünü ettiğimiz bağımsız girişimler üzerindeki engelleyici etkileri Faruk Kenç örneğinde görüldüğü gibi İpekçiler için de geçerlidir. Kendi olanaklarının başka sinemacıların girişimlerinde kullanılmasına izin vermeyen İpekçiler de sektördeki lokomotif rolüne rağmen dolaylı olarak da olsa alternatif sinemacıların ortaya çıkmasına engel olmuşlardır.

Ancak bir dönemin sinema sektörüne hâkim olan İpekçilerin tüm ticarî ve teknik başarılarına karşın bir aile şirketi olmanın ötesine geçip köklü bir kurumsallaşma

30 Bkz. Douglas Gomery, *The Hollywood Studio System: A History*, London: Bloomsbury Publishing, 2019; Kristin Thompson ve David Bordwell, *Film History: An Introduction*, New York: McGraw-Hill, 2003, s. 144-145.

sağlayamadıkları da vurgulanmalıdır. Bunun bir göstergesi sinemaya derinden bağlı İhsan, Cemil ve Osman İpekçi gibi isimlerin vefatının ardından İpekçilerin sinema alanındaki girişimlerinin sürdürülmesinde yaşandığı görülen açık zorluklar ve kayıplardır. Kuşkusuz özellikle Varlık Vergisi'nin ailenin üzerinde yarattığı ekonomik yükün etkisini yok saymamak ve hesaba katmak gerekir. Ailenin içine düştüğü borç krizinde onların girişimlerinin başarısı kadar dönemin olağanüstü iktisadî ve siyasî gelişmelerinin etkisi vardır. Yine de bu öncü aile girişimi Türkiye'de sinema alanının gelişmesinde ve şekillenmesinde imzasını atacak kadar güçlü ve etkili olmuştur.

Kaynakça

- Akçura, Gökhan, *Aile Boyu Sinema*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2004
- Bali, Rıfat N., *The Turkish Cinema in the Early Republican Years*, İstanbul: Isis Press, c. 2, 2007.
- Cumhuriyet Ansiklopedisi*, (Yay. Kur. Hasan Ersel vd.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, c. 1 (1923-1940), 2005.
- Çam, Aydın, "Beyoğlu Sinemalarının Dönüşümü ve Sait Faik Abasıyanık Hikâyelerinde Sinema: Yeni Salonlar, Seyirciler ve Deneyimler", *Ankara Üniversitesi İlefl Dergisi*, 7/1, s. 9-38.
- Erkılıç, Hakan, "Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri", *Sanatta Yeterlilik Tezi*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 2003.
- Ertuğrul, Muhsin, *Benden Sonra Tufan Olmasın!: Anılar*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.
- Filmer, Cemil, *Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl*, İstanbul: Emek Matbaacılık ve İlanlık, 1984.
- Gomery, Douglas, *The Hollywood Studio System: A History*, London: Bloomsbury Publishing, 2019.
- Gökmen, Mustafa, *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları, 1991.
- Gürata, Ahmet, "Hollywood in Vernacular: Translation and Cross-cultural Reception of American Films in Turkey", *Going to the Movies*, University of Exeter Press, 2007, s. 333-347.
- Onaran, Âlim Şerif, *Muhsin Ertuğrul Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.
- Onaran, Âlim Şerif, *Türk Sineması*, İstanbul: Kitle Yayınları, c. 1, 1995.
- Özuyar, Ali, *Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema (1939-1945)*, İstanbul: Doruk Yayınları, 2011
- Özyılmaz, Özge, "Türkiye'de Sesli Filme Geçiş", *Alternatif Politika*, 8. Sinema Özel Sayısı, 2016, s. 30-54.
- Scognamillo, Giovanni, "Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 2001, sy. 9, s. 94-105.
- Thompson, Kristin ve David Bordwell, *Film History: An Introduction*, New York: McGraw-Hill, 2003.
- Tunç, Ertan, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı, 1896-2005*, İstanbul: Doruk Yayınları, 2012.

Türkiye’de Sinemanın Öncü Girişimcileri: İpekçiler

Özge ÖZYILMAZ

Öz

İpekçi Kardeşler Türkiye film endüstrisinde yapım, dağıtım ve gösterim alanlarının dikey bütünleşmesini sağlamış ilk oluşumdur. Selanik Bonmarşesi’nde kamera ve ham film satışı yaparak sinema sektöründe ilk işlerini yapmaya başlayan aile, 1923’te Elhamra Sineması’nı işletmeye başlayarak gösterim alanında bir yandan da dış alım yaparak film dağıtımında etkin olmaya başlar. Sinema sektöründeki ilk faaliyetleri sahibi oldukları Selanik Bonmarşesi’nde kamera ve ham film satışını yaptıkları Selanik Bonmarşesi iken, 1923’te bir yandan gösterim alanında Elhamra Sineması’nı işletmeye başlamışlar bir yandan da dış alım yaparak dağıtımçılık alanına girmişlerdir. 1928’de kurdukları İpek Film ile yapımçılığa da başlarlar ve bir süre ülkedeki tek yapım şirketi olurlar. Ülkedeki tek yapım şirketi, en güçlü dağıtımçı ve en prestijli salonlarının işletmecisi oldukları bu dönemde, sinema alanında oldukça yenilikçi girişimler denediler, ülkenin en önemli ve yaratıcı isimleri ile çalıştılar, sinema alanında dünyada olan biten yenilikleri takip edip onları uygulamaya çalıştılar. Ancak ticaretten gelen sermayeleri bu atılımları yapmalarına yetmediği noktada bir devlet kuruluşu olan İş Bankası’ndan borç aldılar. Ancak yine de Varlık Vergisi’nden en ağır yara alan sinemacılar olmaktan kurtulamadılar. İpekçiler sinema alanında her ne kadar oldukça profesyonel girişimlerde bulunmuş olsalar da bir aile şirketi olmanın ötesine geçip, köklü bir kurumsallaşma sağlayamadılar. Şirket kişilere bağlı olmanın ötesine geçemedi, sinemaya derinden bağlı İhsan, Cemil ve Osman İpekçi gibi isimlerin vefatının ardından düşülen açmazlar bir türlü aşılamadı ve bu öncü ve güçlü oluşum Türkiye’de sinema alanında yalnızca bir dönemin aktörü olarak kaldı.

Anahtar Kelimeler: Fitaş, Sintaş, İpek Film, Dublaj, Sinemada Dikey Bütünleşme.

Leading Entrepreneurs of Cinema in Turkey: İpekçi Brothers

Özge ÖZYILMAZ

Abstract

İpekçi Brothers was the first firm that achieved vertical integration of production, distribution and exhibition in the film industry in Turkey. The family, who started to do their first business in the film industry by selling cameras and film stock in Thessaloniki Bonmarche, started to be active in the exhibition by running the Alhambra Cinema and started to be active in film distribution by making foreign purchases and being agents of Paramount and Ufa Film studios. In 1928, they also started film production with İpek Film and for a while became the only production company in the country. During this period when they were the only production company, the strongest distributor and the operator of the most prestigious cinemas, they worked with the most important and creative names of the country, followed the innovations in the world and tried to apply them. However, when their capital from trade was not enough to finance these attempts, they had to borrow from the bank (İşbank, a state institution) yet they still could not escape being one of the filmmakers who suffered the heaviest injuries from the Wealth Tax. Despite their entrepreneurial motivations and professionalization attempts in the film business, İpekçiler always remained as a family-run firm. This pioneering and powerful family initiative did not go beyond dependency on people who had strong connections with cinema (e.g. İhsan, Cemil and Osman İpekçi) and enjoyed their power just for a single period of cinema in Turkey.

Keywords: Fitaş, Sintaş, İpek Film, Dubbing, Vertical Integration in Cinema.

Türkiye’de Sinema Bölümlerinin İlk 10 Yılı (1982-1992) ve Film Çalışmalarının Yönelimleri

Yusuf Ziya GÖKÇEK*

Giriş

Dünya ölçeğinde ve tarihsel süreç içinde değerlendirildiğinde Türkiye’de sinema alanındaki okullaşmanın geç başladığı görülmektedir. Türkiye’de dünyada olduğu gibi sinemanın tarihine koşut sinema eğitimi veren bir okullaşma süreci başlamamıştır. En erken sinema okulunun Vladimir Gardin öncülüğünde, 1919’da Moskova’da kurulduğunu¹ (Ryabchikova, 2017: 127) dikkate alırsak, dünyada sinema eğitimi (alaylı) operatör-eğitimcilerle başladı. Sinemanın uygulayıcılarla kurulması, daha sonra okullarda yetişen sinemacılarla gerilim hattının miladı olmaktadır. Türkiye bu gerilimin daha net görülebildiği ülkelerden birisi olmuştur. Ustasız sinema yönetmenleri, okulsuzluğu savunacak; sonrasında kurulan okullardan mezun olanlarsa uzun bir süre Türkiye’deki sinemayı görmezden gelecekti.

Türkiye’de kurulan sinemayla ilgili cemiyetler ise film üretim yerine gösterim odaklıydı.² Türkiye’de piyasa en büyük belirleyici olmakla birlikte (Osmanlı

* Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, yusufziyagokcek@gmail.com, Orcid: 0000-0002-8585-7331.

1 Ryabchikova, N., “When Was Soviet Cinema Born? The Institutionalization of Soviet Film Studies and the Problems of Periodization”, Malte Hagener (ed.), *The Emergence of Film Culture Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-garde in Europe, 1919-1945*, Berghahn Books, 2017, s. 127.

2 Türkiye’de sinemanın erken döneminde Hilal-i Ahmer, Darulaceze, Donanma-yı Osmani Muavenet-i Milliye Cemiyeti, Türk Ocakları, Rumeli Muhacirin-i İslami Cemiyeti, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, Dersaadet Merkez Ordu Kumandanlığı Sinema Dairesi (Merkez Ordu Sinema Dairesi), Malulin-i Guzat-ı Askeriye Muavenet Heyeti, Türkiye Himaye-i Etfal Cemiyeti, TBMM, Halkevleri gibi çeşitli cemiyetler sinema gösterimi yapmaktaydı. Erken

İmparatorluğu'nun son demlerinde ve erken Cumhuriyet dönemlerinde kurulan) cemiyetlerin sinemaya yaklaşımları gösterim amaçlıydı.³ Bu ilişki cemiyetler öncülüğü ile sinemacıların arasındaydı.⁴ Film sektörünün ortaya çıkması akabinde sinema akademisinin kurulması sonrasında birbirleri arasında ortaya çıkan çatışma, şiddetli bir kör dövüşüne dönüşmüştür. Yönetmenlerin çoğu ustasız ama okulsuz değildi. Ancak okullu olmak Türk sineması içerisinde işlerin neler olduğunun ve nasıl yapılacağına bilgisini vermiyordu⁵. Türkiye'de sinema okullarının kurulması; bu okulların sinemayı okuma çabasını daha çok Batı'da yazılan eleştiriler üzerinden göstermeleri ve bu eleştirilerde Türk sineması örneklerini çok dikkate almamaları ya da sadece filmlerin amatörliğini dillerine dolamaları bu kavgayı artırmaktaydı.

Türkiye'de sinemanın kurumsallaşma sancuları yazınsal alanda da görülmüyordu. İzleyenleri filme karşı tavrı aldırın, filmlerle ilgili beğeni ölçüsü oluşturmaya çalışan, üretilen filmleri birbiriyle neden-sonuç bağı içinde inceleyen yazınsal alan, kurumsallıkla yakalanmak istenen standartlaşma eğiliminin bir parçasıydı. Türk sinemasının erken dönemlerinde sinemaya ilişkin düşünmenin gelişmesi, çeviri ve telif eserlerin azlığı gibi sebepler güçlü bir "sinema literatürü" nün

dönem sinema tartışmaları, kurumlar için bkz. Ali Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, İstanbul: YKY, 2017; Süleyman Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2018.

- 3 Örneğin Donanma-yı Osmani Muavenet-i Milliye Cemiyeti'nin sinema "işine girmelerinin" temel nedeni diğer derneklerin/cemiyetlerin de amacını açıklar niteliktedir. "Sinemalar, asrımızın yüksek ve alçak yönlerini gösteren en mükemmel okullar mahiyet ve şeklini aldı. İstenirse bu toplum sinemalarda kötü yola sürüklenebilir, istenirse yükseltilebilir... Pek yakında bir sinema atölyesi kurulacak. Şark'ın Müslüman ve Osmanlı ruhundaki temizliği, topraklarındaki ölmöz güzelliği, memleketimizdeki ıssız fakat temiz varlığı bütün kâinata gösterecektir." (Selahattin Özçelik, "Donanma-yı Osmani Muavenet-i Milliye Cemiyeti", Doktora Tezi, A. Ü. İnkılap Tarihi Enstitüsü, 1987, s. 193; aktaran Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, s. 82-83).
- 4 Türk sinemasının önemli senaryolarının ve uyarlamalarının müellifi Kerime Nadir, *Romancının Dünyası* adlı biyografisinde senaristin beslenme kaynaklarının film senaryoları olduğunu söylemekte, çerçeve ve bilimsel metinlerin olmadığını ifade etmektedir (Kerime Nadir, *Romancının Dünyası*, İstanbul: İnkılap ve Aka, 1981, s. 100). Aralarında Faruk Keleş, Baha Gelenbevi, Şadan Kâmil, Turgut Demirağ, Çetin Karamanbey'in bulunduğu genç sinema tutkunları, 1930'lu yıllarda eğitim almak ve deneyim kazanmak için kendi imkanlarıyla Almanya, Fransa, İngiltere, ABD, SSCB gibi o dönemde sinema alanında ön planda olan ülkelere gitmişlerdir (E. Berktaş, "1939-1950 Dönemi Türk Sinemasının Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Kültürel Yapısı", Sanatta Yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s. 268).
- 5 Faruk Keleş ile Şadan Kamil Baviera Fotoğrafçılık Okulu'nda eğitim aldı. Turgut Demirağ ise 1941'de mühendislik eğitimini yarıda bırakma kararı alarak, Güney Kaliforniya Üniversitesi'nin Sinema Bölümü'ne geçiş yaptı ve Raoul Walsh ve Cecil B. DeMille gibi önemli isimlerin film yapımında yer aldı. Ancak yönetmenlerin aldıkları bu eğitim ve iş tecrübesi Türkiye'deki sinemanın yapılandırılmasında etkin aktör olmaları anlamına gelmiyordu. Zira piyasaya daha belirleyiciydi.

oluşum sürecini uzatmıştır. Sinema yazıları kahir ekseriyetle filmdeki öykünün inandırıcılığı gibi meseleler üzerinde odaklanmaktayken filme yönelik teorik ilginin ise daha az olduğu görülmektedir. Erken dönemde yazılan az sayıdaki bazı metin ve raporlara göre sinema filmi, terakkiye (ilerleme, modernleşme vb.) duyulan inancı ve bu inanca göre hayata geçirilen ulusal kalkınma programlarını destekleyen bir araçtır. Örneğin Şakir Seden’in 1925 yılında Maarif Vekaleti’ne gönderdiği raporlarda film, ülkenin modernleşme yolunda kaydettiği terakkinin (ilerlemenin) “talim ve terbiye vasıtası”⁶ olarak görülmektedir.

Sürece, film örnekleri üzerinden eğildiğimizde popüler filmlerin Türkiye’de fazlasıyla gösterim şansı bulduğunu görürüz. Popüler sinema filmleri dışındaki filmler ise sayıca çok azdır ve “piyasa gereği” artmamışlardır. Erken Cumhuriyet döneminden tek parti rejiminin bitimine kadar, sinemanın okulla ilerlemesinin gerekliliğinden ziyade maarif ve terbiye için uygunluğu tartışılmış, araçsal değerine dikkat çekilmiştir. Sinemanın araç değeri taşıdığına ilişkin yargılara Hilmi Malik’in *Türkiye’de Sinema ve Tesirleri* adlı kitabı veyahut Yakup Kadri, Refik Halit gibi isimlerin sinema ile ilgili yazıları örnek gösterilebilir. Yazarlar sinemanın iki yönlü değer (iyi ve kötü) üreteceğini, bu yüzden insanın maarifi, terbiyesi için kullanılırsa olumlu değer veren araç olduğunu ifade etmektedirler. Sinemanın araç olarak görülmesi, etkisini günümüze kadar devam ettirmektedir. 27 Mayıs 1960 Darbesi sonrasında ise sinema üzerine tartışmalarda dönemin ideolojik yaklaşımları etkilidir. 1960 sonrası Türkiye’de oluşan ideolojik ayrışmanın sinemaya etkilerine baktığımızda ise Tanzimat sonrası oluşan siyasî temayüller (Baticılık, Türkçülük, İslamcılık vb.) görülmektedir. Bu kanon, Baticılık ile onun karşısında yer alan çeşitli ideoloji müntesiplerinin yazdığı roman örneklerinde görülen; Baticıları “alafranga züppe”ler ve onun karşıtlarını ise modernleşmeyi özgün kaynaklarla sürdürmeye çalışan “alaturka” tipler olarak tanımlanmasıyla oluştu. Siyasetin düşünce üzerindeki baskınlığı Türkiye’deki sinema ortamını, anlayışını farklılaştırmakta, politikleştirmekte ve çoğaltmaktadır. Dünyadaki sağ ve sol ideolojilerin çatışmalarının yoğunlaştığı bir dönemde bu kavgalar Türkiye’de yerli ve dışarıklı suçlamalarıyla tezahür ediyordu.

Aslında Türkiye’de sinema alanında gruplaşmalar 1950’lerde başladı; taraflar yönelimlerini o dönemde belirginleştirdi. Örneğin *Yıldız* (1953) ve *Yeni Yıldız* (1956) adlı dönemin sinema dergilerinde yıldız oyuncuların özel hayatlarına ilişkin bilgiler verilerek posterleri üzerinden bir star kültürü oluşturuldu. Ticarî filmler piyasa tarafından teşvik edilmeye devam ediyordu. Bu yönüyle dergiler ve sinema arasında “yıldız oyuncular” üzerinden bir bütünlük kuruluyordu. Aynı zamanda 1960’larda Türk sinemasında üretim artarken Hollywood sinemasına ait filmlerin

6 Seden, “*Film Mütahassısı ve Tarih Muallimi Şakir (Seden) Bey’in Birinci ve İkinci Raporlarının Sureti (1925)*”, *Türk Sineması Hakkında Raporlar*, Ali Karadoğan (ed.), Ankara: De Ki Yayınları, 2019, s. 53.

de gösterimleri arttı. Avrupa Sanat Sineması olarak kodlanan film örnekleri ise Galatasaray Lisesi'nin, Robert Koleji'nin sinema kulüplerinde, İtalyan, Fransız büyükelçilik ve konsolosluklarının bünyesinde izlenebilmekteydi. *Ulusal Sinema Kavgası* kitabında, Halit Refiğ, daha sonra ulusalcı olarak etiketlenecek grubun kendi evinde bir araya geldiği yazıyordu. Ulusalcı akımın öncülü sayabileceğimiz grup (Lütfi Akad, Aydın Arakon, Burhan Arpad, Orhon Arıburnu, Hıfzı Topuz gibi sinemacı ve yazarların bir araya geldiği), 1952 yılında Türk Film Dostları Derneği'ni kurdu.⁷ Baylan Pastanesi'nde başlayan buluşmaların öncülü sayabileceğimiz bu grup (Lütfi Akad, Aydın Arakon, Burhan Arpad, Orhon Arıburnu, Hıfzı Topuz gibi sinemacı ve yazarların bir araya geldiği), 1952 yılında Türk Film Dostları Derneği'ni kurdu. Ulusalcı kanadın doğal lideri Kemal Tahir ve etrafında öbekleşen isimler, sinemada anlatının temel dinamikleri (mizansen, tema, bakış vb.) ve filmin öne çıkarması gereken değerler (yerlilik, yurt kavramı vb.) konusundaki düşüncelerini ortaya koydular. Bu grup Türkiye'de sinemanın ideolojik olarak nerede durması gerektiği yönünde fikir beyan eden ilk taraf olma hüviyetine sahipti.

Aydınlar ve Mektepsiz Sinema Savaşları

Türkiye'de sinemanın istikametinin ne olacağına ilişkin genel yaklaşımları özetlersek dört anlayıştan/cemiyetten söz edilebilir: Ulusalcı Sinemacılar, Sinematek grubu, Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) ve Devrimci sinema çevreleri. Yerli sinema iddiasını savunan ulusalcı sinemacılarla Avrupa Sanat Sineması söylemi üzerinden çağdaş sanat sinemasının ilkelerini savunan Sinematek çevresi ana eksenin iki ucuna otururken, dinî duyarlılıklara sahip MTTB ile sosyalist devrim için çaba gösteren Devrimci Sinema geleneği ise üretim bandında az ürünü bulunan fakat kitleleri etkileyebilecek tabanlara sahipti. Aynı zamanda ayrışan bu çevrelerin oluşumu, 1950 sonrası Türk aydınının sinema hakkındaki görüşleriyle başlatılmaktadır. Türkiye'de Batılılaşma ve ona karşı olan düşünce cereyanlarının devamlılığını vurgulayan "Bitmeyen Tanzimat" (Otantik değerler-Batılılaşma tartışması) kanonu, Türkiye'de sinemanın ne olduğunu (araç olmanın ötesinde) fark eden ilk kuşak aydın arasındaki çatışmalarda görülmektedir. Bu dönemde öncelikli sorun; Avrupa sanat sineması ve Türkiye'de üretilen sinema arasındaki karşılaştırmadan, akabinde ise estetik olarak ortaya güçlü düşünceler konulamamasından doğdu. 1940 ve 1950'li yıllarda sinema düşüncesi edebiyatçıların müdevimi olduğu yerlere taşındı. Küllük Kahvesi, Markiz ve Baylan pastaneleri gibi sinema odaklı tartışmaların da görüldüğü "kurumlar" arttı. Bu tür konuşma alanlarının ardındaki kalkış noktası "Kemalist ideolojinin sınırları içinde düşünmeye alışmış aydınların, benimsedikleri ideolojinin sınırlarını sorgulamaya başlamaları"dır.⁸ Ulusalcı Sinema geleneğinin referans alanları Halit Refiğ'in

7 Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2009, s. 25.

8 H. Başgüney, *Türk Sinematek Derneği - Türkiye'de Sinema ve Politik Tartışma*, İstanbul: Libra Kitapçılık, 2013, s. 51.

Ulusal Sinema Kavgası kitabı, Metin Erksan’ın eleştirileri, onun evvelinde Kemal Tahir ve Atilla İlhan’ın yazdıklarıdır. İlk baskısı 1971 yılında yapılan *Ulusal Sinema Kavgası* kitabı, ulusalcı sinema anlayışının, Türkiye’de henüz bir sinema düşüncesi ortaya koyulmadığı yönündeki eleştirilere itirazdır. Bu kitabın yazılma nedeni iki faktöre dayanmakta; birincisi piyasa koşullarında oluşan, düşünsel bir derinliği bulunmayan Yeşilçam geleneği (Yeşilçam’a yönelik eleştirilerinde daha dikkatlidirler), diğeri ise Türk sinemasını iptidai bulan sinema yazarlarıdır. Kitabın düşünsel yönünü tayin eden hava ise o dönemde artan “kaynaklara dönüş” ilkesidir. Kaynağa dönüş, ülkenin kendi kaynaklarıyla, kendine özgü sinema oluşturma çabasının diğeri adıdır. Kaynaklara dönüş, benzer dönemlerde yazılan Malik Aksel’in *Anadolu Halk Resimleri* kitabında ve Pertev Naili Boratav’ın *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*’nde öne sürdükleri ile Atilla İlhan’ın ve Kemal Tahir’in yazılarındaki, aralarındaki ince farklara rağmen, ortak izlekti.⁹ 1959 yılında sinema yazarları ile yönetmenler arasındaki düşünce paylaşımları film sürecinde de ittifaka dönüşmüştü. Atilla İlhan ile Lütfi Akad *Yalnızlar Rıhtımı*, Tarık Dursun K. ile Osman Seden *Düşman Yolları Kesti*, Halit Refiğ ile Atuf Yılmaz *Karacoğlan’ın Kara Sevdası* filmlerinde bir araya gelerek doğal müttefik olduklarını gösterdi. Bu dayanışma, Türkiye’deki sinema akademisinde (MSGSÜ Sinema) etkisi devam eden beraberliğe dönüşecek ve film çekme pratiğini etkileyecekti. Sinematek grubunun “Türkiye’nin Toplumsal Yapısı ve Türk Sineması ve Geleceği” başlıklı oturumda ulusalcı sinema grubuyla arası açıldı. Oturum, gruplar arasında evrensellik iddiası ve yerli olma çabası arasında tartışmayı derinleştirdi.¹⁰ Devrimci Sinema ise Sinematek’ten ayrılan, dünyada sosyalist örgütlenmelerde örneği sıklıkla görülen “Halk Cephesi” gibi oluşumlarla belgesel yapımı ve imece iş çıkartma gibi hedefleri bulunan sol anlayışın yeni uğrağıydı. Uzun ömürlü bir grup olmasa da dönemin siyasal ufkunu ve etkilerini görmek açısından önemlidir. Sinemanın kurumsallaşma sürecine baktığımızda hem yönetmenler hem yazarlar “mektepsiz bir sinema” kavgasını çoktan başlatmıştır.

9 Halit Refiğ, Nijat Özön ile birlikte ilk sinema yazılarında “geri kalmış doğululara” sinema dersi verdiklerini daha sonra kendi evinde rejisörlerin (Metin Erksan, Atuf Yılmaz, Memduh Ün, Osman Seden vb.), sinema yazarlarının (Tuncan Okan, Semih Tuğrul vb.) ve Galatasaray Lisesi Sinema Kulübü üyelerinin (Erdoğan Tokatlı, Alp Zeki Heper, Cengiz Tacer, Baykan Sezer vb.) katıldığı günlük toplantılar yapıldığını söylemektedir (Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, s. 16).

10 Halit Refiğ’in Sinematek grubuna yönelik eleştirileri *Ulusal Sinema Kavgası* kitabında görüldüğü üzere sert ve keskindir: “Üyelerinin büyük bir çoğunluğunun sinemaya olan ilgileri, filarmoni derneği konserlerine, Ankara’dan gelen tiyatro temsililerine gitmekten, resim sergilerinde, kokteyl partilerinde boy göstermekten ileri değildir. Şişli ve Maçka sosyetesinin bütün işlerini güçlerini bir yana bırakıp ulusal sinemamıza nasıl bir katkıda bulunacağı herhalde merak verici bir şeydir.” (Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, s. 48), diyerek Sinematek grubunun hamisi olduğunu ima eden Eczacıbaşı’ndan iş umduklarını iddia etmektedir. Ayrıca ekzistansiyalizmden Marksist moda sapmalarının, farklı sınıflara ait üyelerinin ortak noktalarının Batı hayranlığı olduğunu iddia etmektedir.

Türkiye’de sinemanın kendine has bir entelektüel alan açma uğraşı akademiden önce sivil gruplarla başladı. Bu çatışma alanı, dünyadaki sinema yorumlarından çok cari siyasal sistemler üzerinden kuruldu. Çünkü sinema okumasını belirleyen çerçeve, yazılı olmaktan çok şifahen oluşturulmuştur. O dönemki sinema yazılarında ise okurla konuşur gibi bir üslup belirlemeleri buna işaretler. Sinema tartışmalarının kitabî yönü henüz yeterince gelişmemişti. Örneğin Lütfi Akad, Türkiye’de sinemanın ustasız çıraklar üzerinde inşa edildiğini ve teknik gelişmelerin Fransızca mecmualardan takip edildiğini söylemektedir.¹¹ Türkiye’de yönetmenlerin bir kısmı sinema okulu olmadığı için Fransa ve ABD başta olmak üzere yurtdışında sinema eğitimi aldılar. Ancak eğitim alan yönetmenler, sektöre özgü çeşitli engelleri aşamadı. Çoğu zaman alaylılar, mektepli sinema yönetmenlerini sektörün içerisinde tutunmalarına müsaade etmedi. Çünkü sektörün tabiatı, mektebin müfredatından farklı işlemekteydi.¹² Yurtdışında eğitim alan yönetmenlerin sektörde yer edinenleri de bulunmaktadır. Sektöre girme deneyimleri ise birbirlerinden oldukça farklıdır.¹³ Türkiye’de sinemanın anlaşılması için farklı filmlere duyulan ihtiyaç ve sinema yazılarının azlığı, “dil bilen” yönetmenlerin entelektüel alandaki rolünü artırarak daha fazla müdahil olmalarını sağlamaktaydı. Sinema yazarı ve yönetmeni arasındaki gerilimin kaynağı; yönetmenin kendisinden önceki işlere yöneltilen eleştirileri dikkate alarak yeni üretimlere imza atma isteğidir. 1960’lı ve 1970’li yıllarda sinema estetiği hakkındaki müktesebat, çeviri sinema kitaplarıyla oluşmuş ve sinema düşüncesinin şekillenmesine damga vurmuştur. Örneğin *Türk Dili* dergisinin sinema özel sayısında (1968) yer alan sinema estetiği ile ilgili tercüme ve André Bazin’in *Çağdaş Sinemanın Sorunları* (1966) gibi yayınlar bu yıllarda üretilmiştir. Öte yandan “mektepsizlik” hali farklı grupların önünü

11 L. Ö. Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s. 13

12 Alp Zeki Heper ile Atilla Tokatlı, Paris’te Paris Yüksek Sinema Enstitüsü’nde (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques - IDHEC), eğitim almış ancak sektörde çok fazla tutunamayan yönetmenlere örnek gösterilebilir.

13 Henüz kesin bir neden bulunmamakla birlikte varsayımım, yurtdışında eğitim alan yönetmenlerin sektöre girmelerini sağlayan, kolaylaştıran nedenler; resmî görevler, sermaye sahibi olmaları, arkadaşlık/yakınlıklardır. Örneğin yarı alaylı, yarı mektepli Muhsin Ertuğrul, hem Almanya hem de Rusya’da kurumsal bir yerden salt sinema eğitimi almamasına rağmen görevlendirilmiş bir isim olması, sektöre resmî bir adım olarak değerlendirilebilir. Bu isme Münir Hayri Egeli gibi isimleri de dâhil edebiliriz. Ara kategorileri olmakla birlikte sermaye sahibi ifadesini kültürel sermayeyle de ilişkilendirebiliriz. Turgut Demirağ’ın siyaset ve ticarete Türkiye’de güçlü bir ailenin mensubu olması ya da Faruk Keç’ın Türkiye’de (Osmanlı İmp.) bir dönem Harbiye Nazırlığı yapan Enver Paşa’nın yeğeni olması, yurtdışında eğitim alan yönetmenlerin sektörde çalışmalarını kolaylaştıran nedenlerden sayılabilir. O yıllarda çok kişinin aklına getirmediikleri sinema eğitimi almayı istemeleri de kültürel sermayelerinin farklılığına işaretler. Üçüncü neden yakınlık/arkadaşlık ilişkileridir. Bu faktör yalnızca yurtdışında eğitim alan yönetmenlerin sektörde iş bulmalarını açıklamamakta neredeyse tüm sektör örgütlenmesini açıklamaktadır. Yurtdışında eğitim alan, Mektebi Sultani/Galatasaray Lisesi’nden mezun olan yönetmenlerden Alp Zeki Heper, sektöre, aynı liseden mezun olan Lütfi Akad’ın yanında yönetmen yardımcısı olarak başlamıştır.

açan bir süreç oluşturmuştur. Örneğin MTTB (Milli Türk Talebe Birliği) Sinema Kulübü, akademi dışında oluşan başka bir mahfil ve “mektep” olmuştur. Türk siyasetine çokça adam devşiren MTTB’nin Sinema Kulübü, öncesinde yönetmen Yücel Çakmaklı üzerinden bir bilinirlik kazanmakta; sonrasında aktif üyelerinin yazdığı farklı manifestolar muhafazakâr kitlenin sinemaya ilişkin anlayışını oluşturmaktaydı. Bu yönelimin konturlarını keskinleştiren isim ise 1976 yılında *Türk Sinemasında İdeoloji* adlı kitabı telif eden ve daha sonra 1977 yılında *Mutlak Fikir Estetiği ve Sinema*, 2003 yılında ise *Sonsuz Kare* adlı sinema dergilerini çıkaran Mesut Uçakan’dır. MTTB’nin sinemaya bakışının başka bir yönü 1973 yılında düzenlediği Sinema Toplantısı’nda görüldü. Yücel Çakmaklı’yla başlayan sürecin kaynak ismi Necip Fazıl Kısakürek’tir. Kısakürek’in siyerdan piyese pek çok tür ve alanda eser vermesi, dönemin muhafazakâr sinemacılarının ilgi alanlarını ve bu alanla ilgili ne düzeyde temas edeceğini belirledi.¹⁴ Ayrıca MTTB de Sinematek gibi doğurgan bir mecraydı. MTTB içerisinden çıkan Akın Grup¹⁵ ismiyle çizgilerinin İslamcı olduğunu beyan eden ekip, 1975 yılında *Gençlik Köprüsü* adlı filmi çekmiş, fakat grup daha sonra film üretmemiştir. 1970’lerde küresel ölçekte görülen, ana akım film anlatılarına karşı çıkan gençler, öncelikle bir manifestoyla hem mevcut sinema düşüncesine hem de selefleri sayılan grupların düşüncelerine yönelik eleştirilerini sıralıyordu. Ancak dönemin tüm manifestoları, eleştirileri kurumsallaşmadan “ölüyordu”. Kurumsallaşma, daha çok devlet öncülüğünde kurulan kurumlarla gerçekleşiyordu. Sivil alan bunu gerçekleştirmek için aceleliydi, daha da önemlisi özerkliğini oluşturacak altyapıdan yoksundu.

Sinema eğitiminde resmi / sivil çabalar ve akademinin kurulması

Türkiye’de film çalışmaları, öncelikle sektör içerisindeki eğitimlerin ve daha sonrasında resmî kurumların eğitim müfredatında yer aldı. Bu yönüyle resmî dairelerde sinemanın teknik eğitimleri akademiden/üniversiteden önce verilmeye başlanmıştı. Bu çabalara ilk olarak Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Film Radyo-Televizyon ile Eğitim Merkezi (FRTEM)’dir.¹⁶ Kurum 1951 yılında “okulların

14 Yalsızuçanlar, *Rüya Sineması*, İstanbul: Palto Yayınevi, 2014, s. 243.

15 Akın Grup, dokuz kişinin katılımıyla ortaya çıkmıştı. Ekip Salih Diriklik, Mesut Uçakan, Abdurrahman Dilipak, Mehmet Kılıç, Tufan Güner, Faruk Aksoy, Şemsettin Erdem, Ahmet Ulueren, Cengiz Özdemir gibi isimlerden oluşmuştur (N. Tosun, *Mesut Uçakan’la Sinema Söyleşileri*, İstanbul : Nehir Yayınları, 1992, s. 82).

16 “Günümüzde adı Yenilik ve Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü (YEĞİTEK) olan kurum, 1951 yılında görsel ve işitsel eğitim araçlarının üretilmesi ve çoğaltılması amacı ile Öğretici Filmler Merkezi (ÖFM) adıyla kurulmuştur. 1962 yılında “Radyo ile Eğitim Ünitesi” kurulması ile adı Film Radyo Grafik Merkezi (FRGM) olarak değiştirilmiştir. 1968 yılına gelindiğinde Film-Radyo ve Televizyonla Eğitim Merkezi (FRTEM) adıyla TRT ile aynı anda televizyonla eğitim yayınlarına başlayan kurum Film, Radyo ve TV gibi modern ve güçlü yayın araçlarından eğitim ve öğretimde yaygın ve planlı bir biçimde yararlanarak hizmet vermeye devam etti. Eğitimde teknolojiyi ve iletişim araçlarını kullanma misyonunu yerine

görsel işitsel ders aracı ihtiyacını karşılamak için”¹⁷ Öğretici Filmler Merkezi (ÖFM) adıyla kurulmuş, 1961 yılında ise Milli Eğitim Bakanlığı ve UNESCO’nun işbirliği ile yeniden teşkilatlanmıştır.¹⁸ Türkiye’de gerek resmî kurumlar gerek özel teşebbüs tarafından değişik boyutlarıyla film öğretmeyi hedefleyen çeşitli dersler verildi. Bu eğitimler belirli bir film anlayışını hedeflememekte, yalnızca alanın pratik ihtiyacına göre şekillenmekteydi. Örneğin Ertem Eğilmez’in öncülüğünde kurulan senaryo okulu, az da olsa görülen sivil teşebbüslerden bir tanesiydi. Ertem Eğilmez’in senaryo okulu aynı zamanda Türk Sineması’nda sıklıkla görülen yazar-senarist paslaşmasının somut örneğidir. Bu okullar sinema yaklaşımı itibariyle klasik drama temelli, Aristocu oyun planını devam ettiren, bunu da tematik ve karakter özelinde yerli kistaslara göre yeniden kuran yapıları.¹⁹ Bu yönüyle resmî ve gayri resmî alanların önceliği filmin bütününe ya da bir unsurunun eğitimini vermektir. Bu çabanın dışında kurumsallaşma, filmin ürettiği söylemi araştıran akademilerin kuruluşuyla başlayacaktı.

Türkiye’de akademi, “Yeşilçam” ve ulusal sinemanın dışında bir sinema anlayışıyla ortaya çıktı. Ülkedeki endüstriyel ve iktisadi çözülmenin etkileri nedeniyle Yeşilçam’ın bitişini handiyse “vaka-yı hayriye” olarak değerlendiren Nijat Özön, akademinin bu sonu hazırlayan en önemli etkenlerden biri olduğunu söylemekteydi.²⁰ Akademinin eksikliği, özellikle eleştirmenlerin dert edindiği

getiren kurum, 1992 yılında Film-Radyo ve Televizyonla Eğitim Başkanlığı (FRTEB), 1998 yılında Genel Müdürlük statüsü kazanarak adını Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü (EĞİTEK) olarak değiştirmiştir. 2011 yılında yeni bir yapılanma ile bugünkü “Yenilik ve Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü (YEĞİTEK)” adını aldı.” (Milli Eğitim Bakanlığı Yenilik ve Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü <http://yegitek.meb.gov.tr/www/tarihce/icerik/15> [erişim tarihi: 11.11.2020].

- 17 A. A. Doğan, “Türkiye’de Sinema Radyo ve Televizyon Öğretimi Veren Kurumların Eğitim Ortamları”, Yüksek Lisans tezi, A. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1987, s. 21.
- 18 Doğan, “Türkiye’de Sinema Radyo ve Televizyon Öğretimi Veren Kurumların Eğitim Ortamları”, s. 22.
- 19 “...Ertem Eğilmez’in öncülüğünde devam eden bu okul, devamı gelmeyen ve öncesi de olmayan bir toplama idi. Yönetmen ömrüyle sınırlı buluşmalar bir okul gibi çok sayıda mezun vermiş, pek çok kişinin sinemaya girmesini sağlamanın yanı sıra sinemada bulunan kişilere de film pratiğine ilişkin bir anlayış kazandırmıştır. Bu okula “Başta yılların senaristi Sadık Şendil, Münir Özkul, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, Kemal Sunal, genç yönetmen Zeki Ökten, Amerika’dan gelen ve bu yıl Eğilmez’in ilk filmi yönetecek olan Mustafa Gürsel ve Engin Orbey. ... Aşağı yukarı bir aydan fazla çalışılıyor konular üzerinde. Herkes fikrini açık söylüyor, münakaşa ediliyor. Sonra ya vazgeçiliyor ya da konunun üzerine yürünüyor.” Toplantıda adı geçenlerin yanına zamanla günümüzün önemli yönetmenleri Yavuz Turgul, Ümit Ünal, Barış Pirhasan, Gani Müjde, Uğur Yücel, Nesli Çölgeçen; sinemamızın hatırı sayılır oyuncularını Müjde Ar, Tarık Akan gibi isimler de katılır” (T. Deniz, “Ertem Eğilmez’in Senaryo Okulu”, <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/433/ertem-egilmez%EF%BF%BDin-senaryo-okulu>, 2018 [Erişim Tarihi: 11.11.2019].
- 20 1975’ten sonra “Çekirdek sinemacı” kuşağının gelmesini müjdeleyen Özön, “Yeşilçam’ın bitişini sağlayan bu gelişmenin yüksek okul ya da üniversitelere yavaştan da olsa giren

temel meselelerden biriydi. Piyasanın dışında durması ve hiyerarşik bir ilişki geliştirmemesi açısından akademi, daha “bağımsız” bir müdahale aracına dönüşecekti ve akademiden sinemayı “Kavuklu Hamdi²¹ ve Kel Hasan çağından...”²² kurtarması beklenecekti. Akademinin gerekliliği önce pratik alanda yaşanan sorunlar nedeniyle hissedildi. Sinemanın önünün açılması için akademinin gerekliliği, Türk Sinema Sanatçıları Derneği’nin 1961’de ve Sanatçılar Birliği’nin 1971’de Türkiye’de hazırladığı Sinema Kurulu Raporları’nda masaya bir madde olarak getirildi. Mektebin eksikliği, eleştiri ve üretim standardını sürekli biçimde değiştirmekte ya da belirli bir grubu tekelleştirmekteydi. Akademinin kurulmasına yönelik ihtiyacı ortaya çıkaran sorun da buydu; piyasa çok değişti ve her şeyi piyasa oluşturuyordu. Oysa sinema/film akademileri özellikle I. Dünya Savaşı sonrası pek çok ülkede kurulmuştu.²³ Türkiye’de ise 1965 sonrasında biri İstanbul Teknik Üniversitesi’nde diğeri ise Ankara Basın Yayın Yüksek Okulu’nda olmak üzere iki üniversitenin müfredatında genel kültür dersleri kapsamında sinema dersleri verilmeye başlanmıştı. Sinema, bu yönüyle başka bölümlerde verilen genel derslerin içinde yer alan ünitelerden ibaretti.

Sinema adını taşıyan ilk akademik kurumsal yapılanma Kültürel Çalışmalar ve Çevre Eğitimi Enstitüsü (AKÇE) içindeki Sinema Eğitim ve Geliştirme Merkezi (AKSE) ile Sinema Kulübünün öncülüğünde, kuruluş yönetmeliği 1973 yılında hazırlanan Sinema ve Televizyon Yüksekokulu’yla (1975) başlamış; süreç 1992 yılında Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi’nin kurulmasıyla tamamlanmıştır.²⁴ Eskişehir Anadolu Üniversitesi’nde, Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi’nde çalışırken, “sinemaya giriş, sinema tarihi” derslerine başlayan

sinemacılık/televizyonculuk öğreniminin yanı sıra yabancı ülkelerde sinema/televizyonculuk dallarında öğretim görmeyen payını da unutmamak gerekir.” (N. Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları: Eleştirme/Eliştiri Yazıları Sinema ve Toplum Denetleme Sinema ve TV*, Ankara: Kitle Yayıncılık, 1995, c. 2, s. 37) demektedir.

21 Özön’ün Türk Sineması’nı “Kavuklu Hamdi”ye benzetmesi, Ahmet Rasim’in bir anısına dayanmaktadır. Müsteşrik Kunoş, Kavuklu Hamdi Efendi’ye hangi okulda yetiştiğini sorduğunda “tuhafığın okulu olmadığını” söyleyerek kendi kendine yetiştiğini belirtir. Hamdi Efendi pek çok övgüye mazhar olur. Nijat Özön’ün itirazı ise Türk Sineması’nın “hüdayi nabit” (kendiliğinden oluşan) olmaması gerektiğidir. Zanaatın bilimsel ölçülere oturtulmadığında Türk Sineması’nın da orta oyun dünyasında kalacağını vurgulamaktadır.

22 Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, c. 2, s. 386.

23 Sovyetler Birliği’nde Devlet Sinema Enstitüsü 1919’da, Japonya’da Sinema Araştırmaları Enstitüsü 1921’de, İtalya’da Sinema Merkezi (Centre Sperimentale di Cinematografia) 1935’te, Fransa’da ise Fransız Sinema Enstitüsü (Institut des Hautes Études Cinématographiques) 1944 yılında kurulmuştur.

24 Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, “Genel Bilgi”, 2020, <https://www.anadolu.edu.tr/akademik/fakulteler/225/iletisim-bilimleri-fakultesi/genel-bilgi> [Erişim Tarihi: 12.02.2020].

Oğuz Onaran²⁵, Seçil Büker'in²⁶ de içinde bulunduğu birçok hoca ders verdi. Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Ünsal Oskay ve Âlim Şerif Onaran sinema alanında ürün veren ve bu alanla ilgili bir akademisyen kuşağı yetişmesine rolü olan öncül isimlerdir. Bu yönüyle ülkede öncü kuşakların önemli hattı Ankara, İstanbul, Eskişehir ve İzmir olmuştur.

1962 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi içerisinde kurulan Kulüp Sinema 7 adlı kurum, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV bölümünün zeminini teşkil etmektedir. Kulüp Sinema 7, aynı zamanda 1964 yılında *Film* dergisini çıkarmaya başlamıştır. Türkiye'deki sanatçıları, bilim adamlarını, sinemaseverleri bir araya toplamış, yurt dışından aralarında François Truffaut, Elia Kazan gibi önemli sinemacıların bulunduğu pek çok konuğu atölye ve konferans vermek üzere ülkemize davet etmiştir. 1967 yılında ise Kulüp Sinema 7, Türk Film Arşivi'ne dönüştürüldü. Türk Film Arşivi'ne 1973-74 yıllarında Lütfi Akad, Metin Erksan, İlhan Arakon ve Halit Refiğ gibi Türk sinemasının önemli yönetmenlerinin katılımıyla halka açık sinema kursları başladı. Türk Film Arşivi, 1975 yılında "Sinema Televizyon Enstitüsü" adını aldı. 1982'de Yüksek Öğretim Kanunu ile İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yeni bir yapılanmayla Mimar Sinan Üniversitesi adını aldı. Sinema-TV Merkezi ile Güzel Sanatlar Fakültesi'nin bu alanda eğitim-öğretim yapan Sinema-TV Bölümü, organik olarak birbirine bağlı iki ünite olarak örgütlendi.²⁷ (MSGSÜ, 2020) Güzel Sanatlar Fakültelerinin sinema bölümleri akademik çalışmayı birincil amaçları yapmamış, üretim odaklı ve sektöre insan kaynağı oluşturmakla yetkilendirilmişlerdir.

Dokuz Eylül Üniversitesi, sinema bölümünü, Mimar Sinan Üniversitesi gibi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne bağlı olarak açtı. Sinema, TV ve Fotoğraf Bölümü; 9 Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesine bağlı olarak 1975 yılında İzmir'de,

25 Oğuz Onaran, "sinema dersi almadan sinema dersi vermeye" başladığını ifade ederek aslında film yapımından aşına olduğumuz ustasız ustalık meselesinin akademik alanda da devam ettiğini ifade etmektedir ("Oğuz Onaran ile Sözlü Tarih Görüşmesi", Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, ts.).

26 "Seçil Büker, 1985'te doktora derecesini ve 1987'de doçent unvanını almış, 1993'te profesör olmuş bir sinema akademisyenidir. Dille ilgili bir eğitimden geçmesi kendisini fazlasıyla beslemiştir. Ankara Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra sırayla Anadolu Üniversitesi ve Gazi Üniversitesi'nde çalıştı. Emekli olduktan sonra da Ankara Üniversitesi'ne ve Ufuk Üniversitesi'ne katkı vermeyi sürdürmekte" S. R. Öztürk, H. Akbulut, *Seçilin Sinema Kitabı*, Ankara: Uçan Süpürge, 2018: 1.

27 Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV bölümü için detaylı bilgiler ve tarihçe, bölümün çevrimiçi adresinde <https://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/sinema-televizyon/302/Page.aspx> ve Kamil Engin'in hazırladığı "Bir Sinema Adamı Olarak Profesör Sami Şekeroglu" (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007) başlıklı yüksek lisans tezinde bulunmaktadır.

Prof. Dr. Alim Şerif Onaran tarafından Ege Üniversitesi bünyesinde kuruldu. 1982 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’ne bağlandı.²⁸

Marmara Üniversitesi’nde Güzel Sanatlar (GSF) ve İletişim fakültelerine ait iki sinema bölümü bulunmakta. 1957 yılında eğitime başlayan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu’nun 20 Temmuz 1982 tarihinde yüksek öğretim yasası kapsamında, Marmara Üniversitesi bünyesine katılması sonucu GSF Sinema bölümü açılmış oldu. İletişim Fakültesi’nde bulunan sinema bölümü ise gazeteci yetiştiren bir okulun fakülteye dönüşmesiyle kuruldu. 1966-1967 eğitim-öğretim yılında özel teşebbüs olarak kurulan “İstanbul Özel Gazetecilik Okulu” 1971 yılında devletleştirilerek İstanbul İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi’ne “İstanbul Gazetecilik Yüksekokulu” adıyla bağlandı. 20 Temmuz 1982 tarihinde yürürlüğe giren 41 Sayılı Kanun Hükmünde Kararname ile “Basın-Yayın Yüksekokulu” olarak adı değiştirildi ve Marmara Üniversitesi’ne bağlandı. Fakülte, 11/07/1992 tarih ve 21281 sayılı Resmi Gazetede yayınlanan 03/07/1992 tarihli 3837 sayılı yasa ile Basın Yayın Yüksekokulu’ndan İletişim Fakültesi’ne dönüştürülmüştür.²⁹

İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi bünyesinde 1950 yılında Gazetecilik Enstitüsü’nün, 1965’te Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi’ne bağlı olarak Basın Yayın Yüksek Okulu’nun açılması, Türkiye’de gazetecilik/iletişim eğitime yön vermiştir.³⁰ Sinema eğitiminin merkezde yer almamasına karşın bu enstitü ve basın yayın yüksekokullarının müfredatında sinema derslerine yer verilmiş, özellikle alaylı pek çok yazar, yönetmen burada eğitim vermiştir. 1982-1992 yılları arasına bakıldığında alaylı isimlerin tezlerde yalnızca eğitmen olarak değil aynı zamanda kaynakçalarında gösterilen birer referans oldukları görülmektedir. İstanbul Üniversitesi’nde erken tarihlerde teorik sinema derslerinin verilmesinin yanı sıra 1954 yılında bir de belge-sel film odaklı İstanbul Üniversitesi Film Merkezi (İÜFM) kuruldu. Sabahattin Eyüboğlu, Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Aziz Albek öncülüğünde kurulan İÜFM pek çok belge-sel imza attı.³¹ Ancak sinema ve iletişim eğitimi, akademiye daha geç bir tarihte başladı.

Akademinin genel olarak iletişim özelde sinema odaklı çıkan ilk dergisi *Kurgu*’ydü. Dergi ilk sayısında sinema yazılarına ağırlık verdi. Türk sinema akademisinde ilk kurumsal açılım olan Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, 1972’de Akademik Kapalı Devre Televizyon ile Eğitim Enstitüsü adıyla kurulmuş ve ilk öğrencilerini 1977-78 eğitim yılında kabul etmiştir. Önceleri sadece sinema ve

28 “Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane Katalogu”, <http://katalog.adm.deu.edu.tr/> [Erişim Tarihi: 2020].

29 Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, <https://iletisim.marmara.edu.tr/fakulte/tarihce> [Erişim Tarihi, 13.03. 2020].

30 O. Tokgöz, “Türkiye’de İletişim Fakültelerindeki Eğitim Kadrosunun Konumu” *Kültür ve İletişim Dergisi*, sayı 9(1) s. 38 (s33-70).

31 B. Avcı, “Sabahattin Eyüboğlu ve Belgesel Filmleri”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, sy. 14, s. 724.

televizyon alanlarında eğitim verdiği için adı Sinema ve Televizyon Yüksekokulu olarak değiştirilen okul, 1979 yılında Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi bünyesinde Televizyonla Eğitim ve Öğretim Fakültesi olmuştur. Bir yıl sonra da iletişim sözcüğü ilk kez bir bilim kuruluşunun adı olmuş ve okul İletişim Bilimleri Fakültesi olarak sinema ve televizyon konusunda eğitim vermeye başlamıştır. İletişim Bilimleri Fakültesi'ne 1982 yılında Sinema-Televizyon dışında İletişim Sanatları, Basım ve Yayımcılık, Eğitim İletişimi ve Planlaması gibi farklı bölümler eklenmiştir.³²

Akademide İlk 10 Yıl

Akademinin genel gidişatını tarihsel bir kesit içerisinde görmek, eğilimleri betimlemek, Türkiye'de film çalışmalarının gidişatını görmek için 1982-1992 yılları arasında bu kurumlarda yapılan tezlere bakmak yol gösterici olabilir. Tez taramaları Anadolu Üniversitesi'nin <http://libra.anadolu.edu.tr/> ve yine aynı üniversitenin iletişim bilimleri <http://iletibiltez.anadolu.edu.tr/>, Marmara Üniversitesi'nin <https://kutuphane.marmara.edu.tr/>, Dokuz Eylül Üniversitesi'nin <http://katalog.adm.deu.edu.tr/>, İstanbul Üniversitesi'nin <http://kutuphane.istanbul.edu.tr/> çevrim içi katalogları baz alınarak yapıldı. Bu taramalar sonucunda 1982 ile 1992 arasında akademide üretilen sinema tezlerinin tamamının YÖK'ün ulusal tez bankasında bulunmadığı görüldü. Sistemin hem anahtar kelimeler hem de konu dizinin yer aldığı kısmında “sinema ve film” yazılarak aranmış fakat pek çok tezin bulunmadığı teyit edilmiştir. Arşiv sorunu nedeniyle üniversitelerin kütüphane kataloglarında bulunan tezlerin önemli bir kısmının tez bankasında yer almadığı, daha net bir sonuç almak için veritabanlarındaki sinema tezlerinin toplam dökümüne bakıldığında ise ikisi sanatta yeterlilik olmak üzere 1982-1992 yılları arasında 17 doktora tezi ve 47 yüksek lisans tezi yazıldığı ilgili kataloglardan tespit edildi.

Bu tarih aralığı öncesinde yükseköğretim bünyesinde sinemaya dair yapılan iki akademik çalışma ise; 1968 yılında Âlim Şerif Onaran'ın hazırladığı “Sinematografik Hürriyet” ve 1978'de kabul edilen Nilgün Abisel'in “Türk Sinemasının İşleyişi ve Sorunları” başlıklı doktora tezleridir. Onaran'ın tezi, yazıldığı dönemde çokça tartışılan sansür mekanizmasının sinemada işleyişi, bu işleyişin hukuka uygun olup olmadığına odaklanmaktaydı. 1960 Darbesi sonrası değişen yasal düzenlemelerin sinema üzerindeki denetiminin nasıl olması gerektiğine ilişkin önerilerin bulunduğu tezde, meseleler daha ziyade hukuki boyutuyla ele alınmıştır. Abisel ise doktora tezinde Türkiye'de sinemanın, özellikle yapıım tarafında ortaya çıkan sorunları konu edinmekte, o dönem endüstrileş/e/meyen sinemanın açmazlarına

32 Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, “Genel Bilgi”, 2020, <https://www.anadolu.edu.tr/akademik/fakulteler/225/iletisim-bilimleri-fakultesi/genel-bilgi> [Erişim Tarihi: 12.02.2020].

ve çözüm önerilerine ağırlık vermekteydi. İki sinema tezinin, tamamlanma süreleri dikkate alındığında, arasında 10 yıl bulunmaktadır. Her iki tez de farklı bilim dalları altında -biri hukuk diğeri ise siyaset biliminde- üretilmiştir. Film çalışmalarının ilgili fakültelerin (iletişim ve güzel sanatlar) kurulmasıyla birlikte arttığı görülmektedir. Film çalışmaları, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesinin (Mülkiye) katkısıyla 1965’ten itibaren iletişim araştırmalarının akademiye dâhil edilmesiyle kuramsal boyutuyla genişlemeye başlamıştır. Yarım yüz yılı aşkın bir süredir Türkiye’de akademinin kurumsal yapısının bir parçası olan medya ve iletişim alanlarının yapısal karakterini, pratik ihtiyaçların ağır basmasıyla meslekî eğitim belirlemiştir.³³

Fakülteler ve sinema bölümleri kurulduktan sonra lisansüstü çalışmalar meyvelerini vermeye başlamıştır. Sinema konulu ilk yüksek lisans tezi 1981 yılında, ilk doktora tezleri ise 1985 yılında tamamlanmıştır. 1981 yılında tamamlanan “Sessiz Sinema Döneminde Yaratıcı Kurgu” başlıklı ilk yüksek lisans tezinin yazarı Ahmet Şefik Güngör, danışmanı ise İbrahim Armağan’dır. Ayrıca 1985 yılında tamamlanan 4 yüksek lisans tezi bulunmakta; ilki “Halit Refiğ ve Ulusal Sinema Anlayışı” başlıklı tezle Bülent Vardar’a, ikincisi “1980 ve Sonrasında Türk Sineması’nda Kadın ve Cinsellik Sorunu” başlıklı tezi ile Ragıp Taranç’a, üçüncüsü “Atif Yılmaz Batubeki ve Genç Türk Sineması” çalışmasıyla Şükran Esen’e, dördüncüsü ise “Sinemada Bilim-Kurgu” başlıklı tezi ile Hüseyin Akça’ya aittir. İlk iki tez, Dokuz Eylül Üniversitesi’nde tamamlanmış ve danışmanlıklarını İbrahim Armağan üstlenmiş, üçüncü ve dördüncü tez ise Marmara Üniversitesi’nde tamamlanmış, danışmanlıklarını ise Türkiye’de sinema alanında yapılan ilk doktora tezinin sahibi Âlim Şerif Onaran üstlenmiştir. 1985 yılında yapılan tezlerle birlikte akademik bir çalışma alanı olarak Türk sineması çalışılmaya başlanmıştır. Aynı zamanda Akça’nın teziyle birlikte sinema alanında film türlerine yönelik ilk çalışma yapılmıştır. Yapılan yüksek lisans çalışmaları dikkate alındığında Türk sinemasından yönetmenlerin çalışılmasına ilk olarak 1985 yılında başlanmış, yapılan tezlerde Atif Yılmaz ve Halit Refiğ sinemaları değerlendirilmiştir.

YÖK sonrası sinema eğitimi veren okullardaki ilk doktora çalışmaları ise 1985 yılında yayımlanmıştır. Bu yıl içerisinde iki doktora çalışması bitirilmiş, ikisi de Anadolu Üniversitesi bünyesinde hazırlanmıştır. Tamamlanan doktora tezlerinin ilki, danışmanlığını Cüneyt Binatlı’nın yaptığı Seçil Bükler’e ait “Sinemada Anlam Yaratma” başlıklı tezdır. İkincisi ise kültür alanında çalışmalarıyla bilinen Bozkurt Güvenç danışmanlığında Merih Zilhoğlu’nun “Sinematografik Bilim-Kurgu Yayınlarının Çocukların Dünya Görüşünün Oluşumu Üzerindeki Etkileri” başlıklı doktora tezidir. Bu tezler dikkate alındığında gösterebilimi sinema alanında bir

33 H. Aydeniz, “Türkiye’de Medya ve İletişim Çalışmalarına İlişkin Bir Çerçeve ve Yeni Yönelimler”, *Sosyal Bilimlerde Yeni Eğilimler*, L. Sunar (ed.), İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık, 2015, s. 255.

yöntem ve yaklaşım olarak kullanan ilk doktora tezi Seçil Büker'e, alan araştırmasını sinema alanında ilk uygulayan doktora tezi ise Merih Zillioğlu'na aittir.

Seçil Büker'in 1985 yılında "Sinemada Anlam Yaratma" tezi o zamana değin yapılan sinema tezleri içerisinde sinemada anlam konusuna değinen, filmi kendi evreni içerisinde anlamaya çalışan ilk tez olduğunu söyleyebiliriz. Ondan önce Abisel ve Onaran'ın tezleri, sinemanın kurumsal yapısını dikkate alıp çevresini düzenleyici önerilerin bulunduğu tezler iken, Büker'in tezi ilk defa sinema yaklaşımına belirli bir yönüyle değinme özelliği taşımaktadır. Büker tezinde, parça birim-parça üstü birim ayrımı yaparak göstergebilimi kültürel, biyografik düzeyleriyle beraber anlatmakta; daha çok Amerikan ve Avrupa Sineması'ndan seçtiği film örnekleriyle yaklaşımı detaylandırmaktadır. Yabancı dilde yazılan kaynakların yoğun olarak kullandığı tez, Türkiye'de uzunca bir dönem sinema alanında ana akım yaklaşım olan göstergebilime öncülük etmesi açısından önemlidir.

1980'lerin sonunda sinemada kadın çalışmaları ve toplumsal cinsiyet tartışmaları başlamıştır. Tezlerde Atif Yılmaz'ın çalışılması da bu yönüyle tesadüfi değildir. Bu durumun Atif Yılmaz'ın 1980 sonrası "kadın filmlerinin yönetmeni" olmasıyla da ilgisi bulunduğu söylenebilir. 1980'lerde kadın çalışmalarının hız kazanması da toplumsal cinsiyet ve kadın temsili çalışmalarını artırmıştır. İlgili tezlerde yer alan "sinema ve kadın olgusu" bölümünde 'feminist hareketler' ve 'kadın hakları' konusundaki gelişmelere yer verilerek, konunun genel olarak sinemada temsili üzerinde durulmuştur.

Tezlerde, Türk sinemasının anlatıldığı dönemleştirmelerde Nijat Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* kitabında kullanılan kategoriler (Tiyatrocular, Sinemacılar vb.) kullanılmaktadır. Tezlerin kaynakça kısımları dikkate alındığında, Agâh Özgüç, Nijat Özön, Erden Kıral, Atilla Dorsay gibi akademi dışı isimlerin etkin olduğu görülmekte, sinema düşüncesinin dinle kurduğu irtibatın ise sosyolojik olarak ele alındığı anlaşılmaktadır. Sosyo-politik arka plan için ise İsmail Cem'in *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi* (İstanbul: Cem Yayınları, 1979) ile Emre Kongar'ın *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı* (İstanbul: Cem Yayınları, 1976) başlıklı kitaplarına başvurulmaktadır.

Nezih Erdoğan'ın 1989 yılında tamamladığı "Seyirci ve Bir Anlamlama Süreci Olarak Sinema" başlıklı doktora tezi de kuramsal olarak yeni bir dönemin başladığını göstermektedir. Seyirci çalışmaları dünya sinema akademisinde bile o zamanlar için yeni sayılırken konunun Türkiye'de ilk defa doktora tezi düzeyinde ele alınması, Erdoğan'ın tezini ayrıcalıklı kılmaktadır. Ayrıca seyirci ve izleme hazzı dolayısıyla Lacancı bir psikanalitik yaklaşımdan yola çıkılarak hazırlanan tezin ana yapısına göstergebilimsel bir yaklaşım hâkimdir ve tezde göstergebilimi psikanalitik bir okumaya tabi tuttuğu da görülmektedir.

Türkiye'deki sinema akademisinde "sinema toplumbilimi" kavramını (1991 yılında) literatüre geçiren tez ise uzun yıllar akademisyenlik/mütercimlik yapan

Ertan Yılmaz’a aittir. Dokuz Eylül Üniversitesi bünyesinde Ertan Yılmaz tarafından hazırlanan “Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri: Sinema Toplumbilimi Açısından” başlıklı tezi, 1993’te *Sinema Toplumbilimi Türk Sineması Üzerine Bir Deneme* (İzmir: Ajans Tümer, 1993) başlıklı kitap çıkaran Faruk Kalkan danışmanlığında hazırlanmıştır. Tezin Marksist literatürü yoğun olarak kullanmasıyla birlikte Türkiye’de yapılan sinema tezlerinde Marksist yaklaşımların çoğaldığı görülmektedir.

Sonuç

1982-1992 yılları arasında öncü fakülte ve sinema bölümlerinin gelişimi tamamlanmış, lisansüstü çalışmalar da buna bağlı olarak başlamış ve artmıştır. Sinema eğitimi veren öncü okullara 1992 sonrasında, yeni devlet ve özel üniversitelerde açılan güzel sanatlar ve iletişim fakülteleri bünyesinde bulunan sinema bölümleri eklenmekte, Türkiye’de sinema daha önce olmadığı ölçüde akademik bir çerçeveye içerisine alınmaktadır. Sinemanın akademik bir mesele olarak çalışılması, 1982 öncesindeki sinema konulu tezleri dikkate aldığımızda, oldukça az görülmektedir. Sinema bölümlerinin kurulmasıyla birlikte sinema konulu tezlerin farklı fakülte ve bölümlerde de sayıları arttığı gözlemlenmektedir.

Sinemanın akademikleşmesi öncesinde Türkiye’de filmin üretilmesinde ve anlaşılmasında şahsî tecrübeler ve beğenin hâkim olduğu, bu beğenin ideolojik ilkelere belirlendiği aşikârdır. 1960’larda tüm dünyada başlayan filmin bir dil olarak yapılandığını iddia eden yeni akademik temayül, göstergebilimsel yöntem üzerinden ilerledi. Yine aynı dönemde ideolojik okumalar film incelemelerinde artarken; göstergebilimciler, filmdeki mizansen öğelerini göstergeler üzerinden incelemekte, psikanalitik anlayışla yaklaşanlar ise ele alınan filmlerin bilinçdışıyla kurduğu temasa yoğunlaşmaktadır. Filmin kültürel olarak toplumsal hayattaki karşılığının daha fazla hissedilmesi ve -sosyolojik, psikolojik, ideolojik vb.- pek çok açıdan kültürel varlık olarak çözümlenmeye çalışılması akademilerin kurulmasıyla başladı.

Dünyada film çalışmalarının akademik özerkliği ise 1970’li yıllara tekabül etmektedir. Bu yıllarda en revaçta olan iki önemli yaklaşım auteur (kuramı) ve göstergebilimdir. Filmlerin yapısal özelliklerini açıklamak için edebiyat eleştirisinden beslenen sinema yazarları ve akademisyenler, filmler içerisindeki motif ve yapılar üzerinde durdular. Türkiye’de sinema bölümlerine sosyoloji, felsefe ve özellikle yabancı dil fakültelerinden gelen akademisyenler, kendi alanlarında revaçta olan kuramları sinemaya taşıdı. Türkiye’de film düşüncesini akademik mecrada başlatan temel kuramın göstergebilim olması da bu yüzden tesadüfi değildir. Dilbilimdeki sözcüğün yerine filmdeki çekimi koyarak, bir yönüyle dilbilimi sinemaya uyarlayarak film düşüncesini kurmaya çalıştılar. 1980’li yıllarda ortaya çıkan ilk akademik tezler, göstergebilimin ışığı altında -psikanalitik

ve ideolojik- tür eleştirisi doğrultusunda ilerlemekteydi. *Video Sinema, Gelişim Sinema, Ve Sinema* dergileri bu dönemde yayına başladı, fakat yayın hayatları kısa sürdü. Dergilerin sayısının azalması ve ömürlerinin uzun süreli olmaması sadece sinema akademilerinin doğmuş olmasıyla ilişkili değildir, darbe sonrası sinema üretiminin azalması ve televizyon yayınının yurt çapında artması da buna neden olmuştur.

Akademinin en önemli etkisi sanat ve ticarî film arasındaki keskin ayrımı öldürme yönünde olmuştur. Zira akademiyle birlikte film bir bütün olarak değerlendirilmeye başlandı. Film, bir araştırma nesnesiydi, o yüzden bir filmin diğer filmden araştırma nesnesi olması itibarıyla bir üstünlüğü bulunmamaktaydı. Ancak 1980’li yıllarda öncelik verilen yönetmenler, alaylı sayabileceğimiz yazarların etkisiyle oluşmuştu. Türkiye’deki Sinematek etkisi ve gösterime/dolaşıma soktuğu film/ yönetmen listesi akademide hocaların önceliklerindendi, fakat 1990’lı yıllarda bu ayrım aşılmış oldu. Sinemada politik eleştiri, gerek akademi içerisinde gerek diğer mecralardaki sinema yazılarında yaygınlaştı. Bu yaygınlaşma *Antrakt, Yeni İnsan Yeni Sinema, 25. Kare* gibi sinema dergileri ile sağlandı.

Ayrıca sinema akademisinin kurulmasıyla teorik tutum ve çeşitlilik arttı. Dergilerde başlayan tartışmalarda yazarın bakışı mutlakken akademinin ürettiği yazılarda/tezlerde -özellikle 1980’lerin sonunda- teorik çerçeve ile kişiselğin iç içe geçtiği görülmektedir. Ancak akademide Türk film çalışmalarında, anlatıların çatışması üzerine yoğunlaşıldı. Filmin anlatısı ele alınırken karakterlerin zayıflığı, müziğin gelişigüzelliği, klişe diyalog, jest ve mimikler, yanlış kesmeler, kamera hareketinin nedensizliği vb. eksiklikler üzerinden bir ‘yoklar estetiği’ üzerinden değerlendirildi. Bu eksiklik ve yokluk eleştirisi de bir yönüyle “Batı”daki film dili ölçü alınarak yapıldı. Bu “hataların” neden yapıldığına ilişkin zihni araştıran, dolayısıyla kültürü merkeze alan metin azlığı da dikkat çekti

Türkiye’de sinema akademileri kuruluşlarıyla birlikte hem pratik hem de söylemsel boyutta etkin olmaya başlamıştır. Güzel sanatlar fakültesinin bünyesindeki sinema bölümleri, sektöre insan kaynağı oluşturdu. Yeşilçam döneminde yurtdışında sinema bölümleri okuyan yönetmenlerin Türkiye’de sinema akademisi henüz açılmamışken tutunma çabaları dramatik boyutlardayken, yeni kurulan sinema bölümlerinden mezun olan öğrencilere sinema iş kolunda daha sık rastlanıldı. Yalnızca Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü’nden Semih Kaplanoğlu, Yüksel Aksu, Kudret Sabancı, Oğuzhan Tercan, Ümit Ünal, Raşit Çelikezer gibi pek çok ismin mezun olması bu artışı göstermektedir. İletişim fakültelerini kuran hocalar, lisansüstü süreçle birlikte sinema bölümlerinden mezun olan hocalar yetiştirmeye başlamıştır. Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Ünsal Oskay, Âlim Şerif Onaran, Seçil Büker, Oğuz Adanır gibi isimlerin öncülüğünde, kendi öğretim üyesi kadrolarını yetiştiren akademik

bir kadro oluşmuştur. Yeni açılan bölümler, mezunlarından öğretim üyelerini çıkararak akademik olarak kendi kendine yetebilen bir hüviyete sahip olmuştur.

Akademi sonrasında ve dışında sinema düşüncesi üretmek adına pek çok dernek, düşünce grubu vb. kuruldu. Yeni kurumları, önceki kurum ve düşüncelerle bir devamlılık içerisinde görmek için 1980 öncesine dönmek gerekmektedir. Örneğin 1990 sonrası muhafazakâr ve İslamî çevrelerde görülen sinema yazılarındaki ana uğrak Ayşe Şasa’ydı. Kemal Tahir’in eski “talebeleri”nden Şasa’nın inanç dünyasını değiştirmesi, sinemayla düşünsel temasını muhafazakâr bir anlayışla kurmasını sağlayacak bir hoca da kazandırmıştı. Şasa’nın vefatına kadar olan süreçte muhafazakâr yönelim, daha çok “rüya sineması” örüntüsüyle devam etmiştir. Bu eğilim, “Düş, insanı gerçeklikten uzaklaştıran bir uyutma aracı değil (muhayyile) uyanırken görülen ve ruhsal boşluğu dolduran bir bilinç düzeyine (yakaza) işaret eder.”³⁴ ifadesinde somutlaşmaktaydı. Türkiye’de muhafazakâr kesimin sinemayı okuma biçimi olarak aşkın bir üslubu hedeflemeleri, filmi yalnızca bir iletişim biçimi değil aynı zamanda yaratıcıyla muhatap olma imkânı olarak görmeleri, bu alanla uğraşanları film ve tasavvuf arasındaki bağı araştırmaya itti.

2000 sonrasında sinemanın sivil kurumlar düzeyinde daha fazla mesafe aldığı söylenebilir. Muhafazakâr ve İslamî çevrelerin sinemaya artan ilgisi bu sayıyı artırmıştır. Kurumları sınırlandırarak düşündüğümüzde ve ilkler düzeyinde eleme yapıldığında; Bilim ve Sanat Vakfı sinema atölyelerinde (2003’te iki aylık matbu fanzin olarak ilk adımları atılan “Hayal Perdesi”, 2010’dan itibaren e-dergi olarak sürdürdüğü yayın hayatına 2018 yılına kadar devam etti. 2013 yılından itibaren başlatılan Türk Sinema Araştırmaları Projesi (TSA) ise Türk sinemasının arşivini oluşturmaya çalıştı. Kurumsal olmasa da düşünsel bağ içerisinde sol ve liberal çizgileriyle Mithat Alam Film Merkezi’ni de Sinematek bağlamı içerisinde değerlendirebiliriz. 15 Aralık 2000 yılında Mithat Alam’ın öncülüğüyle Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi (MAFM) kuruldu.³⁵ 2001 yılında kurulan *Altyazı* dergisi Eylül 2003 tarihinde merkezin bir yayını oldu.³⁶ Mithat Alam, film merkezi ve *Altyazı* arasındaki ilişkiyi British Film Institute ve *Sight&Sound* Dergisi arasındaki ilişkiye benzetmektedir. Yapılan her faaliyetin ücretsiz olduğu merkezde öğrencilere, film arşivinden faydalanmaları ve merkez bünyesinde yapılan faaliyetlere katılımları gibi olanaklar sağlandı. Mithat Alam, kendi merkezlerinin duruşunu ise ideolojilerinin olmadığını; insan haklarından yana, özgürlüklerden yana, “ötekileri” “öteki” olmaktan çıkarmaya çalışan, hoşgörü kültürünü destekleyen ve sansüre karşı çıkan bir duruş olarak tanımlamaktadır.³⁷ Vefat eden Seyfi Teoman gibi yönetmen ve kendi dergileri olan *Sinefil* (fanzin) dergisindeki pek çok

34 A. Şasa, S. Yalsızuçanlar ve İ. Kabil, *Düş, Gerçek ve Sinema*, İstanbul: İz Yayıncılık, 1997, s. 23.

35 Mithat Alam ve B. Dönmez, *Sinemayı Seven Adam*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s. 199.

36 Alam ve Dönmez, *Sinemayı Seven Adam*, s. 212.

37 Alam ve Dönmez, *Sinemayı Seven Adam*, s. 224, 225.

yazarın *Altıyazı*'ya geçmesiyle birlikte Mithat Alam Merkezi, Türkiye'deki sinema düşüncesine katkı vermeye devam etmektedir.

1999 yılından itibaren bir grup sinema akademisyenin başlattığı "Türkiye'de Film Araştırmaları'nda Yeni Yönelimler" sempozyum serisi, Türkiye'deki sinema araştırmalarının teorik temellerine ilişkin gündemin nabzını tutarken; yurtdışındaki yayın kuruluşlarının Türk sineması üzerine odaklanması ise teorik yönelimin gidişatını oluşturmaktadır. Mezkur sivil kurumlar, akademinin içerisinde yer almasa bile kültür gündemi oluşturma nitelikleri itibarıyla akademiyle iç içedir. Türkiye'de belediyelerin oluşturduğu kısa film atölyeleri, bankaların desteğinde gerçekleştirilen kısa film atölyeleri, İstanbul Film Festivali ve Boğaziçi Film Festivalleri gibi oluşumlar ise akademi ve sektör beraberliğini artırarak ülkedeki film beğenisinin standardını belirleme iddiasındadır. İstanbul Modern, Salt Galata gibi özel müzeler, düzenledikleri film gösterimleri ve panellerle birlikte sinema düşüncesini üretmeye başlamıştır.

2000 sonrası Türkiye'de sinema eğitiminin özel kurumlarda, üniversitelerde verilmeye başlamasıyla birlikte öğrenci ve öğretim elemanı sayısı artmakta, bu artış aynı zamanda sinema üzerine eğitilmiş kamuyu genişletmektedir. 1990 ve 2000'li yıllarda akademisyenlerin aynı zamanda "yeni sinema yazarları" olarak da görüldüğü yıllardır. Artan TV kanallarının etkisiyle dünya sinemasına ait örneklerin çoğalması, buna bağlı olarak da yeni bir izleyici tipinin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1982 yılında başlayan İstanbul Film Festivali gibi festivallerin oluşturduğu "kültürel habitus" da yeni izleyicinin imtiyaz alanını artırmaktadır. Sinema üzerine yazan ve okuyan izleyici de bu döneme has bir kitleyi oluşturmuştur. Ancak Türkiye'de 1960'larda kurulan denklem (ulusalcılar, sinematek, MTTB vb.) farklı biçimlerde gelişse ve aralarındaki etkileşim değişse de günümüzde devam etmektedir.

Türkiye’de Sinema Bölümlerinin İlk 10 Yılı (1982-1992) ve Film Çalışmalarının Yönelimleri

Yusuf Ziya GÖKÇEK

Öz

Türkiye’de 1970’lerin ortasından itibaren sinema derslerinin üniversitelerin müfredatına girmesi lisansüstü düzeyde film çalışmalarını başlatan önemli bir öncüdür. Aynı zamanda 1980’li yılların başında hızlanan fakülteleşme çabaları, sinemanın lisansüstü düzeyde de çalışılmasına istikrarlı bir biçimde destek sağlamıştır. Sosyal bilimler alanında pek çok ana bilim dalı da çalışma konularıyla sinemayı ilintilendirerek literatürün pek çok yönüyle tartışılmasına ve anlaşılmasına imkân sağlamıştır. Önde gelen üniversitelerde sinema bölümünün kurulmasının tamamlandığı 1982-1992 yılları ile sınırlandırılmış bu çalışma, Türkiye’deki film araştırmalarının/çalışmalarının akademi öncesi süreci ve sonraki gelişmelerini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu yıllar arasında yapılan tez çalışmaları ise önemli ölçüde akademi öncesi anlayışlardan ve tartışmalardan beslenmektedir. Bu nedenle bu çalışma, akademi öncesi süreçte öne çıkan grupların sinema düşüncelerini ve akademileşmeye bakışlarını, akademi sonrası ise sivil kurumların sinema anlayışlarını ve akademinin sinema yazınına etkilerini değerlendirmektedir. Çalışmada Türkiye’de sinema alanında yapılan yüksek lisans ve doktora düzeyinde tezlerin araştırma alanları, beslendikleri düşünsel kaynakları, kuramsal zeminleri, coğrafya olarak nereleri kapsadıkları ve anahtar kelimelerine dair veriler sunulacak ve genel bir değerlendirmede bulunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sinema Akademisi, Sinema Tezleri, Akademik Sinema.

First 10 Years of Cinema Departments in Turkish Academy (1982-1992) and Tendencies of Film Studies

Yusuf Ziya GÖKÇEK

Abstract

It is a remarkable precursor giving a start postgraduate studies that cinema was included curriculum in Turkish universities. Also, the incremental efforts to establish faculties in the early 1980s provided a consistent support to postgraduate film studies. Meanwhile, various departments in social sciences gave opportunity for discussion and understanding of literature with its numerous aspects by making connections between their areas and cinema. Current study, narrowed by the years between 1982 and 1992 in which departmentalisation of cinema was completed in leading universities, aims to examine the process before cinema academy and later developments. The dissertations submitted between these years were significantly fed by pre-academic perspectives and discussions. Therefore, this study examines cinema approaches of pioneer groups and their considerations about academy in pre-academic period, and civil organisation's cinema approaches and the effect of academy on cinema literature during post-academic period. This study provides knowlegde about postgraduate dissertations' study fields, intellectual resources which they were fed by, theoretical bases, geographic scopes, keywords and makes general assesment.

Keywords: Turkish Cinema Academy/ Faculty, Cinema Theses, Academic Cinema

Batılı Dergilerde Erken Dönem Türk ve Balkan Sineması

Savaş ARSLAN*

Son yıllarda Türkiye ve Balkan ülkelerinde erken dönem sinema çalışmaları öne çıkmaya başladı ve bu alanda çok sayıda eser yayınlandı. Bu çalışmalarda, sinema tarihi anlamında erken döneme dair birçok yeni bilgi ve bulguya da yer vermeye başlandı. Yaklaşık son on yıla dek bu tarz çalışmaların çoğunluğu yerel ya da ulusal odaklı iken, Türkiye'yi de dâhil edecek bir şekilde Balkanların tamamını ele alan eser ise neredeyse yok gibiydi. Bunun belki de en öncelikli nedenlerinden birisi, Balkanların kavramsal ve siyasî anlamdaki tarihiyle de alakalıdır. Balkanların zorlu tarihi ve olumsuz algısı nedeniyle Balkan Sineması bir çalışma alanı olarak halen sınırlı bir çerçeveye sıkışmış durumdadır. Özellikle Batı'nın bakışıyla "Balkanlaşma" kavramı olumsuz bir anlamla bölünme ve parçalanmayı simgelerken, Balkan ülkelerin çoğunluğu Soğuk Savaş döneminde Doğu Bloku içinde yer aldı. Dolayısıyla, Doğu Bloku'nun dağılmasına dek, çalışmaların sınırların ötesine taşması sınırlı kaldı. Sözgelimi Michael Jon Stoil'in 1982'de UMI Research Yayınlarından çıkan ve Balkanlara bütünsel bir bakış çabası anlamında ilk olan *Balkan Cinema: Evolution after the Revolution* (Balkan Sineması: Devrimden Sonraki Evrim) başlıklı kitabından erken bir çalışma olarak söz edilebilir ama bu çalışma yalnızca Arnavutluk, Bulgaristan, Romanya ve Yugoslavya'dan bahseder.

Son yirmi yıllık dönemde ise sinema çalışmalarında ulus-aşırı çalışmaların artmasıyla birlikte Balkan ülkeleri arasındaki ilişkilere bakan çalışmaların sayısı da artmaya başladı. Son dönemdeki birçok çalışmaya kaynaklık eden Dina Jordanova'nın *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media* (Alevli Sinema: Balkan Filmi, Kültür ve Medya, 2001) kitabı hem bölgedeki bütün ülkeleri

* Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. savasharslan@gmail.com, Orcid: 0000-0002-7807-9818.

içercek şekilde bir yaklaşıma sahiptir hem de Balkan Sineması kavramını “İskandinav Sineması” ya da “Latin Amerika Sineması” gibi bütünleyici bir terim olarak ortaya koyar. Nevena Dakovic’in *Balkan Kao Filmski Zanr: Slika, Tekst, Nacija* (Bir Film Türü olarak Balkanlar: İmge, Metin, Ulus, 2008) kitabı da bu manada bütünleşik bir bakış sunar. Bunlara ek olarak, son yıllarda üç kez, sırasıyla 2015 Atina, 2016 Belgrad ve 2018 Bükreş’te düzenlenen Balkan Sineması konferans serisi vardır. Bükreş’te düzenlenen üçüncü konferansın ardından da 2020’de *Balkan Cinema and the Great Wars* (Balkan Sineması ve Büyük Savaşlar, der. Adrian Silvan Ionescu, Marian Tutui ve Savaş Arslan) başlığıyla yayınlanan bir derleme kitap da vardır. Her ne kadar bu tarz çalışmalar daha çok bölge sineması ile ilgilenen sinema araştırmacıları arasında bilinse de bunlar hem nicelik hem de yer alma açısından genel sinema literatüründe halen çok sınırlıdır. Dolayısıyla, bazen Güneydoğu Avrupa Sineması olarak adlandırılan Balkan Sineması her ne kadar son yıllarda daha sıklıkla ortak bir alan olarak ele alınmış olsa da “Balkan Sineması” kavramsal ve anlamsal bütünlük ve özellik arz edecek şekilde sinema tarihi kitaplarında düzenli bir yere sahip değildir.

Öte yandan sinemanın ilk yıllarında bugün olduğundan daha çok uluslararası ve ulus-aşırı bir niteliğe sahip olması, bir diğer ifadeyle, ilk sinemacıların deneme yanılmaya dayalı üretimleri, daha çok belge niteliğindeki hareketli görüntülerin üretilmesi ve kurguya dayalı bir sinema dilinin halen oluşmamış olması bugünkü sinemadan farklıdır ve dönemin sineması için alternatif bağlantılar arz eder. Ayrıca ilk filmlerin ses ve konuşmaya hatta bazen ara yazı gibi bir metne bile bağlı olmaması da bu bağlantıları kolaylaştırmıştır. Ayrıca Balkanlar coğrafyasının seyahat ve kültürel kimlik anlamında bir hareketlilik ve devamlılık arz etmesi ise sözgelimi Manaki Kardeşler ve Sigmund Weinberg gibi erken dönem sinemacıların işleri arasında hem benzerlikler hem de değiş-tokuşlara olanak tanımıştır. Manakilerin Eflak Rumen’i olarak, Kuzey Makedonya ve Yunanistan arasında kimlik geçişleri yaşamaları ya da Sigmund Weinberg’in Romanya vatandaşı bir Musevî olarak Osmanlı sultanlarının resmî sinemacısı olması bu geçişkenliğe örnek olabilir.

Ancak bunların ötesinde, Batı Avrupa kökenli erken dönem sinema yayınlarına baktığımızda ise aslında Balkanların Osmanlı İmparatorluğu’nun bir parçası olarak görülmesinden ötürü, bütün bölgeyi içeren bir Şarkiyatçı bakış karşımıza çıkıyor. Hatta bu Batılı bakış daha sonra Batı ülkelerinin sinemalarında da Balkanların temsili söz konusu olduğunda ortaya çıkıyor. Bu çalışmada, sinemasal temsiller yerine özellikle sinemanın doğup yayılmaya başladığı XX. yüzyılın başlarında bahsedilen coğrafi bölgenin, Batılı sinema yayınlarının söylemlerine bakıldığında yekpare bir yapıda ele alınmasına değinilecektir. Bir diğer ifadeyle, bu yayınlarda bir bölge olarak Balkanlar, burada yapılan film gösterimleri, çekilen filmler ve açılan sinema salonları Batı’nın genel olarak Doğu algısı etrafında ele alınmıştır. Bu coğrafya geniş anlamıyla Yakın Doğu veya Osmanlı İmparatorluğu çerçevesinde ele alınırken bunun tezahürlerini yalnızca matbu yayınlarda değil, dönemin ticarî ve

iktisadî gerçeklerine bakıldığında da görmek mümkündür. Özellikle Avrupa'daki şirketlerin temsilcilikleri birçok kez bugünkü ulusal ayrımlar üzerinden değil, dönemin koşullarına bağlı olarak karşımıza çıkıyor. Batılı şirketlerden yerelde temsilcilik alan işletmeler ise aynı anda sözgelimi İzmir ve Atina, Sofya, Bükreş ve Edirne gibi bugün farklı ülkelerin şehirleri olarak yer alan coğrafi alanlara aynı anda temsilcilik almışlar ve bu şekilde bölgesel bir işletmecilik yapmışlardır. Yahut gezgin sinema gösterimleri ya da film çekmek için gönderilen sinemacıların programları, belirli bir coğrafi ve iktisadî ilişki içinde bulunan farklı şehirler arasında dolaşacak şekilde planlanmıştır. Dolayısıyla, adı geçen söylemsel alanın siyasî, iktisadî ve kültürel tezahürlerinin olması söz konusudur. Bu çerçeveden yola çıkarak, aşağıda Türkiye'nin de içinde yer aldığı geniş anlamli Balkanlar coğrafyasında sinemanın gelişmeye başladığı bir dönemde, bu bölgeye özelden Batı Avrupa kaynaklı dergilerin, temelde I. Dünya Savaşı'na dek olan dönemde, daha çok belge filmler ve kısa konulu filmlerin yaygın olduğu erken sinema döneminde nasıl baktıkları ele alınacaktır. Bir yandan bu coğrafya, Edward Said'in önerdiği şekilde Doğu imgesine koşturularak, geri, ekzotik ve savunmasız bir alan olarak algılanırken, öte yandan Batılı sinemacıların bu coğrafyadan nasıl yararlanmayı, hatta nasıl sömürmeyi öngördüklerine dair kolonyal bakışın üretimi örneklendirilecektir.

Bunu yaparken de Fransız *Ciné-Journal* ve *Revue Scientifique et Technique de l'Industrie Cinématographique*, Alman *Der Kinematograph* ve Amerikan *Motography* ve *Billboard* gibi dergilerden yararlanacağım. Bunlar arasında, belki de Balkanlar hakkında en çok yazının yazıldığı, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique* dergisi 1908-1934 yılları arasında 1216 sayı olarak yayınlanmış ve Georges Dureau tarafından kurulmuştur. Bir sinema endüstrisi ve ticareti dergisi olan *Ciné-Journal* sektördeki endüstriyel ve teknolojik gelişmeleri daha çok sektör profesyonellerine yönelik bir şekilde ele almıştır. Dergide ayrıca film çekimi, çekim sonrası ile ilgili araçlar üreten birçok sinema ekipman ve prodüksiyon şirketinin reklamları, patentler, ulusal ve uluslararası film dağıtımçıları ve sinema salonlarının hem reklamları hem de iş ilanları ve farklı ülkelerdeki sinema sektörlerinin durumu hakkında çeşitli yazılara yer verilmiştir. Öte yandan, 1907 ve 1935 yılları arasında yayınlanan Almanya kökenli *Der Kinematograph* dergisi ise biraz daha farklı bir perspektif sunmaktadır. Düsseldorf'ta 1923'e dek Eduar Lintz tarafından ve sonrasında ise August Scherl tarafından yayınlanan *Der Kinematograph* dergisi, Almanca konuşan ülkelere yönelik sinema sanatına odaklanan ilk endüstri ve ticaret dergisidir. *Ciné-Journal* gibi, *Der Kinematograph*'ta da güncel endüstri ve teknoloji haberleri, sektöre yönelik araçlar üreten şirketlerin reklamları, patentler, Almanca konuşulan coğrafyaya yönelik film dağıtımçı ve sinema salonlarının reklamları ve iş ilanlarının yanında hem sinema teknolojisi hem de gelişen estetik ve kuramsal bakışlara dair yazılar yer almıştır. Ayrıca özelleşen teknik yazılarda ise yangın güvenliğinden, gösterim yapılması için gerekli detaylara dek farklı yazılar

yer almıştır. *Ciné-Journal* ve *Der Kinematograph*, konulu filmlerin artmasından sonra çok sayıda film reklamı ve eleştirisine yer vermiştir.

Bu dönemdeki dergilerin Balkanlara olan ilgisi ile aslında Batı Avrupa'nın Doğu'ya olan genel ilgisi ve söylemi arasında da koşutluklar vardır. Her ne kadar Batı Avrupa'nın komşusu olsa da Balkanlar Şark'ın bir parçasıdır ve dolayısıyla da ötekidir. Ancak Maria Todorova'nın da söz ettiği gibi, "Balkancılık" (*Balkanism*) Şarkiyatçılığın doğrusal ve yalın bir alt kümesi değildir.¹ Aksine, Osmanlı İmparatorluğu döneminde oluşmuş bir kavram olarak özel bir tarihe sahiptir ve Osmanlı'ya iliştilenmiş bazı önyargıları beraberinde taşır. Doğu imgesindeki zenginlik, egzotiklik ve fantezi gibi öğelerin ötesinde, Balkanlar bir azlık ve yoklukla ilişkili düşünülür.² Elbette bu Balkan imgesi tek taraflı bir bakışın ürünüdür. Benzer şekilde Pavlos Hatzopoulos bunun Batı'nın ötekisi olarak konumlanmış ve Batı ile bir Balkan imgesiyle ilişkili olduğunu ama Ortadoğu'dan da ayrı olduğunu belirtir.³ Dolayısıyla, Balkanlar hep ikircikli bir konumda, bir arada kalmışlık halindedir, ne Osmanlı İmparatorluğu'nu genel bir Doğu imgesinin tam bir parçasıdır ne de Avrupa'dır. Tersine, kendi içindeki çeşitlilikten ötürü de Avrupa'nın yaratmaya çalıştığı tekil kimlik inşasının tam zıddı bir hâli, Balkanlaşmayı, bir bütünün paramparça olmuşluğunu akla getirir sürekli. Osmanlı'nın mirası olarak bir Doğu imgesini imlerken, Balkanlaşma olarak da bütün ve tekil Avrupa imgelemi karşısında korkutucu ve tehditkar bir bölünmüşlüğü imler. Yani ötekinin her iki halini de içerir. Ama aynı zamanda bu ikircikli öteki, bakirdir de; hatta *Ciné-Journal*'ın deyimiyle Balkanlar "hayalden yoksun bir somutluk" ve "varlıksız olma" halindedir. Dolayısıyla, Batı'nın kolonyal fantezisinin bir nesnesi olarak da fethedilmesi, sömürülmesi gereken bir konumdadır.

Büyük olasılıkla Türkçe bir sözcük olan "Balkan"ın kökü "balk"tır. Halen Türkiye'de halk ağzında şimşek çaktığında kullanılan "balk oynamak" deyiminde olduğu gibi "balk", "ışık" ve "parlama" anlamlarına karşılık gelir. "Balkan" ise balkıyan gök ve yüksekliklerle ilişkili olarak "dağ" anlamında kullanılmıştır. Dolayısıyla bölgeye adını veren ve Bulgaristan'ın Karadeniz kıyılarından başlayarak Sırbistan'a uzanan Balkan Dağları ise totolojik bir ifadedir aslında. Osmanlı İmparatorluğu'nun Rumeli tabiri ettiği bu bölge Batı literatüründe Alman coğrafyacı Johan August Zeune'nin 1808'de yanlış bir şekilde Adriyatik'ten Karadeniz'e uzanan bir sıradağ sistemi⁴ olduğunu düşünmesiyle ortaya koyduğu "Balkan

1 Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford and New York: Oxford University Press, 2009, s. 8.

2 Todorova, *Imagining the Balkans*, s. 14.

3 Pavlos Hatzopoulos, *Balkans Beyond Nationalism and Identity: International Relations and Ideology*, s. 162.

4 Aslında Balkanlarda birbirlerinden bağımsız birkaç farklı sıradağ vardır: Bahsi geçen Balkan dağları dışında, Karpatlar ya da Transilvanya Alpleri, Dinar Alpleri, Pindus ve Rodop bunlar arasında sayılabilir.

yarımadası” fikrine dayanır.⁵ Ardından da Britanyalı rahip olan Robert Walsh’un 1827’de Balkanlardan savaşlarla dolu bir bölge olarak bahsetmesiyle günümüzdeki Batılı anlayışın ilk çerçevesi oluşur. Belki de tarih boyunca haritası en çok değişen ve sürekli farklı çatışmaların hüküm sürdüğü bu bölgede ilk filmlerin gösterildiği yıllarda milliyetçilik hareketlerinin yükselmesi ve emperyalist güçlerin de etkisiyle bugünkü Balkan haritasına da yön veren bölünmeler ortaya çıkmaya başlamıştı. Dolayısıyla sinemanın Balkanlara geldiği sırada, Batı Avrupa’nın bu bölgeye siyasî ve ekonomik bakışı belirli anlamlarda örtüşür. Ancak Balkan Savaşları ile bölgeden günümüz Türkiye’sine Müslüman nüfusun zorunlu göçünün başlamasından hemen önce Balkanlar halen nüfusu ve kültürel hayattaki etkisi itibarıyla bir Osmanlı coğrafyasıdır. Mesela, 1890’lar ve 1900’lerde bir Osmanlı ve Türk şehri olan Selanik,⁶ İstanbul’dan yaklaşık bir yıl sonra film gösterimi gerçekleştirilen bir şehirdir. 13 Aralık 1897’de Saadi Levy’nin gazetesi *Journal de Salonique*’te çıkan bir yazıya göre, Olympia tiyatrosunun solda yer alan pavyonunda kurulan sinematograf ile bilet fiyatlarının da düşük tutularak herkesin ilgisine mazhar olması sağlanan 10 farklı film gösterilmiş ve yüzyılın sonunda bu sıra dışı buluş halkla tanışmıştır.⁷ Ayrıca özellikle dijital platformlarda çokça sanki İstanbul’daki Pathé Sineması gibi anılan bir fotoğrafta görülen Pathé sinema salonu ise İstanbul’da Ocak 1908’de Sigmund Weinberg tarafından başlatılan Pathé gösterimlerinden aylar sonra, *Journal de Salonique*’in 24 Eylül 1908 tarihli sayısında açılacağı duyurulan salondur.⁸ Yazıda elektrikli Pathé sinematografla gösterimlerin şehrin tanınan isimlerinden Lazar Mizrahi’nin daha önce Olympia tiyatrosunda da gösterimler yaptığı ve pratik bilimlere meraklı oğlu tarafından başlatılacağı duyurulur. Gazetenin 27 Ekim 1908 tarihli sayısında ise artık Pathé Frères şehirdeki tek sinema salonu olmuştur ve düzenli gösterimlerini hafta içi saat 16’dan ve hafta sonu da 15’ten gece 22’ye kadar gerçekleştirmektedir.⁹ Bu gösterimde ise *İtalyan Kral ve Kraliçesinin Paris Ziyareti*, *Köylü Melek*, *Bir Kocanın On Karısı* ve *Mösyö Ağırkanlı* filmlerinin yanında, dört sahneden oluşan *Selamlık* filmi de gösterilir. Aşağıda da bahsedileceği gibi, Sigmund Weinberg’in çektiği bu “ilk” filmde sırasıyla İmparatorluk Sarayından Çıkış, Sultan 2. Abdülhamid Han, Ayasofya Camii ve Saraya Dönüş sahneleri yer almaktadır.

Fransız dergilerinde açık bir kolonyal söylem vardır. Mesela *Revue Scientifique et Technique de l’Industrie Cinématographique* dergisinde 1913 yılında Atina’daki *Fransız Ticaret Odası Bülteni*’nde yer alan sinema ile ilgili bir rapordan alıntılar

5 Todorova, *Imagining the Balkans*, s. 25.

6 Wikipedia’da yer alan ve birincisi Bulgar ve ikincisi Yunan kaynaklarına dayalı Selanik’in 1890 ve 1913 yıllarındaki nüfus dağılımına bakılacak olursa, şehirde etnik nüfus yoğunluğu sırasıyla Museviler, Türkler, Yunanlar, Bulgarlar ve Romanlar tarafından oluşur.

7 “Un Cinématographe”, 13 Aralık 1897, *Journal de Salonique*, s. 1.

8 “Nous Aurons”, 24 Eylül 1908, *Journal de Salonique*, s. 3.

9 “Grand Cinématographe”, 27 Ekim 1908, *Journal de Salonique*, s. 3.

yapılır.¹⁰ Buna göre her ne kadar Doğu'da, özellikle Türkiye ve Mısır'da sinema popüler olsa da Yunanistan'da sabit bir sinema salonu olmamasından ötürü açık havada ya da bazı kapalı salonlardan bozma idareten ayarlanmış yerlerde gösterimler yapılmaktadır (Atina'da üç-dört tane olmak üzere toplamda yedi-sekiz tane olan bu geçici salonlara yazları da dört-beş tane açık hava salonu eklenmektedir). Amerikan filmlerinin popüler olmaya başladığı belirtilen piyasada, Paris'teki film şirketlerinin temsilcilikleri aracılığıyla yılda 300 bin metreden fazla film gösterilmekte ancak Mısır'da olduğu gibi bu filmler satın alınmamakta ve gösterimlerin ardından iade edilmektedir. Buna karşın yine de filmlerin ülkeye gümrük girişinde ödenen ithalat vergileri iade edilmemektedir ve bu durum da sinemanın daha küçük şehirlere ulaşmasını engellemektedir. Ayrıca Atina'da bir şirket, S. Léonce'nin *La Fabrique Panhellénique*'i, film işiyle uğraşılıyor olsa da, filmleri aktüalite ve açık hava çekimleridir. Özetle halen Yunanistan sinema alanında bir gelişme göstermemiş olsa da eğer bir gelişme olursa bundan en çok Fransa yararlanacaktır, çünkü Fransız sinemacılar bu gelişmeden yararlanmak için Yunanistan'a ilk gidenler olacaktır. Derginin ifadesine göre Fransa'nın icadı olan sinema daima Fransız kalacaktır çünkü onların filmleri sinemanın gerektirdiği beğeni ve ruha sahiptir. Ama tabii Balkanlar'a giden sinemacılar da farklı zorluklarla karşılaşmaktadır. Bunun bir örneği, *Ciné-Journal*'de bir Fransız sinemacı ekibin Belgrad'da başından geçenlerin anlatıldığı '*Le Cinématographie Française en Serbie*' (Sırbistan'da Fransız Sineması) başlıklı bir yazıda bulunabilir.¹¹ Bu yazı da aynı kolonyal söylemin bir ürünüdür aslında. Yazıya göre bir gece Belgrad'a ulaşan ekip önce girişte polisle birçok zorluk yaşamıştır. Ancak sekizinci günlerinde güç bela bir otel bulabilmişler ama bu otel hem çok pahalı hem de kalitesizdir. Taşıma sırasında Gaumont ve Dion marka ekipmanları zarar görmüş ve ayrıca gümrükte ise ekipmanları için yüksek oranda komisyon alınmıştır. İlk gösterimleri sırasında bu zarardan dolayı senkronizasyon arızası yaşamışlar ve 50 kişilik olarak planlanan bir gösterime ise çok az katılım olmuştur. Aynı zamanda hem yakıt fiyatları hem de vergilerin yüksek olması, ülkede her şeyin ordu ve memurlar tarafından yönetilmesi ve orta sınıfın küçük olması nedeniyle, *Ciné-Journal* yazarlarına göre Sırbistan'da sinemacılara fayda yoktur, tersine onlar sömürülmektedir.

Amerikan *Motography* dergisinde ise Sırbistan'da Amerikan modasının saç kesimleri ve kıyafetlerde etkili olmaya başlamasından söz eden bir yazıda, halen Sırbistan'ın uzakdaki ABD yerine Avusturya, Almanya ve İtalya ile film sektöründe ticaret yaptığından bahsedilmiş ve nüfusu yalnızca 3 milyon olan bir ülkede, sinema filmi yapmanın çok çekici görünmese de, aslında avantajlı olacağı çünkü

10 "Cinématographe en Grèce, Le", 15 Ocak 1914, *Revue Scientifique et Technique de l'Industrie Cinématographique*, sy. 3/15, s. 368.

11 "Cinématographie Française en Serbie, La", 18 Haziran 1910, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 95, s. 8.

burada yapılan her filmin Balkan yarımadasında Sofya, Edirne, İstanbul, Selanik, Atina ve Bükreş gibi şehirlerde de gösterilebileceğinden söz edilmiştir.¹² Tabii, Amerikan dergileri bölgeye ilgileri anlamında biraz gecikmiş olduklarının da farkındadırlar çünkü Fransızlar onlardan önce bölgede yaygın şekilde çekim ve gösterim yapmışlardır. Dolayısıyla Balkanlar, dergilerdeki yazılara bakıldığında farklı kolonyal güçlerin rekabet alanı da olmuştur. Bu rekabet *Billboard* dergisinde 11 Haziran 1910'da çıkan bir yazıda da görülebilir.¹³ Yazıda Orta Doğu'da farklı şehirlerde bir Fransız projeksiyon makinesi ile gösterim yapan bir Amerikan'dan bahsedildikten sonra artık çok yakında bölgedeki her önemli şehirde bir sinema salonu olacağı belirtiliyor. Ancak halihazırda bölgede Fransızların neredeyse bir tekeli olduğu ama Amerikan filmcilerinin de bu bölgeden pay almalarının önünde bir engel olmadığı belirtiliyor.

Balkanların en önemli şehri ve Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul söz konusu olunca Batı'nın, özellikle de Fransa'nın kolonyal bakışı daha net ortaya çıkar. *Ciné-Journal*, II. Meşrutiyet'in ilan edilmesine hem çok yer vermiş hem de bunu bir fırsat olarak görmüştür. Yalnızca İttihat ve Terakki Cemiyeti tarafından değil, "Jön Türk İhtilali"nin Bulgar, Musevi, Ermeni ve Süryaniler tarafından da olumlu karşılandığını belirten dergide, 1909 yılından itibaren düzenli olarak II. Meşrutiyet'in ilanına dair (olasılıkla Sigmund Weinberg ve diğer sinemacıların çektikleri) filmlerin de reklamlarına yer verilmiştir. Bunlar arasında 29 Mayıs 1909 tarihli bir ilanda *La Révolution en Turquie* (Türkiye'de İhtilal) başlıklı bir filmin farklı yerlerde çekilen görüntülerden oluştuğu belirtilmiş ve şu sahneler listelenmiştir: Jön Türklerin İstanbul'daki gösterileri, Kolağası Resneli Niyazi Bey'in Selanik'ten İstanbul'a gidecek olan askerlerin kampını teftişi, Meriç'te karakol değiştiren Hareket Ordusu, Selanik'te kışlaya giden askerler, Yangından sonra Taksim ve Taşkışla kışlaları, Jön Türk askerlerinin işgal ettiği Yıldız Köşkü Saray ve Camii, Karşıt görüşlü bir subayın idamı, Yeni Sultan'ın ilan edilmesi kutlamaları, Zafer Takı, Yeni Sultan'ın Eyüp Mezarlığı'nı ziyareti ve Yeni Sultan 5. Mehmed'in Eyüp Camii'nden ayrılışı.¹⁴

II. Meşrutiyet'in filmleri yanında yaşanan değişimin ortaya çıkarttığı olanaklar da Fransızları cezbetmiştir. Büyük olasılıkla derginin yöneticisi Georges Dureau'nun kaleme aldığı "*Partant pour la Turquie!*" (Haydi Türkiye'ye!) başlıklı baş yazıda Türkiye'deki siyasi kriz memnuniyetle karşılanır çünkü modern sinema endüstrisi için büyük bir fırsat yaratmıştır.¹⁵ Yeni Anayasa ile ortaya çıkan bu yeni

12 "Film Advertising and Education Abroad", 1912, *Motography*, sy. 8/9, s. 338.

13 "Moving Pictures in the Orient", 11 Haziran 1910, *Billboard*, sy. 22, s. 28.

14 "Révolution en Turquie, La", 4 Haziran 1909, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 41, s. 11.

15 "Partant pour la Turquie!", 25 Ağustos 1908, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 2, s. 1.

ekonomik serbestlik rejimi sinemacılar ve film gösterimi yapanlara da yeni olanaklar sunmaktadır. Önceleri mesela Kodak'tan gelen filmcilere izin verilmemiş, Warwick Trading Company temsilcilerine ise kısmi bir çekim izni verilmişken, yeni durum artık Osmanlı haritasının her tarafını sinemacılara açmıştır. Bu ise hem İmparatorluk'un her köşesinde film çekme şansı hem de bütün buralara film ihraç etme olanağı tanımaktadır. O sebeple dergi sinemacılara bir çağrıda bulunur: Artık sinema endüstrisinin, kamera ve bavullarını alıp Boğaz'a zengin olmaya gitmesi gerekir. Gidince de bu sinemacılara harika mekanların yanında ritüeller ve eğlence hayatını da kapsayacak şekilde insanların pitoresk hayatını çekmeleri önerilir. Yine dergide yayınlanan '*Les Sinistrés de Stamboul*' (İstanbul'un Felaketzedeleri) başlıklı bir başka başyazıda Fransız sinemacılara verilen tavsiye ise İstanbul ve Selanik pazarlarında yeni Fransız sinema noktaları, yani yapım ve kurgu ofisleri, kurarak bu dokunulmamış pazarlardan faydalanmalarıdır.¹⁶ Büyük olasılıkla yine Georges Dureau tarafından 1908'de yazılan yazıda özellikle bu konuda Fransız Büyükelçiliği'nin yeterli yardımı göstermemesi şikayet konusu edilmiş ve bu durumun Alman ve İtalyan girişimcilere yarayacağı belirtilmiştir. Yazıda Fransız Basın Sendikası tarafından Paris Operası'nda Fransız hükümetinden temsilcilerin de katıldığı, 1908'deki Çırcır Yangını sonrası "İstanbul'un Felaketzedeleri"ne yardım toplamak için düzenlenen galada, Fransız Büyükelçisinin de sinemacıları felaketzedeye dönüştürdüğü söylenerek Büyükelçi eleştirilmiştir.

1911'de ise dergide iki ayrı filmle ilgili Pathé Journal ilanlarına rastlanır. Bunlar *Grave Incendie à Constantinople* (İstanbul'da Şiddetli Yangın)¹⁷ ve *Kadikeuy*'dür.¹⁸ Büyük olasılıkla her iki film de 1911 Moda yangınına gösterir. Öte yandan, Gaumont'un aktüalite filmleri arasında ise başka filmlerin ilanları da yer alır: *Autour du Conflit Italo-Turc* (İtalyan-Türk Çatışmasına Dair) filminde Sultan 5. Mehmed Reşad ve Türk ordusuyla donanmasının ve Roma'dan İtalyan ordusunun yola çıkışı görüntülerine yer verildiği belirtilir.¹⁹ Sultan Reşad'ın Balkan seyahatine dair de iki ilan yer alır.²⁰ Büyük olasılıkla Sultan'ın seyahatinde bulunan Sigmund Weinberg'in çektiği bu filmlerden *Salonique*'te (Selanik) Sultan'ın şehre gelişi ve *Turquie*'de (Türkiye) ise Sultan'ın Kosova ziyaretinin ardından dönüşüne dair görüntüler vardır. Dönemin önemli yapım şirketlerinden olan Cinema Éclair'in

16 "Sinistrés de Stamboul, Les", 10 Aralık 1908, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 17, s. 1.

17 "Turquie: Grave Incendie à Constantinople", 18 Mart 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 134, iç kapak.

18 "Turquie: Kadikeuy", 22 Nisan 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 139, iç kapak.

19 "Autour du Conflit Italo-Turc", 7 Ekim 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 163, s. 45.

20 "Salonique: Turquie", 24 Şubat 1912, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 183, s. 23.

ilanlarında çeşitli şehirlerin görüntülerinin olduğu filmlere yer verilmiştir. Bunlar arasında İzmir ve Selanik gibi şehirler yanında Bursa ve Marmara Denizi kıyıları yer almıştır. Şirketin İzmir ile ilgili filminde ise şehir güzel limanı ile Küçük Asya'nın, yani Anadolu'nun başkenti olarak zikredilmiştir.²¹ Filmde ise şunlar yer almaktadır: İtalyan gemisiyle körfeze giriş, gümrük ofisi, liman alanındaki kervanlar, Konak'taki hükümet sarayında Rum Patriği ve İngiliz ve Fransız elçilerinin katılımıyla düzenlenen resepsiyon, sarayın etrafında toplanmış olan meraklı kadınlar ve filmin sonunda ise İzmir körfezinde gece ayın çıkmasıyla oluşan şairane güzellik. Şirketin Selanik filmi ise önce şehrin bir panoraması ve Jön Türk askerlerin Alman usulü talimleriyle açılır ve ardından da et taşıyan kasapların görüldüğü sokak görüntüleri, Bizans kilisesi üstündeki leylekler, farklı hayvanların olduğu gezici bir gösteri ekibi ve bir ayıyla güreşen Arnavut'un görüntüleri yer alır.²² *Brousse - Turquie d'Asie* (Bursa - Asya Türkiye'si) filmi ise Pierre Loti'nin yazılarından bildiğimiz şehirden sokak görüntüleri, camiler ve mezarlıklar diye tanıtılır.²³ Filmde Sultan Murat'ın XV. yüzyıl camii olarak tanıtılan Hüdevandigar Camii'nin ve etrafındaki mezarlıklarla köprü görüntülerinin yanında ihraç edilmek üzere paketlenen yumurta ve damgalanan sığırların da görüntüleri yer alır. *Les Rives de la Mer de Marmara* (Marmara Denizi'nin Nehirleri) filminde ise aslında Boğaz ve Haliç kıyısındaki derelerin görüntüleri yer alır.²⁴ Bu filmdeki sahneler arasında ise İstanbul'a gemiyle gelişte çekilen panorama, Karaköy Limanı, Dolmabahçe Sarayı, Eyüp, Pera ve Galata tepeleri, Yedikule sur ve zindanı yer alır. *Le Gendarmarie Turque* (Türk Ordusu) başlıklı filmde ise Sultan'ın huzurunda geçit ve yemin töreni gösterilir.²⁵ Ardındansa, eşkiya ve diğer kanun kaçaklarının peşine düşen askerlerin dağlardaki görüntüleri ve kaçakların kamplarının basılma ve tutuklanma anları yer alır.

Alman *Der Kinematograph* dergisinde ise daha gözlemci bir bakışa sahip yazılar yer alır. Dergideki ilk kapsamlı yazı 30 Eylül 1908'de Ludwig Brauner tarafından yazılır.²⁶ Yazıya II. Meşrutiyet'le birlikte gümrüklerde kolaylıklar sağlanması ve kontrolün azalmasının sinema malzemelerinin de daha az kontrol edilmesi dolayısıyla sinema sektörüne yararlı olacağı belirtilerek başlanıyor. İstanbul'un

21 "Smyrne", 25 Kasım 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 170, s. 54.

22 "Salonique: Turquie", 24 Şubat 1912, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 183, s. 70.

23 "Brousse (Turquie d'Asie)", 25 Mayıs 1912, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 196, s. 70.

24 "Rives de la Mer de Marmara, Les", 2 Aralık 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 171, s. 54.

25 "Gendarmarie Turque, La", 30 Eylül 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 162, s. 53.

26 Ludwig Brauner, "Die Aussichten der Kinoindustrrie in der Türkei", 30 Eylül 1908, *Der Kinematograph*, sy. 92, s. 1-3.

dışında, Üsküp, Selanik, Filibe, Edirne ve başka büyük şehirlerde düşük kaliteli İtalyan ya da başka gezici tiyatroların kısa süreli uğradığı birçok tiyatro salonu olduğu ve bu salonların çoklukla modern ve geniş olmalarının gazla yapılacak sinema gösterimleri için uygun olduğu belirtiliyor. Mesela Üsküp'teki tiyatro 600 kişilik koltuk kapasitesine ek olarak 25-30 kadar da locaya sahiptir. Türk şehirlerinde şu anda eğlence dünyası birkaç müzik grubu ve şarkıcıdan ibarettir ve sinema için geniş olanaklar vardır. Brauner'in ifadesiyle her ne kadar Türkler gözüyle görmeden bir şey alma konusunda isteksiz olsa da eğer Türkiye'de sinema tanınırsa, Türkler hızla bu alanda alıcı ve girişimci olabilirler, çünkü sinemanın sunduğu popülerlikten yararlanmak isteyeceklerdir. Tabii film ithal ederek salon açması planlınırsa, Türklerin ve Türkiye'de yerleşik olan diğer etnik grupların bu filmlere ne kadar ilgi göstereceği sorulabilir diyen Brauner, sinematografin özgün formu olan Karagöz'ün çok popüler olduğunu ama şu anki haliyle büyüü fener ya da kukla oyununun sınırlılıklarına sahip halk tiyatrosunun sinemayla birlikte yeni olanaklara sahip olacağını belirtir. Ardından detaylı olarak Karagöz'ü anlatan Brauner, bu Türk halk tiyatrosu formunun aslında sinemacılar için de bir olanak tanıdığını ve Türklerin mizahî ve eğlenceli filmlerle ve hatta daha basit, naif filmlerle bile ilgilenebileceğini söyler. Ama özellikle Hristiyanlarla olan gerilimlerin kolaylıkla gösterilere dönüşmesinden ötürü de siyasî ortamın seyirci bağlamında sıkıntıya yol açabileceğini belirtir. Ayrıca eğlenceli filmler güldürü anlamında etkili olurken, bazı müstehcen, özellikle soyunmanın olduğu filmlerin de başarılı olacağını söyler.

Brauner, halihazırındaki sinema sektöründe, İstanbul'da, özelde de Beyoğlu'nda, 1907'den bu yana devam eden üç şirket olduğunu belirtir. Bunlardan Sigmund Weinberg'in temsilciliğini yaptığı Pathé Freres, Tepebaşı Pötişan (*Petits Champs*) Tiyatrosu bünyesinde daha çok Avrupai beğenilere uygun haftada iki gösterim yapmaktadır. Ayrıca "Selamlık"ın çekimlerini tamamlayan Weinberg, bunu da ilk saf Türk filmi olarak gösterime sunacaktır. Brauner halen Konstantiniyye'nin Türk kısmını oluşturan İstanbul'da (Suriçi) da bir sinema çadırı ya da salonu açarak Türk bayrağı altında da gösterimler yapılması ve sinemanın Türklerin alışkanlıklarıyla uyumlu hale gelmesi gerektiğini belirtir. İşletmecilerin iki saate yayılan ve çokça ara verilen, aralarda da Yahudi ya da Ermeni müzik gruplarının çıktığı, Karagöz gösterileri ile uyumlu bir sinema gösterimi planlamalarının yararlı olacağını belirtir. Brauner, son olarak da Alman sinema sektörünün de kalıcı bir iş modeli yaratma olanağına sahip olabileceğini ama Alman üreticilerin ciddi bir rekabete girmesi gerektiğini de belirtiyor. Aynı zamanda İstanbul'da gelişmiş bir basın sektörü olmasının da filmlerin duyurulmasında yararlı olacağını belirtiyor. Özellikle de II. Meşrutiyet'in ardından 1 Eylül 1908'de başlayan ve şimdiden 1000 tiraja ulaşan Almanca gazete *Die Neue Türkei*'ın (Yeni Türkiye) da bu anlamda kullanılabileceğini belirtiyor.

Ludwig Brauner'den iki yıl sonra, bu kez *Der Kinematograph*'ın editörü Alfred Aros Rosenthal'ın 1910'da gerçekleştirdiği seyahatinin ardından yazdığı "*Der Kino im Orient*" (Doğu'da Sinema) başlıklı yazısında ise İstanbul'da zamanı ve parası olanların yaz sığınağında Tarabya, Kadıköy ve Beykoz gibi küçük semtlere kaçtığından bahsedilir.²⁷ Rosenthal, buralarda yazlık salonlar açıldığını ve bunların bazılarında da kadınlara özel gösterimler yapıldığını belirtir. Pathé filmlerinin gösterildiği bu seanslardan birisinde Alman makiniste bir Yunan konyacı ve bir de mecidiye vererek makinistin yanında gösterime eşlik eden Rosenthal, Edirne'de Oesterreicher ve Szilágyi'nin işlettiği Modern Sinema'yı ziyaret etmese de işletmenin popüler olduğunu belirtir. Arada uğradığı Filibe'de pek anlatılacak bir şey olmadığını belirten Rosenthal, Sofya'da ise yine Oesterreicher ve Szilágyi'nin şehrin ana caddesindeki 850 kişilik modern sinemasının zarif koltukları ve tam donanımlı localarıyla birinci sınıf bir işletme olduğunu belirtir. Belgrad'da ise şimdilik iki küçük sinema olsa da bu girişimlerin geleceğinin parlak olduğunu belirtiyor. Rosenthal'a göre Balkan nüfuslarının da dahil olduğu Osmanlılar üzerinde yalnızca iyi filmler etki bırakıyor ve kendilerini bilgilendiren sinemayı çok seviyorlar. İstanbul'da müstehcen filmlerin potansiyeli olduğunu söyleyen Brauner'in aksine Rosenthal, İstanbul'da adını vermek istemediği bir sinemanın bir dönem gece 11'de başlayan "suare" gösterimlerinde müstehcen filmler göstermiş olsa da bu gösterimlerin kısa bir dönem sonra sona erdiğini ve iyi bir sinema işletmesi için ilk şartın düzgün film seçimi olduğunu yazar. Rosenthal, bilet fiyatlarını da sinemacıların kalıcılığı anlamında önemli buluyor, çünkü Sofya'da pahalı bilet satan bir sinema kapanmak zorunda kalmıştır. Ayrıca halen İstanbul, Edirne ve Filibe gibi şehirlerde elektrik santralının olmaması da sinemanın önünde bir engel teşkil etmektedir. Rosenthal Sigmund Weinberg'in çektiği Sırp Kralı 1. Peter'in ziyareti ve İstanbul'da Boğa Güreşi filmlerini ilkel ekipmanlar yüzünden çok parlak bulmasa da çekilen diğer filmler arasında "Kapalıçarşı'da Yaşam", "Semazenler", "Halı Dokuma" ve "Selamlık" gibi filmleri de sayar. Rosenthal Türkiye'de halen sinemanın gelişme aşamasında olduğunu belirterek yazısını tamamlamıştır.

Öte yandan bu dönemde Balkanlardaki sinema ithalatçıları ya da sinema malzemeleri satıcılarının ilanlarına baktığımızda ise Balkanlar'ın aslında girift bir ilişki içinde olan, bölgedeki nüfusun farklı şehirler ve ülkelerde iş ve çeşitli iş birlikleri gerçekleştiren bir yapıda olduğunu görmek de mümkündür. Sinema sektöründeki birçok işletme aynı anda birden fazla şehri temsil etmektedir ve bu şehirlerde de ofis açmıştır. Balkanlar'da temsilcilikleri bulunan birçok şirket *Ciné-Journal*'de ilanları ile yer bulur. Mesela bir film dağıtım ve kiralama şirketi olan Union des Grands Éditeurs'ün Selanik temsilcisi Brunneaud ve İzmir temsilcileri Caporal and Pallamary isimleri düzenli olarak derginin sayfalarında yer alır.²⁸

27 A. Rosenthal, "Der Kino im Orient", 17 Ağustos 1910, *Der Kinematograph*, sy. 190, s. 89.

28 "Oesterreicher & Szilágyi", 29 Nisan 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 140, s. 18.

Hatta Brunneaud daha sonra da, belki de *Ciné-Journal*'ın İstanbul çağrısına kulak vererek, Beyoğlu'nda Hamalhacı Sokak 80 numarada da büyük bir ofis açmıştır. Başka bir reklamda ise Film D'Art şirketinin yapımı olan *La Dame aux Camelias* (Kamelyalı Kadın) filminin temsilcileri arasında Balkanlardan farklı isimler yer alır: İzmir ve Selanik'te Türkiye ve Yunanistan'ı temsilen Alex Nalpas & Co.; Romanya, Bulgaristan, Sırbistan ve Karadağ'da Alex Bally; ve Balkanlar, Türkiye, Yunanistan ve Mısır'ın da münhasır temsilcisi olarak Jean Horowitz adı geçer.²⁹ Aynı zamanda Jean Horowitz ve Alex Nalpas & Co. dergide ilanlarıyla düzenli olarak yer alırlar. Horowitz, Le Film D'Art ve L'Agence Générale Cinématographique şirketleri için bütün bölgeyi temsil ederken, Alex Nalpas ise İzmir ve Selanik'te operasyoneldir.³⁰ Alex Nalpas & Co, Brunneaud gibi, İstanbul'da da bir temsilcilik açar. Galata Nomico Han 21 numarada yer alan bu ofiste ise alım satım ve kiralama işlerinin sorumlusu Maurice Nalpas olur. Balkanlar'daki bir başka güçlü temsilci ise Bulgaristan'ın başkenti Sofya'daki Oesterreicher & Szilagyi şirkettir. Bu şirket aralarında Ambrosio, Aquila, Éclair, Film des Auteurs, Itala ve Raleigh & Robert gibi şirketlerin olduğu bir çok yapımcıyı temsil ederken, aynı zamanda şu filmlerin de reklamlarında temsilci olarak yer alırlar: *L'Abime* (Dipsiz), *La Cigarière* (Sigaracılar), Asta Nielsen'in oynadığı *La Phalène*, ve *Double Jeu* (İkili Oyun).³¹ Her ne kadar ofisleri Sofya'da olsa da, Oesterreicher & Szilagyi bu filmlerin Türkiye, Romanya, Bulgaristan, Yunanistan ve Sırbistan'da temsilcisidir. Ayrıca *Der Kinematograph*'ın kurucusu Rosenthal'ın belirttiği gibi bu şirket Edirne'de de Modern Sinemayı işletmektedir.³²

Ciné-Journal dergisinin birçok farklı sayısında ilanı yayımlanan bir film ya da film projesi ise Léon M. Popescu'nun *Guerre Russo-Roumaine-Turque* (Rus-Rumen-Türk Savaşı) başlıklı ve Romanya'nın kurtuluşunun anlatıldığı filmidir.³³ Her ne kadar bu film özgün bir proje gibi sunulsa da 93 Harbi'nin olasılıkla bazı yeniden canlandırmaların ve eldeki daha yakın dönemli görüntülerin bir araya getirildiği bir projedir. Popescu'nun iddiasına göre filmin bazı sahneleri kopyalanmış ve Romanya'da bunların gösterilmesi ise yasaklanmıştır. Hatta dahası Popescu bu taklit filmlerin de bu kez farklı bir adla tanıtılan, *L'indépendance de la Roumanie* (Romanya'nın Kurtuluşu) adlı yine kendisine ait filmle bir alakası olmadığını da iddia eder. Ayrıca kendi filminin ise Romanya Savaş Bakanlığı'nun

29 "Dame aux Camelias, La", 27 Ocak 1912, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 179, s. 32.

30 "Jean Horowitz", 2 Aralık 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 171, s. 10.

31 "Abime, L", 12 August 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 155, s. 32.

32 Rosenthal, "Der Kino im Orient", s. 89.

33 "Société Roumaine de Films Artistiques 'Leon Popescu', La", 20 Ocak 1912, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 178, s. 41.

desteğiyle ihtişamlı ve heyecan verici büyük bir Avrupa etkinliği olacağını belirtir.³⁴ Dergiye gönderilen ve ilan şeklinde basılan Romanya'dan Veli Bey imzalı bir mektupta ise İngiliz Şirketi Écrans Lumineux Radium'un ürettiği radyum perdelerin bazı girişimciler tarafından Balkanlar'da satılmaya çalışıldığı ama şirketle olan mektuplaşmalarda da belirtildiği gibi, şirketin Romanya'da radyum perde satmadığı belirtilir.³⁵ Ayrıca, Veli Bey Romanya, Bulgaristan ve Sırbistan'da şirketin tek temsilcisinin Grégoire Brézéano olduğunu da ekler.

Yukarıda bahsedilen örneklerden de görülebileceği gibi Batı kaynaklı sinema dergileri XX. yüzyılın ilk yıllarında, Balkanlar ve dolayısıyla Osmanlı coğrafyasına sinema sektörünün sömürebileceği bir alan olarak genel anlamında kolonyal bir söylemle Şarkiyatçılık üzerinden bakmışlardır. Aynı zamanda farklı ülkelerin dergilerinde çıkan yazılarda Batı ülkeleri arasında bir hakimiyet çatışması ve rekabeti olduğu da açıkça görülebilir. Balkanların ikircikli ve arada kalmış durumu ise bazen bu genel Doğu bakışının dışına çıkmalarına da neden olmuştur. Ayrıca, Türkler ve Balkanlardaki diğer ülkelerin sinemaya olan ilgisine, yaptıkları filmler ve kurdukları sinema salonlarına da ışık tutma çabalarının yer aldığı yazılar da vardır ve özellikle bunlar bizim de Balkanlarda erken dönem sinema tarihini yazarken yararlandığımız önemli bazı kaynaklar arasında yer almaktadırlar.

Kaynakça

- “Abime, L”, 12 Ağustos 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 155, s. 34.
- “Autour du Conflit Italo-Turc”, 7 Ekim 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 163, s. 45.
- Brauner, Ludwig, “Die Aussichten der Kinoindustrie in der Türkei”, 30 Eylül 1908, *Der Kinematograph*, sy. 92, s. 1-3.
- “Brousse (Turquie d'Asie)”, 25 Mayıs 1912, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 196, s. 70.
- “Cinématographe en Grèce, Le”, 15 Ocak 1914, *Revue Scientifique et Technique de l'Industrie Cinématographique*, sy. 3/15, s. 368.
- “Cinématographie Française en Serbie, La”, 18 Haziran 1910, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 95, s. 8.
- “Dame aux Camelias, La”, 27 Ocak 1912, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 179, s. 32.
- “Écrans Lumineux Radium”, 28 Eylül 1912, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 214, s. 60.

34 “Évènement Européen, Un”, 30 Aralık 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 175, s. 42-43.

35 “Écrans Lumineux Radium”, 28 Eylül 1912, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 214, s. 60.

- “Évènement Européen, Un”, 30 Aralık 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 175, s. 42-43.
- “Film Advertising and Education Abroad”, 1912, *Motography*, sy. 8/9, s. 338.
- “Gendarmarie Turque, La”, 30 Eylül 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 162, s. 30.
- “Grand Cinématographe”, 27 Ekim 1908, *Journal de Salonique*, s. 3.
- Hatzopoulos, Pavlos, *Balkans Beyond Nationalism and Identity: International Relations and Ideology*, London and New York: I.B. Tauris, 2008.
- “Jean Horowitz”, 2 Aralık 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 171, s. 10.
- “Moving Pictures in the Orient”, 11 Haziran 1910, *Billboard*, sy. 22, s. 28.
- “Nous Aurons”, 24 Eylül 1908, *Journal de Salonique*, s. 3.
- “Oesterreicher & Szilagyi”, 29 Nisan 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 140, s. 18.
- “Sinistrés de Stamboul, Les”, 10 Aralık 1908, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 17, s. 1-2.
- “Salonique: Turquie”, 24 Şubat 1912, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 183, s. 70.
- “Partant pour la Turquie!”, 25 Ağustos 1908, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 2, s. 1-2.
- “Révolution en Turquie, La”, 4 Haziran 1909, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 41, s. 11.
- “Rives de la Mer de Marmara, Les”, 2 Aralık 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 171, s. 54.
- Rosenthal, A., “Der Kino im Orient”, 17 Ağustos 1910, *Der Kinetograph*, sy. 190, s. 89.
- “Smyrne”, 25 Kasım 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 170, s. 54.
- “Société Roumaine de Films Artistiques ‘Leon Popescu’, La”, 20 Ocak 1912, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 178, s. 41.
- Todorova, Maria, *Imagining the Balkans*, Oxford and New York: Oxford University Press, 2009.
- “Turquie: Grave Incendie à Constantinople”, 18 Mart 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 134, iç kapak.
- “Turquie: Kadikeuy”, 22 Nisan 1911, *Ciné-Journal: Organe de l'Industrie Cinématographique*, sy. 139, iç kapak.
- “Un Cinématographe”, 13 Aralık 1897, *Journal de Salonique*, s. 1.

Batılı Dergilerde Erken Dönem Türk ve Balkan Sineması

Savaş ARSLAN

Öz

Bu çalışmada öncelikle, sinemasal temsiller yerine özellikle sinemanın doğup yayılmaya başladığı XX. yüzyılın başlarında Balkanlar üzerine Batılı sinema yayınlarının söylemlerine değinilmiştir. Bu yayınlarda Balkanlar, burada yapılan film gösterimleri, çekilen filmler ve açılan sinema salonları genel olarak Batı'nın Doğu algısı etrafında ele alınmıştır. Çalışmalar Yakın Doğu veya Osmanlı İmparatorluğu çerçevesinde birleşirken, tezahürlerini yalnızca matbu yayınlarda değil, dönemin ticarî ve iktisadî alanlarında da görmek mümkündür. Ayrıca makalede Türkiye'nin de içinde yer aldığı geniş anlamli Balkanlar coğrafyasında sinemanın gelişmeye başladığı bir dönemde, bu bölgeye özeld Batı Avrupa kaynaklı dergilerin, temelde I. Dünya Savaşı'na dek olan dönemde, daha çok belge filmler ve kısa konulu filmlerin yaygın olduğu erken sinema dönemine bakışları değerlendirilmiştir. Batı kaynaklı sinema dergileri XX. yüzyılın ilk yıllarında, Balkanlar ve dolayısıyla Osmanlı coğrafyasına sinema sektörünün sömürebileceği bir alan olarak genel anlamda kolonyal bir söylemle Şarkiyatçılık üzerinden yaklaşmışlardır. Aynı zamanda farklı ülkelerin dergilerinde çıkan yazılarda Batı ülkeleri arasında bölge üzerinde kurulmak istenen hakimiyet çatışması ve rekabet de açıkça görülmektedir. Ayrıca, Türkler ve Balkanlardaki diğer ülkelerin sinemaya olan ilgisine, yaptıkları filmler ve kurdukları sinema salonlarına da değinen yazıların olduğu tespit edilmiştir. Bunlar Balkanlarda erken dönem sinema tarihini yazarken yararlanılan önemli kaynaklar arasında kabul edilebilir.

Anahtar Kelimeler: Balkan sineması, Osmanlı-Türk sineması, sinema yayınları, erken dönem sinema gösterimleri, sinema dergileri, Şarkiyatçılık.

Early Turkish and Balkan Cinema in Western Periodicals

Savaş ARSLAN

Abstract

Rather than cinematic representations, this study predominantly touches on the discourses of Western film publications on the Balkans especially during the birth and rise of cinema in the beginning of the twentieth century. The Balkans, the film exhibitions in the region, the films made, and the film theaters opened there as seen in these publications are discussed through the West's perception of the East. With their unitary focus on the Near East and the Ottoman Empire, the influence of these studies are not limited to the print publications but extends to the commercial and economic realms of the era. Furthermore, during the development of cinema in the larger geographic area of the Balkans including Turkey, the article focuses mainly on the approach of Western European journals toward the early cinematic period until the First World War when actualities and short fiction films were more common. These Western film journals approached the Balkans and the Ottoman lands of the early twentieth century through Orientalism, with a colonialist discourse, as a land to be exploited by the cinema industry. At the same time, in the articles of these magazines by different countries, the competition and conflicts over the dominance of the region is clearly observed. In addition, there are also articles on the interest of Turks and other countries in the Balkans on cinema, their films, and the film theaters founded by them. These could be accepted as important sources to be utilized when writing the early film history in the Balkans.

Keywords: Balkan cinema, Ottoman Turkish cinema, film publications, early film exhibition, film magazines, Orientalism.

Hayal Perdesi Sinema Dergisi'ne Tarihsel Bir Bakış

Koray SEVİNDİ*

Türkiye’de sinema dergiciliği sinemanın seyriyle paralel bir şekilde ilerler. 1908 yılında ilan edilen II. Meşrutiyet’in getirdiği kısmî özgürlük ortamıyla birlikte, sinema faaliyetleri hızlanır ve art arda sinema salonları açılmaya başlanır. Bu salonlarda gösterilen filmler ve sinemaya karşı artan izleyici sayısı sinema yazınının da hareketlenmesine katkı sağlar. Bu süreçte gündeme gelen dergilerden ilki A. Cemil tarafından idare edilen ve 5 Şubat 1914’te yayın hayatına başlayıp 1930’ların başına kadar faaliyetlerini sürdüren *Sinema* dergisidir. Osmanlıca yayınlanan bu derginin dışında, aynı dönemde İbrahim Halid tarafından çıkarılan ve dönemin bir diğer önemli sinema dergisi olan *Ferah* dergisi vardır.¹ I. Dünya Savaşı’nın getirdiği ortamda salt sinema içeriğine sahip olan dergiler Cumhuriyet’in kuruluşuna kadar faaliyet gösteremez. 1918-1920 yılları arasında *Temaşa* dergisinde Muhsin Ertuğrul’un yazıları, 1921-1922 yıllarında *Yarın* dergisinde Cevdet Reşit’in yazıları, 1922’de Nihat Özön’ün *Dergâh* dergisindeki yazıları salt sinema içerikli dergilere tekrar geçişte öncü olmuştur.² 1923 yılından sonra artan sinema yayınları 1950’li yıllara kadar ağırlıklı olarak Hollywood magazinél dünyası bağlamında kalır. 1950’lerde Attila İlhan, Turhan Doyran ve Nijat Özön’ün çeşitli dergilerde yazdıkları eleştiriler entelektüel bağlamda bir gelişme yaratır. 1956 yılında Nijat

* Araş. Gör. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi. koraysevindi@gmail.com, Orcid: 0000-0003-0264-5390.

1 Tuncer Çetinkaya, “Türkiye’de Sinema Dergilerinin Tarihine Hızlı Bir Bakış”, 14 Temmuz 2014, <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/18/turkiye-de-sinema-dergilerinin-tarihine-hizli-bir-bakis> [Erişim Tarihi: 15.10.2020].

2 Burçak Evren, “Dünden Bugüne Sinema Dergileri”, *Cumhuriyet Dergi*, 4 Nisan 1993, sy. 367, s. 8.

Özön ve Halit Refiğ'in kurucuları olduğu *Sinema* dergisi yayın hayatına başlar ve ilk ciddi sinema dergisi olarak kabul edilebilir.³ 1960'ların özgürlükçü ortamı, 1960'larda Türk sineması üzerine ortaya atılan kavramsal çalışmalar, 1968'in getirdiği siyasal ortam, 12 Eylül Darbesi, 1980'lerin video ortamı ve 1990'ların basın hareketlilikleri 2000'li yıllara gelene kadar Türk sinema tarihini etkilediği gibi sinema yazını da etkiler ve şekillendirir. 2000'lerden sonra da gerek dönemin DVD hareketliliğiyle ortaya çıkan gerekse bireysel çabalarla ilerleyen pek çok sinema dergisi yayın hayatına başlar. *Altyazı* ve *Sinema* dergileri dışında çok uzun soluklu olamayan bu girişimler, 2010'larla birlikte dergi basımında artan maliyetler ve yeni medyanın güç kazanması ile birlikte oldukça sınırlanır. *Altyazı* dergisi gibi kimileri çevrimiçi ortama adapte olmaya çalışırken, *Sinema* dergisi gibi bazıları da kapanmak zorunda kalır. Bu makalede ele alınan *Hayal Perdesi* dergisi de 2000'lerden sonraki sinema yazınının uzun soluklu dergilerinden biridir. Amatör bir girişimle fanzin olarak yayın hayatına başlamış, e-dergi formatında devam etmiş ve bir süre sonra da matbu olarak çıkmaya başlamıştır. Bu makalede *Hayal Perdesi* dergisinin bu üç dönemine değinilecek, çıkan sayılar üzerinden içerik analizleri ve bibliyometrik çözümler yapılarak derginin tarihsel yolculuğu irdelenecektir.

I. Fanzin Dönemi

Hayal Perdesi dergisi, 2001 yılında Bilim ve Sanat Vakfı kapsamında yürütülen sinema atölyesine katılan öğrencilerin yazınsal deneyimlerini artırmaları amacıyla 2003 yılında fanzin olarak çıkmaya başlar. Atölyenin amacı; sinemanın görüntüyle olan ilişkisini keşfederek filmlerin kapsamlı tetkikinin ve tahlilinin yapılmasıdır. Atölyede her hikâyenin seyirci ve icracı açısından çift yönlü olarak değerlendirilmesi amaçlanmış, bu nedenle atölyeye katılan öğrencilerin sadece teorik altyapıya sahip olmaları değil pratik çalışmalar yapmaları da teşvik edilmiştir.⁴ Atölyenin ilk yürütücüsü İhsan Kabil'dir. 1993-94 yıllarından itibaren Bilim ve Sanat Vakfı'nda sinema üzerine seminerler vermeye başlayan Kabil atölyenin ortaya çıkma sürecini şu şekilde ifade eder:

“Seminerler sırasında öğrencilerden bir atölye yapma isteği gelmişti. Filmleri seyredip üzerine detaylı konuşalım, belli sürelerde toplanalım diye. Tarih olarak 2001 olması gerek. Tamam dedik ve o şekilde başladı aslında. Her hafta bir film belirleyeceğiz, üzerine konuşacağız, belli bir gün tespit edeceğiz diye duyurduk. Çarşamba gününü belirlemiştik. Öğleden sonra bir araya geleceğiz, filmi izleyeceğiz sonra da yukarı çıkıp yuvarlak

3 Çetinkaya, “Türkiye’de Sinema Dergilerinin Tarihine Hızlı Bir Bakış”.

4 İhsan Kabil, “Bilim ve Sanat Vakfı, Sanat Araştırmaları Merkezi, Hayal Perdesi Sinema Grubu Atölye Çalışması”, https://www.bisav.org.tr/SAM/Atolyeler/Detay/112/hayal_perdesi_film_atolyesi_i [Erişim Tarihi: 15.10.2020].

masada üzerine konuşacağız diye. 15 kişilik bir toplulukla başladık zannediyorum. Sonra da 20-25'lere kadar çıkmıştık. Dünya sinemasından bir film seçiyordum ve beraber izliyorduk. Tabi VHS ya da kasettendi mecburen. Mevcut film kopyasına erişebilmek önemliydi. Sonra biraz ara verip filmi tartışıyorduk. Bu öyle bir şey oldu ki kesintisiz on yıldan fazla bir süre devam etti. Hem de bir senede sadece bir buçuk ay ara vererek. Bayramlar falan olmadıkça kesintisiz devam ettik. Maksadımız sinema kültürü kazandırmak, iyi bir sinema seyircisi olmak, film seyredirken nelere dikkat etmemiz gerektiğini belirlemektir. Hangi filmlere önem verilir, filmler bize neyi anlatır vs. Benim ana amacım buydu. Bir süre sonra da seçici algıyı oluşturmaya çalıştık, yani artık filmleri seçerek seyretmeye başladık. Gelişigüzel değil de yönetmene göre, temaya göre... Yönetmeni ya da ülke sinemasını ön plana alıyorduk. Dünya sinemasının bütün renklerine açık oluyorduk. Türk sinemasından örneklerimiz de vardı. Amerikan filmleri vardı. Asya'dan da İran'dan da... Bütün coğrafyalara açtık.”⁵

Atölyenin ilk öğrencilerinden biri olan ve fanzinin oluşturulmasında da öncü olan Murat Pay, fanzine geçiş sürecinden şu şekilde bahseder:

“O dönem İhsan Hoca'yla film okumaları yapıyorduk her hafta. Aynı zamanda da sinemacı arkadaşlarla Cuma toplantısı da yapardık. 5-6 kişi her Cuma toplanıp sinema üzerine uzun saatler konuşurduk. Daha çok sinema üzerine fikir tartışmaları tabi. Bu tartışmalardan sonra hani bir de dergi çıkaramaz mıyız acaba diye düşünüyorduk. O zaman dergi çıkarma işi fikir tartışan insanların mefkûresi gibiydi. Yani fikri tartışmaların cisimleşmiş hali gibi. İhsan Hoca'yla istişare ettik bu konuyu. O da yaparsanız iyi olur dedi ve bize yol açmış oldu. Önce fanzin olarak çıkarmaya karar verdik.”⁶

Fanzin günden güne kadrosuna yeni yazarlar eklerken ortak bir fikrî hedefle ilerler: “Başta özellikle doksanların sonundan itibaren yeniden hız kazanan Türk sineması olmak üzere, farklı coğrafyaların sinemalarına da uzanan bir bakış açısı ortaya koymak, Türk sinema literatürüne kalıcı katkılar sağlayacak verimlere ulaşmak ve teori ile pratiğin birlikte yürüdüğü bir sinemaya dair fikir geliştirmek”.⁷ Bu hedefler doğrultusunda büyüyen fanzin, sadece film eleştiriciliği bağlamıyla kalmaz ve kısa filmlerden belgesellere, kamera arkasından arşivciliğe kadar geniş bir yelpazede ilerler.

5 İhsan Kabil, “Hayal Perdesi Sinema Topluluğu ve Dergisi” Konulu Görüşme, İstanbul: 16 Ekim 2019.

6 Murat Pay, “Hayal Perdesi Sinema Topluluğu ve Dergisi” Konulu Görüşme, İstanbul: 7 Ekim 2019.

7 Hayal Perdesi Sinema Dergisi, “Hayal Perdesi Hakkında”, <https://www.hayalperdesi.net/kunye.aspx> [Erişim Tarihi: 15.10.2020].

Fanzinin ilk sayısı isimsiz olarak çıkar. Toplam on yazının yer aldığı bu sayıda Esra Bulut, Hilal Turan, Ayşe Demirkalp (Pay), Cemil Akgül, Murat Pay, Tuba Özden (Deniz), Tuğba Sönmez, Mehmet Akalın, Muhammed Palevi ve Ümit Gülşen yer alır. Atölyede tartışılan gölge oyunu, sinema, sanat vb. konulara yapılan değinilerin yanı sıra Amerikan bağımsız sinemasına ve Türk sinemasına yönelik değerlendirmeler de vardır. Dergi sonraki iki sayısında “Sinema Dergisi” adıyla çıkarken “bir buçuk ayda bir çıkar” yazısını da kapağına ekler. Fakat bu takvime ancak iki sayı uyulabilir. Bu süreci Murat Pay şöyle anlatıyor:

“Önümüze bir takvim koymuştuk. Bazı şeyler yetişmedi ama ben dedim ki her halükarda bu çıkmalı. Kötü de olsa çıkmalı ve çıkardık. Bir tartışma olmuştu bunun üzerine işte kötüyse niye çıkarıyoruz falan diye. Ama ben biliyorum ki yayılınca olmayacak. Bir de iyinin de sonu olmadığını biliyoruz. Tabi o zaman tez canlılık var, heyecan var. Yani bir şeyleri de bir an önce görmek istiyoruz.”⁸

İkinci ve üçüncü sayılarda Sedat Şahin, Ali Nazmi, Aslı Avcu ve Gülnur Güner yeni yazarlar olarak fanzine katılır. Bu sayılarda mekân, özdeşleşme, oyunculuk, kurgu, eleştirmenlik, görüntü, bellek, zaman, gerçeklik, film izleme etkinliği gibi sinemanın teorik, kuramsal ve uygulama alanlarında yazılar yer alır. Fanzin bu araştırma-düşünme-izlenim niteliğini daha sonraki dönemlerinde de sürdürür ve salt bir film eleştirisi dergisi misyonuyla gelişmekten ziyade sinema yazınına düşünsel ve akademik bir boyut katma gayesi taşıyan bir sinema düşüncesi dergisi olmaya çalışır. Murat Pay, fanzinin atölyeyle olan ilişkisini şöyle açıklar:

“Fanzinin en önemli tarafı buradaki [Bilim ve Sanat Vakfı kastediliyor] film düşünme ve tartışma zemininin bir parçası olmasıydı. Onun kabından taşmış hali gibi. Yani bir fanzin çıkardık ve diğer şeyler halka halka genişledi gibi değil. Burada bir zemin vardı ve bir taşma yaşadı. Ortaya da fanzin çıktı.”⁹

İhsan Kabil de fanzin-atölye ilişkisini şu şekilde dile getirir:

“Atölyede oluşan düşünce zemininde, belli bir estetik seviyede ve üslupta bir fanzin ortaya koymak önemliydi. Ben atölyelerde tasavvuf üzerine, metafizik ve aşkın boyut üzerine de bir bakış açısı kazandırmak istedim. Onu da muhafaza etmeye çalıştım. Başlangıçta daha çerçevesi belirlenmiş bir bakış vardı. Türkiye sinema yazınına, eleştirisine, kuramına yönelik farklı bir duruş getirelim amacıyla yola çıkmış bir süreç. Hayal Perdesi’yle beraber Murat (Pay) benden sonra onu daha da geliştirdi. Mecid Mecidi,

8 Pay, “Hayal Perdesi Sinema Topluluğu ve Dergisi” Konulu Görüşme.

9 Pay, “Hayal Perdesi Sinema Topluluğu ve Dergisi” Konulu Görüşme.

Aida Begic gibi konuklar da çağrıldı, özel programlar da yapıldı. Ama her şey o birikim üzerine oluştu. Belli bir görüş inşa ettiğimizi düşünüyorum.”¹⁰

Fanzinin dördüncü sayısı “Sanat Dergisi” adıyla ve “gecikmiş sayı” notuyla önekilere benzeyen bir tasarımı çıkar. Beşinci sayıda ise tekrar “Sinema Dergisi” başlığına dönülür ve hem yazı sayısı fazlaşır hem de tasarimsal açıdan daha büyük bir boyuta geçilir. Sadece sinema düşüncesi üzerine yazılara değil film eleştirilerine, söyleşilere, kısa film değerlendirmelerine, senaryo yazımı gibi teknik konulara da değinilir. Dergi, amatör tasarımı ve el yordamıyla çoğaltılmasına rağmen yayılmaya ve isim yapmaya başlar. Bu süreci Murat Pay şu şekilde anlatır:

“İlk başlarda tamamen kendi paramızla çıkardık. Biz çoğalttık etrafımızdaki insanlara dağıttık. Daha sonra sayıyı arttırmaya karar verdikten sonra vakıftan da [Bilim ve Sanat Vakfı] destek aldık. Özellikle İstanbul Film Festivali zamanları normalin 4-5 katı fazla çoğalttık ve festival sırasında dağıtmaya başladık. 2-3 sene yaptık bunu. O şekilde bize ulaşan çok insan oldu. Bir noktada daha fanzinken bile satışını bazı yayınevlerine kabul ettirebildik. Çok satılıp talep edilen bir hal almıştı bir sıra.”¹¹

Fanzin altıncı sayısında isimsiz olarak çıkar ve kapağına “bu sinema fanzininin henüz bir adı yoktur” notu düşülür. Fanzine artık bir isim verme ihtiyacının tezahürü olarak değerlendirilebilecek bu durumdan sonra, fanzin yedinci sayıdan itibaren *Hayal Perdesi* adıyla çıkmaya başlar. Murat Pay bu süreçten şu şekilde bahseder:

“İlk sayılar isimsiz çıktı çünkü isim bulamamıştık. Hatta başlarda isim koymamayı da tercih ettik aslında. İsimvari şeyler vardı üstünde. İşte “sinema dergisi” falan gibi. Ardından bir isim koyma kanaati oluştu. Şimdi tam tarihini hatırlamıyorum ama Mecid Mecidi buraya atölyeye gelmişti. Demişti ki madem çalışmalar yapıyorsunuz burada sizin bir isminizin olması lazım. O zaman ne koyacağız diye düşünmüştük. Aslında fanzine isim koyma işi Mecidi’den önce olan bir tartışma da olabilir tam emin değilim. İsim için grupça toplanmıştık. İsimler yazıldı ve oylama yapıldı. Hayal Perdesi de benim önerimdi. Genel çoğunluk Hayal Perdesi’nde mutabık oldu. Sonra Mecidi atölyesinde de grubunuza bir isim koyun falan deyince dedik ki Hayal Perdesi Sinema Topluluğu olsun madem. Ondan sonra sistemli şekilde başlayan atölyelerin adı da öyle koymuş olduk.”¹²

Ocak-Şubat 2006 tarihli çıkan *Hayal Perdesi* isimli ilk sayıda (toplamda yedinci sayı) ilk defa künye de yer alır. Yayın ekibi olarak Ayşe Pay ve Elif Özdemir isimleri geçerken ön kapakta da Yasin Güven’in bir çalışması kullanılır. Dergi içeriğinde

10 Kabil, “Hayal Perdesi Sinema Topluluğu ve Dergisi” Konulu Görüşme.

11 Pay, “Hayal Perdesi Sinema Topluluğu ve Dergisi” Konulu Görüşme.

12 Pay, “Hayal Perdesi Sinema Topluluğu ve Dergisi” Konulu Görüşme.

sinemaya yönelik düşünsel yazıların yanında festival izlenimleri, röportajlar, İran sineması üzerine yazılar, sinema akımları ve Türk sineması tarihi üzerine çalışmalar da vardır. Ayrıca gerek Amerikan sineması üzerine gerekse Türk sineması üzerine film değerlendirmelerine de yer verilir. Gene derginin ilerleyen dönemlerinde de yer alacak olan ve izleyicinin filmle ve sinemayla ilişkisini irdeleyen “neden film izliyoruz?” bölümü de ilk defa bu sayıda yer alır.

Hayal Perdesi'nin sekinci sayısı Mart-Nisan 2006 tarihinde karton kapaklı, künyeli ve editöryal bir yazıyla çıkar. Yayın ekibi Ayşe Pay, Elif Özdemir ve Esmâ Acar'dan oluşur ve kapakta gene Yasin Güven'in bir çizimi yer alır. Bu sayıda ilk defa 25. İstanbul Film Festivali'ne yönelik “Hayal Perdesi'nin Seçtikleri: HAYAL-hane” başlıklı ufak bir broşür hazırlanır ve festival takipçilerine dergiyle birlikte dağıtılır. Gene ilk defa bir sayıda dosya konusu oluşturulmuş ve “sinemada gerçek” konusu irdelenmiştir. Sinemada gerçekliğe yönelik teorik yazıların yanında Andrey Tarkovski, Behmen Kubadi, Tony Gatlif, Kim Ki-Duk gibi yönetmenlerin sinemasındaki gerçeklik üzerine yazılar yer alır. Bu sayıda ilk defa derginin web adresi olan hayalperdesi.net de okuyucuya duyurulur.

Hayal Perdesi'nin gecikmeli olarak Eylül-Ekim 2006 tarihinde çıkan dokuzuncu sayısında tekrar tasarımsal bir değişikliğe gidilir. Dergi adının fontu tipografik olarak değiştirilir ve bu genel tasarım, fanzinin son sayısı olan on üçüncü sayıya kadar bu şekilde kalır. Gene karton kapakla ve büyük boyutla çıkan dergi bir önceki sayıda belirttiği gibi dosya konusunu 25. İstanbul Film Festivali olarak belirlemiştir. İçindekiler kısmı bu sayıda ilk defa alt bölümlere ayrılmış ve “Yorum”, “Film-Yorum”, “Dosya”, “Araştırma” ve “Neden Film Seyrederiz?” olarak belirlenmiştir. “Yorum” bölümünde sinemaya yönelik düşünce yazıları, “Film-Yorum” bölümünde yakın dönemde vizyona girmiş filmler, “Dosya” bölümünde festivale yönelik yazılar ve izlenimler, “Araştırma” bölümünde ise önceki sayılarda başlayan Türk sinema tarihi yazı dizisinin devamı olarak Sinemacılar Dönemi ve Lütfi Akad yer almıştır.

Onuncu sayı bir önceki sayının ardından ara vermeden Kasım-Aralık sayısı olarak çıkar. Bu sayı dosya konusu olarak çıktığı dönemde Türk sinemasında yaşanan hareketliliği ele almıştır. *Beş Vakit*, *İklimler*, *Kader* ve *Eve Dönüş* filmleri üzerinden işlenen dosya, ayrıca Türkiye’de farklı türlerde artan sinema üretimine yönelik bir yazı da içerir. Bir önceki sayıda başlayan bölümlendirme bu sayıda da devam etmiş ve “Röportaj”, “Kitap” ve “Festival” olmak üzere bu sayıya üç yeni bölüm eklenmiştir. Ayrıca bu bölümde fanzin yazarlarının topluca değerlendirme yaptığı “Toplu Konuşma” adında bir bölüm de hazırlanmıştır. “Röportaj” bölümünde Zeki Demirkubuz ve Abbas Kiyarüstemi röportajları yer alırken, “Festival” bölümünde bizzat takip edilerek hazırlanan Saraybosna Film Festivali değerlendirmesi vardır.

Fanzinin Mart-Nisan 2007 tarihli çıkan on birinci sayısı “Sinema ve Din” konusunu ele alır. Türk sinemasının dini temalarla kurduğu biçimsel bağa dikkat çeken bu sayı, sinemanın dinle olan ilişkisine geniş bir çerçeveden yaklaşarak sinemanın manevî boyutuna, Mustafa Akkad’a, Türk sinemasındaki hoca tiplmelerine, millî sinema dönemine dair yazılar içerir. “Toplu Konuşma” bölümünde Derviş Zaim’in *Cenneti Beklerken* filmi masaya yatırılırken, Onur Ünlü ile *Polis* filmi özelinde bir de röportaj yapılır. “Araştırma” bölümünde Metin Erksan sineması işlenmiş, “Film-Yorum” bölümünde ise çeşitli yerli ve yabancı filmlere değinilmiştir.

Fanzin on ikinci ve on üçüncü sayılarını Mart-Nisan 2008 ve 2009’da İstanbul Film Festivali sezonunda çıkarır. On ikinci sayının konusu, 12 Eylül darbesinin sinemadaki yansımalarıdır. “Söyleşi” bölümünde Sırrı Süreyya Önder ve Ahmet Uluçay, “Toplu Konuşma” bölümünde de Aybars Bora Kahyaoglu yer alırken, bu sayıya “Çeviri” adında bir de bölüm eklenmiştir. Fanzinin son sayısı olan on üçüncü sayısı ise “Düş Şatoları Yıkılıyor!” kapağıyla sinema salonlarını dosya konusu yapar. Fanzinin en hacimli sayısı olan bu sayıda Yayın Danışmanı olarak İhsan Kabil, Genel Yayın Yönetmenleri olarak da Murat Pay ve Tuba Deniz künyede yer alır. Ayrıca bu sayıda ilk defa bölüm editörleri kullanılmıştır. Bölümler arasına “Haber”, “Vizyon”, “Vizyon Eleştiri”, “Bir Yönetmen Üç Film”, “Klasik Eleştiri”, “İzlenim”, “DVD”, “Okuyucu Eleştiri” gibi yeni bölümler eklenmiştir. Aida Begic ve Yeşim Ustaoglu söyleşilerinin yanı sıra Semih Kaplanoğlu da “Toplu Konuşma” bölümüne dâhil olur. Böylece *Hayal Perdesi* fanzin dönemini tamamlar ve daha sistematik hale getirdiği editöryal süreciyle, genişleyen yazar sayısı ve günden güne tanınan kimliğiyle e-dergi sürecine geçiş yapar.

II. E-Dergi Dönemi

Hayal Perdesi sinema fanzini, on dördüncü sayısından itibaren *Hayal Perdesi* sinema dergisine dönüşür. Fanzinde olduğu gibi dergi sürecinde de yayın ekibinde yer alan Murat Pay, fanzinden dergiye geçiş sürecini şu cümlelerle ifade eder:

“(…) süreçte devam edenler oldu zamanla yazarlar yazamayanlar oldu. Hedefte tabi bunu daha nihai bir şekilde basmaya götürmek istiyorduk. Fanzin belli bir seviyeye geldikten sonra zannedersem dördüncü sayıdan sonra vakıf da daha düzenli destek vermeye başladı. Tabi manevi olarak bize destek veriyordu ama maddi olarak da daha fazla destek olmaya başladı. Bence bu da çok önemli. Sen zemini açıyorsun ve bir şeyler olduğunu görünce destek oluyorsun. Biz de devam etmeye karar verdik. Dergiyi tabi maddi teşvikten sonra daha da güzel bir tasarımla ve kaliteyle basmaya başladık. E-dergi öncesi bütün fanzinleri fotokopide bastırıyorduk. Karton kapakları bile. Zannedersem tek bir sayıyı matbaada bastırdık. Onu da festivalde dağıtacağız diye. Tasarım olarak da daha küçük defter gibi bir sayıydı. Baktık karşılık geliyor, çok alakasız insanlardan geri dönüşler alıyoruz, mektuplar geliyor vs. İnsanlar okuyor,

hatta bazı yerlere ikinci postayı bırakıyoruz. İnsanlar geliyor, Hayal Perdesi Sinema Atölyesi genişliyor. O zaman dedik ki biz bunu daha sistemli bir hale getirelim ve dergi yapıp matbaada basalım. O dönem vakıf o baskı döngüsüne giremedi. İşte abone buluruz, reklam için çalışmalar yaparız diye düşünmüştük ama basılamadı. Vakıf da madem çok istiyorsunuz o zaman e-dergi olarak çıksın ve biz insan unsuruna destek olalım dediler. Tabi bizler için insan unsurunun desteklenmesi de çok önemliydi. Tasarımı yapmaya başladık ve dolayısıyla birden e-dergiye geçtik. E-dergi olarak çıkan sayıları da arşiv olsun diye hep bir miktar bastık.”¹³

On dördüncü sayıyla başlayan e-dergi süreci kırk üçüncü sayıya kadar devam eder. Derginin adı için yeni bir tipografik tasarım yapılır ve bundan sonraki bütün sayılarda aynı tasarım kullanılır. E-dergi sürecinde yirmi ikinci sayıya kadar yayın danışmanı olarak İhsan Kabil ve yayın yönetmeni olarak da Ayşe Pay künyede yer alır. Yirmi üçüncü sayıdan itibaren ise yayın yönetmenliği Celil Civan’a geçer ve bu durum e-dergi süreci boyunca da devam eder. Otuz sekizinci sayıdan itibaren de “yayın danışmanı” tabiri kalkar ve künyede sadece “yayın yönetmeni” görülür.

Önceki fanzin sayılarında yer alan bölümlere ek olarak e-dergiye yeni bölümler de eklenir. Sinema üzerine düşüncelere yer verilen “Perspektif”, kısa filme yönelik olarak “Kısa-ca”, belgesel dünyasına yönelik yazıların yer aldığı “Belgesel Odası”, klasik filmlere yönelik “Eskimeyen Filmler”, sinemaya yönelik farklı alanlar için “Açık Alan”, vizyona girmiş filmleri farklı açılardan ele alan “Beyaz Ayarı”, mizahî bir bölüm olan “Hayal-et” ve okuyuculardan gelen yazıların yer aldığı “Hayal Postası” yeni bölümlerdir.

2010 yılında e-dergi olarak yayınlanan ilk altı sayıda dosya konuları sırasıyla Türk sinemasının 2009 vizyonu değerlendirmesi, “Mikrokozmosda Sinema” başlığıyla Ahmet Uluçay, şiddetin sinemadaki görünümüne odaklanan “Kamera, Motor! Şiddet!”, yönetmenlerin ilk filmlerine odaklanan “Düşlerin Eskizleri: İlk Filmler, İlk İzler”, sinemada mutsuzluğun izlerini araştıran “Mutsuz Filmler” ve mekândan yola çıkan filmleri tartışan “Mekândan Taşan Sorular”dır. Gene bu yıl çıkan sayılarda Ayşe Şasa, Semih Kaplanoğlu, Hüseyin Karabey, Seyfi Teoman, Apichatpong Weerasethakul, Burçak Evren gibi isimlerle röportajlar yer alır. Tanık Tufan, Sadık Yalsızuçanlar, Giovanni Scognamillo, Cahit Koytak gibi isimler “Neden Film Seyrediyoruz?” bölümünün konuklarıdır. Bu yıl dergide “Türk Sineması Araştırmaları”, “Sinefil” ve “Kamera Arkası” bölümleri de ilk defa yer almıştır.

2011 yılı sayıları “Türk Sineması mı Türkiye Sineması mı?” dosyasıyla başlar. Dergi, dönemin bu kavramsal karmaşasını, bir sorgulama kapsamında ele alarak çeşitli kişilerle söyleşiler eşliğinde irdeler. Bu ilk sayının ardından gelen diğer sayılardaki dosya konuları sırasıyla festivalleri konu alan “Artıları ve Eksileriyle

13 Pay, “Hayal Perdesi Sinema Topluluğu ve Dergisi” Konulu Görüşme.

Festivaller”, sinema-mimarlık arasındaki zaman-mekân, inceleme ve tasarım noktasındaki kesişim alanlarını irdeleyen “Kurgu-Mekân, Çatki-Zaman”, Türkiye’deki sinema literatürünün geldiği noktayı tartışan “Türk Sineması Araştırmalarının Dünü Bugünü”, sinemayla edebiyat arasındaki ilişkiyi kuramsal ve pratik açıdan inceleyen “Romandan Sinemaya” ve Türk sinemasının son döneminde ön plana çıkan yönetmenlerin yer aldığı “Yeni Kuşağın Dikkat Çeken İsimleri” dosya konularıdır. Derviş Zaim, Aida Begic, Tayfun Pirselimoglu, Onur Ünlü, Ümit Ünal, Özcan Alper, Nacer Khemir söyleşi yapılan bazı isimlerdir. Bu yıl “Keşif”, “Kayıt Dışı” ve “Yeni Projeler” gibi yeni bölümler de dergiye katılır.

2012 yılında yer alan sayılarda dosya konuları daha çok yönetmenler üzerinden ilerlemiştir. Yirmi altıncı sayıda dergi çıkmadan kısa bir süre önce hayata veda eden Lütfi Ömer Akad dosya konusudur. Akad’ın filmleri özelinde incelemeler yer alırken Giovanni Scognamillo ve Sami Şekeroğlu’nun Akad’la ilgili röportajlarına yer verilir. Ardından Bilim ve Sanat Vakfı’nda düzenlenen Lütfi Akad panelinden kesitler sunulur. Yirmi yedinci sayıda Zeki Demirkubuz kapağa taşınırken, *Yeraltı* filmi özelinde kendisiyle yapılan uzun bir söyleşiye de yer verilmiştir. Sonraki sayıların kapak konuları sırasıyla kentsel dönüşüm projeleriyle hızla büyüyen İstanbul’a eleştirel bir bakış açısı ortaya koyan *Ekümenopolis* belgeseli, Hz. Muhammed’in hayatıyla ilgili yaptığı filmin özelinde yapılan Mecid Mecidi söyleşisi, Abbas Kiyarüstemi sinemasını ele alan “Yakın Plan” ve görsel dilleri farklı fakat meseleleri aynı olan üç yönetmenin incelendiği “Tarr, Trier ve Haneke” dosyalarıdır. Ayrıca Yüksel Aksu, Mizgin Müjde Arslan, Emin Alper gibi isimlerle söyleşilere de yer verilmiştir. Gene bu yılda “Büyülü Gerçek” ve “Dizikritik” adında iki yeni bölüm dergiye dâhil edilirken DVD bölümü de uzun bir aradan sonra tekrar dergide yer alır. “Dizikritik” bölümü yirmi yedinci sayıyla birlikte dergiye girmiş ve matbu dönemde de adını “Uzaktan Kumanda” olarak değiştirerek varlığını sürdürmüştür. Böylece dergi, salt sinema dergisi olmanın ötesine geçerek televizyon ve çevrimiçi platformlardaki dizileri de bünyesine katmaya başlamıştır.

2013 yılındaki dosya konuları sırasıyla 2012 yılının vizyon değerlendirmesi, arabesk film furiasının kaynaklarını ve gelişimini inceleyen “Arabesk Filmler”, Mahmut Fazıl Coşkun’un ikinci filmi *Yozgat Blues*, Türkiye’de dağıtım sorunu, Atalay Taşdiken’in ikinci filmi *Meryem* ve Abbas Kiyarüstemi söyleşisidir. Klaus Eder, Cahit Berkay, Danis Tanovic, Derviş Zaim, Nebil Özgentürk gibi isimlerle söyleşilerin yer aldığı bu yılda, dergide İngilizce bir bölüm de açılarak bazı yazıların ve söyleşilerin İngilizcesine de yer verilmiştir. Böylece derginin uluslararası alanda da okunabilmesi ve bilinirliğinin artması amaçlanmıştır.

2014 yılı *Hayal Perdesi*’nin e-dergi olarak çıktığı son yıldır. Otuz sekizinci sayı bir önceki yılın vizyon değerlendirmesiyle çıkarken sonraki sayıların dosya konuları sırasıyla Japon animasyon ustası Hayao Miyazaki’nin sinemaya veda ettiğini açıklamasıyla birlikte Miyazaki sinemasının konu alındığı “Miyazaki’den

Sinemaya Veda”, Bilim ve Sanat Vakfı bünyesinde çalışmalarına devam eden Türk Sineması Araştırmaları Merkezi’nin hizmete açılmasını konu alan “Türk Sineması Hafızasına Kavuşuyor”, yakın zamanda hayatını kaybeden Ayşe Şasa’ya adanan “Ayşe Şasa’nın Ardından”, beyazperdedeki kahramanların ele alındığı “Kahramanlar Ne Söyler?” ve Halit Refiğ’i konu alan “Bir Fikir ve Sinema Adamı”dır. Refiğ’i odağına alan ve e-dergi olarak son kez yayınlanan sayı kırk üçüncü sayıdır.

E-dergi sürecinde içerik açısından en çok yazının yer aldığı ilk üç bölüm sırasıyla “Dosya-Kapak”, “Vizyon” ve “Türk Sineması Araştırmaları”dır. Dergiye e-dergi süresince yazılarıyla en fazla katkı yapan yazar Barış Saydam’dır. Ondan sonraki yazarlar sırasıyla Celil Civan, Aybala Hilal Yüksel, Ahmet Terzioğlu, Koray Sevindi, Tuba Deniz, Cihan Aktaş, Esra Tice, Sema Karaca, Hilal Turan, Zeynep Merve Uygun, Abdülğafur Şahin, Zeynep Turan, Ali Aslan, Kültigin Kağan Akbulut, Murat Pay, Mustafa Emin Büyükcoşkun, Mehmet Ufuk, Ayşe Pay, Mücahid Eker, Cihat Arınç ve Ebru Afat’tır. Dergiye e-dergi döneminde toplam 26 farklı bölümde 118 yazar katkı yapmıştır.

E-dergi döneminde dergide yer alan yazılar Araştırma-Değerlendirme-İzlenim, Film İnceleme-Değerlendirme, Söyleşi, Dizi İnceleme-Değerlendirme, Kitap İnceleme-Değerlendirme ve Kısa Film İnceleme-Değerlendirme olarak altı kategoriye ayrılmıştır. Bu tabloya göre dergide en fazla Film İnceleme-Değerlendirme yazısına yer verilirken (225, %37,9), ardından sırasıyla Araştırma-Değerlendirme-İnceleme (201, %33,8), Söyleşi (126, %21,2), Kitap İnceleme-Değerlendirme (28, %4,7), Dizi İnceleme-Değerlendirme (10, %1,7) ve Kısa Film İnceleme-Değerlendirme (4, %0,7) gelir.

Tablo 2 – E-Dergi Dönemindeki Dergi İçerikleri ve Oranları

No	Araştırma - Değerlendirme - İzlenim	Film İnceleme / Değerlendirme	Söyleşi	Dizi İnceleme / Değerlendirme	Kitap İnceleme / Değerlendirme	Kısa Film İnceleme / Değerlendirme
14	13	7	2	0	1	0
15	9	10	2	0	3	0
16	10	11	1	0	1	0
17	10	7	1	0	1	1
18	8	6	1	0	1	0
19	7	11	3	0	1	0
20	4	7	15	0	2	0
21	9	9	5	0	1	1
22	6	10	6	0	1	0
23	5	5	7	0	0	0
24	10	5	6	0	0	0
25	9	7	7	0	2	0

No	Araştırma - Değerlendirme - İzlenim	Film İnceleme / Değerlendirme	Söyleşi	Dizi İnceleme / Değerlendirme	Kitap İnceleme / Değerlendirme	Kısa Film İnceleme / Değerlendirme
26	5	10	6	0	2	0
27	9	7	2	1	1	1
28	5	7	3	1	1	0
29	9	6	2	1	1	0
30	6	8	6	1	1	0
31	8	9	3	0	1	0
32	9	8	5	1	0	0
33	5	11	3	0	1	0
34	4	8	5	1	1	1
35	3	6	6	1	0	0
36	2	4	5	0	1	0
37	6	5	7	1	1	0
38	6	7	2	0	1	0
39	2	9	5	0	1	0
40	6	7	3	0	0	0
41	7	6	2	1	0	0
42	7	5	2	0	1	0
43	2	7	3	1	0	0
	201	225	126	10	28	4
	0,338	0,379	0,212	0,017	0,047	0,007

Film İnceleme-Değerlendirme başlığına alınan 225 film incelemesinin 190'ı (%84,4) kurmaca filmler, 30'u (%13,3) belgesel filmler, 5'i (%2,2) de animasyon filmlerle ilgilidir. Bu filmlerin 63'ü (%28) Türk sinemasını konu alırken 162'si (%72) dünya sinemasını konu alır. Dünya sinemasından filmlerin incelendiği 162 filmin 74'ü (%32,9) Avrupa sineması, 60'ı (%26,7) Kuzey Amerika sineması, 27'si (%12) Asya sinemasına aittir. 1 tane de Afrika sinemasına yönelik bir film değerlendirmesi mevcuttur. Bu dönemde Araştırma-Değerlendirme-İzlenim ya da Söyleşi kısımlarında bazı örnekler yer alsada Güney Amerika ve Avustralya sinemasına yönelik bir film değerlendirmesi bulunmaz.

Tablo 3 – E-Dergi Dönemindeki Film İnceleme-Değerlendirmelerinin Tür ve Coğrafya Açısından Oranları

No	Kurmaca	Belgesel	Animasyon	Türk Sineması	Dünya Sineması				
					Avrupa	Asya	Afrika - Avustralya	Kuzey Amerika	Güney Amerika
14	5	2	0	2	2	0	0	3	0
15	8	2	0	2	3	0	0	5	0
16	10	1	0	5	5	0	0	1	0
17	6	1	0	1	4	2	0	0	0
18	5	1	0	0	2	0	0	4	0
19	10	0	1	1	4	1	0	5	0
20	6	1	0	3	2	1	0	1	0
21	8	1	0	3	0	1	0	5	0
22	8	2	0	3	2	2	0	3	0
23	5	0	0	1	2	0	0	2	0
24	4	1	0	3	0	1	0	1	0
25	5	1	1	5	0	1	0	1	0
26	10	0	0	5	4	0	0	1	0
27	5	2	0	2	2	0	1	2	0
28	6	1	0	3	2	0	0	2	0
29	6	0	0	0	4	1	0	1	0
30	8	0	0	2	2	4	0	0	0
31	8	1	0	4	2	1	0	2	0
32	8	0	0	0	3	1	0	4	0
33	9	2	0	3	2	2	0	4	0
34	5	3	0	2	2	3	0	1	0
35	5	1	0	0	4	0	0	2	0
36	4	0	0	0	3	0	0	1	0
37	4	1	0	1	3	0	0	1	0
38	6	1	0	1	4	0	0	2	0
39	5	2	2	1	4	3	0	1	0
40	7	0	0	1	3	0	0	3	0
41	4	2	0	3	1	1	0	1	0
42	5	0	0	2	2	1	0	0	0
43	5	1	1	4	1	1	0	1	0
	190	30	5	63	74	27	1	60	0
	0,844	0,133	0,022	0,280	0,329	0,120	0,004	0,267	0,000

III. Matbu Dönemi

Hayal Perdesi, yaklaşık beş yıllık e-dergi sürecinden sonra kırk dördüncü sayısından itibaren matbu halde yayınlanma kararı alır. E-dergi formatındaki daha büyük puntolu ve daha fazla sayfa tasarım değişikliği ve baskıya daha uygun

hale getirilir. Dergide daha önceden yer alan bölümlere ilâveten matbu dönemle birlikte “Akademi”, “Kulis” ve “Canlandırma” başlıkları da eklenmiştir. “Akademi” bölümünde sinema alanında yüksek lisans ve doktora yapmış akademisyenlerin hazırladıkları tezler üzerine söyleşiler yer alır. “Kulis” bölümü, sinema alanında faaliyet gösteren kişilerin ve kurumların yeni projelerine değinir. “Canlandırma” bölümünde ise animasyon sinemasına yönelik teknik, tarihsel ve eleştirel yazılara yer verilir.

Matbu derginin ilk sayısında genel yayın yönetmeni bulunmaz ve editör olarak Celil Civan yer alır. Kırk beşinci sayıdan itibaren derginin son sayısına kadar ise künyede Celil Civan, genel yayın yönetmeni olarak yer alırken editör olarak Aybala Hilal Yüksel'in adı geçer. Matbu derginin ilk sayısındaki kapak konusu Andrey Zvyagintsev'in *Leviathan* filmi üzerinedir ve kapak başlığı “Sizden Geriye Ne Kalır” söylemiyle sunulur. Ayrıca Türk sinemasının yüzüncü yılı olarak kutlanan 2014 senesinde gösterime giren, öne çıkan ve büyük hasılat yapan yerli yapımlar gözden geçirilmiştir.

Derginin kırk beşinci sayısında ilk matbu sayıda olduğu gibi bazı bölümler eklemeleri yer alır. Sadece sinemaya bağlı kalmayan dergi, televizyon dünyasındaki yenilikleri de gözden geçirdiği “Uzaktan Kumanda” bölümünü sayfalarına ekler. Bunların dışında sinema dünyasından önemli isimlerin biyografilerine yer verilen “Portre” de yeni bir bölümdür. Derginin kapak konusunda ise Alejandro Gonzalez Inarritu'nun *Birdman veya (Cehaletin Umulmayan Erdemi)* filmiyle Tim Burton'un *Büyük Gözler* filmi “Sanatçı ve Çilesi” başlığıyla sunulur. Kırk altıncı sayıdan itibaren ele alınan dosya konuları ise sırasıyla Ali Atay'ın ilk filmi *Limonata*, Kutluğ Ataman'ın nükteli anlatım ile ataerkil toplumdaki mevcut erkeklik konumunu sorguladığı filmi *Kuzu*, hem kurbanın bakışının izini hem de Endonezya'yı etkisi altına almaya devam eden sessizliği öne çıkaran *Sessizliğin Bakışı* filmi ve Yorgos Lanthimos'un mizahi bir eleştirisi olan *The Lobster* filmidir. Ayrıca bu yıl Zeynep Atakan, Nesimi Yetik, Tolga Karaçelik, Zeki Demirkubuz gibi isimlerle röportajlara da yer verilmiştir.

2016 yılında derginin kapak konuları sırasıyla Quentin Tarantino'nun *The Hateful Eight* filmi, filmlerinde suç, intikam, tesadüf, belirsizlik gibi temaları işleyen yönetmenler Coen Kardeşler, Belçikalı yönetmen Jaco Van Dormael'in modern bireylerin hayatlarına varoluşçu bir bakış getirdiği *Yeni Ahit* filmi, Grímur Hákonarson imzalı *İnatçılar* filmi, 15 Temmuz'daki darbe girişiminin arkasındaki işleyişi görmek için *Mançuryalı Aday*, *Arlington Yolu* ve *Ölümsüz* filmleri ışığında “Kendi Halkına Kurşun Sıkmak” dosyası ve “Tim Burton'ın Tuhaf Çocukları” adıyla Tim Burton sinemasıdır. Ayrıca matbu dönemde çok fazla ele alınmayan dosya konuları elli üçüncü sayıyla birlikte tekrar gündeme gelmiş ve bu sayıda “Tatil Filmleri”, “Dizi Dosyası” ve “Anısına: Kiyarüstemi'nin Ardından” dosyaları

oluşturulmuştur. 2016 yılında çıkan sayılarda “Edebiyattan Sinemaya”, “Yeşilçam”, “Müzik Kutusu”, “3+1” ve “Kadraaj” bölümleri de ilk defa yer almıştır.

2017 yılına girilirken ilk sayı olan elli altıncı sayıda *Kaptan Fantastik* filmi kapağa taşınmış, dosya konusu olarak da “Amerikan Film ve Dizilerinde İslamofobi” konusu işlenmiştir. Yılın diğer sayılarında kapak konusu sırasıyla *Yaşamın Kıyısında* ve *Your Name* filmleri, Güney Kore sinemasının Kore-Japonya ilişkilerine yönelik göndermelerini içeren film örnekleriyle “Güney Kore Japonya’ya Karşı” yazısı, Semih Kaplanoğlu’nun *Buğday* filmi ve “Trajedinin Gerekleri” başlığıyla sunulan *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmidir. Gene bu yıl “Yeni Mecra Yeni Sorular” başlığıyla Youtube dizileri mercek altına alınmış, yeni bir bölüm olarak da Yeşilçam dünyasında az bilinen eğlenceli olaylara değinen “Retro” ve oynadıkları farklı karakterlerle ön plana çıkmış oyuncuların ele alındığı “Metamorfoz” bölümleri dergide yerini almıştır.

Derginin çıktığı son yıl olan 2018’deki kapak konuları Andrey Zvyagintsev’in *Sevgisiz* filmi, Tolga Karaçelik’ten *Kelebekler* filmi, Ingmar Bergman’ın 100. yaşı için hazırlanan “Bergman’ın Yüzleri” sayısı, Nuri Bilge Ceylan’ın *Ahlat Ağacı* filmi, “Geçmiş Yeniden Kurgulamak” başlığıyla *Transit* filmi ve son sayıda da Mahmut Fazıl Coşkun’un *Anons* filmidir. Bu yıl ele alınan dosyalarda 2017’de Türk sinemasına bir bakış, “Çocuk Gözüyle Sinema” ve “Yerli Diziler” dikkat çeker. Tolga Karaçelik, Ercan Kesal, Aida Begic, Mahmut Fazıl Coşkun, Ramin Matin gibi isimlerle yapılan söyleşiler derginin son yılında yer alır. Altmış yedinci sayı derginin son sayısıdır. “Veda Ederken” başlığıyla verilen yazıda derginin ekonomik şartlar dolayısıyla yayın hayatına ara verdiği belirtilir. Derginin genel yayın yönetmeni olan Celil Civan, altmış üçüncü sayı çıkarken *Gazete Duvar*’a verdiği bir röportajda o dönem sinema dergilerinin ekonomik şartlarla mücadelesini şu şekilde dile getirmiştir:

“Ekonomik durgunluk dönemleri ilk başta, lüks olarak görülen kültür ve sanatı etkiliyor. Kaldı ki sinema sektöründeki canlılık veya durgunluk dönemleri bile bizim üretimimizi etkiliyor. Ekonomik zorluklara rağmen üretimimizi düşürmemeye çalıştık. Krizin maliyetlere etkisi oldu kaçınılmaz olarak. Gene de krizin niteliğimizi etkilememesi için elimizden geleni yapıyoruz. Ticari kaygılar güderek ana akımın peşinden gitmek yerine, nitelikli sinemayı gündeme taşıyoruz. İnsanların sinema salonları kapanmadan, sinema dergileri yayından kalkmadan onlara destek vermeleri daha önemli ve kalıcı... Sonrasında üzülmeyen veya kınamanın pek bir yararı olmuyor.”¹⁴

14 Celil Civan, “Ana Akım Yerine Sanat Sinemasına Öncelik Veriyoruz”, 17 Nisan 2018, <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2018/04/17/hayal-perdesi-dergisi-editoru-celil-civan-ana-akim-yerine-sanat-sinemasina-onceelik-veriyoruz> [Erişim Tarihi: 15.10.2020].

Matbu döneminde dergide yayınlanan yazıların en fazla yer aldığı ilk üç bölüm sırasıyla “Vizyon”, “Açık Alan” ve “Söyleşi”dir. Dergiye katkı sağlayan yazar olarak da birinci sırada Betül Durdu vardır. Sonrasında en çok katkı sağlayan yazarlar sırasıyla Aybala Hilal Yüksel, Celil Civan, Nesibe Sena Arslan, Koray Sevindi, Bahar Yıldırım Sağlam, Zeynep Turan, Meltem İşler Sevindi, Rüveyda Temel, Barış Saydam, Tuba Deniz, Havva Yılmaz, Sadık Şanlı ve Hilal Turan’dır. Dergiye matbu döneminde toplam 31 bölümde 81 yazar katkı sağlamıştır.

Dergideki içerikler altı ayrı başlıkta toplandığında sırasıyla en fazla yazı Film İnceleme-Değerlendirme (214, %48,5) başlığındadır. Sonra sırasıyla Söyleşi (92, %20,9), Araştırma-Değerlendirme-İzlenim (83, %18,8), Dizi İnceleme-Değerlendirme (29, %6,6), Kitap İnceleme-Değerlendirme (20, %4,5) ve Kısa Film İnceleme-Değerlendirme (3, %0,7) olarak belirlenmiştir.

Tablo 5 – Matbu Dönemindeki Dergi İçerikleri ve Oranları

No	Araştırma - Değerlendirme - İzlenim	Film İnceleme / Değerlendirme	Söyleşi	Dizi İnceleme / Değerlendirme	Kitap İnceleme / Değerlendirme	Kısa Film İnceleme / Değerlendirme
44	3	13	4	0	0	0
45	4	7	6	1	0	0
46	4	8	4	1	1	0
47	5	10	4	1	0	0
48	4	9	5	1	2	0
49	2	10	5	0	1	0
50	5	8	5	1	2	0
51	5	8	4	1	1	2
52	3	8	4	1	1	0
53	3	12	3	4	1	0
54	4	10	4	1	0	0
55	4	9	2	0	1	1
56	5	8	3	1	1	0
57	5	8	4	1	0	0
58	4	8	4	1	1	0
59	5	8	3	2	1	0
60	4	8	2	2	1	0
61	2	10	5	2	0	0
62	2	10	3	1	1	0
63	2	7	4	1	1	0
64	3	9	3	1	1	0
65	3	8	3	3	2	0
66	0	9	4	1	1	0
67	2	9	4	1	0	0
	83	214	92	29	20	3
	0,188	0,485	0,209	0,066	0,045	0,007

Matbu dönemdeki 214 Film İnceleme-Değerlendirme yazısının 181'i (%84,6) kurtmaca filmlere, 21'i (%9,8) belgesel filmlere ve 12'si (%5,6) animasyon filmlere ayrılmıştır. Bu filmlerin 43'ü (%20,1) Türk sinemasını konu alırken 171'i (%79,9) dünya sineması üzerinedir. Dünya sinemasını konu alan film yazılarının 76'sı (%35,5) Avrupa sineması, 68'i (%31,8) Kuzey Amerika sineması ve 26'sı (%12,1) Asya sineması üzerinedir. Güney Amerika sinemasına yönelik de bir filmin inceleme yapılmıştır. Afrika ya da Avustralya sinemasına yönelik farklı alanlarda yazılar olsa da filmler bazında bir inceleme yoktur.

Tablo 6 – Matbu Dönemindeki Film İnceleme-Değerlendirmelerinin Tür ve Coğrafya Açısından Oranları

No	Kurtmaca	Belgesel	Animasyon	Türk Sineması	Dünya Sineması				
					Avrupa	Asya	Afrika - Avustralya	Kuzey Amerika	Güney Amerika
44	12	1	0	6	5	0	0	2	0
45	5	1	1	1	1	1	0	4	0
46	6	1	1	2	1	3	0	2	0
47	9	1	0	2	3	1	0	4	0
48	7	2	0	1	5	1	0	2	0
49	10	0	0	4	4	0	0	2	0
50	7	1	0	3	2	0	0	3	0
51	7	0	1	3	3	1	0	1	0
52	5	2	1	2	3	0	0	2	1
53	10	1	1	1	3	2	0	6	0
54	8	2	0	2	5	0	0	3	0
55	7	1	1	2	5	1	0	1	0
56	8	0	0	1	1	2	0	4	0
57	8	0	0	1	2	1	0	4	0
58	4	2	2	1	3	1	0	3	0
59	7	1	0	2	2	2	0	2	0
60	8	0	0	1	3	1	0	3	0
61	9	1	0	1	5	1	0	3	0
62	8	0	2	1	4	3	0	2	0
63	7	0	0	1	3	0	0	3	0
64	7	1	1	1	3	2	0	3	0
65	7	1	0	2	1	2	0	3	0
66	7	1	1	2	5	0	0	2	0
67	8	1	0	0	4	1	0	4	0
	181	21	12	43	76	26	0	68	1
	0,846	0,098	0,056	0,201	0,355	0,121	0,000	0,318	0,005

Dergi içeriği e-dergi dönemiyle kıyaslandığında matbu dönem, film inceleme ve değerlendirme yazıları açısından daha baskınken e-dergi döneminde dosya konuları ve araştırma-inceleme yazıları daha fazladır. Söyleşi, dizi, kitap ve kısa film incelemeleri ise oransal açıdan matbu ve e-dergi döneminde benzer seviyededir. Gene matbu dönemde televizyon ve dizi yazılarında ciddi bir artış görülmektedir. Film incelemelerinin kurmaca-belgesel-animasyon ağırlığı aşağı yukarı aynı kalırken e-dergi döneminde matbu döneme göre Türk sineması üzerine yazılan yazılar daha fazladır.

Sonuç

Hayal Perdesi, Bilim ve Sanat Vakfı bünyesinde yürütülen sinema atölyesine katılan öğrencilerin yazınsal deneyimlerini arttırmaları amacıyla 2003 yılında başladığı yayın hayatını, altmış yedinci sayısıyla 2018 yılının sonunda sonlandırmıştır. Dergi, sinema atölyesinin bir uzantısı olarak, atölyede ele alınan fikirlerin ve tartışmaların yazınsal formda kalıcı olmasını sağlamıştır. Bu açıdan ortak bir misyonun tezahürü olmuş, sinemanın sadece izleyici odağına değil icra eden tarafına da ağırlık vererek hikâyenin çift taraflı bir gözle değerlendirilmesine ve anlamlandırılmasına katkı sağlamıştır. Derginin dili fanzin döneminden matbu dönemine kadar akademik dile yakın olmuş, kaynakça kullanımları teşvik edilmiş, gazete eleştiri türünde yazılar yayın politikası gereği kullanılmamıştır. Araştırma yazıları, izlenimler ve eleştiriler çeşitli alanlardan yazarların katkılarıyla yazılmış, bu doğrultuda akademisyenlerin yazılarına da yer verilmiştir. Ayrıca dergi, özellikle doksanların sonundan itibaren yeniden hız kazanan Türk sinemasına bir bakış açısı ortaya koyma ve Türk sinema literatürüne kalıcı katkılar sağlama amacı da taşımıştır. Türk sinemasının bütün dönemlerine yönelik çalışmalar yapılmış, Türk sinema tarihine bütünlüklü bir çerçevede yaklaşmıştır. Bu durum okuyucuya sadece gündeme dair bir dergi takip etme şansı değil geçmişle de kıyas yapabileme imkânı sunmuştur. Böylece hem yazınsal açıdan hem de okuyucu nezdinde bir Türk sineması birikimi oluşturmuş, bu sayede dergi Türk sinema tarihi yazımına da kaynaklık etmiştir. Bu misyon Bilim ve Sanat Vakfı bünyesinde Türk Sineması Araştırmaları Merkezi oluşumunu teşvik ederek günümüzde de çalışmalarını sürdüren bir veri tabanı ve merkez oluşmasına katkı sağlamıştır.¹⁵

Hayal Perdesi altmış yedinci sayısıyla yayın hayatına veda ederken farklı platformlarda faaliyetlerini sürdürmektedir. Türk Sineması Araştırmaları Merkezi dışında, Hayal Perdesi Sinema Topluluğu'nun yıllık faaliyetleri Bilim ve Sanat Vakfı bünyesinde sürmektedir. Belirli aralıklarla güncellenen web sayfasının yanında, Küre Yayınları bünyesinde çıkmayı sürdüren Hayal Perdesi Kitaplığı, yayınlarına devam etmektedir. Yeni Türk sinemasının önemli yönetmenlerini ele alan Yönetmen Sineması serisi, Yücel Çakmaklı ve Giovanni Scognamillo kitapları, Türk

¹⁵ Türk Sineması Araştırmaları web sayfası için tsa.org.tr adresi ziyaret edilebilir.

sinemasının önemli filmlerini ele alan Eskimeyen Filmler serisi, Ahmet Uluçay kitapları, Ayşe Şasa'nın *Yeşilçam Günlüğü*, Türk sinemasının kahramanlarını ele alan *Biraz Mağrur Biraz Mağdur* kitabı, Sessiz Dönem Türk Sinema Antolojisi ve dergide çıkan yazılardan hazırlanan Hayal Perdesi yıllıkları Hayal Perdesi Kitaplığının Türk sineması bölümünü oluşturur. Ayrıca kitaplıkta Abbas Kiyarüstemi, Andrey Tarkovski, Robert Bresson gibi yönetmenleri konu alan çeviri eserlerin yanı sıra sinemanın kuramsal ve tarihsel yönünü ele alan çeviri eserler de yer alır. Bu açıdan derginin editörleri ve yazarları sadece dergi bünyesinde çalışmamış, sinema yazınına farklı eserler de kazandırmıştır. Bu üretim hali, dergi bünyesinde sona erse de başka üretim kanallarında devam ederek atölyenin ve topluluğun misyonunu sürdürmektedir.

Hayal Perdesi Sinema Dergisi'ne Tarihsel Bir Bakış

Koray SEVİNDİ

Öz

Hayal Perdesi sinema dergisi, 2001 yılında Bilim ve Sanat Vakfı kapsamında yürütülen sinema atölyesine katılan öğrencilerin yazınsal deneyimlerini arttırmaları amacıyla 2003 yılında fanzin olarak çıkmaya başlar. Atölyede her hikâyenin seyirci ve yönetmen açısından çift yönlü olarak değerlendirilmesi amaçlanmış, bu nedenle atölyeye katılan öğrencilerin sadece teorik altyapıya sahip olmaları değil pratik çalışmalar yapmaları da teşvik edilmiştir. Bu altyapıdan beslenen *Hayal Perdesi* sinema dergisi de 2000'lerden sonraki sinema yazınının uzun soluklu dergilerinden biri olmuştur. Amatör bir girişimle fanzin olarak yayın hayatına başlamış, günün şartlarına ayak uydurarak e-dergi formatında yayınlarına devam etmiş ve bir süre sonra da matbu olarak çıkmaya başlamıştır. Bu makalede *Hayal Perdesi* sinema dergisinin bu üç dönemine değinilecek, çıkan sayılar üzerinden içerik analizleri ve bibliyometrik çözümlenmeler yapılarak derginin tarihsel yolculuğu irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: sinema, dergi, e-dergi, içerik analizi, bibliyometrik analiz.

A Historical Look at *Hayal Perdesi* Cinema Magazine

Koray SEVİNDİ

Abstract

Hayal Perdesi cinema magazine started to be published as a fanzine in 2003 to increase the literary experience of students who attended the cinema workshop conducted within the scope of Science and Art Foundation in 2001. In the workshop, it was aimed to evaluate each story from the perspective of the audience and the director in two ways, so the students participating in the workshop were encouraged not only to have a theoretical background but also to do practical studies. *Hayal Perdesi* cinema magazine, fed by this infrastructure, has become one of the long-running magazines of cinema writing after the 2000s. It started its publication life as a fanzine with an amateur initiative, continued in e-magazine format by keeping up with the conditions of the day. After a while, it started to be published in print. In this article, these three periods of the magazine will be mentioned, the historical journey of the journal will be examined by making content analysis and bibliometric analysis based on the published issues.

Keywords: cinema, magazine, e-magazine, content analysis, bibliometric analysis.

Dijital Beşerî Bilimler ve Türkiye Araştırmaları: Bir Literatür Değerlendirmesi

Fatma ALADAĞ*

Dijital beşerî bilimler ve Türkiye’deki çalışmalarla ilgili olarak kaleme alınan bu makalede, alana dair değerlendirmelerin öncesinde dijital beşerî bilimler nedir, Batı’da nasıl ortaya çıkmıştır sorusuna odaklanmak isabetli olacaktır. Henüz bir bilim dalı olup olmadığı konusunda tartışmalar devam ediyor olsa da, özellikle Avrupa ve Amerika’da, üniversitelerin bu alanda lisansüstü eğitim programı açmaları, merkezler kurmaları ve yüksek bütçeli araştırma fonları ile projeleri desteklemeleri dikkate alındığında, dijital beşerî bilimlerin kendine ait yöntemi, sorusu ve dönüşümü olan bir disiplin olduğu söylenebilir. Türkiye’de henüz bireysel çalışmalar ve projelerle başlangıç seviyesinde gelişmeler olmakta, dijital beşerî bilimler özelinde lisans veya yükseköğretim programı bulunmamaktadır. Bu yazıda dijital beşerî bilimlerin tarihsel arka planı ele alınacak ve bu alanda yürütülen projelerin ve literatürün bir değerlendirilmesi yapılacaktır. Bu yazı boyunca -bir bilim dalı olarak- incelenen dijital beşerî bilimlerin tarihsel araştırmalarda ve Osmanlı çalışmalarında önemli bir imkân olduğuna dikkat çekmek, Türkiye’deki araştırmacılar için alanın potansiyeline dair gündem oluşturmak hedeflenmektedir.

Çalışmada öncelikle dijital beşerî bilimlerin tanımı ve gelişim dönemleri incelenecek ardından ağırlıklı olarak tarih ve edebiyat alanındaki bazı örnek çalışmalar ve projeler kapsamında Batı’da ve Türkiye’deki mevcut durum değerlendirilecektir.

* Doktora Adayı, Universitat Leipzig Tarih Bölümü. fatmaaladag1@gmail.com, Orcid: 0000-0003-3455-6181.

Bu makale Yüksek lisans tez çalışmamızda yer alan bir bölümün genişletilmiş halidir. Bkz. Fatma Aladağ, “Cities and Administrative Divisions of the Ottoman Empire in the Early 16th Century: A Case Study for the Application of Digital History to Ottoman Studies”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul Şehir Üniversitesi, 2020. Makaleyi okuyup değerli görüşlerini benimle paylaşan başta Yunus Uğur olmak üzere değerli hakemlere ve *TALİD* yayın ekibine teşekkür ederim.

I. Teknoloji Çağında Yeni Bir Bilim Dalı: Dijital Beşerî Bilimler

Dijital teknoloji ve beşerî bilimlerin kavşak noktası olarak adlandırılan dijital beşerî bilimler, tanımı itibarıyla henüz tartışmalı bir alandır. Araştırmacıların bu yeni alana hangi uzmanlık perspektifinden dâhil oldukları “dijital beşerî bilimler nedir?” sorusunun cevabını da değiştirir. Bu tanım, mekânsal analiz yapan bir şehir tarihçisi, sosyal ağ analizine odaklanan bir siyaset bilimci veya metin analizi ile ilgilenen bir dilbilimci için kullandıkları dijital yöntemin kapsamında yeniden şekillenir. Ancak temel bir ifade olarak, dijital beşerî bilimler, teknolojinin yalnızca teknik bir destek olmanın ötesine geçtiği, beşerî bilimler alanında yeni araştırma sorularına ve bilgi üretimine imkân tanıyan, ayrıca çok katmanlı ve karmaşık verileri teknolojinin sağladığı yöntemler sayesinde kolaylıkla analiz edilebilir hale getiren akademik bilim dalıdır.

Dijital beşerî bilimlerin tarihsel gelişiminin temelleri 1949 yılında atılmıştır. İtalyan Peder Roberto Busa, Aziz Thomas Aquinas’ın toplamda 11 milyon kelimeelik eserlerini indeksleme ihtiyacı içerisindeyken bir bilgisayarın bunu gerçekleştirebileceği duyumunu alır. Busa’nın IBM şirketinden Thomas J. Watson’ı ziyareti, beşerî bilimler alanında bilgisayarlı sistemlerin nasıl bir fayda sağlayacağına dair ilham verici bir süreci başlatacaktır. Aziz Aquinas’ın eserlerindeki metinler bir dizin programı yardımıyla delikli kartlara (*punched cards*) dönüştürüldükten sonra kelimeler alfabetik sıraya göre organize edilir. Kelimelerin ayrıca sözlük başlıklarına göre de sınıflandırılmasını isteyen Busa, IBM tarafından görevlendirilen yazılım ekibiyle ikinci indeksleme sürecini de tamamlar.¹ Bu gelişmeler, teknolojinin araştırmayı kolaylaştıran teknik bir destek konumundan kendine has yöntemi ve bilgi üretim sistemi olan bir alana doğru evrilmesine dair yapılacak dönemlendirmenin ilk yıllarını temsil etmektedir.

Susan Schreibman, Ray Siemens ve John Unsworth’un derlemesini yaptığı *A Companion to Digital Humanities*’in ilk makalesinde Susan Hockey, dijital beşerî bilimlerin tarihsel arka planını dört dönem olarak ifade etmektedir.² Hockey, 1949 ile 1970’li yılların başını “başlangıç dönemi” olarak adlandırmaktadır. 1960’larda bilgisayar destekli beşerî bilimler (*computational humanities*) çalışmalarına ilgi duyan akademisyenler bir araya gelerek uluslararası *Computers and the Humanities* isimli dergiyi yayımladılar.³ IBM’in desteğiyle ve Queens College, City University of New York tarafından yayımlanan derginin başlığında seçilen fontlar geleneksel

1 “Pioneering The Computational Linguistics and The Largest Published Work of All Time”, https://web.archive.org/web/20120327122219/http://www.ibm.com/ibm100/it/en/stories/linguistica_computazionale.html [Erişim Tarihi: 15.09.2020].

2 Susan Hockey, “The History of Humanities Computing”, *A Companion to Digital Humanities*, Susan Schreibman, Raymond George Siemens ve John Unsworth (eds.), Malden, MA: Blackwell: 2004, <http://www.digitalhumanities.org/companion/view?docId=blackwell/9781405103213/9781405103213.xml&chunk.id=ss1-2-1> [Erişim Tarihi: 04.09.2020].

3 *Computers and the Humanities*, c. 1, sy. 1, Eylül 1966.

yakın-okuma yöntemlerini savunanlarla bilgisayar destekli araştırmayı destekleyen akademisyenlerin arasındaki tartışmaların da temsilcisi gibidir. Nitekim *Computers* kelimesi mekanik bir font ile tasarlanmışken, *Humanities* için italik bir font tercih edilmiştir. Farklı disiplinlerden akademisyenlerin sosyal ağ oluşturmasını sağlayan dergi, erken dönemde alana dair birçok tartışmaya alan açmıştır. Dönemin en önemli tartışması bilgisayar destekli araştırmaların güvenilirlik ve kalite açısından şüpheli olduğu yönündedir. Dolayısıyla makinelerin insanî ve soyut sezgileri yok edebileceğine ve beşerî bilimler araştırmacılarının bilgisayarların büyümesine kapılmaması gerektiğine dair fikirlerin, derginin henüz ilk sayısında vurgulandığı görülebilir. Dönemin yazarları, önceliklerinin insancıl hayal gücü olduğunun altını çizme ihtiyacı içerisindeydi.⁴ Aynı şekilde editörler, bilgisayar programlarının beşerî bilimlerin yakın-okuma üzerine şekillenen köklü araştırma yöntemlerine zarar vereceği korkusunun gündemde olduğunun farkındadır. Her ne kadar bilgisayarla araştırma yapmak isteyen akademisyenleri bir araya getirme ve destekleme girişimleri olsa da editörler geleneksel beşerî bilimlere hitap etme sorumluluğunu da üstlenmiş görünmektedirler.

Bu dönemde ağırlıklı olarak dizin ve indeksleme üzerine çalışmaların yanı sıra edebî eserleri kantitatif yaklaşımlarla inceleme girişimleri dikkat çekmeye başlamıştır. Metinlerin istatistiksel analizine dair önemli bir çalışma, 1962 yılında Alvar Ellegård tarafından yayımlanan *A Statistical Method for Determining Authorship: The Junius Letters, 1769-1772* isimli eserdir.⁵ Ellegård, Büyük Britanya Kralı III. George'a muhalif olarak yazılan siyasî mektuplardaki tekrar eden kelimelerin sayısal analizini yaparak, mahlas olarak kullanılan Junius'ın kim olduğu yönünde tahminlerde bulunur. Frederick Mosteller ve David L. Wallace tarafından yayımlanan *Inference and Disputed Authorship: The Federalist* ise 1787-1788 yıllarında "Publius" mahlası ile kaleme alınan metinler üzerine yapılmış benzer bir çalışmadır.⁶ Mosteller ve Wallace'ın bu eseri, yazar tespitinde yeni bir yöntem ve beşerî bilimler araştırmalarında bilgisayarın kullanımına dair önemli bir örnek olarak kabul edilmektedir.⁷

Teknoloji alanındaki gelişmelerin araştırma yöntemlerinin seyrini benzer ölçüde etkilediği söylenebilir. Örneğin, manyetik bantların ortaya çıkışı verileri seri olarak saklama imkânı sağladı. Ancak kaydedilen ve depolanan verilere rastgele değil sadece bir dizi şeklinde erişim zorunluluğu, bilgisayar destekli araştırmaya

4 Hockey, "The History of Humanities Computing".

5 Alvar Ellegård, *A Statistical Method for Determining Authorship: The Junius Letters 1769-1772*, Acta Universitatis Gothoburgensis: Gothenburg Studies in English, No. 13, Göteborg, 1962.

6 Frederick Mosteller ve David L. Wallace, *Inference and Disputed Authorship: The Federalist*, Addison-Wesley Publishing Company, 1964.

7 Helle Porsdam, "Too Much 'Digital', Too Little 'Humanities'? An Attempt to Explain Why Many Humanities Scholars are Reluctant Converts to Digital Humanities", *Arcadia Papers*, 2011, Cambridge University Library, s. 8.

şüphe ile bakan tarihçilerin tedirginliğini tetiklemiştir. Nitekim doğrusal bir veri tabanının -metinsel veriler için problem teşkil etmese de- tarihsel araştırmalar için kullanımı uygun görülmemiştir.⁸ Ancak bu durum çok fazla uzun sürmemiş ve teknolojik gelişmeler araştırmacıların tedirginliklerine yeni dönemde yeni çözümler üretmiştir.

Hockey, 1970'lerden 1980'lerin ortasına kadar uzanan yılları "konsolidasyon", yani sağlama dönemi olarak adlandırmaktadır.⁹ 1970'li yıllar, alana dair akademik konferansların yanı sıra kurumların oluşumuna da şahitlik etti. Cambridge Üniversitesi tarafından 1973 yılında kurulan "Hesaplamalı Edebiyat ve Dil Bilimi Birliği" (Association for Literary and Linguistic Computing (ALLC)) ve 1978 yılında Amerika'da kurulan "Bilgisayar ve Beşerî Bilimler Derneği" (Association for Computers and the Humanities (ACH)) bu bağlamda zikredilebilecek önemli örneklerdir. Konferanslarda dilbilim alanında programlama, metin analizi, elektronik metinler arşivleme, koruma gibi konularda bir metodolojiye olan ihtiyaç gündeme geldi.¹⁰ ALLC, Avrupa'da dijital beşerî bilimler yöntemlerini ve teknolojisini araştıran, geliştiren ve uygulayan tüm disiplinleri kapsayan ve yüzlerce üyeyi çatısı altında toplayan "Avrupa Dijital Beşerî Bilimler Birliği" (European Association for Digital Humanities (EADH)) adı altında halen faaliyetlerine devam etmektedir.¹¹ Benzer şekilde ACH, "Dijital Beşerî Bilimler Organizasyonları Birliği"nin (Alliance of Digital Humanities Organizations (ADHO)) 2006 yılındaki kuruluşuna öncülük ederek birçok önemli akademik kurumu bir araya getirmiş ve bugüne değin her yıl düzenlediği dijital beşerî bilimler konferansında yüzlerce akademisyene ve akademik çalışmaya ev sahipliği yapmıştır.¹² Kurumsal gelişmeler, teknolojinin akademik hayata hızla nüfuz etmesi sonucu ortaya çıkan tartışma odaklarına yer açmak için önemli bir ihtiyacı karşıladı. Bilgisayarların zaman içerisinde yaygınlaşmasıyla birlikte beşerî bilimler akademisyenleri ve özellikle tarihçiler bu yeni makinelerle daha fazla etkileşime girdi. Verileri depolama ve işleme kapasitesine dair bilgisayarların cazibesi birçok akademisyenin gündeminde yer almaya başladı.¹³ Bu dönemde altı çizilmesi gereken bir diğer gelişme ise şehir tarihçilerinin haritalama araçlarını mekânsal analizler için kullanmaya başlamalarıdır. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve 1980'li yılların başında daha yaygın olarak erişilebilir hale gelen Coğrafi Bilgi Sistemleri (CBS), özellikle tarih bilim dalı içerisinde yerini almaya başladı. Birden fazla katmanı bir arada görmeyi, tematik olarak incelemeyi ve görselleştirmeyi sağlayan CBS teknolojisi sayesinde

8 Hockey, "The History of Humanities Computing".

9 Hockey, "The History of Humanities Computing".

10 Hockey, "The History of Humanities Computing".

11 <https://eadh.org/about> [Erişim Tarihi: 5.9.2020].

12 <https://adho.org/about> [Erişim Tarihi: 5.9.2020].

13 Chris Alen Sula ve Heather Hill, "The Early History of Digital Humanities", *Making of the Humanities V. Conference*, Johns Hopkins University, Baltimore, 2016.

coğrafi konum içeren veriler dijital ortama uyumlu hale getirildi.¹⁴ Beşerî bilimler akademisyenlerinin sonraki dönemlerde şahitlik ettikleri teknolojik gelişmeler, yürüttükleri bu çalışmaların yayılımını ve görünürlüğünü -iletişim kanallarının artmasına bağlı olarak- hızlandırdı.

“Yeni gelişmeler” dönemi olarak adlandırılan 1980’li yılların ortası ve 1990’lı yılların başı, elektronik posta ve kişisel bilgisayarların ortaya çıkmasıyla birlikte, araştırmacıların dijital dünya ile olan ilişkisini önemli ölçüde artırdı.¹⁵ Her ne kadar bilgisayarlar oldukça pahalı makineler olsa da IBM ve Apple Macintosh, beşerî bilimler araştırmacılarının ilgisini çekmeyi başardı.¹⁶ 1987 yılında dijital beşerî bilimler alanında çalışmalar yapan bir grup akademisyen “Uluslararası Bilgisayar ve Beşerî Bilimler Konferansı”nda (International Conference on Computers and the Humanities (ICCH)) bir araya geldi ve iletişimde kalma ihtiyacı nedeniyle ilk kez elektronik bir tartışma ortamı oluşturdu.¹⁷ Willard McCarty’nin öncülük ettiği ve *Humanist* adı verilen bu girişim sayesinde elektronik seminerler ve tartışmalar yürütüldü.¹⁸ Bu döneme damgasını vuran bir diğer gelişme ise metinleri yazılım programlarına uyarlamak için fazlasıyla vakit harcayan akademisyenleri mutlu eden işaretleme (*markup*) teknolojisidir. “Standart Genelleştirilmiş İşaretleme Dili” (The Standard Generalized Markup Language (SGML)) birçok farklı türdeki metni bilgisayar yazılımı ile işleyebilmek için standart bir şema sağladı.¹⁹ İşaretleme teknolojisi sayesinde araştırmacılar etiket (*tag*) yöntemiyle metinleri özelliklerine göre kategorilendirme ve yeni hipotezler üretme imkânı edindi. Özellikle “veri hakkına veri/bilgi” (*data about data*) olarak ifade edilen üst veri (*metadata*) tekniği ile kütüphanelerde kullanılan bilgi kartlarının dijital ortama aktarılması mümkün oldu. Üst veri yönteminin nesnelere ait karmaşık bilgileri sadeleştirme çabası yalnızca kütüphanelerdeki kullanımı ile sınırlı değildir. Haritalar, gösterge panelleri, ATM’ler, marketler veya web tarama araçları gibi bugün gündelik yaşantının bir parçası olan ve arka planda karmaşık bir yapıya sahip birçok sistem/nesne, kullanıcılara yalnız bir bilgi şeması ile sunulmaktadır.²⁰ Bu gelişmelerin sonucunda ortaya çıkan “Metin Kodlama Girişimi” (Text Encoding Initiative (TEI)) beşerî bilimler alanındaki metinlerin bilgisayar ortamında

14 Stephen Robertson, “The Differences between Digital Humanities and Digital History”, Matthew K. Gold ve Lauren F. Klein (eds.), *Debates in the Digital Humanities 2016*, <https://dhdebates.gc.cuny.edu/read/untitled/section/ed4a1145-7044-42e9-a898-5ff8691b6628> [Erişim Tarihi: 18.09.2020].

15 Hockey, “The History of Humanities Computing.

16 Hockey, “The History of Humanities Computing.

17 Hockey, “The History of Humanities Computing.

18 Humanist Discussion Group”, <https://dhumanist.org/> [Erişim Tarihi: 10.09.2020].

19 Joan M. Smith, “The Standard Generalized Markup Language (SGML) for Humanities Publishing”, *Literary and Linguistic Computing*, c. 2, sy. 3, 1987, s. 171-175.

20 Jeffrey Pomerantz, *Metadata*, The MIT Press, 2015, s. 1-18.

kodlanmasına dair günümüzdeki en kapsamlı kılavuzu hizmete sunmaktadır.²¹ TEI sayesinde metinler elektronik ortamda oluşturulan basit bir verinin ötesine geçer, araştırmacılar tematik olarak kelimeler arasındaki bağlantıları ortaya çıkarma, kelimelerin grafik yapılarına değil anlamları üzerinden analiz yapabilmeye yeteneğine sahip olurlar. Lou Burnard, *What Is The Text Encoding Initiative?* isimli kitabında TEI projesinin beşerî bilimler çalışmaları için sağladığı faydalara değinmektedir.²² Bilgisayar yazılımları arasındaki yapısal farklılıklar nedeniyle verilerin elektronik ortamda herhangi bir bozulmaya veya değişime maruz kalmadan kullanılması/paylaşılması araştırmacılar için hayati öneme sahiptir. TEI bu riski ortadan kaldırarak standart bir şablon oluşturmaktadır. Böylece beşerî bilimler akademisyenleri, inceledikleri metinleri kendi bilinçli seçimlerine göre kodlayabilir, hangi temalarla ilişkilendireceklerine karar verebilir ve hiçbir değişikliğe uğramadan uluslararası alanda dijital olarak servis edebilirler.²³ Verilerin standart bir formatta dolaşımı ve paylaşımı, internetin ortaya çıkmasıyla birlikte daha da önem kazanmıştır.

Dijital beşerî bilimlerin bir disiplin olarak gelişmesindeki tarihsel evrelerinin sonuncusu 1990'lardan günümüze kadar gelen süreç içerisinde değerlendirilmektedir.²⁴ İnternetin gelişimi ile birlikte, 1990'lı yıllar bilgisayar destekli beşerî bilimler çalışmaları için bir dönüm noktası sayılabilir. Web tarayıcılarının ortaya çıkışı, akademik camiada bilginin yayılımına yardımcı oldu ve araştırmacılar çalışmalarını daha geniş bir topluluk tarafından erişilebilir hale getirdi. Elektronik kütüphanelerin gelişimi bu sürece paralel ilerleyerek araştırmacıların birincil kaynaklara ulaşımını kolaylaştırdı.²⁵ Erken dönemlerde "Hesaplamalı Beşerî Bilimler" (*Humanities Computing*) olarak adlandırılan bu alan, önceleri "gerçek" yani "geleneksel" beşerî bilimler araştırmacılarına sadece teknik bir destek olarak algılanırken²⁶ günümüzde kendi araştırma yöntemi ve soruları olan ve disiplinlerarası çalışmalara olanak sağlayan Dijital Beşerî Bilimler (*Digital Humanities*) olarak tanımlanmaktadır. Günümüzde teknolojik destek olmadan bir araştırma yürütmek neredeyse imkânsızdır. Bilgisayarların kendi sistemlerinde standart hale getirdiği

21 <https://tei-c.org/> [Erişim Tarihi: 5.9.2020].

22 Lou Burnard, *What is the Text Encoding Initiative? How to Add Intelligent Markup to Digital Resources*, Marseille: OpenEdition Press, 2014.

23 TEI teknolojisinden istifade edilerek yürütülen projelerin bir listesi için bkz; <https://tei-c.org/activities/projects/> [Erişim Tarihi: 5.9.2020].

24 Hockey, "The History of Humanities Computing".

25 Michael L. Black, "The World Wide Web as Complex Data Set: Expanding the Digital Humanities into the Twentieth Century and Beyond", *International Journal of Humanities and Arts Computing*, c. 10, sy. 1, s. 95-109.

26 David Berry, "The Computational Turn: Thinking About the Digital Humanities", *Culture Machine*, 2011, https://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/49813/1/BERRY_2011-THE_COMPUTATIONAL_TURN-_THINKING_ABOUT_THE_DIGITAL_HUMANITIES.pdf [Erişim Tarihi: 17.09.2020].

kelime işlem yazılımlarından kaynaklara, masa başında ulaşım imkânı sağlayan dijital kütüphanelere veya kurumsal iletişimde halen baskın bir konumda olan elektronik posta sistemine kadar birçok teknoloji günlük hayatın bir parçasıdır. Ancak dijital beşerî bilimler, disiplinlerarası yöntemleri de kapsayan çok yönlü bilgi üretim ağını temsil ederek bunun çok daha ötesine geçmektedir. Araştırma yönteminin değişmesine paralel olarak, araştırmanın sorusu, kapsamı ve çıktıları da geleneksel yöntemden farklılaşmaktadır. Dijital ile geleneksel araştırmanın arasında erken dönemde ortaya çıkan “hangisi daha üstün” tartışmasının bir benzeri Charles Percy Snow ve Frank Raymond Leavis’in arasındaki karşılıklı atıflar üzerinden literatüre “İki Kültür” (*Two Cultures*) olarak geçmiştir. Tartışmanın temel noktası, edebî kültür mü yoksa bilimsel kültür mü daha önemli? sorusudur. Fizikokimya profesörü olan Snow, Cambridge’deki Senato Binası’nda edebiyat kültürü yerine bilimsel kültürü savunan “The Two Cultures” başlıklı bir konuşma yaptı.²⁷ Yine Cambridge’de edebiyat eleştirmeni Profesör Leavis, buna cevap olarak, “Two Cultures? The Significance of C. P. Snow”²⁸ başlıklı konuşmasında disiplinlerin üstünlüğünün ötesinde, asıl olanın insan dünyasını anlamak olduğunu vurguladı.²⁹ Yunus Uğur, nitel ve nicel yöntemler arasındaki ayrıma dair benzer bir bakış açısının altını çizmektedir. Uğur, teorik, kavramsal ve kaynaklara dayalı yakın okumanın araştırmanın merkezi kabul edilirken, verilere erişim, veri toplama, analiz etme, grafik ve haritalama programları gibi sonuçları veya tezleri/fikirleri daha iyi sunmayı sağlayan teknolojinin, araştırmanın özüne katkıda bulunmayan araçlar yani araştırma sürecinin pasif aşamaları olarak görüldüğünü ifade eder.³⁰ Üstünlük tartışmaları ve önyargılar zamanla geçerliliğini yitirmiştir. N. Katherine Hayles, dijital beşerî bilimlerin, düşük prestijli bir seviyeden, kendi teorileri ve standartları olan, profesyonel ve entelektüel düzeyde bilgi üretimine uzanan bir gelişim sürecini temsil ettiğini vurgulamaktadır.³¹ Schnapp ve Presner’in 2009 yılında yayımladıkları *Digital Humanities Manifesto 2.0*, bu alandaki birinci ve ikinci dalga gelişim sürecini açıklamaktadır. Schnapp ve Presner’e göre birinci dalgada nicel çalışmalara şahitlik eden dijital beşerî bilimler, artık daha yoruma dayalı, deneysel ve üretken olan ikinci dalga dönemine geçmiştir. Verilerin

27 C. P. Snow, *The Two Cultures and The Scientific Revolution (The Rede Lecture)*, The Syndics of The Cambridge University Press, 1959.

28 F. R. Leavis, “The Two Cultures? The Significance of C. P. Snow”, *Spectator*, 1962, s. 297-303.

29 Benjamin Fraser, *Digital Cities: The Interdisciplinary Future of the Urban Geo-Humanities*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015, s. 34.

30 Yunus Uğur, “Tarihçilik Sahasında Teknolojik İmkânlardan Yararlanma”, *Tarih Bilimi ve Metodolojisi* içinde, M. Y. Ertaş (ed.), İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık, 2019, s. 377.

31 N. Katherine Hayles, “How We Think: Transforming Power and Digital Technologies”, *Undersanding Digital Humanities*, David M Berry (ed.), Palgrave Macmillan, 2012, s. 43

karmaşık yapısına, tarihsel bağlamına ve analitik derinliğine dikkat çeken niteliksel çalışmalar bu dönemde yoğunlaşmaktadır.³²

David M. Berry, dijital beşerî bilimlerin üçüncü dalgasını hesaplamalı dönüşüm (*computational turn*) olarak adlandırmakta ve Lev Manovich'e atıf yaparak³³, yazılımsallaştıktan (*softwarised*) sonra kültür, politika ve ekonominin ne anlama geldiğini sorgulamaktadır.³⁴ Araçsal değişimin epistemik değişikliklere yol açtığını ifade eden Berry'e göre günümüzde dijital-doğan veriyi anlamak için bilgisayar kodunun anlaşılması gerekmektedir. Bu noktada her dijital beşerî bilimler akademisyeninin uzman bir bilgisayar programcısı olması elbette beklenmemektedir. Ancak dijital formda üretilen veriyi anlamak için araştırmacıların, bilgisayar programcıları ile aynı dili konuşabilecek ölçüde bilgi sahibi olmaları gerekmektedir.³⁵ Muazzam miktar (*volume*), gerçek zamanlılık (*velocity*) ve çeşitlilik (*variety*) arz eden dijital formdaki *büyük veri* (*big data*), sosyal medya araçları, jeo-uzamsal (*geospatial*) veritabanları veya Nesnelerin İnterneti (*Internet of Things*) teknolojisi sayesinde hızla gelişmektedir. Makine-öğrenimi (*machine learning*), derin-öğrenme (*deep learning*) ve daha genelde veri bilimi (*data science*) yöntemlerinin ortaya çıkması bu devasa verinin yapılandırılması ve analiz edilebilmesi için oluşan ihtiyacı karşılama çabasıdır.³⁶ Bu noktada Berry, beşerî bilimler akademisyenlerinin geleneksel olarak odaklandığı kitaplar veya makalelerin ötesine geçilerek, dijital formda üretilen bu devasa veri akışındaki anlatı veya kalıpların nasıl anlaşılabilirliğine dair önemli bir tartışmayı gündeme getirmektedir.

Dijital beşerî bilimlerin, geleneksel beşerî bilimler alanında zaman içinde maruz kalınan teknolojik dönüşümün doğal bir sonucu olduğu söylenebilir. Geleneksel araştırma yöntemlerinin değerini indirgeyen bir iddiada bulunmanın aksine dijital beşerî bilimler, kaçınılmaz şekilde hayatımıza dâhil olan teknolojik araçlar sayesinde bilgiyi görsel ve tematik olarak işleme, veriler arasındaki gözle görülemeyen ilişki ağlarını ortaya çıkarma ve yeni sorular sorabilme imkânı sağlama hedefindedir. Dijital medya araçları bilgiyi nasıl anladığımızı, okuduğumuz veya ürettiğimiz noktada bilgi ile olan ilişkimizi değiştiren bir güce sahiptir.³⁷

32 Todd Presner, Jeffrey Schnapp ve Peter Lunenfeld, "Digital Manifesto 2.0.", 2009, s. 2, http://www.humanitiesblast.com/manifesto/Manifesto_V2.pdf [Erişim Tarihi: 18.09.2020].

33 Lev Manovich, *Software Takes Command* isimli eserinde dijital dönüşümün sosyo-kültürel etkilerini "yazılım kültürü" kavramı etrafında tartışmaktadır. Bkz. Lev Manovich, *Software Takes Command*, New York: Bloomsbury Academic, 2013.

34 David M. Berry, "Introduction: Understanding the Digital Humanities", *Undersanding Digital Humanities*, David M Berry (ed.), Palgrave Macmillan, 2012.

35 N. Katherine Hayes, "How We Think: Transforming Power and Digital Technologies", s. 58.

36 John D. Kelleher ve Brendan Tierney, *Data Science*, MIT Press, 2018, s. 1-38.

37 Kristen Nawrotzki ve Jack Dougherty, "Writing History in the Digital Age", <https://quod.lib.umich.edu/d/dh/12230987.0001.001/1:7/--writing-history-in-the-digital-age?g=dculture;rgn=div1;view=fulltext;xc=1#top> [Erişim Tarihi: 15.09.2020].

Bu noktada beşerî bilimler akademisyenlerinin, tarihin ve kültürel mirasın dijital dünyadaki dönüşüm sürecinde, yeni kavramlar ve odak noktalarının üretilmesinde, tartışılmasında ve uygulanmasında çok daha kritik bir konuma geldiği gözlemlenebilir.³⁸ Dijital beşerî bilimler, disiplinlerarası ve dijital tekniklerle donanmış bir araştırma ortamı sağlaması açısından göz ardı edilemeyecek bir potansiyele sahiptir.

Tarihsel arka planı ve dönemsel seyrini inceledikten sonra dijital beşerî bilimler alanında Batı'da yapılmış örnek çalışmalara ve projelere değinmek bu yeni akademik disiplinin mevcut durumunun ve sonrasında Türkiye'deki yansımalarının anlaşılması açısından isabetli olacaktır.

II. Dijital Beşerî Bilimler Çalışmalarına Genel Bakış

İnternet sayesinde masa başından kalkmadan arşiv kaynaklarına ulaşabilmek, bulut sistemleri ile çok kullanıcıli veri paylaşımı yapabilmek ve depolamak veya navigasyon uygulamalarıyla adres bulabilmek gündelik hayatın bir parçası haline geldi. Bu noktada, farkında olmaksızın özümseyen dijital teknolojilerin, araştırma sahasında bilgiyi anlama veya üretme becerisini etkilemesinin olağan bir durum olduğu söylenebilir. Bu kısımda, bazı örnekler üzerinden incelenen dijital beşerî bilimler alanındaki çalışmalar, teknolojinin teknik hizmet misyonundan, bilgi üretme düzeyine nasıl evirildiğinin anlaşılmasına olanak sağlayacaktır. Ancak öncesinde, dijital araştırma yöntemlerinin sadece basit bir görselleştirme veya sayısallaştırmanın (*digitization*) ötesinde, bilgi üretimine olan katkısına değinmek çalışmaların mahiyetini değerlendirebilmek açısından faydalı olacaktır.

Dijital araçlar, gelişimlerine tanık olan toplumlara buldukları çağın ihtiyaçlarına adapte olma özelliği sağlamaktadır. Bu noktada dijital beşerî bilimler, dijital-doğan bilgiyi anlamak ve kavramsallaştırmak için eleştirel bakış açısı sağlayan bir disiplin olduğu söylenebilir. Burada sadece okuma, yazma ve düşünme yöntemlerini değil, aynı zamanda bunların ortaya çıktığı kurumları da dönüştüren bir süreçten bahsedilmektedir. Akademik bilginin üretildiği üniversitelerde, dijital araçların sağladığı yeni fırsatları kuruma dâhil etmek için dijital teknolojilere ayak uydurma zorunluluğu oluşmaktadır. Amerikan Sosyoloji Derneği tarafından hazırlanan bir raporda, akademisyenlerin kariyerlerinde sosyal medya aracılığıyla iletişim kurma becerilerinin önemli olduğu vurgulanarak, bu iletişimin, bilimsel dünyanın dijital teknolojiyle bütünleşme seviyesini gösterdiği iddia edilmektedir.³⁹ Bu bakış açısına göre, beşerî bilimler akademisyenleri,

38 Todd Presner ve Chris Johanson, "The Promise of Digital Humanities", A Whitepaper, 2009, <http://humanitiesblast.com/Promise%20of%20Digital%20Humanities.pdf> [Erişim Tarihi: 20.11.2020]

39 Colleen Flaherty, "Tweeting Your Way to Tenure", *Inside Higher Ed*, <https://www.insidehighered.com/news/2016/09/08/sociologists-discuss-how-departments-should-consider-soc.i.al-media-activity-and-other> [Erişim Tarihi: 13.09.2020].

etkileşim alanlarını genişletmedikçe, yaşadıkları çağın gerektirdiği kalite ve bilgi düzeyinin gerisinde kalarak, dijital dünyada toplumu geliştirme yeteneğinden mahrum olma riski altındadır.

Akademik niteliği ve değeri yitirilmeden beşerî bilimlerin verilerini, kodlama dili ile uyumlu hale getirme ve dijitalleşme (*digitalization*) çabası dinamik bir projeleşme sürecini de beraberinde getirdi. Böylece *büyük veri* çağında özellikle tarihsel veya edebî kaynaklar kapasite, erişilebilirlik, esneklik, çeşitlilik, etkileşimlilik, hipermetinsellik gibi yenilikçi özelliklere sahip bir analiz ortamında, geniş bir yelpazede işlenebilir hale geldi.⁴⁰ Stephen Ramsay, görselleştirme, metin analizi, coğrafi referanslı araştırmalar ve dijital veritabanlarının “yeni görme alışkanlıkları” yaratan faydalı bir teknoloji olduğunun altını çizmektedir.⁴¹ Dijital beşerî bilimlerin alanında, teknolojik araçların sağladığı imkânlarla en üretken şekilde uyum sağlayan bilim dallarından birisi tarih disiplini. Özellikle şehir tarihçileri, sosyal, kültürel, ekonomik, mimarî veya sanatsal açıdan şehirlerin veya bölgelerin çok katmanlı doğasına ışık tutmak ve karşılaştırmalı analizler yapmak için dijital araçları yoğun şekilde kullanmaktadırlar. Örneğin, Coğrafi Bilgi Sistemi (CBS), şehirlerin ve toplumların zaman ve mekândaki değişimini ve dönüşümünü gözlemlemek için kullanılan temel araştırma araçlarından biridir. Genel bir ifade ile CBS, mekânsal veriyi saklamak, kontrol etmek, dijital sisteme dâhil etmek, analiz etmek ve görüntülemek için geliştirilmiş bir sistemdir.⁴² David J. Bodenhamer ve arkadaşları, *Deep Maps and the Spatial Narratives* isimli eserinde haritalar sayesinde bilgiyi görselleştirmenin, sosyal ve kültürel çalışmalar için yeni bir bakış açısı ve yeni anlayışlar oluşturmaya yardımcı olacağını ifade etmektedirler.⁴³ Tarihçiler, arşiv kayıtlarındaki coğrafi bilgileri yapboz parçaları gibi gerçek konumlarına yerleştirme ve mekânsal olarak tartışma fırsatı bulmaktadır. Özellikle tarihsel yer isimleri (gazetteer) alanında yürütülen çalışmalar mekânsal analizler için önemli indeksler oluşturmaktadır. Örneğin *World Historical Gazetteer (WHG)*, 1.8 milyonluk devasa bir veriyi kapsamakta ve bağlı veri (*linked data*) teknikleriyle detaylı araştırma yapma imkânı sunmaktadır. Mekânsal analiz ve şehir tarihi söz konusu olduğunda, şüphesiz haritalar da ön plana çıkmaktadır. Kaynaklarda bahsi geçen coğrafi bilgiler aracılığıyla tarihsel şehirleri veya yapıları yine tarihsel

40 Daniel J. Cohen ve Roy Rosenzweig, *Digital History: A Guide to Gathering, Preserving, and Presenting the Past on the Web*, Fairfax, VA: Center for History and New Media, 2005, <http://chnm.gmu.edu/digitalhistory/> [Erişim Tarihi: 09.09.2020].

41 Stephen Ramsay, “Databases”, *A Companion to Digital Humanities*, Susan Schreibman, Raymond George Siemens ve John Unsworth (eds.), Malden, MA: Blackwell Publication, 2004, s. 195.

42 Lord Chorley, *Handling Geographic Information: Report of the Committee of Enquiry, Department of the Environment*, London: HMSO, 1987, s. 132.

43 David J. Bodenhamer vd., *Deep Maps and the Spatial Humanities*, David J. Bodenhamer, John Corrigan ve Trevor M. Harris (eds.), Bloomington and Indiana, USA: Indiana University Press, 2015, s. 1-2.

haritalar üzerinde yeniden canlandırmak ve farklı temalarda analiz edebilmek ancak dijital teknoloji ile mümkündür.⁴⁴ Yeni multimedya eklentileriyle üç boyutlu görüntüler, zaman çizelgesi veya videolar, CBS sistemi içerisine eklenerek farklı formattaki verilerin analize dâhil edilmesi ve daha anlaşılır çıktılar oluşturulması mümkün hale gelmiştir. Böylece insanüstü kapasitede karmaşıklığa sahip olan ve daha önce birbiriyle alakasız görünen veriler arasındaki ilişki ağları da ortaya çıkartılabilir.⁴⁵ CBS teknolojisi ve tarihsel araştırmalara katkısı, hâlihazırda beşerî bilimler akademisyenleri tarafından yürütülen örnek projeler aracılığıyla daha iyi anlaşılabilir. Son yıllarda tarih, daha özde şehir tarihi alanındaki araştırmalar için CBS araçlarından faydalanan sayısız çalışma vardır. Bu noktada hem araştırma yöntemi hem de görsellik açısından başarılı birkaç örnek projeyi değerlendirmek yerinde olacaktır.⁴⁶

Visualization Venice, sanat, mimarî, şehir tarihi ve mühendislik gibi birçok farklı disiplinden ve kurumdan uzmanları bir araya getirerek, Venedik şehrinin değişim ve dönüşümünü tüm boyutlarıyla ortaya koymayı hedefleyen, “ne”, “nerede”, “nasıl” ve “ne zaman” sorularına odaklanan önemli bir çalışmadır.⁴⁷ Proje ekibinden Alessandra Ferrighi, projenin iki amacı olduğunu belirtmektedir: şehir tarihçilerine yeni araştırma ve iletişim araçları sağlamak ve uzman olmayan genel bir izleyici kitlesiyle paylaşılacak içerik üretmek. Proje, aynı zamanda teknolojik araştırma yöntemlerinin çalışma ve düşünme biçimini devrim niteliğinde değiştirebileceğini gösterme iddiasındadır. *Visualization Venice*, tarih boyunca kentsel çevredeki ve yapılardaki değişimin görselleştirilmesi için bir nevi teknolojinin test edilmesidir.⁴⁸

Bir diğer ilham verici çalışma, büyük bir araştırma ekibi eşliğinde 2000 yıllık Avrupa tarihini haritalayan, milyonlarca arşiv belgesini ve müzelerdeki büyük koleksiyonları dijital bir bilgi sistemine dönüştüren ve “Büyük Ölçekli Simülatör” inşa eden *Time Machine (TM)* projesidir.⁴⁹ Yapay zekâ ve bilgisayar sistemleri ile beşerî bilimleri birleştirerek *Geçmişin Büyük Verisini*⁵⁰ oluşturmayı hedefleyen

44 David Rumsey ve Meredith Williams, “Historical Maps in GIS”, *Past Time, Past Place: GIS for History*, Anne Kelly Knowles (ed.), US: ESRI Press, 2002, s. 1.

45 John Corrigan, “Qualitative GIS and Emergent Semantics”, *Spatial Humanities: GIS and Future of Humanities Scholarship*, David J. Bodenhamer, John Corrigan ve Trevor M. Harris (eds.), Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2010, s. 76-89.

46 CBS teknolojisi ile yürütülen çalışmaların bir listesi için bkz; <http://www.hgis.org.uk/resources.htm> [Erişim Tarihi: 10.09.2020].

47 <http://www.visualizingvenice.org/visu/> [Erişim Tarihi: 10.09.2020].

48 Alessandra Ferrighi, “Visualizing Venice: A Series of Case Studies and A Museum on The Arsenale’s Virtual History”, *Built City, Designed City, Virtual City: The Museum of The City*, Donatella Calabi (ed.), Roma: CROMA, 2013, s. 137.

49 <https://www.timemachine.eu/about-us/> [Erişim Tarihi: 11.09.2020].

50 <https://www.timemachine.eu/unleashing-big-data-of-the-past-europe-builds-a-time-machine/> [Erişim Tarihi: 11.09.2020].

proje, çok katmanlı araştırma aşamalarından oluşmaktadır. Arşivleri sayısallaştırma, kodlama, sosyal ağ haritasını ortaya çıkarma, metin analizi, mekânsallaştırma ve üç boyutlu görselleştirme tekniklerini kullanarak dijital beşerî bilimlerin neredeyse tüm farklı dallarını bir araya getirmesi açısından *Time Machine* oldukça önemli bir girişimdir. Projede öncelikle, bilgisayarlı tomografi teknolojilerinden yararlanarak arşivlerin -el değmeden- üç boyutlu görüntüleri oluşturulmaktadır. Daha sonra, aktörler ve mekânlar arasındaki bağlantıları ortaya çıkaran ağ analizleri için tarama işlemi tamamlanan arşivler dijital metne dönüştürülmektedir. Bu süreçte en büyük zorluk, Optik Karakter Tanıma (OCR) sisteminin el yazmalarındaki harfleri algılayamaması olarak ifade edilmektedir.⁵¹ Ancak Avrupa Birliği, el yazmaları ve transkripsiyonları için makine-öğrenimi teknolojisinin bir parçası olarak “Arşiv Belgelerinin Tanınması ve Zenginleştirilmesi (READ)” teknolojisini geliştirerek bu sorunu çözmeyi başarmıştır.⁵² Böylece tarihçiler, dijitalleştirilmiş metinler üzerinden, şehirlerdeki sosyal hayata, mekânlara ve şahıslara dair geçmişi yeniden üç boyutlu olarak inşa etme ve çok katmanlı tematik analizler yapma fırsatı buldular.

The Map of Early Modern London (MoEML) isimli proje ise bağlı veri ve işleme teknolojisi alanında önemli bir girişimdir.⁵³ Proje, Shakespeare’in Londra ile ilgili mekânsal algısına ve şehirdeki mekânların yazarlar ve resmî yetkililer tarafından nasıl adlandırıldığına, kullanıldığına ve yeniden tasarlandığına odaklanmaktadır.⁵⁴ *MoEML*, Londra’daki mekânın kültürel temsilini Shakespeare’in gözünden keşfetmek için metin kodlama, TEI teknolojisini kullanmaktadır. Böylece TEI, araştırmacıların birincil ve ikincil kaynaklar üzerinde aynı anda çalışabilmesini ve bilgisayar tarafından okunabilir ve işlenebilir şekilde kodlanan metinler aracılığıyla birbiriyle bağlantılı veri tabanları oluşturabilmesini sağlar. Transkript edilmiş metinlerdeki mekânsal veriler, yapılar, şahıslar dijital ortamda haritalandırılarak birbirleriyle olan ilişkileri analize uygun hale getirilmekte ve web sayfası üzerinden yayınlanmaktadır. *MoEML*, dijital teknolojinin şehir tarihi, arşiv ve edebiyat çalışmalarına uygulanarak nasıl büyük bir bilgi havuzu ve analiz ortamı sağladığını gösteren çok katmanlı bir projedir.

Yukarıda incelenen çalışmaların yanı sıra Avrupa ve Amerika’da farklı bilim dallarında yürütülen onlarca proje bulunmakta ve sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Teknolojik gelişmelere paralel olarak dijital beşerî bilimlerdeki yöntemler de kendisini güncelleyerek varlığını sürdürmektedir.

51 <https://www.epfl.ch/research/domains/venice-time-machine/concepts/> [Erişim Tarihi: 11.09.2020].

52 Alison Abbott, “The ‘Time Machine’ Reconstructing Ancient Venice’s Social Networks”, *Nature*, c. 546, sy. 7658, 2017, s. 341-344, <https://www.youtube.com/watch?v=uQQGgYPRWfs> [Erişim Tarihi: 11.09.2020].

53 <https://mapoflondon.uvic.ca> [Erişim Tarihi: 11.09.2020].

54 https://mapoflondon.uvic.ca/mission_statement.htm [Erişim Tarihi: 11.09.2020].

III. Türkiye’de Dijital Beşerî Bilimler

Dijital Beşerî Bilimler, Türkiye’de daha çok tarih bilim dalı çerçevesinde yapılan çalışmalarla ön plana çıkmaktadır. Bu noktada, öncelikle Osmanlı arşivinin bilgisayar destekli araştırmalar için sahip olduğu nitelikleri değerlendirmek yerinde olacaktır. Nitekim Batı’daki arşiv kaynaklarına dair yapılan çalışmalardan sonra, yoğunluğu ve çeşitliliği açısından Osmanlı arşivlerinin dijital teknoloji araçlarının kullanımı için sahip olduğu yüksek potansiyelin altını çizmek gerekmektedir. Büyük miktarda veriyi eşzamanlı olarak değerlendirmek, bağlantıları analiz etmek ve daha da önemlisi arşiv kaynaklarını korumak ve bunlara erişmek çevrimiçi bir dünyada, beşerî bilimlerde dijital teknolojinin kullanılması için önemli motivasyonlardır. Altı yüzyıla ait geniş bir zaman dilimi, Osmanlı bürokrasisinin kayıt tutma hassasiyeti ve Osmanlı topraklarındaki farklı etnik ve dinî toplulukları kapsayan çok kültürlü yapısı, iyi korunmuş çok sayıda arşiv kaynağını miras bırakmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu ile ilgili çalışmaların dijital dünyadaki mevcut durumunu anlamak için Amy Singer’in “Digital Ottoman Project (DOP)” çalışmaya üzerine kaleme aldığı yazısına değinmek isabetli olacaktır. İslamî düşünce ve pratiklerin ayrılmaz bir parçası olan Osmanlı İmparatorluğu, bugün Anadolu, Arap dünyasının büyük bir kısmı, Balkanlar ve Doğu Avrupa, Kırım, Kafkaslar ve Batı İran dâhil olmak üzere yirmi beş ila otuz ülkeyi kapsayan bir coğrafyayı içermektedir.⁵⁵ Singer, bu geniş coğrafyadan kalan arşiv mirasının dijital beşerî bilimler tarafından sağlanan disiplinlerarası çalışma sistemlerine ihtiyaç duyduğunu vurgulamaktadır. Özellikle kaynakların çeşitliliği ve yoğunluğu düşünüldüğünde, dijital teknolojinin vaat ettiği araçlar ve yöntemler, tarihçilere yeni sorular sorma ve zamandan tasarruf etme fırsatı verecektir. Singer, Osmanlı kaynaklarının zenginliğine atıfta bulunarak, hiçbir araştırmacının bu kadar çeşitli kaynağın bütünü üzerinden bireysel olarak çalışamayacağını ve işbirliği içinde yürütülen proje ve yöntemlerin karşılaştırmalı araştırmalara da katkı sağlayacağını ifade eder. Kahraman Şakul, Yunus Uğur ve Abdulhamit Kırmızı, “Osmanlıların tüm coğrafyasına yayılan bu “devasa verinin” (*big data*) dönemsel ve tematik olarak mukayese edilmesi, ortak ve farklı kullanımlarının çıkartılması ve daha makro birtakım bağlamlara dönüştürülmesi için sayısallaştırma, tasnif ve ilişki analizi yapmak elzemdir” diyerek dijital beşerî bilimler çalışmalarının önemine dikkat çekmektedirler.⁵⁶ Bu alanın disiplinlerarası çalışma ortamı sayesinde arşivlerde keşfedilmeyi bekleyen binlerce belgenin yapay zekâ ve makine öğrenimi teknolojisi sayesinde sistematik ve çok katmanlı projeler için bir merkez olma gücüne sahip

55 Amy Singer, “Designing the Digital Ottoman Project: Six Hundred Years, Twenty-Five Languages, And Eight Alphabets”, *The Institute Letter*, 2015, <https://www.ias.edu/ideas/2015/singer-digital-ottoman> [Erişim Tarihi: 11.09.2020].

56 Kahraman Şakul, Yunus Uğur ve Abdulhamit Kırmızı, “Türkiye’de Deneysel ve Dijital Tarihçiliğin Gelişimi İçin Bir Strateji Çerçevesi”, A. S. Özkaya (ed.), *Türk Askeri Kültürü: Tarih, Strateji, İstihbarat, Teşkilat, Teknoloji*, İstanbul: Kronik Yayınları, 2019, s. 719.

olduğu söylenebilir. Böylece, şehir tarihinden askerî ve siyasî tarihe, ekonomiden entelektüel tarihe kadar pek çok alanda kullanılabilecek bir veri madeni, dijital araştırma yöntemlerinin sağladığı ileri seviye analiz ortamına dâhil edilebilir.

Son yıllarda Osmanlı tarihi de dâhil olmak üzere İslam dünyasını kapsayan birçok dijital proje başlatılmış, platform oluşturulmuş ve kaynakları sayısallaştırma girişimlerinde bulunulmuştur. Örneğin, *The Open Islamicate Texts Initiative (OpenITI)*⁵⁷ Arapça ve Farsça metinlerin sayısallaştırılmasına odaklanan önemli bir girişimdir. Proje, özellikle OCR teknolojisinin Arapça yazı dilleri için uyumlu hale getirilmesine dair teknik çalışmalar sürdürmektedir. Bu kapsamda projenin çıktuları, Osmanlıca metinlerin dijital sistemlere hızlıca aktarılmasına dair kılavuz olma potansiyeli taşımaktadır. Osmanlı arşivlerinin sayısallaştırılmasına dair bir diğer önemli girişim ise *Ottoman Text Archive Project (OTAP)*⁵⁸ isimli projedir. Bu kapsamda veri madenciliği yöntemleriyle Osmanlıca belgelerin sayısallaştırılması, işlenmesi ve görsel sorgu sistemlerine dâhil edilmesi hedeflenmektedir.

İslam dünyasına dair mekânsal analiz, sosyal ağ veya metin analizi kapsamında çalışmalar da bulunmaktadır. *OpenITI* ekibinden bazı akademisyenlerin yürütücülüğünü yaptığı *al-Turayyā Project*⁵⁹, erken dönem İslam dünyasının jeo-uzamsal bir verisini ve rotalarını sunmaktadır. Ayrıca gazetteer alanındaki çalışmalar kapsamında 2000'den fazla toponomi verisi barındıran *al-Turayyā Project* mekânsal çalışmalar için önemli bir referans sayılmaktadır. *Ottoman Recogito (OttRec)* isimli proje çok daha küçük kapsamda olsa da Osmanlı metinlerine dair gazetteer çalışmaları alanında sınıf içi uygulamaların bir çıktısı olarak güzel bir örnektir.⁶⁰ *The Islamisation of Anatolia*⁶¹ isimli proje ise 1100-1500 yılları arasında Anadolu'nun Hıristiyanlıktan İslam'a nasıl dönüştüğünü ele almaktadır. Avrupa tarihinin şekillenmesinde önemli bir yeri olan Osmanlı İmparatorluğu'nun ortaya çıktığı yer olmasına rağmen ihmal edilen bir konu olarak Anadolu'daki bu dönüşümün süreçlerini ele alması açısından proje diğer çalışmalardan farklı olma iddiasındadır. Proje, Arapça, Farsça ve Türkçe el yazmalarının içeriklerine, nasıl ve nerelerde dolaşımında olduklarına dair veriler içermekte ve mekânsal dağılımlarını gösteren haritalar sunmaktadır.

Mekânsal, ilişkisel ve yapısal analizlere dair çok katmanlı dijital bir proje olan *Mapping Ottoman Epirus (MapOE)*⁶² bugün Batı Yunanistan ve Güney Arnavutluk'u

57 <https://alraqmiyyat.github.io/OpenITI/> [Erişim Tarihi: 11.09.2020].

58 http://courses.washington.edu/otap/archive/data/arch_inf/info_en/des_eng.html [Erişim Tarihi: 11.09.2020].

59 <https://althurayya.github.io/> [Erişim Tarihi: 11.09.2020].

60 Antonis Hadjikyriacou, "Introduction: Ottoman Recogito (OttRec)," *Medium*, <https://medium.com/pelagios/introduction-ottoman-recogito-ottrec-3157478130fd> [Erişim Tarihi: 04.11.2020].

61 <https://www.islam-anatolia.ac.uk/> [Erişim Tarihi: 04.11.2020].

62 <https://web.stanford.edu/group/spatialhistory/cgi-bin/site/project.php?id=1147> [Erişim Tarihi: 04.11.2020].

kapsayan Epir bölgesinde, Tepedelenli Ali Paşa yönetiminde oluşan ekonomik ve siyasî kurumları, ilişkileri ve yapıları incelemektedir. *MapOE* ancak büyük ölçekte görülebilecek detayları çok yönlü görselleştirmelerle ortaya koyması açısından Osmanlı tarihi alanında dikkat çeken bir çalışmadır. Daha bölgesel bir çalışma olan *Mapping Ottoman Damascus through News Reports*⁶³, 1875-1914 yılları arasında, gazeteler ve haber raporları aracılığıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun Şam'da devlet yönetimini meşrulaştırma ve kamu düzenini sağlama çabasını TEI teknolojisi ile analiz etmekte ve mekânsallaştırmaktadır. Mekânsal araştırmalara, Osmanlı şehir tarihi ve sosyal-mekânsal bir perspektifinden katkı sunan bir başka çalışma ise *Applying Digital Methods to the Study of a Late Ottoman City: A Social and Spatial Analysis of Political Partisanship in Gaza* başlıklı makaledir. Ondokuzuncu yüzyıl Osmanlı Gazze şehrini ele alan makalede, veritabanı, istatistiksel analizler, ağ analizi ve CBS ile üretilmiş haritalar kullanılarak arşiv belgeleri analiz edilmektedir.⁶⁴

Daha pratik bir amaca hizmet etmesi bakımından diğer projelerden ayrılan *OpenOttoman (OO)*⁶⁵, Osmanlı dünyasına dair dijital çalışmalar, veritabanları, dijital araçlar ve tekniklere dair örnekleri tek bir çatı altında toplayarak alandaki önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Portal ayrıca tanıtımına yer verdiği çalışmaların faydaları ve eksik yönlerine dair de rehberlik etmektedir. *Digital Islamic Humanities Project*⁶⁶ ise İslam dünyasına dair yapılan dijital çalışmalar, sempozyumlar, etkinlikler ve proje ilanlarıyla ilgili bilgi sağlayan bir başka web sayfasıdır. Ancak 2018 yılından sonra herhangi bir güncelleme yapılmadığı için alandaki son gelişmeleri takip etmek açısından atıl kalmıştır.

İslam dünyası perspektifinde yürütülen dijital çalışmalarla ilgili fikir veren kitaplar da mevcuttur. Okabe Atsuyuki'nin editörlüğünde hazırlanan *Islamic Area Studies with Geographical Information Systems* isimli eser, CBS teknolojisinin İslam coğrafyasına yönelik yapılacak çalışmalardaki potansiyelini anlatmaktadır.⁶⁷ Yine benzer bir çalışma olarak Elias Muhanna'nın editörlüğünde hazırlanan *The Digital Humanities and Islamic & Middle East Studies*, İslam coğrafyasını kapsayan araştırmalardaki dijital dönüşüm ve yaklaşımlar üzerine tartışmaları içermektedir.⁶⁸ 2019 yılında L.W. Cornelis (Eric) van Lit tarafından hazırlanan

63 Till Grallert, "Mapping Ottoman Damascus through News Reports: A Practical Approach", *Digital Humanities and Islamic & Middle East Studies*, Elias Muhanna (ed.), Boston, Berlin: De Gruyter, 2015, s. 175-198.

64 Yuval Ben-Bassat ve Johann Buessow, "Applying Digital Methods to the Study of a Late Ottoman City: A Social and Spatial Analysis of Political Partisanship in Gaza" *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, c.63, sy. 4, 2020, s. 505-554.

65 <https://openottoman.org/> [Erişim Tarihi: 04.11.2020].

66 <https://islamicdh.org/> [Erişim Tarihi: 04.11.2020].

67 Okabe Atsuyuki, *Islamic Area Studies with Geographical Information Systems*, London/New York: RoutledgeCurzon, 2004.

68 Elias Muhanna, *The Digital Humanities and Islamic & Middle East Studies*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2016, s. 6.

Among Digitized Manuscripts: Philology, Codicology, Paleography in a Digital World isimli ve açık erişimli kitap bu alandaki en yeni çalışmalardan birisidir. Arapça harflerin kodlanması ve dijitalleştirilmesine yönelik imkânlar ve karşılaşılabilecek problemlerle ilgili önemli bilgi ve deneyimleri tartışması açısından eser önemli bir boşluğu doldurmaktadır.⁶⁹

Türkiye’de son yıllarda farkındalık kazanan dijital beşerî bilimler, henüz lisans veya yükseköğretim düzeyinde akademik programa sahip olmasa da bazı üniversitelerin Kültürel Çalışmalar, Sosyal Bilimler veya Bilgi ve Belge Yönetimi bölümlerinin ders müfredatında yerini almaktadır. Bu alanın önemine dair Türkiye’de farkındalık oluşturan ve çeşitli konferanslarla dijital beşerî bilimleri Türk araştırmacılara tanıtan öncü isimlerden birisi Almıla Akdağ Salah’tır.⁷⁰ UCLA’de 2004 yılında başlatılan dijital beşerî bilimler bursunu ilk kazanan doktora öğrencisi olarak Salah, tezinde tekno-bilimsel sanat ve bu akımın sanat tarihi yazımındaki etkilerine odaklanmıştır.⁷¹

Bireysel ilginin sonucu olarak birkaç akademisyen tarafından yürütülen ve Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) veya Avrupa Araştırma Konseyi (ERC) gibi kurumların fonladığı projeler sayesinde, dijital araştırma yöntemleri Osmanlı çalışmalarının odağına taşınmaktadır. Türkiye’de özellikle tarih ve edebiyat alanlarında yapılan bazı örnek projelere değinmek mevcut durumun anlaşılması açısından faydalı olacaktır. Yunus Uğur’un yürütücülüğünü yaptığı ve TÜBİTAK tarafından desteklenen “Osmanlı Şehir Tipolojileri ve Atlası (1450-1700)” isimli proje, dijital araştırma yöntemlerinin Osmanlı şehir tarihi çalışmalarına uygulanması açısından Türkiye’deki önemli girişimlerden birisidir.⁷² Proje kapsamında farklı coğrafyalardan seçilen kırk beş Osmanlı şehri -klasik idari organizasyonun ötesinde- nüfus büyüklüğü, ekonomik özellikler, yerleşim verileri, sosyal yapı ve demografik niteliklerine göre yeniden sınıflandırılarak ilişkiyel yaklaşım (*relational approach*) perspektifiyle analiz edilmiştir.⁷³ Uğur’un halen devam etmekte olan ve TÜBİTAK tarafından desteklenen bir diğer projesi, “Osmanlı Şehirlerini Haritalamak: Sosyo-Mekânsal Benzerlikler ve Özgünlükler

69 L.W.C. van Lit, *Among Digitized Manuscripts -Philology, Codicology, Paleography in a Digital World*, Leiden: Brill, 2019.

70 <https://www.almilaakdag.com/> [Erişim Tarihi: 04.11.2020].

71 Almıla Akdağ Salah, “*Discontents of Computer Art: A Discourse Analysis on the Intersection of Arts, Sciences and Technology*”, *Doktora tezi, University of California, Los Angeles, 2008*.

72 Yunus Uğur, “Mapping Ottoman Cities: Socio-Spatial Definitions and Groupings (1450–1700)”, *Journal for Early Modern Cultural Studies*, c. 18, sy. 3, 2018, s. 16-65.

73 Yunus Uğur, “Big Data in Ottoman Urban Studies: A Relational Approach to the Archival Data and to Socio-Spatial Analyses of an Early Modern Ottoman City”, *Social Sciences*, MDPI, Open Access Journal, c. 7, sy. 4, Nisan 2018, s. 1-12. Yunus Uğur’un ilişkiyel yaklaşım yöntemiyle Edirne şehri üzerine hazırladığı doktora çalışması için bkz. Yunus Uğur, “The Historical Interaction of the City With Its Mahalles: Ottoman Edirne in The Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries”, *Doktora tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2014*.

(1520-1540)", 1530 tahrir defterlerini odağna alarak imparatorluk çapında Osmanlı şehirlerinin envanterini ortaya çıkarmayı, ayrıca ekonomik, sosyal ve mekânsal veriler üzerinden şehirlerin tematik ve dijital haritalarını üretmeyi hedeflemektedir.⁷⁴ Her iki proje, CBS teknolojisinden istifade ederek Osmanlı şehirlerini dijital ortamda çok katmanlı olarak tartışma imkânı sunmakta ve şehir tarihi perspektifinden dijital yöntem ve yaklaşımları Osmanlı tarihi ile buluşturmaktadır.

Dijital beşerî bilimleri Osmanlı çalışmalarının gündemine taşımayı amaçlayan bir diğer önemli proje ise Mustafa Erdem Kabadayı'nın yürütücülüğündeki "1850-2000 Yılları Arasında Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet Türkiye'sine Sanayileşme ve Kentleşme: Karşılaştırmalı Bir Bakış" isimli çalışmadır.⁷⁵ ERC tarafından fonlanan proje Osmanlı/Türk perspektifinde sanayileşme dinamiklerini, meslekî yapılar ve kentsel büyümedeki değişimleri, ayrıntılı veri setleri ve demografik bilgiler üzerinden ele alarak karşılaştırmalı ve dijital yöntemlerle analiz etmeyi hedeflemektedir. Osmanlı arşivlerinin yeni yöntem ve yaklaşımlarla yeniden keşfine odaklanan bir diğer çalışma ise Murat Güvenç'in yürütücülüğünü yaptığı "Sanayileşme Öncesi Halic ve Boğaz Kıyılarının Sosyal ve Mekânsal Yapısı: Bostancıbaşı Defterleri Üzerinde Sayısal Çözümlemeler" isimli projedir. Bu çalışma kapsamında, veri madenciliği teknikleriyle Bostancıbaşı defterlerinde kullanılan terimler dijital ortamda kodlanarak tematik ve mekânsal analizler yapılmıştır.⁷⁶

Sosyal ağ analizi alanında dijital beşerî bilimler çalışması yürüten Abdurrahman Atçıl, "Yüksek Osmanlı Ulemasının Mesleki ve Entelektüel İlişki Ağları ve Gruplaşmaları (1470-1650)" isimli TÜBİTAK projesi kapsamında, 626 ulemanın biyografisi ve sosyal ilişki ağlarını, tabakat, tezkire, ruznamçe ve ruus kaynaklarını odağa alarak tahlil etmiştir.⁷⁷ Atçıl'ın "OTTOLEGAL: Osmanlı Hukuk Normunun Oluşumu: Farklı Grupların Katılımı ve Etkileşimi 1450-1650" başlıklı bir diğer projesi ise ERC tarafından desteklenmektedir. Proje, kanunnâmeleri ve fetvaları inceleyerek, farklı grupların kanun yapma süreçlerindeki etkisini dijital araçlarla ortaya çıkarmayı ve analiz etmeyi amaçlamaktadır.⁷⁸ Sosyal ağ analizinin Osmanlı çalışmalarındaki bir başka örneği ise Zeynep Dörtok Abacı'nın yürütücülüğünü yaptığı "Batmayacak Kadar Bağlantılı ya da Güçlü Olmak: Osmanlı Toplumunda Sosyal Ağlar ve Aktörler (1695-1700)" başlıklı TÜBİTAK projesidir. Bursa kadı

74 Yunus Uğur, "Mapping the Ottoman Cities: Socio-Spatial Conjunctions and Distinctiveness (1520-1540)", TÜBİTAK 1001 - Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu.

75 <https://urbanoccupations.ku.edu.tr/> [Erişim Tarihi: 04.11.2020].

76 <https://www.khas.edu.tr/tr/arastirma/khasta-arastirma/khas-bap-projeleri> [Erişim Tarihi: 04.11.2020].

77 <https://www.sehir.edu.tr/en/academics/school-of-islamic-studies/awards-grants-and-achievements/abdurrahman-atcil-proje-tubitak-destegi> [Erişim Tarihi: 04.11.2020].

78 <https://fass.sabanciuniv.edu/tr/announcement-detail?nid=81727> [Erişim Tarihi: 04.11.2020].

sicillerini odağına alan proje, “sosyal ve ekonomik ilişki ağlarında merkezi roldeki aktörleri belirleyip, onların etkinlikleri, merkeziliği ve prestijlerini”⁷⁹ analiz etmektedir.

Özen Nergis Dolcerocca ise ERC tarafından desteklenen “Modernleşen İmparatorluklar: Aydınlanma, Milliyetçi Öncüler ve Batı Dışı Edebi Moderniteler” başlıklı projesinde Rusya, Japonya ve Osmanlı’nın kültürel ve dilsel reformlarının, metin kodlama teknikleriyle karşılaştırmasını yaparak dijital beşerî bilimlere, edebiyat disiplini ekseninde katkı sunmaktadır.⁸⁰

Tarihsel ve kültürel mirası sanallaştırma girişimleri kapsamında önemli bir proje olan ve Hatice Aynur, Kayoko Hayashi ve Hakan Karateke’nin önderliğinde yürütülen “Osmanlı Kitabeleri Veri Tabanı” projesi kapsamında ise 7000’den fazla kitabe dijital ortama aktararak araştırmacıların hizmetine sunulmuştur. Türk Tarih Kurumu ve Tokyo Üniversitesi’nin katkılarıyla tamamlanan proje, Osmanlı kitabelerine dair büyük ölçekli ilk dijital veri tabanı olma özelliğini taşımaktadır.⁸¹

Türkiye’de dijital beşerî bilimler alanında, yazılım temelli çalışmalar da bulunmaktadır. Örneğin, Ahmet Abdullah Saçmalı’nın geliştirmiş olduğu *Lexi-Qamus* isimli yazılım, Osmanlı Türkçesi kelimelerin çözümlenmesi noktasında araştırmacılara kolaylık sağlamaktadır.⁸² Binlerce kelime ve kelime öbeğini içeren *LexiQamus* veri tabanı, birçok farklı sözlük maddesini kapsamakta ve web sayfası üzerinden kullanıcılara hizmet vermektedir.

Beşerî bilimler alanında yeni teknolojik yaklaşımlara dair birkaç çeviri kitap⁸³ dışında dijital beşerî bilimler özelinde Türkçe özgün kaynak eser henüz yayımlanmamıştır. Literatürde genel olarak -mühendislik perspektifinden- *büyük veri* üzerine eserlerin çoğunlukta olduğu söylenebilir. Ancak Şevki Işık ve Mert Küçükvardar’ın kaleme aldığı *Bilişim Devrimi: Teknolojinin Felsefi ve Sosyolojik Analizi* isimli eser, teknoloji ve insan ilişkisi odağında, alana dair felsefi ve sosyolojik açıdan değerli bir katkı sunmaktadır. Ayrıca literatürde teknolojik gelişmelerin tarih yazımındaki etkilerine yer veren kitap bölümleri de mevcuttur. Kahraman

79 Zeynep Dörtok Abacı, “Bilgi Çağında Tarihçi Olmak: Sosyal Ağ Analizi Yaklaşımı ve Osmanlı Tarihi Çalışmaları”, *Türk Tarih Eğitimi Dergisi*, 2013, c. 2, sy. 2, s. 41.

80 <https://cssh.ku.edu.tr/news/erc-baslangic-fonu-2020-modernlesen-impatorluklar-aydinlanma-milliyetci-onculer-ve-bati-disi-edebi-moderniteler/?fbclid=IwAR1rZYi5ktgkSyzBIHl8QHYgrTsqAXYZstFdatfj-tnakXCvHAPC4Bxiq34> [Erişim Tarihi: 04.11.2020].

81 <http://info.ottomaninscriptions.com/> [Erişim Tarihi: 04.11.2020].

82 <https://www.lexiqamus.com/tr> [Erişim Tarihi: 04.11.2020].

83 Helene Snee vd., *Sosyal Bilimler İçin Dijital Yöntemler: Yöntemsel Yenilikler için Disiplinlerarası Bir Kılavuzu*, çev. Selva Ersöz Karakulakoğlu, Nobel, 2016; Franco Moretti, *Tarih ile Edebiyat Arasında: Burjuva*, çev. Eren Buğlalılar, İstanbul: İletişim, 2015. Bu eserin monografik bir değerlendirmesi için ayrıca bkz. Nefise Kahraman, “Dijital Beşerî Bilimlerin İmkanları Işığında Dünden Bugüne Burjuva”, *Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 2016, sy. 5, s. 172-181.

Şakul, Yunus Uğur ve Abdulhamit Kırmızı, *Türk Askeri Kültürü: Tarih, Strateji, İstihbarat, Teşkilat, Teknoloji* isimli eserde dijital ve deneysel tarihçiliğin önemi ve Osmanlı çalışmalarındaki potansiyelinin altını çizerek bu alana dair farkındalık oluşturmuşlardır.⁸⁴ Dijital tarih üzerine benzer bir çalışma olarak Yunus Uğur, *Tarih Bilimi ve Metodolojisi*'ne iki makale ile katkıda bulunmuş ve teknoloji ekseninde beşerî bilimler çalışmalarını ve imkânlarını tartışmıştır.⁸⁵

Son yıllarda çeşitli bilim dallarında dijital beşerî bilimlere dair Türkçe makaleler yayımlanmıştır. Örneğin, Türkan Öykü Büyükçelikkok, dijital verilerin ve dijitalleşme sürecinin sosyal ve beşerî bilimler alanındaki çalışmalara etkisini ve bu veriler üzerinden yapılan çalışmalarda özneliliğin en aza indirgenmesi sonucu pozitivist talepleri karşılayarak nasıl yeni bir anlayış getirdiğini ele almakta ve teorik çerçevede konuya yaklaşmaktadır.⁸⁶ Sümeyye Akça, kültürel miras alanında yapılan çalışmalar üzerinden dijital beşerî bilimlerin önemini vurgulayarak, dijitalleşme ve bilgisayar teknolojilerinin imkânlarından ve uygulama alanlarından bahsetmiştir.⁸⁷ Serkan Şavk ise Türkiye sinema tarihi açısından dijital beşerî bilimler yöntemlerinin potansiyelini incelediği makalesinde, örnek projeler ve Yeşilçam bağlamında dijital yöntemlerin nasıl yeni araştırma sorularını ortaya çıkardığını tartışmaktadır.⁸⁸ Dijital beşerî bilimlerin sağladığı yeni yöntemlerden etkilenen en önemli alanlardan birisi de şüphesiz bilgi hizmeti veren kütüphanelerdir. Haydar Yalçın, dijital teknoloji ile birlikte ortaya çıkan yeni kaynak türleri açısından kütüphanelerdeki altyapısal dönüşümü incelemektedir.⁸⁹ Her geçen gün sayısı artan yazılımlar geliştirilmektedir. Uygulama araçlarıyla ilgili olarak kaleme aldıkları makalede Semanur Öztemiz ve Nevzat Özel, dijital beşerî bilimler alanında çalışma yapmak isteyen araştırmacılar için metin analizi, üç boyutlu görüntüleme, zaman çizelgesi, veri görselleştirme ve dijital yayıncılık alanlarında kullanılan yazılımlar hakkında fikir vermektedir.⁹⁰

84 Şakul, Uğur ve Kırmızı, "Türkiye'de Deneysel ve Dijital Tarihçiliğin Gelişimi İçin Bir Strateji Çerçevesi".

85 Yunus Uğur, "Yerel Tarih Yaklaşımı ve Yerel Tarihçilik", *Tarih Bilimi ve Metodolojisi* içinde, M. Y. Ertaş (ed.), İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık, 2019, s. 93-98; a.mlf., "Tarihçilik Sahasında Teknolojik İmkanlardan Yararlanma", *Tarih Bilimi ve Metodolojisi* içinde, M. Y. Ertaş (ed.), İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık, 2019, s. 377-382.

86 Türkan Öykü Büyükçelikkok, "Doğa Bilimleri ve Pozitivizm Işığında Sosyal ve Beşerî Bilimlere Dijital Veri Etkisi", *International Journal of Information, Technology and Philosophy*, yıl 2, sy. 2, 2019, s. 89-107.

87 Sümeyye Akça, "Dijital İnsanî Bilimler: Yeni Bir Yaklaşım", *Türk Kütüphaneciliği*, c. 32, sy. 3, 2018, s. 193-207.

88 Serkan ŞAVK, "Dijital Yöntem ve Araçlar Türkiye Sinema Tarihi Çalışmaları Açısından Ne Vaat Ediyor?", *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, sy. 1, 2018, s. 199-208.

89 Haydar Yalçın, "Dijital İnsani Bilimler ve Bilgi Hizmetleri", *Bilgi Dünyası*, c. 19, sy. 2, s. 183-201.

90 Semanur Öztemiz ve Nevzat Özel, "Dijital İnsani Bilimler Araçları Üzerine Bir Değerlendirme",

Türkiye’de farklı disiplinlerden tez çalışmaları da dijital beşerî bilimler alanına önemli katkılar sunmaktadır. Yunus Uğur, “Şehrin Mahalle ile Tarihsel Etkileşimi: Onyedinci Yüzyıl Sonu ve Onsekizinci Yüzyıl Başlarında Osmanlı Edirnesi” başlıklı doktora tez çalışmasında CBS teknolojisi ile avâız sicilleri üzerinden Edirne’nin 1700’lerdeki mekânsal, demografik ve sosyo-ekonomik yapısını incelemiştir. Sosyal ağ analizi yöntemlerine odaklanan Onur Öner, “Geç Osmanlı’dan Erken Cumhuriyet’e İstanbullu Müzisyenlerin Sosyal Profil Analizi: Sosyal Ağlar ve Bir ‘Meslek’ Olarak Müzik” başlıklı doktora tezinde, XIX. yüzyıl İstanbul’unda yaşamış 257 müzisyenin sosyal ağ analizini yapmıştır. Coğrafi dağılımları, meslekleri ve sosyo-ekonomik nitelikleri üzerinden benzerlikler ve farklılıkların tartışıldığı tez çalışması bir nevi İstanbul’un müzik haritasını oluşturmuştur.⁹¹ Dijital beşerî bilimlere yine Tarih bilim dalında katkı sağlayan “XVI. Yüzyılın İlk Yarısında Osmanlı Şehirleri ve İdari Teşkilat: Osmanlı Çalışmaları İçin Bir Dijital Tarih Uygulaması” başlıklı tez çalışması kapsamında erken dönem XVI. yüzyıl Osmanlı şehirleri ve idarî bölgeleri ilk kez imparatorluk düzeyinde dijital olarak haritalandırılmıştır.⁹² Tahrir, kanunname ve kadıasker kayıtlarının şehir tarihi kaynağı olarak yeniden değerlendirildiği bu çalışmada, taşra teşkilâtında gözlemlenen değişim ve dönüşümler-nedenleriyle birlikte- tartışılmaktadır. Dijital dünyanın en önemli imkânlarından birisi olan erişim kolaylığını temsilen, bu tez kapsamındaki haritalar, web sayfası üzerinden tüm araştırmacıların hizmetine sunulacaktır.⁹³

Tasavvuf ve şehir çalışmaları kapsamında yürütülen ve dijital imkânlar çerçevesinde farklı araştırma soruları/çıktıları ortaya koyan tezler, Osmanlı çalışmalarına önemli katkılar sunmaktadır. Örneğin “XIX. Yüzyıl İstanbul Tekkeleri ve Mekânsal Konumlanışları” başlıklı tez çalışması, İstanbul’da konumlanan 600 tekkenin CBS teknikleriyle sosyo-mekânsal özelliklerini tartışmaktadır.⁹⁴ Yine şehir çalışmaları alanında dijital tekniklerin kullanılmasına dair bir başka önemli çalışma ise “XIX. yüzyılın Dönüşen İstanbul’unda Mahalleler, Kollar ve Belediyeler: Bir Envanter ve Haritalama Çalışması” başlıklı tezdur. XIX. yüzyıl İstanbul mahalleleri envanterinin hazırlandığı çalışmada, CBS teknikleriyle mahallelerdeki değişim ve dönüşümler incelenmektedir.⁹⁵ Bu alanda yürütülen “Kentsel Tasarımın Görsel Geleneğinde

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, c. 60, sy. 1, s. 390-414.

91 Onur Öner, “Geç Osmanlı’dan Erken Cumhuriyet’e İstanbullu Müzisyenlerin Sosyal Profil Analizi: Sosyal Ağlar ve Bir ‘Meslek’ Olarak Müzik”, Doktora tezi, İstanbul Şehir Üniversitesi, 2019.

92 Fatma Aladağ, “XVI. Yüzyılın İlk Yarısında Osmanlı Şehirleri ve İdari Teşkilat: Osmanlı Çalışmaları İçin Bir Dijital Tarih Uygulaması”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul Şehir Üniversitesi, 2020.

93 <http://www.digitalottoman.maps.arcgis.com> [Erişim Tarihi: 04.11.2020].

94 Serpil Özcan, “XIX. Yüzyıl İstanbul Tekkeleri ve Mekânsal Konumlanışları”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul Şehir Üniversitesi, 2020.

95 Büşranur Bekman, “XIX. Yüzyılın Dönüşen İstanbul’unda Mahalleler, Kollar ve Belediyeler: Bir Envanter ve Haritalama Çalışması”, Yüksek Lisans tezi, İstanbul Şehir Üniversitesi, 2020.

Kentsel Tomografi ve Dijital Beşerî Bilimler” başlıklı bir başka tez çalışması ise bilgi teknolojileri ve görselleştirme yöntemlerinin kentsel planlama alanındaki katkılarını incelemektedir.⁹⁶

Sümeyye Akça “Dijital İnsanı Bilimler Yaklaşımıyla Kültür Varlıklarının Görünürlüğü ve Kullanımının Artırılması: Türkiye İçin Kavramsal Bir Model Önerisi” başlıklı doktora tezinde dijital teknolojilerin kültürel miras alanında kullanımına ve önemine dikkat çekmektedir.⁹⁷

Burada bahsedilen çalışmaların yanı sıra çeşitli bilim dallarında Türkiye’de yürütülen ve araştırma kurumları tarafından fonlanan projeler bulunmakta ve dijital beşerî bilimler alanına katkı sunmaktadır.⁹⁸

Sonuç ve Değerlendirme

Dijital beşerî bilimler, teknolojinin dönemsel gelişimi ve gündelik yaşantının içerisindeki yoğunluğunun bir sonucu olarak ortaya çıkan bilim dalıdır. Beşerî bilimlerin zamanla kendi içerisinde şahit olduğu değişimler ve dönüşümler gibi dijital tekniklerin alana etkileri de bu çerçevede değerlendirilmelidir. Erken dönemde, geleneksel beşerî bilimlerin yakın-okumayı önceleyen muhafazakâr yapısı bilgisayar destekli araştırmaya şüphe ile yaklaşmış olsa da, günümüzde artık bu önyargılar yerini meraka bırakmıştır. Ne var ki Batı’daki çeşitliliğin ve dinamik araştırma ortamının Türkiye’de mevcut olduğu söylenemez. Bu noktada akademik sahadaki farkındalık, bireysel girişimlerin ötesine geçememiş ve dijital beşerî bilimler Türkiye’deki üniversitelerde bir bilim dalı olarak yer alamamıştır. Oysa dijital ve çevirim içi bir dünyaya gözlerini açmış bir neslin akademik taleplerine karşılık verebilmek, tartışabilmek ve geliştirebilmek için dijital beşerî bilimlerin diline hâkim olmak kaçınılmaz bir sorumluluktur. Özellikle disiplinlerarası çalışma ortamının sağlayacağı dinamizm, eğitim ve araştırma alanında farklı bilim dallarının zenginliklerinden ve ufki derinliklerinden karşılıklı istifade etme yolunu da açacaktır.

Uzun bir tarihsel dönemi ve geniş bir coğrafyayı kapsayan Osmanlı arşivleri konu, miktar ve yöntem açısından teknolojik imkânlarla yapılacak araştırmalar için yüksek potansiyele sahiptir. Dijital araçlar, Osmanlı İmparatorluğu’ndan miras kalan devasa kaynakları daha anlaşılır ve en önemlisi çağın şartlarına uygun

96 Almira Yılmaz, “Kentsel Tasarımın Görsel Geleneğinde Kentsel Tomografi ve Dijital Beşerî Bilimler”, Yüksek Lisans tezi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, 2018.

97 Sümeyye Akça, “Dijital İnsanı Bilimler Yaklaşımıyla Kültür Varlıklarının Görünürlüğü ve Kullanımının Artırılması: Türkiye İçin Kavramsal Bir Model Önerisi”, Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2017.

98 Viyana Üniversitesi tarafından 2020 yılında düzenlenen “Digital Humanities and Ottoman Studies” konferans serisi, Türkiye ve dünyada yürütülen dijital Osmanlı çalışmalarına dair birçok araştırmaya ev sahipliği yapmıştır. <https://dh-ottoman.univie.ac.at/> [Erişim Tarihi: 04.11.2020].

olarak korunabilir seviyeye taşıyacaktır. Bu alanda atılacak adımlar, Avrupa ve Amerika'daki çalışmalarla mukayeseli ve işbirliği içinde yeni araştırmalara da imkân sağlayacaktır. Böylece Osmanlı tarihçiliği, yenilikçi yaklaşımları içerisinde barındıran, erişilebilir ve sürdürülebilir uluslararası çalışmaların bir parçası olacaktır.

Dijital teknolojilerin sağlayacağı ilmi katkılar şüphesiz Osmanlı tarihi ve kaynakları ile sınırlı değildir. Beşerî ve sosyal bilimler veya mimarlık/mimarî tasarım alanındaki araştırmacıların, özellikle bilgisayar veya teknoloji mühendisleriyle aynı masaya oturması, tarihsel ve kültürel mirası çok yönlü/yöntemli olarak yeniden ele almak için önemli fırsatlar sunacaktır. Örneğin yukarıda değerlendirdiğimiz -çok boyutlu- projelerin bir benzerinin öncelikli olarak İstanbul'a uygulanması, büyük medeniyetlere ev sahipliği yapmış olan bu şehrin benzersiz tarihsel ve kültürel katmanlarına ışık tutacak ve yeniden canlandıracaktır. Farklı dönemlere ait görsel, metinsel ve işitsel arşiv kaynakları, teknolojik imkânlar eşliğinde bir araya getirilerek, kamunun ve resmî kurumların da dâhil olabileceği ve araştırmacılara yeni ufuklar açacak bir zaman tüneli inşa edilebilir. Böyle bir çalışmanın çıktıları, yerel ve küresel düzeyde farklı disiplinlerdeki diğer akademik ve kültürel araştırmalar için referans noktası olma potansiyeline sahiptir.

Dijital Beşerî Bilimler ve Türkiye Araştırmaları: Bir Literatür Değerlendirmesi

Fatma ALADAĞ

Öz

Dijital teknolojilerin gündelik yaşamdaki etkisi şüphesiz akademik çalışmalara da yansımış ve yeni araştırma yöntemleri ortaya çıkmıştır. Son yıllarda farkındalık açısından ivme kazanan ve dijital teknolojiyi akademik araştırmanın odağına alan dijital beşerî bilimlerin doğuşu bu kapsamda değerlendirilmelidir. 1949 yılından günümüze kadar uzayan bir sürecin ilk dönemlerinde geleneksel beşerî bilimlerin, bilgisayar destekli araştırmaya karşı mesafeli duruşu zaman içerisinde geçerliliğini kaybetmiş, dijital beşerî bilimler akademik bir bilim dalı olarak Batı'daki üniversitelerde yer almıştır. Nitekim Türkiye'de ve geniş anlamda Türkiye araştırmalarında bu alana karşı farkındalık, bireysel akademik çalışmaların ötesine geçmeye başlamıştır. Türkiye araştırmalarının önemli bir parçası olan ve geniş bir coğrafyayı ve altı yüz yıllık bir dönemi kapsayan Osmanlı arşivleri konu çeşitliliği, miktar ve yöntem açısından dijital beşerî bilimler için yüksek potansiyele sahiptir. Bu noktada devasa arşiv mirasının teknolojik imkânlar sayesinde adeta yeniden keşfi, Osmanlı tarihçiliğini ve Türkiye Araştırmalarını yaşadığımız dijital çağın şartlarıyla uyumlu hale getirerek erişilebilir ve sürdürülebilir evrensel bir araştırma ortamına taşıyacaktır. Bu makalede öncelikle dijital beşerî bilimler ve dijital tarihin dünyadaki gelişimi ortaya konulacak ve sonrasında bu alanda yapılan araştırmalardan örnekler, Türkiye araştırmaları ile ilgili olanlarına ağırlık verilerek değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Dijital Beşerî Bilimler, Dijital Tarih, Osmanlı Çalışmaları, Türkiye, Büyük Veri, Teknoloji, CBS, Sosyal Ağ Analizi, Araştırma Projeleri.

Digital Humanities and Turkish Studies: A Literature Review

Fatma ALADAĞ

Abstract

The impacts of digital technologies on daily life has also been reflected in academic studies and new research methods have emerged in this area. The emergence of digital humanities, which has gained momentum in terms of awareness in recent years and put digital technology at the center of academic research, should be evaluated in this context. In the early stages of a process that stretched from 1949 to the present, the distant stance of traditional humanities towards computer-aided research lost its validity over time. Digital humanities has a place in Western universities as an academic discipline. Indeed, there has been growing awareness of this academic area in Turkey and Turkish studies beyond individual studies. Covering a wide range of geography and a period of six hundred years, Ottoman archives as a significance part of Turkish studies have a high potential for digital humanities in terms of subject variety, density, and method. At this point, the re-discovery of the huge archive heritage thanks to technological possibilities will bring Ottoman history and Turkish studies to an accessible and sustainable universal research environment by harmonizing it with the conditions of the digital age. The article examines first the development of digital humanities and digital history in a glocal scale and also presents and evaluates examples from research projects conducted in this area by focusing on Turkish studies.

Keywords: Digital Humanities, Digital History, Ottoman Studies, Turkey, Big Data, Technology, GIS, Social Network Analysis, Research Projects.

Türkçede Kötülük Sorunu ve Teodiseye Dair Bibliyografya -Analitik Bir Değerlendirme-

Hakan HEMŞİNLİ*

Giriş¹

Bibliyografik çalışmaların akademik alanda önemi hiç şüphesiz büyüktür. Zira bu tür çalışmalar, bir taraftan kendi döneminden önce yapılmış çalışmaları ve düşünceleri ortaya koyma açısından, diğer taraftan da kendinden sonra yapılacak çalışmalara kaynaklık etmesi açısından son derece kıymetlidir. Aristoteles'in *Metafizik*² adlı eserinde Presokratik düşüncenin tarihini analiz ederek aktardığı, bir anlamda felsefe tarihinin ilk örneklerini sunduğu, bilinen bir gerçektir. Aristoteles'in yaptığı tarzdaki felsefe tarihçiliğini, birçok filozofun eserinde de görmek mümkündür. Ancak bibliyografik eserler, bu tarz bir felsefe tarihçiliğinden oldukça farklıdır.

İlk defa ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı tartışmalı olan bibliyografyanın tarihini, bazı araştırmacılar, basımevinin ortaya çıkışından sonraki 1494 yılına dayandırsa da kökeninin basımevinin ilk ortaya çıkışından daha eskilere dayandığını iddia edenler de bulunmaktadır. 'Yapıtlar listesi' anlamına gelen *bibliyografya* düşüncesinin ilk örneğini II. asırda *De Libris* adlı eserinde, Yunanlı hekim Klavdios Galenos vermektedir. Ayrıca bir Papaz ve tarihçi olan Beda le Venerable, VIII. asırda kilisenin tarihini yazarak, *Notitia de se ipso et de libris suis* eserinin sonuna kendi

* Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi. hakanhemsinli@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-4988-2716.

1 Çalışmamızın büyük bir kısmında İSAM Kütüphanesi, Dergipark ve YÖK Tez'den yararlanılmıştır. Grafikler için Lokman Hemşinli'ye; giriş ve sonuç bölümlerini okuyup yaptığı katkılar için de Araş. Gör. Selahattin Polatoğlu'na teşekkür etmek benim için zevkli bir görevdir.

2 Aristoteles, *Metafizik*, çev. Ahmet Arslan, İstanbul: Divan Kitap, 2017.

yapıtlarının bir listesini koyarak Galenos ile aynı şeyi yapmış olur. Aziz Jêrôme (ö. 420), *De scriptoribus ecclesiasticis* tarzın daha geniş bir anlatımına rastlanmaktadır. Yine bir papaz olan Marsilyalı Gennade (ö. 500) yazdığı eser, kitap müelliflerinin, kitap başlıklarının çeviri yazılarından meydana gelmektedir. Daha sonraları İsidoro de Sevilla (ö. 634), Honore d'autun (ö. 1140), Sigebert de Gembloux (ö. 1112) ve Henri de Gand (ö. 1295) adlı yazarların eserlerinin eklenmesiyle 1580 yılında Köln'de basılır. Kilisenin tarihi üzerine eklenerek yazılmış ve basılmış bu kitapta, kilise yazarlarının yaklaşık 9.000 eseri bir araya toplanmıştır.³ Bu tarihlerden sonra Batı'da daha sistematik bibliyografik eserler yazılmıştır.

İslâm düşünce geleneğinde de bu tür örnekleri görmek mümkündür. Özellikle ilimler tasnifine dair yazılan eserleri bu çerçevede okumak mümkündür. Ancak İslâm düşünce geleneğinde en önemli ve ilk çalışma, hiç şüphesiz İbnü'n-Nedîm'in *el-Fihrist*⁴ adlı eseridir. İslâm tarihinin ilk dört asrındaki felsefi, tıbbî, tarihî, kelâmî, fikhî, edebî, mezhebî kısaca her türlü ilmî ve fikrî çalışmaların sistematik bir biçimde sunulduğu İbnü'n-Nedîm'in bu eseri, bibliyografik eserler arasında ilk çalışma olması açısından da çok kıymetlidir.⁵ X. yüzyılda Bağdat'ta ilim ve kültür hayatının son parlak devrinde yaşamış ve 995 yılında vefat etmiş olan İbnü'n-Nedîm, kitapçılık ve nedimlik yapmış; bu sırada da Halife Me'mûn'un, Ali b. Ahmed el-Umrânî'nin, Muhammed b. Hüseyin b. Ebî Ba'râ'nın kütüphaneleri gibi birçok kişinin özel kütüphanelerindeki ve Bağdat ve civarındaki kitap tüccarlarında gelip-geçen kitapları incelemiş, bütün bu kitapları *açıklamalı bibliyografya* sayılabilecek bir tarzda eserine dahil etmiştir.⁶ Bibliyografik eserler arasında önemli çalışmalardan biri de Kâtip Çelebi'nin *Keşfü'z-zünûn an esâmi'l-kütüb ve'l-fünûn*⁷ adlı eseridir. Bu eserini yirmi yılda telif eden Kâtip Çelebi, Halep sahaflarında başladığı (1633) incelemelerini farklı şehirlerin sahaf ve kütüphanelerinde devam ettirmiştir. *Keşfü'z-zunûn*'da 15.000'e yakın kitap ve risâlenin, 10.000 kadar da müellifin adının geçmesi, 300'ü aşkın ilim dalı hakkında bilgi verilmesi düşünüldüğünde eserin değeri daha da artmaktadır. En önemli kaynakları arasında İbn Nedîm'in *el-Fihrist*, İbnü'l-Kiftî'nin (ö. 1248) *İhbârü'l-ulemâ fi tarihü'l hükema*, Taşköprizâde'nin *Miftâhu's-sa'âde*, İbn Haldûn'un *Muḳaddime*, Sübkî'nin *Ṭabaḳât* ve İbn Hallikân'ın *Vefeyâtü'l-a'yân* adlı eserleri bulunan *Keşfü'z-zünûn*, kendinden önceki bibliyografik eserler hakkında da bilgi

3 Louise-Noelle Malcles-Andree Lheritier, "Batı'da Kaynakça", çev. M. Türker Acaroğlu, *Batı'da ve Türkiye'de Kaynakça Tarihi*, İstanbul: İletişim, 2003, s. 15.

4 Muhammed b. İshak en-Nedîm, *el-Fihrist*, çev. Ramazan Şeşen, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2019.

5 Nasuhi Ünal Karaarslan, "İbnü'n-Nedîm", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ibnun-nedim> (25.08.2020).

6 İbn Nedîm, *el-Fihrist*, (önsöz), s. 11.

7 Kâtip Çelebi, *Keşfü'z-zünûn an esâmi'l-kütüb ve'l-fünûn* I-II, Dersaadet: el-Matbaatü'l-Ülâ, 1311.

vermektedir.⁸ Bu iki önemli bibliyografik eserin arasındaki yedi yüzyıllık tarihte ilmî çalışmaların nasıl arttığı ve İslâm tarihinde sosyal, siyasî, kültürel ve ekonomik alandaki farklılıkların ilim dünyasına nasıl yansıdığı tespit edilmesi adına da kıymet biçilmez eserlerdir.⁹

Son dönemlerde ise iki önemli ismin çabaları göze çarpmaktadır. İlk Carl Brockelmann, diğeri Fuat Sezgin'in yazdığı eserlerdir. Brockelmann, dört yıl ara ile yayımlanan iki ciltten oluşan *Geschichte der Arabischen Litteratur (GAL)*, ilim dünyasında büyük yankılar uyandırmış ve iki cilt üzerine yaklaşık kırk yıl emek vererek, çalışmasına iki cilt daha eklemiştir. 1882'den sonraki dönemi kapsayan üçüncü ve son ek cildi de 1942'de yayımlamıştır.¹⁰ Sezgin'in çalışması ise bu alanda yapılmış en kapsamlı çalışma olarak anılmaktadır. İslâm medeniyeti tarihinin başlangıcından itibaren gelişmiş aklî ve naklî ilimlere ait literatürünü konu edinen *Geschichte des Arabischen Schrifttums (GAS)*, Frankfurt'ta yürüttüğü geniş kapsamlı araştırma ve yayın projesidir¹¹ ve on yedi cilt olarak Almanca basılmış, Türkçeye de çevrilmeye başlanmıştır.¹²

Kötülük sorunu gibi özel bir konuya ayrılmış bu çalışmanın, yukarıda anılan eserler bağlamında, literatüre küçük bir katkı yapacağı ümit edilmektedir. Bu çalışmada temel yöntem, şu şekilde belirlenmeye çalışılmıştır: Kötülük sorunu ve teodiseye dair Türkçe yazılmış kitap, makale, kitap bölümü ve tezler olmak üzere hemen hemen tüm çalışmalar¹³ dikkate alınmaya gayret edilmiş ve bunlar üç ana başlık halinde tasnif edilmiştir. İlk başlıkta telif ve tercüme kitaplar, ayrı alt başlıklarda ve yazar ismi sırasına göre alfabetik olarak verilmiştir. İkinci başlıkta ise aynı yöntemle telif ve tercüme makaleler ele alınmış, kitap bölümleri ve tebliğler de bu kategoride değerlendirilmiştir. Üçüncü başlıkta ise tezler, bölüm ve anabilim dalı farkı gözetilmeksizin, yüksek lisans ve doktora tezleri olarak tasnif edilmiştir. Örneğin İlahiyat Fakültesi din felsefesi, kelâm, İslâm felsefesi, tefsir, hadis gibi anabilim dallarında yapılan çalışmalar ele alındığı gibi, Edebiyat Fakültesi felsefe ve edebiyat bölümü çerçevesindeki çalışmalar da literatüre eklenmiştir. İlahiyat

8 İlhan Kutluer, "Keşfü'z-Zünûn", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kesfuz-zunun> (25.08.2020).

9 Harun Anay, "İslâm Düşüncesi Alanında Türkiye'de Yapılan Tezler", *Divân İlmi Araştırmalar*, sy. 4/1 (1998), s. 73-170.

10 Mehmet Kanar, "Geschichte der Arabischen Litteratur", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/geschichte-der-arabischen-litteratur> (25.08.2020).

11 Ismail Balic, "Geschichte des Arabischen Schrifttums", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/geschichte-des-arabischen-schrifttums> (25.08.2020).

12 Fuat Sezgin, *Arap-İslâm Bilimleri Tarihi*, çev. Heyet, İstanbul: İslam Bilim Tarihi Araştırmaları Vakfı, 2015.

13 Türkiye merkezli bazı İngilizce çalışmalar, kötülük sorunuyla birebir ilişkili olduğu için istisnai olarak eklenmiştir.

Fakültesi veya Edebiyat Fakültesi gibi sadece bir fakültenin tercih edilmemesinin nedeni, fakülteler ve bölümler arasında bir mukayese yapma fırsatı vermesidir.

Sonuç ve değerlendirme bölümünde ise kitap ve makalelerin tamamı, kendi içlerinde felsefi, edebî, kelâmî vb. alanlar açısından bir taksime tabi tutulmuş ve hangi alanda kaç çalışmanın olduğu hem sayılarla hem de grafiklerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Tezler ise ilk olarak, fakülte, anabilim ve bilim dalları açısından tasnif edilmiş, hangi anabilim, bilim dalında ne kadar tezin bulunduğu tespit edilmeye çalışılmış ve grafiklerle de gösterilmiştir. Ayrıca tezler doktora ve yüksek lisans tezleri olarak kendi içinde değerlendirilirken, problem merkezli mi, kişi merkezli mi, karşılaştırmalı olarak mı hazırlandığı da ifade edilmiştir. Örneğin din felsefesi alanında yapılan tezlerin kaç tanesi, problem merkezli, kaç tanesi karşılaştırma yoluyla, kaç tanesi kişiyi merkeze alarak kötülük sorununu incelemiş ve bu kişi İslâm düşünce geleneğinden mi Batı düşünce geleneğinden mi olduğu rakamlarla verilmeye çalışılmış, dipnotta da bu isimler aktarılmıştır.

Okuyucu, burada bazı çalışmaların neden alınmadığını merak edebilir. Kötülük sorunuyla dolaylı ilişkili olan ama kötülük sorunundan ziyade, felsefi veya kelâmî başka bir meselede tartışılan bazı konuların, istisnalar olmakla birlikte, dışarıda tutulması gerektiği düşünülmüştür. Çünkü bu konularda yapılan çalışmaları literatüre dahil etmek, kötülük sorunuyla dolaylı ilişkisi olan tüm konuları da dahil etmeyi gerektirmektedir. Bu da çalışmanın sınırları ve amacı dışındadır. Örneğin Tanrı'nın ezeli bilgisi ve insanın iradesi veya inâyet konusu bunlardan birkaçıdır. Bu meseleler, Tanrı'nın sıfatları konusuyla doğrudan, kötülük sorunuyla da dolaylı olarak ilişkili olduğu için bu konularda yapılan çalışmalar literatüre dahil edilmemiştir. Buna benzer olarak, kötülük sorunuyla ilişkili olmasına rağmen şiddet konusu da daha çok sosyoloji ve psikolojinin temel konularından bir olması nedeniyle felsefi bir problem olan kötülük sorunu literatürüne dahil edilmemiştir.

Tezler incelenirken, sadece başlıklar üzerinden bir tasnif yapılmamış, aynı zamanda kötülük, teodise, hüsün, kubuh, adl-î ilâhî, iyi, kötü vb. kavramların farklı yazılımları da dikkate alınıp¹⁴ dizin üzerinden de bir tarama yapılarak, tezlerin kötülük konusuyla ilişkisi tespit edilmeye çalışılmıştır. Ahlâkî fiiller ve insan iradesi, iyiliği emir kötülüğü yasaklama, Şeytan, İblis, cennet, cehennem, savaş, şiddet vb. konulardaki literatürü de hem makalenin sınırlarını aşacağı kaygısıyla hem de konuyu kötülük sorunundan uzaklaştıracağı endişesiyle bu çalışmaya eklememenin daha isabetli olacağı kanaatine ulaşılmıştır. Ancak zikrettiğimiz konularda, bazı çalışmalar istisna olarak, özel nedenlerden dolayı bu literatüre eklenmiştir. Örneğin Şeytan, İblis, cehennem üzerine yazılmış bazı eserler, felsefi muhtevastından veya konuyu sorunsal açıdan ele aldığı için eklenmiş; bu konularla

14 Örneğin kelâm ve fıkah literatüründe sıkça kullanılan bu kavramın yazımında ortak bir kullanım olmadığı için tüm aramalarda “hüsün”, “hüsün”, “husün”, “husun”, “husun”, “hüsün” şeklindeki farklı kullanımlara dikkat edilmiştir.

İlgili yazılmış popüler kitaplar ise literatüre dahil edilmemiştir. Dolayısıyla bir eseri literatüre dahil etmemizin en temel kriteri, felsefî bir sorun olarak kötülük sorunu ve teodise ile doğrudan ilişkili ve akademik bir çalışma olmasıdır. Problematik yaklaşım, felsefî, kelâmî vs. muhteva çerçevesinde ele alınmış olması da diğer önemli kriter olmuştur. Bu kriterler, korku romanlarında kötülük temalarını ele alan çalışmaları dışarıda tutmamızın gerekçesini de oluşturmuştur. Ayrıca kötülük sorunu, İslâmî terminolojiye aşina olmayanlar açısından önemine binaen, İslâm düşüncesinde hüsün-kubuh (iyi-kötü/güzel-çirkin) olarak tartışıldığı için hem kelâmî hem fikhî çalışmaların göz önünde bulundurulmasını gerekli kılmıştır.

Son olarak yaptığımız çalışmanın nihaî bir çalışma olmadığı, birçok eksikliğinin bulunduğu hatta ulaşamadığımız çalışmaların da olabileceğinin farkında olarak, bazı eksikliklerin dizin, başlık vb. farklılıklardan kaynaklanmış olabileceğini ve eksikliklerin tarafımıza iletildiğinde giderileceğinin ahlâkî bir sorumluluk olduğunu ifade etmek isterim.

I. Kitaplar

A. Telif Kitaplar

Adil Bebek, *Mâtürîdî'de Günah Problemi*, İstanbul: Rağbet Yayınları, 1998.

Ayhan Kavak, *İnkâr ve Kötülüğün Abadı*, İstanbul: Ar Yayınları, 2016.

Azer Abdurrahman, *Semhûdî'nin İdâhu'l-Beyân'ı ve Alemin Mükemmelliği Düşüncesi*, İstanbul: DBY Yayınları, 2020.

Berrak Coşkun, *Hannah Arendt'te 'Radikal Kötülük' Problemi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.

Cafer S. Yaran, *Kötülük ve Teodise: Çağdaş Batı ve İslâm Din Felsefesinde Kötülük Problemi ve Teistik Çözümler*, İstanbul: Vadi Yayınları, 2016.

Coşkun Can Aktan vd., *İyilikten Doğan Kötülükler: İyilik Severlik Eleştirisi: Parentalizm, Paternalizm ve Patolojik Alturizm Üzerine İncelemeler*, Konya: Literatürk Akademi Yayınları, 2019.

Emine Ögük, *Matürîdî Düşünce Sisteminde Şer- Hikmet İlişkisi*, Ankara: TDV Yayınları, 2013.

Emine Taşçı Yıldırım, *İslam Felsefesinde İnyet- İbn Sinâ Örneği*, İstanbul: Gece Kitaplığı, 2020.

Ferda Ercan Uyulan, *Karanlığın Mesajı: Kötülük Probleminden Yükselen Değişime Aşırı Zamanlar*, Antalya: Lotus Yayınları, 2020.

Ferhat Akdemir, *Korkunç Kötülükler ve Tanrı*, Ankara: Elis Yayınları, 2014.

Haluk Egemen Sarıkaya, *Kötülük ve Kaynakları*, İstanbul: Bilim Araştırma Merkezi Yayınları, 1981.

Hüsnü Aydeniz, *Fahreddin er-Razi Düşüncesinde İlahî Adalet*, Ankara: Elis Yayınları, Ankara 2019.

İbrahim Coşkun, *İlahi Adalet ve Engelli Bireyler*, İstanbul: Kitap Dünyası Yayınları, 2017.

İlkay Şahin, *Hayat Bir Oyundur ve Sosyal Acı, Teodise, Sosyodise ve Ritüel*, Konya: Çizgi Kitabevi, 2019.

İsmail Karagöz, *Kur'an'a Göre Musibetler Açısından İnsan ve Toplum*, İstanbul: Çelik Yayınları, 1996.

Kadir Konuk, *Kurukafa: Bir Kötünün Basit Felsefe Notları*, İstanbul: Belge Yayınları, 1998.

Leyla İpeki, *İlk Kötülük*, İstanbul: Remzi Yayınları, 2000.

Lütfullah Cebeci, *Kur'an'da Şer Problemi*, Ankara: Akçağ Yayınları, 1985.

Mahir Şanlı, *Tanrıların Kötülükleri, Canavarlar ve İfritler*, İstanbul: Ötüken Neşriyat 2020.

Mahmut Avcı vd., *Disiplinlerarası Bir Yaklaşımla Kötülük Problemi*, Konya: Eğitim Yayınevi, 2018.

Mehmet Aydın, *İlahî Dinlerde Şeytan İnancı ve Anlayışı*, Konya: Palet Yayınları, 2018.

Mehmet Murat Karakaya, *Nefs-Beden Bağlamında Kötülük*, Ankara: Eskiyeşi Yayınları, 2019.

Metin Özdemir, *İlahî Adâlet ve Rahmet Penceresinden Kötülük ve Musibetler*, Ankara: DİB Yayınları, 2015.

Metin Özdemir, *İslâm Düşüncesinde Kötülük Problemi*, Kaknüs Yayınları, 2014.

Metin Yasa, *Kötülük Sorunu*, Ankara: Elis Yayınları, 2015.

Metin Yasa, *Tanrı ve Kötülük*, Ankara: Elis Yayınları, 2016.

Mevlüt Albayrak, *İbn Sînâ ve Whitehead Açısından Tanrı-Alem İlişkisi ve Kötülük Problemi*, Isparta: Fakülte Kitabevi Yayınları, 2001.

Muhsin Akbaş, *Yahudi Düşüncesinde Holocaust ve Tanrı*, Ankara: Ayrac Yayınları, 2002.

Murat Kavak, *Arayış Teodise*, İstanbul: Hiper Yayınları, 2017.

Muzaffer Barlak, *Husün-Kubuh, İyilik ve Kötülüğün Kaynağı*, Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2017.

Müslüm Yücel, *Karanlık Kardeş & Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.

Nurullah Denizler, *Kur'an'da Hayır ve Şer*, İstanbul: Rağbet Yayınları, 2019.

Ömer Dumlu, *Kur'an'da Salah Meselesi*, Ankara: DİB Yayınları, 2009.

Rafiz Manafov, *John Hick'in Din Felsefesinde Kötülük Problemi ve Teodise*, Ankara: Elis Yayınları, 2019.

Zeynep Sayın, *Kötülük, Tekilcilik, Postmodernizm*, İstanbul: Mitos Yayınları, 1994.

Sedat Memili, *Miyase ve Ehriman Kötülüğün Söyleşisi*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2001.

Selahattin Akti, *İbn Arabî'de Varlık ve Kötülük Problemi*, İstanbul: Litera Yayınları, 2018.

Selim Özarslan, *Günah Musibet İlişkisi Üzerine*, İstanbul: Nobel Akademik Yayınları, 2012.

Tecelli Sercan Sırma, *İyi ve Kötüyü Bilme Ağacı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

Tolgahan Uzun, *Tanrı İyi Peki Ya İnsan*, İstanbul: Cinius Yayınları, 2017.

Turgay Özen, *İyilik ve Kötülük Üzerine*, İstanbul: Hayykitap Yayınları, 2005.

Ümit Şimşek, *Doğal Afetleri Doğru Okumak*, İstanbul: Akıl Fikir Yayınları, 2020.

Ürün Şen Sönmez, *Türk Romanında Kötülük: Başlangıçtan 1950'ye*, İstanbul: Yitik Ülke Yayınları, 2016.

Yaşar Nuri Öztürk, *Kuran Verilerine Göre Kötülük Toplumu*, İstanbul: Yeni-boyut Yayınları, 2015.

Yaşar Türkben, *İbn Sînâ ve Thomas Aquinas'ta Kötülük Problemi*, Ankara: Elis Yayınları, 2018.

Zeki Nurçin, *Kötülüğün Yeni Tarihi*, İstanbul: Faab Kitap Yayınları, 2018.

B. Çeviri Kitaplar

Adam Morton, *Kötülük Üzerine*, çev. Zeynep Okan, İstanbul: Güncel Yayınları, 2006.

Alain Badiou, *Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2019.

Albert Camus, *Veba*, çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, İstanbul: Can Yayınları, 2019.

Antonio Gonzalez Iturbe, *Auschwitz Kütüphanecisi*, çev. Ceren Kıran, İstanbul: Pegasus Yayınları, 2020.

Ardâvîrâf, *Ardâvîrâfnâme, Cennet, Araf ve Cehennem*, çev. Nimet Yıldırım, İstanbul: Pinhan Yayınları, 2017.

Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev. Sait Maden, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2018.

Charles Werner, *Kötülük Problemi*, çev. Sedat Ümran, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2000.

Chuck Palahniuk, *Cehennem Azabı*, çev. Ahmet Aybars Çağlayan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019.

Dante Alighieri, *İlahi Komedya-Cehennem*, çev. Feridun Timur, İstanbul: Altın Yayınları, 2019.

David Benatar, *Keşke Hiç Olmasaydık, Var Olmanın Kötülüğü*, çev. Cansu Özge Özmen, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2018.

Edmund Burke, *Devrimin Kötülükleri*, çev. Orhan Basat, İstanbul: İkinci Adam Yayınları, 2018.

Eric Lee Ormsby, *İslâm Düşüncesinde İlahî Adalet Sorunu (Teodise)*, çev. Metin Özdemir, Ankara: Kitabiyat Yayınları, 2001.

Friedrich Nietzsche, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, çev. Ahmet İnam, İstanbul: Say Yayınları, 2018.

Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.

Georges Bataille, *Günah Üzerine Tartışma*, çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Kırmızıkeci Yayınları, 2018.

Gerald Messadie, *Şeytanın Genel Tarihi*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 1998.

Gilbert K. Chesterton, *Öjenikler ve Diğer Kötülükler*, çev. Yunus Sağır, İstanbul: Liberus Yayınları, 2019.

Gottfried Wilhelm Leibniz, *Teodise: İmanla Aklın Uygunluğu Üzerine Konuşma*, çev. Hüseyin Batuhan, İstanbul: Fol Kitap Yayınları, 2019.

Gottfried Wilhelm Leibniz, *Teodise, Ya da Tanrı'nın Haklı Kılınması*, çev. Levent Özşar, İstanbul: Biblos Yayınları, 2016.

Gustave Flaubert, *Cehennem Rüyası* çev. Handa Ersöz, İstanbul: Say Yayınları, 2014.

Hannah Arendt, *Kötülüğün Sıradanlığı*, çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis Yayınları, 2019.

Hubert Selby Jr. *İblis*, çev. Çağdaş Acar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.

Jan Philipp Reemtsma, *Vahşeti Kavramak: İnsan Zulmünü Açıklama Denemeleri*, çev. Ender Ateşman, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.

Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.

Jean Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh Ya da Kötülüğün Egemenliği*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2019.

Jeffrey Burton Russell, *İblis, Erken Hıristiyan Geleneği*, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Panama Yayınları, 2018.

Jeffrey Burton Russell, *Lucifer: Ortaçağ'da Şeytan*, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Panama Yayınları, 2018.

Jeffrey Burton Russell, *Mephistopheles ve Modern Dünyada Şeytan*, çev. Elif Çelik, İstanbul: Panama Yayınları, 2019.

Jeffrey Burton Russell, *Şeytan ve Antikiteden İlkel Hıristiyanlığa Kötülük Algıları*, çev. Elif Çelik, İstanbul: Panama Yayınları, 2017.

John Berendt, *İyiliğin ve Kötülüğün Bahçesinde Geceyarısı*, çev. Şen Süer Kaya, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2000.

John Milton, *Kayıp Cennet*, çev. Enver Günsel, İstanbul: Pegasus Yayınları, 2015.

Lars Svendsen, *Kötülüğün Felsefesi*, çev. Mehmet Hocaoglu, İstanbul: Redingot Yayınları, 2018.

Leo Strauss, *Nietzsche & İyinin ve Kötünün Ötesinde*, çev. Özgüç Orhan, İstanbul: Pinhan Yayınları, 2018.

M. Scott Peck, *Kötülüğün Psikolojisi*, çev. Göker Talay, İstanbul: Kuraldışı Yayınları, 2003.

Marc Nichanian, *Edebiyat ve Felaket*, çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

Michael Shermer, *İyilik ve Kötülüğün Bilimi*, çev. Sinem Gül, İstanbul: Varlık Yayınları, 2007.

Murtaza Mutahhari, *Adli İlahi*, çev. Hüseyin Hatemi, İstanbul: İşaret Yayınları, 1988.

Mustafa Sabri, Musa Carullah, *İlahi Adalet: Rahmeti İlahiye Bürhanları*, sad. Ömer H. Özalp, İstanbul: Pınar Yayınları, 1996.

Paul Bloom, *Bebeklerin Ahlaki Yaşamı & İyiliğin ve Kötülüğün Kökenleri*, çev. Ezgi Kardelen, İstanbul: Verita Yayınları, 2015.

Peter-Andre Alt, *Aydınlanma ve Psikoloji: Şeytanın Yeni Marifetleri*, çev. Sabir Yücesoy, İstanbul: Sel Yayınları, 2016.

Peter-Andre Alt, *Edebiyatta Kötünün Yeniden Doğuşu: Cehennem Azabı, Şeytan Ayinleri ve Sefahat Alemleri*, çev. Sabir Yücesoy, İstanbul: Sel Yayınları, 2017.

Peter-Andre Alt, *Her Şeyin Başlangıcı: Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu*, çev. Sabir Yücesoy, İstanbul: Sel Yayınları, 2016.

Peter-Andre Alt, *Karanlık Ruhun Arkeolojisi: İçimizdeki Kötülük*, çev. Sabir Yücesoy, İstanbul: Sel Yayınları, 2016.

Richard Bernstein, *Radikal Kötülük ve Bir Felsefi Sorgulama*, çev. Nil Erdoğan-Filiz Deniztekin, İstanbul: Varlık Yayınları, 2010.

Robert Olen Butler, *Cehennem*, çev. Sevinç Kayır, İstanbul: İthaki Yayınları, 2011.

Sangharakshita, *İyilik ile Yaşamak: Buda'nın Metta Öğretisi*, çev. isimsiz, İstanbul: Cinius Yayınları, 2019.

Seneca, *Tanrısal Öngörü*, çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Alfa Yayınları, 2017.

Simon Baron-Cohen, *Kötülüğün Anatomisi & Empati ve Zalimliğin Kökenleri Üzerine*, çev. Tuna Tezgel, İstanbul: Say Yayınları, 2018.

Simone Weil, *Allah Aşkına Üzerine Düzensiz Düşünceler*, çev. Orkun Elmacıgil, İstanbul: Ketebe Yayınları, 2018.

Susan Neiman, *Modern Düşünce Kötülük*, çev. Ayhan Sargüney, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.

Terry Eagleton, *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, çev. Şenol Bezci, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.

Lev N. Tolstoy, *Şeytan*, çev. Saniye Güven, İstanbul: Bordo Siyah Yayınları, 2018.

Voltaire, *Candide yahut İyimserlik*, çev. Gülşah Ünal, İstanbul: Say Yayınları, 2019.

Paul Watzlawick, *İyideki Kötü*, çev. T. Kurultay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

Zygmunt Bauman, *Modernite ve Holocaust*, çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Versus Yayınları, 2007.

II. Makaleler

A. Telif Makaleler

A. Hamit Sunel, "Albert Camus'nün 'Veba'sında Kötülük Sorunu", *FDE*, 2/7, 1981, s. 37-48.

A. Kadir Çüçen, "Kötülüğün Kaynağı Nedir", *Felsefe Dünyası*, 25, 1997, s. 13-22.

A. Kadir Çüçen, "Kötülük Problemi", *Doğu Batı: Düşünce Dergisi*, 8/33, 2005, s. 113-133.

A. Onur Aktaş, "Aynılığın Tekrarından Biricikliğin Büyüsüne: Nietzsche ve Ahlakın Soykütüğü", *Doğu Batı: Düşünce Dergisi*, 17/70, 2014, s. 217-224.

Abdiraşit Babataev, "Richard Swinburne'ün Kötülük Sorununa Yaklaşımı", *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6/3, 2017, s. 11-20.

Abdulhamit Sinanoğlu, "Zulüm ve Kötülükler İlâhî mi, İnsânî midir? - Zulüm ve Kötülüklerin Kaynağı Hakkında Müslüman Kelâmcıların Tartışmaları Üzerine", *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 19, 2012, s. 1-40.

Abdullah Pakoğlu, "Kötülük Problemini Anlamada Yapılan Hatalar Üzerine Bazı Mülâhazalar", *Ulum*, 3/1, 2020, s. 35-44.

Abdulnasır Süt, "Kadı Abdulcebbar ve Alvin Platinga'nın Kötülük Yaklaşımlarına Dair Bazı Mülâhazalar", *Tarih Okulu Dergisi*, sy. 25, 2016, s. 45-78.

Adem Apak, “Hz. Peygamber’in Kötü Alışkanlık ve Davranışlara Karşı Tavrı ve Kötü Davranışları Önleme Prensipleri”, *Diyanet: Aylık Dergi*, sy. 112, 2000, s. 10-15.

Adem Balkaya, “Âşık Şenlik’in Divanilerinde İyi-Kötü Antagonizmasının Pedagojik ve Moral Söyleme Dönüşmesi”, *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sy. 11, 2013, s. 3-14.

Adile Tahirova, “Qeza ve Qeder Meselesi Konteksinde Şer Problemi ve Teodiseya”, *Bakı Devlet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi’nin Elmi Mecmuası*, sy. 22, 2014, s. 29-45.

Adnan Aslan, “Kötülük Problemi: Spekülatif-Teorik Yaklaşımına Karşı Dinî-Pratik Yaklaşım”, *İslâm Araştırmaları Dergisi*, sy. 19, 2008, s. 87-114.

Adnan Bülent Baloğlu, “Seyyid Bey’e Göre Hüsün-Kubuh (İyilik-Kötülük) Meselesi”, *Türk Hukuk ve Siyaset Adamı Seyyit Bey Sempozyumu*, 16 Mayıs 1997, s. 133-163.

Adnan Memduhoğlu, “Fıkıh Usûlü Açısından Hüsün-Kubuh Meselesi”, *Uluslararası İmam Eş’arî ve Eş’arîlik Sempozyumu Bildirileri*, 21-23 Eylül 2014, c. 2, 2015, s. 553-573.

Adnan Özer, “Dogmatik Kötülük ve Caniliğin Kurbanı Granadalı Lorce”, *Yeni Düşün*, sy. 53, 1988, s. 45-47.

Afina Barmanbay, “Hüseynin Cavid’in “İblis” Faciasına Dinî- Felsefi Bakış”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, sy. 45, 2019, s. 371-381.

Ahmet Abay ve Ökkaş Üzümcü, “Mümin ve Münafık Açısından Emr-i Bil-Ma’ruf ve Nehy-i Ani’l-Münker”, *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 31, 2018, s. 19-48.

Ahmet Ceylan, “İmâm Eş’arî’de Hüsün-Kubuh Problemi”, *Uluslararası İmam Eş’arî ve Eş’arîlik Sempozyumu Bildirileri 21-23 Eylül 2014*, c. 1, 2015, s. 105-119.

Ahmet Çapku, “Mehmet Akif Ersoy’un Şiirlerinde İlahi Adalet ve Kötülük Meselesi”, *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, sy. 8, 2017, s. 43-49.

Ahmet Çoban, “İlköğretim Sürecinde “İyilik” Kavramının Değerlendirilmesi”, *Electronic Journal of Education Sciences*, 2/3, 2013, s. 116-124.

Ahmet Kâmil Cihan, “Cüveynî’de Ahlakî İyi ve Kötü Meselesi”, *İlahiyat Akademisi*, sy. 9, 2019, s. 53-66.

Ahmet Nusret Özdil ve Lütfü Cengiz, “Eş’arilerin Temel Kabullerinin Kötülük Problemiyle İlişkili Görüşlerine Etkileri”, *Balıkesir Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 11, 2020, s. 89-113.

Ahmet Oktay, “Ya Melek’le Ya Şeytan’la Sözleşiriz [İyilik ve Kötülük Üzerine]”, *Varlık*, 64/1075, 1997, s. 2-5.

Ahmet Yılmaz, “Kötümserlik ve Mutsuzluk İzlekleri Çerçevesinde Guy de Maupassant’ın Romancılığı: Bir Hayat Örneği ve Flaubert Etkisi”, *Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 35/2, 2011, s. 45-60.

Ali Bardakoğlu, “Hüsn ve Kubh Konusunda Aklın Rolü ve İmam Maturidi”, *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 4, 1987, s. 59-76.

Ali Çaksu, “İslâm ve Ahlak Felsefesi: “Kötülükten Sakındırma” Prensibinin Yardıma Koşmaya Etkisi”, *Kelâm Araştırmaları Dergisi*, 11/2, 2013, s. 11-22.

Ali Erbaş, “İyi ve Kötü Kavramları Üzerine”, *Diyanet: Aylık Dergi*, sy. 202, 2007, s. 34-36.

Ali İhsan Yitik, “Hint Dinlerinde Kötülük ve Şeytan”, *Milel ve Nihal*, 1/1, 2003, s. 21-39.

Ali Mahmoud al-Omari, “Kelâm İlmi ve Güncel Şüpheler -Teodise Problemi: İmam Mâtürîdî Örneği”, *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, sy. 11, 2018, s. 387-398.

Aliye Çınar, “Leibniz’de Kötülük Problemi ve Teodise”, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14/1, 2005, s. 161-177.

Aydın Topaloğlu, “Kötünün Doğası Üzerine”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, sy. 507, 2016, s. 26-27.

Aydın Topaloğlu, “Kötülük Problemi”, *Din Felsefesi*, Latif Tokat (ed.), Ankara: Bilay Yayınları, 2018, s. 231-249.

Ayhan Bıçak, “Kutadgu Bilig’de Dünyanın Kötülüğü ve Yönetimi İyileştirme Tartışmaları”, *Kutadgu Bilig Üzerine Felsefi Araştırmalar*, 2019, s. 231-262.

Ayhan Hira, “Ebü’l-Hüseyin el-Basrî’nin el-Mu’temed fi Usûli’l-Fıkh Adlı Eserindeki Hüsn Kubuh Tasnifi Bakımından Fıkıh ve Usulü İlmini Tanımlaması”, *Hikmet Yurdu*, 6/11, 2013, s. 201-215.

Azer Abdurrahman, “Mümkün Âlemlerin En Mükemmeli ve Semhûdî’nin Gazzâlî Savunması”, *BEÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6/2, 2019, s. 307-332.

Bahtinur Möngü, “Josiah Royce: Kötülük Problemine Sadakat Merkezli Bir Yaklaşım”, *Doğu Batı: Düşünce Dergisi*, 17/70, 2014, s. 131-145.

Bahtiyar Kadayıf, “Tenzih Bağlamında Hüsn-Kubuh Meselesine Bir Bakış”, *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 22/41, 2020, s. 143-171.

Baysar Taniyan, “Şiddet Öyküleri: İyi-Kötü İççe”, *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 14/2, 2019, s. 739-748.

Bedri Gencer, “Teodiseyi Aşan Gazâlî”, *Doğu’dan Batı’ya Düşüncenin Serüveni: Felsefe, Ahlak ve Kelâmın Sentezi VI*, İsmail Çalıskan (ed.), İstanbul: İnsan Yayınları, 2015, s. 675-696.

Berrak Coşkun, “Hannah Arendt’te ‘Radikal Kötülük’ Problemi”, *Cogito*, sy. 86, 2017, s. 180-213.

Berrak Coşkun, “Levinas Etiğinde Kötülük ve Sonsuz Sorumluluk Düşüncesi”, *Doğu Batı: Düşünce Dergisi*, yıl 17/70, 2014, s. 29-50.

Berrin Akçalı, “Kazak Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Atasözlerindeki İyi, Kötü Kavramlarının Karşılaştırmalı Biçimde İncelenmesi”, *Turkish Studies*, 8/9, 2013, s. 403-428.

Bilgin Önder, “Ahlâk Temellendirmeleri Bağlamında İyilik ve Kötülük Kavramının Yeri, Rolü ve Değeri: Royce’ci Bir Yaklaşım”, *1. Ulusal İyilik Sempozyumu Bildiri Kitabı 20-21 Haziran 2009*, İstanbul 2009, s. 434-443.

Burçak Özkan, “Politika ve Kötülük; Geçmiş Zamanlar, Modern Zamanlar; Hannah Arendt: “Şiddet Üzerine”, Maltepe *Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10/1+2, 2014, s. 70-94.

Cafer Gariper ve Yasemin Küçükcoşkun, “Cengiz Aytmatov’un Cassandra Damgası Romanında Kötülük ve Gelecek Kurgusu”, *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, sy. 10, 2014, s. 35-57.

Cafer Sadık Yaran, “Leibniz’de ‘Kötülük Problemleri’ ve Teodise ve Savunma”, *Bilgelik Peşinde, Din Felsefesi Yazıları*, İstanbul: Ensar Yayınları, 2011, s. 183-207.

Cafer Sadık Yaran, “Leibniz’de Teodise ve “Savunma”, *Felsefe Dünyası*, sy. 29, 1999, s. 72-88.

Celeleddin Çelik, “Teodisenin Sosyolojisi: Toplumsal Süreçlerle İlişkisi İçinde Teodise Konusuna Sosyolojik Bir Yaklaşım”, *Bilimnâme*, 13/2, 2007, s. 37-66.

Cihad Tunç, “İyiliği Emredip Kötülüğü Yasaklama Görevi”, *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 3, 1986, s. 1-12.

Çakır Ceyhan Süvari, “Yezidilikte Kötülük Kavramı”, *Geçmişten Günümüze İdil (Uluslararası Geçmişten Günümüze İdil Sempozyumu Bildirileri)*, 2011, s. 307-318.

Davut Ceylan, “Günah Psikolojisine Dini ve Psikolojik Bir Yaklaşım”, *Katre Uluslararası İnsan Araştırmaları Dergisi*, sy. 4, 2017, s. 231-245.

Demir Özlü, “Sait Faik: ‘İyinin ve Kötünün Ötesinde’”, *Adam Sanat*, sy. 221, 2004, s. 23-26.

Derya Özcan ve Çiçek Varol, “Kötülük ve Uygur Destan Tipolojisinde Kötü Tipler”, *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, sy. 11, 2018, s. 18-30.

Duran Ali Yıldırım, “Ayetler Işığında Bireysel ve Toplumsal Fesad Sebepleri”, *Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 7/13, 2016, s. 123-147.

Ebubekir Yalçın, “Ebü'l-Muîn en-Neseî’ye Göre Hüsün ve Kubuh Meselesinin Tahlili”, *Diyanet İlmi Dergi*, 56/2, 2020, s. 335-358.

Ebubekir Yalçın ve Hulusi Arslan, “Ebu'l-Muîn en-Neseî’de Hikmet Kavramı ve Kötülük Problemi”, *Mesned İlahiyat Araştırmaları Dergisi*, 10/1, 2019, s. 35-55.

Ejder Okumuş, “Toplumsal Çöküşte Kötü Ahlâkın Rolü”, *Diyanet: Aylık Dergi*, sy. 204, 2007, s. 15-18.

Elif Emine Balta, “Kemalettin Tuğcu’nun Eserlerinde Kötülüğe Maruz Kalan Çocuklar”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (Teke) Dergisi*, 6/3, 2017, s. 1520-1535.

Elif Nur ve Erkan Balcı, “İbn Sînâ ve Thomas Aquinas’ta Kötülük Problemi”, *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15/27, 2013, s. 321-324.

Elis Şimşon, “Kabil’in İlgisizliği: Levinas’ın Düşüncesinde Kötülük Sorunu”, *Cogito*, sy. 86, 2017, s. 109-123.

Emek Çaylı Rahte, “Eğri Drina’yı Düzeltenler: Krugovi Filmi’nde Kahramanlık, Kötülük ve Bağışlamanın İzlerini Sürmek”, *Sinefilozofi*, 3/5, 2018, s. 102-126.

Emel Koç, “J. Royce’un Sadakat Anlayışı ve Kötülüğün Üstesinden Gelebilmeye Sadakatin Rolü”, *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10/1, 2011, s. 323- 349.

Emine Ögük, “Hoca Abdülkerim Efendi’nin Kötülük Yorumu Üzerine”, *Uluslararası Amasya Âlimleri Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 21-23 Nisan 2017, c. 1, s. 501-514.

Emine Ögük, “İslâm Düşüncesinde Şer/Kötülük Probleminin İzahına Katkı Sağlayan Etkili Öğreti: Hikmet” *Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3/1, 2015, s. 11-38.

Emine Ögük, “Kötülük Problemi Karşısında Etkili Öğreti: Hikmet ve Adalet”, *Din ve Hayat: İstanbul Müftülüğü Dergisi*, sy. 18, 2013, s. 70-75.

Emrullah Yüksel, “Mutlak Adâletin Tecelli Edeceği İnancı (Âhiret)”, *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 3, 2001, s. 17-29.

Engin Erdem, “Kant: Kötülük, Ahlâkî Toplum ve Tanrı’nın Varlığı Meselesi”, *Kutadgubilig: Felsefe- Bilim Araştırmaları*, sy. 14, 2008, s. 13-31.

Erdoğan Özmen, “İnsanın Kötülüğü”, *Birikim*, sy. 177, 2004, s. 12-13.

Erich Auerbach, “Kötünün Zaferi”, *Felsefe Arkivi*, 1/ 2-3, 1946, s. 76-98.

Erich Feigl, “Ein Index Des Bösen: Kötülüğün İndeksi”, *23 Temmuz Erzurum Kongresi ve Kurtuluşun Günümüze Erzurum: I. Uluslararası Sempozyumu*, 23-25 Temmuz 2002, Erzurum, 2002, s. 17-30.

Erkan Baysal ve Özkan Şimşek, “Leyse Fi’l-İmkân’ Tartışmaları Bağlamında Bikâ’înin ‘Tehdimü’l Erkân’ ve ‘Delâletü’l Burhân’ Risaleleri”, *Din Felsefesi Açısından Eş’arî Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi V*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2019, s. 704-716.

Eyüp Aktürk, “Mantıksal Bir Problem Olarak Kötülük”, *Ekev Akademi Dergisi*, 19/62, 2015, s. 35-50.

Eyüp Aktürk, “Metafiziksel Bir Sorun Olarak Kötülük”, *Felsefe Dünyası*, sy. 59, 2014, s. 150-167.

Faik Aytemiz, “İbnü'l Arabî'de Adalet Prensibi ve İlahî Hikmet Anlayışı”, *Uluslararası İbnü'l Arabi Sempozyumu: İnsanlığın Hakikat Arayışı ve İbnü'l Arabi*, 15-16 Kasım 2019, Malatya, 2019, s. 739-787.

Fatma Yüce, “Din Felsefesinde Kötülük Problemi ve Teodise: Algısal Kötülük Kavramıyla Yeni Bir Perspektif”, *Felsefe Dünyası*, sy. 63, 2016, s. 179-202.

Fehrullah Terkan, “İblis'in Kötülük Problemine Dair Felsefî Argümanları ve Şehristânî'nin 'Bilinemezlik' Teodisesi”, *Milel ve Nihal*, 5/1, 2008, s. 63-91.

Ferda Keskin, “Kötülük Toplumu ve Biçimin Muhalefeti: Ece Ayhan'ın Şiirini Okumak İçin Kavramsal Bir Arkaplan Taslağı”, *Cogito*, sy. 38, 2004, s. 234-241.

Ferhat Akdemir, “Marilyn McCord Adams'ın Din Felsefesinde Korkunç Kötülükler ve Cehennem Sorunu”, *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2/38, 2013, s. 111-128.

Fethi Kerim Kazanç, “Ebü'l-Mu'în en-Neseî'nin Kötülük Problemi Üzerine Düşüncelerinin Kelâmî Açıdan Bir Tahlili”, *IV. Uluslararası Şeyh Şa'bân-ı Velî Sempozyumu -Hanefîlik-Mâturîdîlik-*, 05-07 Mayıs Kastamonu 2017, c. 1, s. 49-74.

Fethi Kerim Kazanç, “Klâsik Kelâmî Düşünceye Mutlak Kudret ve İmkânsızlık Sorunu”, *Varlık, Bilgi, Değer ve Siyaset Üzerine Kelâm Yazıları*, Ankara: Araştırma Yayınları, 2014, s. 375-388.

Fethi Kerim Kazanç, “Mâturîdî'nin Kelâm Sisteminde İlahî Adalet ve Kötülük Meselesi Üzerine Bir Çözümleme”, *Uluslararası Sempozyum: Orta Asya Alimlerinin İslâm Medeniyetine Katkıları, 10-12 Ekim 2018, Bişkek/Kırgızistan, 10-12 October 2018, Bishkek/Kyrgyzstan*, 2019, s. 145-180.

Fethi Kerim Kazanç, “Tanrı ve Kötülük: Kelâmî Düşünce Geleneğinde Kötülük Problemi Üzerine Bazı Değerlendirmeler”, *Ekev Akademi Dergisi*, 12/35, 2008, s. 11-32.

Fethi Kerim Kazanç, “Kelâmî Düşünceye Kötülük Sorununa Kısa Bir Bakış”, *Kader Kelâm Araştırmaları Dergisi*, 6/1, 2008, s. 76-106.

Fevzi Yiğit, “İblis'in Şüphelerine Molla Sadrâ'nın Felsefî Cevapları”, *Bilimnâme*, sy. 38, 2019, s. 637-661.

Feyza Aknerdem, “Kötü Adam”, *Cogito*, sy. 86, 2017, s. 295-303.

Fırat Çelebi, “Karşılaştırmalı Bir Bakış Açısıyla Kötülük Problemi: Origenes ve İbn Sînâ'nın Teodise Anlayışları”, *İslâmî Araştırmalar*, 31/1, 2020, s. 128-142.

Fikret Gedikli, “Kur'an'a Göre İnsan'ın İyilik ve Kötülük Karşısında Tavrı”, *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 4/3, 2017, s. 428-434.

Fuat Mehmet, “İyi ile Kötü”, *Adam Sanat*, sy. 59, 1990, s. 5-17.

Galip Baldiran, “Baudelaire ve Kötülük Çiçekleri”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sy. 9, 2003, s. 305-310.

Gökçe, M. Cüneyt- Hüsnü Turgut, “Ahmed-i Hânî Düşüncesinde İlahî Adalet”, *2. Uluslararası Ahmed-i Hânî Sempozyumu -İslâm Düşüncesinde İnsan-*, 28-30 Eylül 2018, 2018, s. 663-675.

Gökşen Onat, “Sergüzeşt Romanında İyilik ve Kötülük’ün Karşılıklı Etkileşimi Üzerine Bir İnceleme”, *1. Ulusal İyilik Sempozyumu Bildiri Kitabı 20-21 Haziran 2009*, Elâzığ, 2009, s. 326-335.

Gökşen Yıldırım, “Tanzimat Devri Türk Romanında Tanrı ve Kötülük”, *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 2/1, 2016, s. 545-558.

Göral E. Yılmaz Ercan, “Batman Başlıyor’da Romantik Suçluluk, Radikal Kötülük ve Modern Kahramanlığın Refleksif İnşası”, *Sinicine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 8/2, 2017, s. 29-61.

Gülida Çetindağ Süme, “İyiliği Alkışlayan Kötülüğü Kargışlayan Anlatı: Efsane”, *1. Ulusal İyilik Sempozyumu Bildiri Kitabı 20-21 Haziran 2009*, Elâzığ, 2009, s. 317-325.

Gürbüz Deniz, “İbn Sina’s Treatise of Kindness and Evil”, (2014), *Diyanet İlmî Dergi*, 50/1, 2014, s. 229-244.

H. Ömer Özden, “İbn-î Sina ve Leibniz’de Kötülük Problemi”, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 13, 1997, s. 269-286.

Halil Karlık, “İslâm’da İyilik, Kötülük ve İnsan”, *Din Öğretimi Dergisi*, sy. 20, 1989, s. 9-14.

Halil Zafir, “İrkçiliğin Kötülüğü”, *Hilal*, 8/91, 1969, s. 27-28.

Halis Çavuşoğlu, “Kötülük Problemi ve Teodise”, *Hoca Ahmet Yesevî Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi 26-27 Ağustos 2019*, Adıyaman, s. 1098-1105.

Hamdi Akbaş ve Ömer Sadıker, “Va’d ve Va’id Ekseninde İlahî Adalet”, *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 3/2, 2018, s. 485-492.

Handan Dayı, “Fotoğrafta Merhametin İyiliği ve Kötülüğü Üzerine”, *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18/1, 2019, s. 217-226.

Harun Çağlayan, “Azabın Neliği ve Çıkış İmkânı”, *Dini Araştırmalar*, 16/43, 2013, s. 193-223.

Harun Çağlayan, “Hüsün ve Kubuh Terimleri Bağlamında Kelâm İlminde Maslahata Bir Bakış”, *İslâmî İlimlerde Maslahatler*, Ayten Erol (ed.), Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları, 2017, s. 67-104.

Harun Çağlayan, “Sosyolojik Açıdan Müslüman İlahî Adalet Algısı”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 5/4, 2016, s. 766-779.

Harun Duman, “Türk Mitolojisinde Ejderha”, *Uluslararası Beşerî Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 5/11, 2019, s. 482-493.

Harun ÖğmüŖ, “Kur’an’da İyiliği Emretme ve Kötülükten Alıkoyma İlkesi”, *Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3/6, 2017/1, s. 29-65.

Hasan Aydın, “Kötülük Sorunu Bağlamında İbn Rüşd’ün EŖ’arilere ve Gazzâlî’ye Yönelttiği EleŖtiriler”, *Bilim ve Gelecek*, sy. 194, (2020), <https://kitaplik.bilimvegelecek.com.tr/product/194-sayi-haziran-2020/>

Hasan Ocak, “Hadislerde Geçen Hayır ve Ŗer Kavramlarının İslâm Düşüncesindeki Yansımaları” *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 8, 2016, s. 99-121.

Hatice Sevgi Zengin, “Kış Uykusu’nu Kant ve Nietzsche Etiği Çerçevesinde Düşünmek”, *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, sy. 34, 2019, s. 49-76.

Hatice Turan, “Sıradanlaşan Teknoloji: Bir Kötülük Deneyimine Doğru”, *Kilikya Felsefe Dergisi*, sy. 2, 2018, s. 52-66.

Hilmi Ziya Ülken, “Kötümserlik”, *Yeni Sabah*, 17/ 5768, 1955, s. 2.

Hoca Abdülkerim Efendi, “Risale-i Kaza ve Kader”, *Din Felsefesi Açısından MeŖşâî Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi IV*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2019, s. 1014-1019.

Hulusi Arslan, “Mutezilî Düşünce de İlahî fiil-İnsanî Fiil Ayrımı ve Bu Ayrımının Temel Kriterleri”, *Din Felsefesi Açısından Mutezile Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi II*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2014, s. 219-240.

Hülya Alper, “İmam Mâtürîdî ve Sonrasında Teklifle İlişkisi Bakımından Hüsün ve Kubuh Meselesi”, *İmam Mâtürîdî ve Mâtürîdiyye Geleneği: Tarih, Yöntem, Doktrin Prof. Dr. Bekir Topaloğlu Anısına*, 2018, s. 339-364.

Hüseyin Aydın, “İlahî Adalet Açısından Çocuk ve Hayvan Elemleri Meselesi”, *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14/2, 2009, s. 1-27.

Hüseyin Aydın, “İyi-Kötünün Belirlenmesinde Aklın ve Vahyin Rolü”, *Marife: Dini Araştırmalar Dergisi*, 1/2, 2001, s. 129-159.

Hüseyin Emin Sert, “Kur’ân-ı Kerim Işığında Kötülüğü Önlemede İyiliğin Rolü”, *1. Ulusal İyilik Sempozyumu Bildiri Kitabı 20-21 Haziran 2009*, Elâzığ, 2009, s. 390-400.

Hüseyin Fırat Ŗenol, “Schelling’de Kötülük Sorunu”, *Flsf Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, sy. 19, 2015, s. 111- 118.

Hüsnü Çağdaş Arslan, “Eski Uygur Türkçesinde “Kötülük Bildiren” Kavramlar Üzerine” (2018), *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 18/1, 2018, s. 195- 214.

İbrahim Bayram, “Kâdi Beyzâvî’nin Hüsün-Kubbuhan Anlayışı”, *Amasya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6/10, 2018, s. 283-321.

İbrahim Bor, “Kötülük Sorunu ve Kantçı ‘Negatif Teodise’”, *Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9/1, 2007, s. 151-168.

İbrahim Kalın, "Why Do Animals Eat Other Animals? Mulla Sadra on Theodicy and the Best of All Possible Worlds", *İslâm Araştırmaları Dergisi*, sy. 12, 2004, s. 55-74.

İbrahim Özdemir, "Mu'tezile'de Hüsün-Kubuh ve Kelâmî Ta'lîl", *Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 13, 2019, s. 11-31.

İbrahim Özdemir, "Mâtürîdîler'de İlahî Fiillerin Ta'lîli", *Şarkiyat*, 10/3, 2018, s. 921-936.

İbrahim Aslan, "Kadı Abdulcebbar'ın İyilik-Kötülük DUALİTESİNE YÖNELTİĞİ ELEŞTİRELER", *Kelâm Araştırmaları Dergisi*, 11/1, 2013, s. 77-100.

İbrahim Aslan, "Kadı Abdülcebbar'da ve Kierkegaard'da Korkunun Teolojisi", *Felsefe Dünyası*, 51/1, 2010, s. 186-211.

İlyas Çelebi, "Klasik Bir Kelâm Problemi: Hüsün-Kubuh", *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 16-17, 1999, s. 55-90.

İmge Oranlı, "Kötülük ve Terör: Kant'tan Arendt'e 'Kavranamazlık' Mefhumu", *Cogito*, sy. 86, 2017, s. 215-227.

İmge Oranlı, "Kant'ın Etik Anlayışı ve Radikal Kötülük Mefhumu", *Felsefi Düşün Dergisi*, sy. 3, 2004, s. 65-76.

İmge Oranlı, "Levinas'ta Kötülük ve Adalet: Varolabilmenin İmkânı ya da Türkiye'de Bir Adalet Arayışı Olarak Sivil İtaatsizlik", *Cogito*, sy. 67, 2011, sayfa no?

İmge Oranlı, "Sara Ahmed ile Nefrete Bakmak: Feminist Etik ve 'Kötülüklerin Toplumsal Üretimi'", *Cinsiyeti Yazmak*, Zeynep Direk (ed.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, sayfa no?

İrem Ceyhan Akçakoyun, "Mâtürîdî'de İlahî Fiillerde Kulların Maslahatı", *İnönü Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 8/2, 2017, s. 299-323.

İsmail Bulut ve Celal Büyük, "Kader ve Kötülük Problemi Sarkacında Engellilik", *Uluslararası Engellilik ve Din Sempozyumu (18-20 Kasım 2016)*, Abdülkerim Bahadır (ed.), İstanbul: Yeditepe Baskı Yayınları, 2016, s. 41-68.

İsmail Şimşek, "Kötülük Problemine İki Farklı Bakış: Teist ve Ateist Yaklaşım", *Doğu Batı: Düşünce Dergisi*, 17/70, 2014, s. 113-130.

İsmail Şimşek, "Kötülük Sorunu", *Din Felsefesi*, Rifat Atay (ed.), İstanbul: Lisans Yayınları, 2019, s. 141-167.

İsmail Şimşek, "Mutahhari Düşüncesinde Kötülük Sorunu", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12/68, 2019, s. 1370-1384.

İsmail Şimşek, "William Rowe ve Kötülüğün Anlamsızlığı", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11/55, 2018, s. 1023-1040.

Kemal Bakır, "Hannah Arendt'te Kötülük Problemi", *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, sy. 25, 2015, s. 97-113.

Kemal Kahramanoğlu, “Mesnevi ve Faust’a Göre Kötülük Problemi”, *Dünyada Mevlâna İzleri: Uluslararası Sempozyum, (13-15 Aralık 2007)*, 2010, s. 321-330.

Kevser Çelik, “Kötülüğün Felsefesi: Felsefi Tecrübeye Kötülük Sorunu ve Kötülüğü Haklılaştırma Olarak Teodise”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2/6, 2014, s. 155-182.

Kurtuluş Kayalı, “Niyazi Berkes ya da İyimserlikten Kötümserliğe Sürüklenmesine Karşın Düşünsel Tercihinde Israrlı Bir Entellektüelin Portresi”, *Doğu Batı: Düşünce Dergisi*, 3/12, 2000, s. 75-85.

Kutsi Kahveci, “İnsan Özgürlüğü ve Kötülüğün Kaynağı Hakkında”, *Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5/34, 2005, s. 173-181.

M. Cüneyt Kaya, “Daha Mükemmel Bir Âlem Var Olabilir mi?: ‘Leyse fi’l-İmkân’ Tartışmasının Kaynakları Üzerine Notlar”, *Dîvân*, 9/16, 2004/1, s. 239-249.

M. Fatih Andi, “Cahit Zarifoğlu’nun Şiirlerinde Bir Kötülük Ögesi Olarak Yılan Sembölü”, *İlmi Araştırmalar*, sy. 8, 1999, s. 9-24.

M. Kazım Arıcan, “Kant’ın Kötülük Anlayışı ve Teodise Eleştirisi”, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 10/2, 2006, s. 217-235.

M. Kazım Arıcan, “Numan Sabit’in Hüsün ve Kubuh Risalesi”, *Kültür Tarihi-mizde Sivash Bir Aile Sarıhatıpzadeler*, Sivas 2011, s. 313-321.

M. Mukadder Yakupoğlu, “Kötülüğün Metafizigi ve İntihar”, *Doğu Batı: Düşünce Dergisi*, 17/70, 2014, s. 149-155.

Mahmut Ay, “Kelâm’da Adalet, Kudret ve Hikmet Bağlamında Tanrı Tasavvurları”, *Eski Yeni: Anadolu İlahiyat Akademisi Araştırma Dergisi*, sy. 31, 2015, s. 25-50.

Mehmet Aça, “Tıva Kahramanlık Destanı ‘Kaıngıvay-Mergen’de Kötülük Sorunu”, *Türkiyat Mecmuası*, 26/2, 2016, s. 1-9.

Mehmet Barış Albayrak, “Schelling’in İnsan Özgürlüğünün Özü İncelemede Kötülüğün Gerçekliği”, *Cogito*, sy. 86, 2017, s. 53-69.

Mehmet Murat Karakaya, “Fârâbî Felsefesinde Kötülük”, *Diyanet İlmi Dergi*, 52/1, 2016, s. 211- 224.

Mehmet Murat Karakaya, “İbn Rüşd Felsefesinde Kötülük”, *Beytulhikme: An International Journal of Philosophy*, 9/2, 2019, s. 493-514.

Mehmet Murat Karakaya, “Kindî’de Nefs, Beden ve Kötülük”, *Diyanet İlmi Dergi*, 54/2, 2018, s. 109-124.

Mehmet Önal, “Kötülük Problemine Epiktetos’un Mutluluk Öğretisiyle Bakmak”, *Felsefe Dünyası*, sy. 56, 2012, s. 126-146.

Mehmet S. Aydın, “Risale-i Nur’da “Kötülük” Problemi”, *20. Asırda İslâm Düşüncesinin Yeniden Yapılanması ve Bediüzzaman Said Nursî*, İstanbul 1996, s. 229-237.

Mehmet Şerafettin Yaltkaya, “Mutezile ve Hüsn ve Kubh”, *Darülfünûn İlahiyat Fakültesi Mecmuası*, 1/2, 1926, s. 100-116.

Mehmet Yılmaz ve Güliz Uluç, “İlâhî Adalet Kimin Hizmetinde: Mistik Motifli Türk Dizileri (Sırlar Dünyası, Kalp Gözü, Gizli Dünyalar, Beşinci Boyut)”, *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 5/13, 2015, s. 174-204.

Mehmet Zeki Duman, “Kötülük Probleminin Teolojik İzahı ve Peter Berger’in Teodise Anlayışı”, *Journal of International Social Research* 13/70, 2020, s. 487-495.

Melike Koç, “Rousseau Düşüncesinde Kötülük”, *The Journal of Social Sciences*, sy. 30, 2018, s. 483-499.

Melike Molacı, “Modern Teodise Denemelerinin Olanacağı Üzerine”, *DTCF Dergisi*, 58/2, 2018, s. 1300-1326.

Merve Önder, “Sadreddin Konevî’de Kötülüğün Ontolojik (Olarak) Yolculuğu ve Ahlâkî Kötülüğün Temellendirilmesi”, *Uluslararası Sadreddin Konevî: Tasavvuf, Felsefe ve Din Sempozyumu*, Konya 2018, s. 344-357.

Metin Erbil, “İyi ve Kötünün Ötesinde Nietzsche”, *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Felsefe Topluluğu Dergisi*, sy. 1, 2002, s. 33-36.

Metin Özdemir, “İlahi Takdir Açısından Kötülük” *Eskiyeni*, sy. 19, 2010, s. 7-17.

Metin Özdemir, “Kötülük Problemine Felsefi ve Kelâmî Açından Mukayeseli Bir Yaklaşım”, *İslâmî Araştırmalar[Kelâm Özel Sayısı]*, 27/3, 2016, s. 235-250 (Ayrıca bkz. *Ulum*, 1/1, 2018, s. 65-84).

Metin Özdemir, “Din Karşıtı Bir Söylem Olarak Kötülük Problemi ve Eleştirisi”, *Din Karşıtı Çağdaş Akımlar ve Deizm*, Vecihi Sönmez vd. (eds.), Van: Ensar Neşriyat, 2017, s. 125-134.

Metin Özdemir, “Gazâlî Düşüncesinde İyimserlik”, *Doğu’dan Batı’ya Düşüncenin Serüveni: Felsefe, Ahlâk ve Kelâmın Sentezi VI*, İsmail Çalışkan (ed.), İstanbul: İnsan Yayınları, 2015, s. 631-652.

Metin Özdemir, “İnkârcı Kötümserliğin Kur’an Açısından Kritiği”, *İslâmî Araştırmalar*, 11/3-4, 1998, s. 236-249.

Metin Özdemir, “Kadı Abdulcebbar’ın İyilik- Kötülük Düalitesine Yönelttiği Eleştiriler” Adlı Tebliğin Müzakeresi”, *XVII. Kelâm Anabilim Dalları Koordinasyon Toplantısı & Gnostik ve Okültizm Sempozyumu*, Malatya: İnönü Üniversitesi Yayınları, 2012, s. 313-318.

Metin Özdemir, “Kötülük Problemine Eleştirel Bir Yaklaşım”, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 4, 2000, s. 225-258.

Metin Özdemir, “Mâturîdî’nin Düşünce Sisteminde Kötülük Problemi”, *Doğu’dan Batı’ya Düşüncenin Serüveni: Felsefe, Ahlâk ve Kelâmın Sentezi VI*, İsmail Çalışkan (ed.), İstanbul: İnsan Yayınları, 2015, s. 169-200.

Metin Özdemir, “Mâtürîdî’nin Kötülük Problemine Yaklaşımı”, *Mâtürîdî’nin Düşünce Dünyası*, Ş. A. Düzgün (ed.), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2011, s. 380-424.

Metin Özdemir, “Kötülük Olgusuna İlahi Yasalar Bağlamında Bakış”, *International Journal Of Sport Culture And Science*, 2/1, 2014, s. 318-327.

Metin Topuz, “Kant’ın Radikal Kötülük Tezi”, *Journal of Academic Social Sciences*, 52/52, 2017, s. 503-515.

Metin Topuz, “Kötülüğü Kavranabilir Kılmak: Kant’ın Teodise Üzerine Düşünceleri”, *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 6/2, 2016, s. 245-271.

Metin Topuz, “Teoloji Üzerine Dersler [Kötülük Problemi]”, *The Journal of Academic Social Sciences*, sy. 47, 2017, s. 678-682.

Metin Yasa, “Eflatun’da Kötülük Problemi”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 10, 1998, s. 315-321.

Metin Yasa, “Eflatun’da Kötülük Problemi”, *Tanrı ve Kötülük*, Ankara: Elis Yayınları, 2016, s. 79-86.

Metin Yasa, “Kötülük Sorunu”, *Din Felsefesi El Kitabı*, Recep Kılıç ve Mehmet Sait Reçber (eds.), Ankara: Grafiker Yayınları, 2014, s. 193-214.

Metin Yasa, “Yunus Emre’nin Kötülük Problemine İlişkin Özgün Çözümlemesi: ‘Bir Aşkın Acıları Tanrı ile Sesli Konuşması’nın Ufuk Açan Değeri”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 22/22, 2006, s. 91-101.

Metin Yasa ve Dursun Ali Türkmen, “Hayyam ve Kötülük: Acı Eksenli Pesimiz İle Umut Eksenli Optimizm Arasında (Rubailer Örneği)”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 23/23, 2007, s. 135-151.

Mevlüt Albayrak, “İkbal’de Tanrı’nın Kudreti ve Kötülük Problemi”, *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, 3/7, 2001, s. 185-193.

Mikdat Yalçın, “Hayır ve Şer Yönünden İnsan Tabiatının Hakikatı ve Bunu Değiştirmede Eğitimin Rolü (Mukayeseli Araştırma)”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 23/1, 1978, s. 473-477.

Mithat Cemal Kuntay, “Atatürk ve Kötümserlik Edebiyatı”, *Son Posta*, 23/2274, 1952, s. 58.

Muhammed Şerafüddin, “Mu’tezile ve Husün-Kubuh”, Haz: Kâmil Güneş, Lütfi Cengiz, Cem Zorlu, *Marife: Dini Araştırmalar Dergisi*, 1/1, 2001, s. 259-270.

Muhsin Akbaş, “Holocaust Problemi ve Tanrı: Teolojik ve Felsefi Cevaplar”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 44/1, 2003, s. 173-186.

Muhsin Akbaş, “İlahi Ceza Yeniden: Mevcut Ekonomik Kriz İlahi Ceza mı?”, *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 22, 2010, s. 197-210.

Muhsin Akbaş, “Redemptive Suffering in Islamic Thought: A Critical Approach”, *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 31, 2010, s. 191-204.

Murat Arpacı “Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası”, *Fe Dergi*, 1/1, 2019, s. 140-154.

Murat Güzel, “Başkasının Kötülüğünü İstemek’: Sessizliğin Çekiciliği Üstüne Dağınık Düşünceler”, *Tezkire: Düşünce, Siyaset, Sosyal Bilim*, 11/26, 2002, s. 9-13.

Murteza Bedir, “Hanefi Usûlünün Kuruluş Aşamasında Akıl-Vahiy İlişkisi Ya Da Hüsün-Kubuh Problemi”, *İmâm-ı Âzam Ebû Hanîfe ve Düşünce Sistemi [Sempozyum Tebliğ ve Müzakereleri]*, 16-19 Ekim 2003, Mudanya/Bursa, c. 2, Bursa, 2005, s. 161-170.

Mustafa Akman, “Devvânî Açısından Kötülük Problemi ve Teodise”, *Din Felsefesi Açısından Eş’arî Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi V*, der. Recep Alpyağlı, İstanbul: İz Yayınları, 2019, s. 699-703.

Mustafa Çakmak, “Albert Camus’nün Felsefesinde Hayatın ve Varoluşsal Kötülük Problemi”, *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2/38, 2013, s. 75-109.

Mustafa Çevik, “David Hume’da Kötülük Sorunu” (2003), *Dini Araştırmalar*, 6/16, 2003, s. 25-38.

Mustafa Kaya, “Hume’da Tanrı’nın Varlığı Aleyhine Bir Delil Olarak Kötülük”, *Sosyal Bilimler Üzerine Araştırmalar*, Bayram Polat vd. (ed.), İstanbul: İksad Yayınları, 2018, s. 6-30.

Mustafa Kaya, “Leibniz’de Kötülük Problemi ve Mümkün Dünyaların En İyi Teodisesi”, *Doğu Batı: Düşünce Dünyası*, 17/70, 2014, s. 53-78.

Mustafa Öztürk, “İblis’in Trajik Hikayesi -Allah, Şeytan, İnsan ve Kötülüğe Dair”, *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 5/1, 2005, s. 39-65.

Mustafa Ünverdi, “Mu’tezile’de Kötülük Problemi”, *I. Uluslararası Mersin Sempozyumu Bildiri Tam Metinleri Kitabı 01-03 Kasım 2018*, s. 379-392.

Mustafa Yıldırım, “Eş’arî’nin Hüsün-Kubuh Görüşünün Usûli Fıkha Etkisi”, *5. Uluslararası Şeyh Şa’ban-ı Velî Sempozyumu -Eş’arîlik-*, 04-06 Mayıs 2018, Kastamonu 2018, s. 333-337.

Müfit Selim Saruhan, “Ahlâk Felsefemizde İyi ve Kötünün Sebepleri”, *İslâmî Araştırmalar*, 15/4, 2002, s. 543-558.

Müzeyyen Güleri, “Üniversiteli ve İşçi Gençliğin Gelecek Beklentileri ve Kötümserlik-İyimserlik Düzeyleri”, *Kriz Dergisi*, 6/1, 1998, s. 55-65.

Nail Karagöz, “Allah’ın İradesi ve Kötü Fiiller”, *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi*, 6/2, 2006, s. 191-216.

Naim Şahin, “Hegel Felsefesinde Kötülük Problemi”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 45/1, 2004, s. 71- 83.

Nazım Bayraktar, “Din Derslerinde Kötülük Probleminin Çözümü”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 7/1, 2018, s. 378-402.

Necip Taylan, “Din Felsefesinde Kötülük Problemi”, *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 11-12, 1994, s. 47-79.

Nejdet Durak, “Mevlânâ'nın Ahlak Öğretisinde İyi ve Kötü Kavramları”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6/2 2007, s. 1-24.

Nurhayat Çalışkan Akçetin “Merhamet ve Devlet: Schopenhauer”, *Flsf Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, sy. 21, 2016, s. 71- 86.

Nurten Kiriş Yılmaz, Mevlüt Albayrak, “İftira Bir ‘Kötülük’ tür ve ‘İnsanlık Suçu’dur!”, *Marife Dini Araştırmalar Dergisi*, 18/1, 2018, s. 23-38.

Nurten Kiriş, “Tarihsel Olarak Kötülük Problemi ve Çözüm Yolu Olarak Teodise”, *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, sy. 5, 2008, s. 81-96.

Oktay Koç , “Kötü İdareden İdari Kötülüğe: İdarede Kötülüğe Mani Olmanın İmkamı Üzerine”, *Ombudsman Akademik*, sy. 1, 2018, s. 57-79.

Orhan Çağlı, “Ebedi Bir Problem Olarak Hayır ve Şer Tezadı ‘Ruhun Ebediliği (Ölmezliği)’ ve Hukuk İdesi”, *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası*, 23/3-4, 1958, s. 381-440.

Orhan Ş. Koloğlu, “Molla Hüsrev’in Hüsün-Kubuh Anlayışı”, *Uluslararası Molla Hüsrev Sempozyumu* (18-20 Kasım 2011 Bursa), Tevfik Yüce Doğru vd. (ed.), Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2013, s. 479-490.

Osman Mutluel, “Kötülük Problemi Bağlamında Çevre Kirliliği, 2. Uluslararası Çevre ve Ahlak Sempozyumu Bildiri Kitabı 24-26 Ekim 2014, s. 92-97.

Osman Oral, “Kelâm İlminde İlahi Adalet”, *Kelâm Araştırmaları Dergisi*, 11/1, 2013, s. 443-457.

Osman Oral, “Mâtürîdî ve Râzî’ye Göre Felâk İle Nâs Sûrelerinde Kötülüklerden Sığınılan Allah Tasavvuru”, *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12/1, 2019, s. 15-36.

Oya Batum, “Karanlığın Yüreği ve Conrad’da ‘Kötülük’ Sorunu”, *Batı Edebiyatları Araştırma Dergisi*, sy. 1, 1979, s. 84-93.

Önder Bilgin, “Ahlâk Temellendirmeleri Bağlamında İyilik ve Kötülük Kavramının Yeri, Rolü ve Değeri: Royce’ci Bir Yaklaşım”, *1. Ulusal İyilik Sempozyumu Bildiri Kitabı 20-21 Haziran 2009*, Elâzığ, 2009, s. 434-443.

Önder Göçgün, “Yunus Emre’nin Şiirlerinde İyi, Kötü Karşılaştırması”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, sy. 27, 1983, s. 156-173.

Özcan Akdağ, “İbn Meymûn’a Göre Kötülük Sorunu”, *Felsefe Dünyası*, sy. 65, 2017, s. 149-163.

Özcan Akdağ, “Kötülük Sorunu ve Teoside” *The Journal of Academic Social Science Studies*, 37/2, 2015, s. 473-480.

Özgür Taburoğlu, “Kötülük ve Sapkınlık: Müslümanlıkta Teodise Olanakları”, *Doğu Batı: Düşünce Dergisi*, 17/70, 2014, s. 79-100.

Özkan Şimşek-Erkan Baysal, “Celâleddin Suyûtî ve Burhâneddîn İbn Ebî Şerîf’in ‘Leyse Fî'l-İmkân’ Tartışmalarına Yaklaşımları”, *Din Felsefesi Açısından Eş'arî Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi V*, der. Recep Alpyağılı, İstanbul: İz Yayınları, 2019, s. 720-734.

Özlem Duva, “Radikal Kötülük ve Sorumluluk”, *Doğu Batı: Düşünce Dergisi*, 17/70, 2014, s. 11-27.

Pamuk Nurdan Gümüštepe ve Berna Ayaz, “İslamî Dönem Türk Destanlarında ‘Kötülüğün’ Masal Unsurları ile Temsili: Battalnâme Örneği”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11/22, 2018, s. 77-97.

Pınar Gürbüzöğlü, “Romandan Sinemaya Kötülüğün İdeolojik Olarak Kurgulanması: Hannibal Lecter”, *Sosyolojik Düşün*, 2/1, 2017, s. 64-74.

Rafiz Manafov, “İslâm Felsefesinde Şer Problemi ve Adli-İlâhî”, *Bakı Devlet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nin Elmi Mecmuası*, sy. 10, 2008, s. 241-251.

Rafiz Manafov, “Meşşâî Felsefe ve Kelâm Düşüncesinde ‘Adl-i İlâhî’(Teodise) Meselesi”, *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 28/28, 2009, s. 32-51.

Ramazan Altıntaş, “İbnü'l-Hümmam es-Sivasi'ye (Ö. 861/1456) Göre Allah'ın Yaratıklara Acı Çektirmesi Sorunu”, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9/2, 2005, s. 45-60.

Rasim Adasal, “Felsefe ve Masonluğa Göre Kötümserlik”, *Türk Mason Dergisi*, 8/29, 1958, s. 1558-1562.

Recep Ardoğan, “Kelâm Açısından Doğal Kötülüklerin İlâhî Adalet ile Bağdaşırılığına İlişkin İzahlar”, *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 4/2, 2014, s. 29-74.

Resul Ertuğrul, “Ahiretteki Karşılık Bağlamında Kur'an'da Suç-Ceza Uyumu I”, *Bayburt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 10, 2019, s. 123-151.

Rifat Atay, Esengül Demirbaş, “Mevlâna Mesnevî'si Bağlamında Şeytan ve Kötülük Problemine Bakış”, *Türk Akademik Araştırmalar Dergisi Uluslararası Multidisipliner Kongresi Bildirileri*, Mehmet Şahin ve Şeref Göküş (ed.), Ankara: OTTO Yayınları, 2018, s. 40-56.

Rıza Korkmazgöz, “Gazâlî'de Hüsün-Kubuh Meselesi”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 39, 2015, s. 31-60.

Rıza Korkmazgöz, “Mu'tezile ve Şîa Arasında Fikri Bağlantı Meselesi İlâhî Adalet İlkesi Bağlamında Kâdî Abdülcebbar ve Ebû Ca'fer Et-Tûsî Arasında Bir Karşılaştırma”, *Kelâm Araştırmaları Dergisi*, 16/2, 2018, s. 264-293.

Ruhattin Yazoğlu, “Süreç Teolojisinde Kötülük Sorunu”, *Ekev Akademi Dergisi*, 10/29, 2006, s. 135-144.

Sadık Türkoğlu, “Baudelaire’in Şiirlerinde Kötülük Üzerine”, *Doğu Batı: Düşünce Dergisi*, 17/70, 2014, s. 227-250.

Sadık Türkoğlu ve Deniz Yılmaz, “Baudelaire’in Kötülük Çiçekleri Adlı Yapıtında Koku İmgesi”, *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, sy. 23, 2011, s. 23-41,

Sait Kar, “Dinlerin Kötü Karakteri Şeytan’ın Kişilik Oluşumuna Etkisi-Dini Sembolizm Bağlamında Bir Değerlendirme”, *Uluslararası Kişilik ve Karakter İnşasında Dinin Yeri Sempozyumu*, 10-12 Haziran 2016, Ordu, c. 1, s. 477-495.

Salih Aydın, “Hanefî Gelenek Merkezli Olarak İnsanî Fiillerde Mes’ûliyetin Doğuşu Problemi”, *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 43, 2019, s. 258-267.

Sami Şekeroğlu, “Mâtürîdî’de Kötülük Problemi”, *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2009, 14/21, s. 135-150.

Sebile Başoç Diş, “Kötülüğün Sıradanlığı Karşısında Özerk Birey”, *Filsf Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, sy. 23, 2017, s. 180-201.

Sedat Baran, “Molla Sadrâ’da Algısal Kötülük Bağlamında Şerr Problemi”, *e-Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi*, 11/23, 2019, s. 13-35.

Selahattin Akti, “Gazzâlî ve Leibniz Optimizminden Kant’ın Otantik Teodisesine Kötülük Sorunu”, *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, sy. 6, 2017, s. 33-56.

Selahattin Akti, “Kötülük Problemi Karşısında Tanrı’nın Adaletini Savunmada Augustinus ve Irenaeus Örneği”, *IBANESS Konferans Serisi*, Tekirdağ, Mart 2018, s. 444-448.

Selim Özarslan, “İyiliği Emretmek ve Kötülüğün Sakındırmak (el-Emru Bi’l-Ma’ruf ve’n-Nehyu Ani’l-Münker) Prensibi Üzerine Bir İnceleme”, *Diyanet İlmî Dergi*, 2006, 13/3, s. 79-94.

Sengün Meltem Acar, “Kötülüğün Sıradanlığı vs Ontolojik Kötülük: Arendt ve Jankélévitch’i Birlikte Düşünmek”, *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 10/2, 2017, s. 127-146.

Serhat Soyşekerci, “Çarmıhtaki Acı: Acımın Değiştirilişine İlişkin Kötülük Meselleri”, *Doğu Batı: Düşünce Dergisi*, 17/70, 2014, s. 157-182.

Serkan Çetin, “Fahreddin er-Râzî’nin Hüsün ve Kubuh Anlayışı Doğrultusunda Mu’tezile Eleştirisi”, *Edebalı İslâmîyat Dergisi*, 2/4, 2018, s. 81-110.

Serkan Erebak, “İnsan Doğasının İyi veya Kötü Olduğuna Dair İnanç Robotların Olası Sosyal Etkisine Dair Bakış Açısıyla İlişkili Mi?”, *Türk Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 4/2, 2019, s. 149-158.

Sevra Fırıncioğulları, “Gerçekleşen Bir Kötülük: Nekrofil: Üst Sınıflardaki Yıkıcılık Eğilimi ve Topluluk Narsisizmi”, *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, sy. 52, 2015, s. 197-206.

Seyithan Can, “Allah’ın Kudreti’nin İnsan Fiillerine Taalluk Alanı ve İmkânı (Kötülük Problemi Çerçevesinde Bir İnceleme)”, *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18/36, 2019, s. 582-607.

Sezai Sarıoğlu, “Devrim(cı) İyilikten mi Kötülükten mi Yapılır ya da Paralik’in Aynaları”, *Dr. Hikmet Kıvılcımlı Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul, 2013, s. 221-232.

Sibel Aksu, “Kürşat Başar’ın ‘Dışarıda Kötülük Vardı’ Öyküsünün Anlamsal Çözümlemesi”, *Dil Dergisi*, sy. 78, 1999, s. 39-51.

Sinan Kılıç, “Geleneksel ve Ahlaki Bir Yargının Ötesinde Spinoza’nın İyi-Kötü ve Nedensellik Problemlerini İrdeleyişi”, *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, sy. 9, 2007, s. 163-173.

Suat Hayri Küçük, “İyinin ve Kötünün Ötesinde Sanat Hiç Bu Kadar Ehlileştirilmemişti”, *Rh+Sanat*, sy. 44, 2007, s. 45-48.

Suut Kemal Yetkin, “Baudelaire ve Kötülük Çiçekleri”, *Hisar*, 6/35, 1966, s. 6-7.

Süleyman Gezer, “Kur’ân’da Kötülük İlkesinin Ele Alınışı”, *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2/3, 2003, s. 175-182.

Süleyman Tuğrul, “Mâtürîdî Mektebinde İrade ve İyilik-Kötülük Düşüncesinin Gelişmesinde Sadruşşeria’nın Katkısı”, *Uluğ Bir Çınar: İmâm Mâtürîdî: Uluslararası Sempozyum Tebliğler Kitabı* 28-30 Nisan 2014, Eskişehir 2014, s. 337-345.

Şaban Hakkı, “Kötülük Problemi, Yaklaşımlar ve Eleştiriler”, *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1/2, 2002, s. 195-211.

Şahin Efil, “İbn Arabî’ye Göre Tasavvuf Felsefesinde Kötülük Problemi ve Teodise”, *Felsefe Dünyası*, 53/1, 2011, s. 92-110.

Şevket Kadioğlu, “Baudelaire’in Cehennemi”, *Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 35/1, 2011, s. 61-67.

Şule Güldü, “Fıkıh Usulü ve Kelâmın Kesiştiği Nokta; Hüsün-Kubuh Zemininde İnsan Fiil, Samsûnîzâde’nin Haşiyetü’s-Suğrâ Ale’l-Mukaddimâti’l-Erbaa’sının Değerlendirme ve Tahkiki”, *İslâm Hukuku Araştırmaları Dergisi*, sy. 34, 2019, s. 469-499.

Şule Güldü, “Klasik Dönem Hanefî Usûlünde Ehl-i Sünnetleşmenin Bir Örneği Olarak Hüsün-Kubuh Meselesi”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 47, 2019, s. 499-530.

Tahsin Görgün, “Hüsün-Kubuh Meselesi: Kadı Abdülcebbar’ın Yaklaşım Şeklinin Tahlilî Bir Tasviri veya Toplumsal Varlığı Sürdürmenin Ma’kul Yolları Üzerine Bir Araştırma”, *İslâm Araştırmaları Dergisi*, sy. 5, 2001, s. 59-108.

Taşkıner Ketenci ve Metin Topuz, “Augustinus, Leibniz ve Kant: Kötülük Üzerine Bir Rapsodi”, *SOBİDER*, 4/18, 2017, s. 290-304.

Temel Kaçır, “Şer’î Hükümün Hitabullah Üzerinden Tanımlanması”, *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 22/2, 2018, s. 1221-1247.

Tevhit Ayengin, “Hüsün- Kubuh Tartışmaları ve İslâm Hukukunun Kökeni Üzerine”, *Ekev Akademi Dergisi*, 16/53, 2012, s. 191-207.

Tubeur Yesilhark Özkan, “Kötülük Kavramına Bir Müslüman’ın Bakışı: Said Nursi’de Şer Kavramı”, *Katre Uluslararası İnsan Araştırmaları Dergisi*, sy. 2, 2016, s. 291-292.

Tuğba Dumangöz, “Hüsün ve Kubuh Niçin Hakikî Değil de İtibârîdir?: Seyfeddîn el-Âmidî Örneğinde Bir İnceleme”, *Kelâm Araştırmaları Dergisi*, 28/1, 2020, s. 115-151.

Tuğba Torun, “Teodise Sorununa Farklı Bir Pencereden Bakmak”, *Doğu Batı: Düşünce Dergisi*, 17/70, 2014, s. 101-112.

Tuna Tunagöz, “Mevlânâ’da Kötülük Problemi ve İlahî Adalet Savunusu”, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24/2, 2015, s. 233-246.

Tuncay İmamoğlu, “Seneca Felsefesinde Kötülük Problemi”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 2/4, 2002, s. 51-57.

Tülin Kartal Güngör, “Baudelaire ve Kötülük Çiçekleri”, *Doğu Batı: Düşünce Dergisi*, 17/70, 2014, s. 251-265.

Tülin Kartal Güngör, “Arayış ve Kaçış Metaforu Olarak Baudelaire’in Kötülük Çiçekleri”, *Al Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2/1, 2018, s. 115-137.

Türker Armaner, “Kötülüğün Hiçliği: Spinoza”, *Cogito*, sy. 86, 2017, s. 39-52.

Uğur Köksal Odabaş, “Eudaimonia’nın Sokratik Görünümü: Erdem Bilgidir ve Hiç Kimse Bilerek Kötülük Yapmaz”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23/1, 2019, 93-102.

Ülker Öktem, “Platon Felsefesinde Kötülük Problemi”, *DTCF Dergisi*, 58/1, 2018, s. 641-661.

Ümit Bademkiran “Kötülük Kavramı ve Ece Ayhan’ın Eserlerine Kötülük Meselesi Bağlamında Bir Yaklaşım”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 58/2, 2018, s. 281-308.

Ünal Yerlikaya, “Fıkıh Usûlünde Neshin İmkânı Sorununun Husn-Kubh Problemiyle İlişkilendirilmesi”, *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 27, 2011, s. 87-107.

Ürün Şen Sönmez, “Türk Romanında Kötülük (Başlangıçtan 1950’ye)”, *Doğu Batı: Düşünce Dergisi*, 17/70, 2014, s. 269-318.

Ürün Şen Sönmez, “Türk Edebiyatı ve Kötülük”, *Cogito*, sy. 86, 2017, s. 262-294.

Vahap Ovacı, “el-Mustasfa Sistematiğinde Hüsün-Kubuh”, *Bozok Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3/3, 2013, s. 123-131.

Vahap Ovacı, “Usûl-i Pezdevî Sistematiğinde Hüsün-Kubuh”, *Bozok Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4/4, 2013, s. 57-67.

Vecihi Sönmez, “Mevlâna Halid’in Hüsün-Kubuh Anlayışının Kelâmî Açından Değerlendirilmesi”, *Uluslararası Mevlâna Halid-i Bağdadi Sempozyumu Bildirileri*, 11-13 Haziran 2010, 2012, s. 559-588.

Veli Urhan, “Leibniz ve Kötülüğün Kaynağı”, *Felsefe Dünyası*, 2/36, 2002, s. 63-67.

Veysel Kasar, “Allah’ın Adalet ve Hikmeti Bağlamında Engellilik Problemi”, *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18/29, 2013, s. 63-104.

Yasemin Akış Yaman, “Orta Çağ’dan Varoluşçu Felsefeye: Augustinus ve Kierkegaard’da Kötülüğün Kaynağı ve Suçluluğun Devamlılığı Problemi”, *Felsefi Düşün Dergisi*, sy. 10, 2018, s. 1-17.

Yaşar Atila, “Kur’an’a Göre ‘Gill’ Kavramı Bağlamında İnsanın Kötülük Yapma Sebeplerini Anlamak”, *Academic Platform Journal of Islamic Research*, 3/3, 2019, s. 365-377.

Yaşar Türkben, “Kötülük Problemi: Gazali-Swinburne Mukayesesi”, *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14/21, 2009, s. 89-109.

Yaşar Türkben, “Thomas Aquinas’ta Kötülük Problemi”, *Doğu’dan Batı’ya Düşüncenin Serüveni: Antikçağ Yunan&Ortaçağ Düşüncesi II*, Celal Türer (ed.), İstanbul: İnsan Yayınları, 2015, s. 822-853.

Yaşar Türkben, “D. Z. Philips’ta Kötülük Problemi”, *Felsefe Dünyası*, 1/53, 2011, s. 175-191.

Yavuz Kızılçim, “Le Goût Du Néant (Hiçliğin Zevki)’nde Söylem Düzeyinde Olumsuzluk”, (2016), *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, sy. 7, 2016, s. 76-86.

Yaşlagül Ceran Karataş, “Ahlak, Siyaset ve Demokrasi Bağlamında Kötülük ve Şiddet”, *İnsan&Toplum*, 7/2, 2017, s. 113-140.

Yener Öztürk, “Kelâmî Açından ‘Hasenenin/İyiliğin Allah’tan, Seyyienin/Kötülüğün Nefisten’ Olduğunu Bildiren Ayetin Yorumu”, *EKEV Akademi Dergisi*, 7/16, 2003, s. 131-152.

Zeki Özcan ve Tuğba Çam, “Kötülük Problemi Neden İmana Engel Değildir?”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi İslâmî İlimler Fakültesi Dergisi*, 2/1, 2019, s. 51-64.

Zeliha Öteleş, “Lucianus’un Metinlerinde Theodise Tartışmaları”, *Uluslararası Samsatlı Lucianus Sempozyumu*, Adıyaman, s. 181-190.

Zeynep Talay, “Nietzsche: İyinin ve Kötünün Ötesinde Özgür Ruh Soykırım, Toplumsal Adalet ve Kötülük”, *Cogito*, sy. 86, 2017, s. 70-84.

Zübeyir Bulut, “Hüsün ve Kubuh Meselesinin Ahlâk Teorilerine Temel Oluşturması Bakımından Analizi”, *Kelâm Araştırmaları Dergisi*, 13/2, 2015, s. 634-654.

Zübeyir Ovacık, “İbn Sînâ’da ‘İyi’liğin ve Kötülüğün Ontolojisi”, *Mütefekkir*, 5/10, 2018, s. 343-361.

B. Çeviri Makaleler

A. R. Mohapatra, “Kötülük Problemi”, çev. Metin Yasa, *Tanrı ve Kötülük*, Ankara: Elis Yayınları, 2016, s. 125-134.

Albert Pike, “İnsan Ruhunun İyilik ve Kötülük Kapasitesi” çev. Raşit Temel, *Mimar Sinan*, sy. 50, 1983, s. 51-57.

Alphonse Séché, Paul Bertaud, “Ah O Kötülük, Lanetlenmiş Melek Gözlerindeki Acımasız Parıltı!”, çev. Berran Gelgün, *Argos*, 2/21 1990, s. 115-124.

Alvin Plantinga, “Hür İrade Savunması”, çev. Hüsamettin Yıldırım, *Hikmet Yurdu*, 4/7, 2011, s. 217-222.

Alvin Plantinga, “Özgür İrade Savunması”, çev. Cenan Kuvancı, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sy. 12, 2002, s. 313-329.

Alvin Plantinga, “Özgür İrade Savunması”, çev. Osman Baş, *Din Felsefesi Seçme Metinler*, Michael Peterson vd. (eds.), İstanbul: Küre Yayınları, 2003, s. 398-423.

Badr el-Fekak, “İskender’in İnâyе’sinin Dönüşümü: Fârâbî’de İlahî İnayet Olarak Adalet”, çev. Emine Taşçı Yıldırım, *İslâmi Araştırmalar*, 28/1, 2017, s. 76-86.

Başak Ertür, “Teröre Karşı Savaşta Düşüncenin Yükümlülüğü”, çev., Özgür İldeş, *Cogito*, sy. 86, 2017, s. 228-239.

Binyamin Abrahamov, “Kadı Abdülcebbâr’a Göre Ölüm Vakti (Ecel) ve el-Muğni’nin Açıklamalı Çevirisi (XI, s. 3-26)”, çev. Ahmet Kayıntı-Abdülnasır Süt, *Din Felsefesi Açısından Mutezile Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi II*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2014, s. 279-305.

Burhâneddîn İbn Ebî Şerîf, “Leyse Fi’l-İmkân Savunusu [*el-Es’ile ve’l ecvibe tete’alleku bi-leyse fi’l imkân ebda’u mimma kân’dan*]”, çev. Özkan Şimşek-Erkan Baysal, *Din Felsefesi Açısından Eş’arî Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi V*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2019, s. 742-744.

Celâleddîn Süyûtî, “Leyse Fi’l-İmkân Düşüncesinin Teyidi [*Teşyidu’l Erkân min Leyse fi’l-İmkân Ebda’u mimma Kân’dan*]”, çev. Özkan Şimşek-Erkan Baysal, *Din Felsefesi Açısından Eş’arî Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi V*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, İstanbul 2019, s. 735-741.

Claudia Card, “Soykırım ve Toplumsal Ölüm”, çev. Erdem Gökyaran, *Cogito*, sy. 86, 2017, s. 85-108.

David Hume, “Kötülük Tanrı’nın Varlığının Aleyhine Sağlam Bir Delil Oluşturmaktadır”, çev. Osman Baş, *Din Felsefesi Seçme Metinler*, Michael Peterson vd. (eds.), İstanbul: Küre Yayınları, 2003, s. 372-379.

Edward H. Madden, “Farklı Açılardan Kötülük Problemi”, çev. Sami Şekeroğlu, *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14/21, 2009, s. 151-167.

Emmanuel Levinas, “Aşkınlık ve Kötülük”, çev. Özkan Gözel, *Tezkire: Düşünce, Siyaset, Sosyal Bilim*, sy. 38-39, 2004, s. 205-220.

Erich Auerbach, “Kötünün Zaferi Pascal’in Siyasi Nazariyesi Üzerine Bir Deneme”, çev. Fikret Elpe, *Cogito*, sy. 18, 1999, s. 279-299.

Gazzâlî, “Mümkün Âlemlerin En İyisi”, *İslâm Filozoflarından Felsefe Metinleri*, der. ve çev. Mahmut Kaya, İstanbul: Klasik Yayınları, 2003, s. 403-407.

Gazzâlî, “Mümkün Dünyaların En İyisi”, çev. Cafer Sadık Yaran, *Klasik ve Çağdaş Metinlerle Din Felsefesi*, Cafer Sadık Yaran (ed.), Samsun: Etüt Yayınları, 1997, s. 131-133.

George F. Hourani, “İbn Rüşd’ün İyi ve Kötü Üzerine Görüşleri”, çev. Müfit Selim Saruhan, *İslâmi Araştırmalar*, 26/3 2015, s. 107-119.

George F. Hourani, “İbn Rüşd’ün İyi ve Kötü Üzerine Görüşleri”, çev. Fethi Kerim Kazanç, *Din Felsefesi Açısından Meşşâi Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi IV*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2019, s. 999-1013.

George F. Hourani, “Mutezili Ahlâk Kelâmında İllâhî Adâlet ve Beşerî Akıl”, çev. Fethi Kerim Kazanç, *Tabula Rasa: Felsefe-Teoloji*, 2/5, 2002, s. 207-220.

Gottfried Leibniz, “Mümkün Dünyaların En İyisi Teodisesi”, çev. Osman Baş, *Din Felsefesi Seçme Metinler*, Michael Peterson vd. (eds.), İstanbul: Küre Yayınları, İstanbul 2003, s. 380-387.

Gottfried Wilhelm Leibniz, “Teodize”, çev. Kaan H. Ökten, *Cogito*, sy. 86, 2017, s. 26-38.

Immanuel Kant, “Bütün Felsefi Teodise Denemelerinin Başarısızlığı Üzerine”, çev. Muhsin Akbaş, *Doğu Batı: Düşünce Dergisi*, sy. 14, 2001, s. 195-208.

Immanuel Kant, “Teodise Dâhilindeki Bütün Felsefi Denemelerin Başarısızlığı Üzerine”, çev. Metin Topuz, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5/50, 2017, s. 543-553.

İbn Fûrek, “Lütûf, Salah, Aslah ve Bununla İlgili Hususlarda Eş’arî’nin Görüşleri”, çev. Ahmet Emin Akyüz, *Din Felsefesi Açısından Eş’arî Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi V*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2019, s. 641-649.

İbn Sînâ ve Şarih Sirâceddin Urmevî, “İllâhî Hükme Şerrin Dahil Olma Keyfiyeti”, çev. Saim Güngör, *Din Felsefesi Açısından Meşşâi Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi IV*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2019, s. 971-977.

İbn Sînâ, “İnayet ve Kötülüğün İlahî Kazaya Girişinin Açıklanmasına Dair”, *İslâm Filozoflarından Felsefe Metinleri*, der. ve çev. Mahmut Kaya, İstanbul: Klasik Yayınları, 2003, s. 299-306.

İbrahim el-Bikâî, “Leyse Fi'l-İmkân’ Eleştirisi”, çev. Erkan Baysal ve Özkan Şimşek, *Din Felsefesi Açısından Eş’arî Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi V*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2019, s. 717-719.

İbrahim, Lutpi, “ez-Zemahşerî ve el-Beydâvî’ye Göre İlahî Adâlet Kavramı”, çev. Emrullah Yüksel ve Ömer Aydın, *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 3, 2001, s. 197-208.

İmam Mâtürîdî, “Her Güzel Olan Şey Aklen Güzel ve Her Çirkin Olan da Aklen Çirkindir”, çev. Fikri Yavuz, *Din Felsefesi Açısından Mâtürîdî Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi III*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2016, s. 1089-1090.

J. Meric Pessagno, “Mâtürîdî Düşüncede Kötülük (Kavramının) Kullanımları”, çev. Fethi Kerim Kazanç, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1998, sy. 10, s. 455-476.

Jean Baudrillard, “Tutkunun Kötülük Meleği”, çev. Oğuz Adanır, *Doğu Batı: Düşünce Dergisi*, 7/27, 2004, s. 83-93.

Jean Camborde, “Kötülük Çiçekleri’ni Nasıl Okumalı?”, çev. Necdet Bingöl, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 1/5, 1943, s. 45-58.

Jean-Paul Sartre, “Kötü Niyet”, çev. Merih Akal, *Felsefe Dergisi*, sy. 2, 1973, s. 111-134.

Jeff Jordon, “İlahî Sevgi ve İnsan İzdırabı”, çev. İbrahim Yıldız, *Din ve Bilim - Muş Alparşan Üniversitesi İslâmî İlimler Fakültesi Dergisi*, 3/1, 2020, s. 86-93.

John Hick, “Ruh-Oluşturma Teodisesi”, çev. Osman Baş, *Din Felsefesi Seçme Metinler*, Michael Peterson vd. (eds.), İstanbul: Küre Yayınları, 2003, s. 423-436.

John Hick, “Ruh-Yapma Teodisesi”, çev. Ferhat Akdemir, *Geleneksel ve Çağdaş Metinlerle Din Felsefesine Dair Okumalar I*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2017, s. 768-779.

John L. Mackie, “Kötülük ve Mutlak Kudret”, çev. Metin Yasa, *Klasik ve Çağdaş Metinlerle Din Felsefesi*, Cafer Sadık Yaran (ed.), Samsun: Etüt Yayınları, 1997, s. 135-152.

John L. Mackie, “Kötülük ve Mutlak Kudret”, çev. Osman Baş, *Din Felsefesi Seçme Metinler*, Michael Peterson vd. (eds.), İstanbul: Küre Yayınları, 2003, s. 387-397.

John L. Mackie, “Kötülük ve Mutlak Güç”, *Tanrı ve Kötülük*, Ankara: Elis Yayınları, 2016, s. 99-118.

Josef Van Ess, “Ebu İshak en-Nazzam’ın Teolojisinde Kötülük ve İlâhî Kudret”, çev. Maide Öztosun, *Din Felsefesi Açısından Mutezile Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi II*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2014, s. 255-268.

Kadı Abdülcebbâr, “Ahirette Çocukların Cezalandırma Meselesi”, çev. Hulusi Arslan, *Din Felsefesi Açısından Mutezile Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi II*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2014, s. 330-332.

Kadı Abdülcebbâr, “Allah’ın Fiilleri Olarak Elemler ve Gerçekleşme Sebepleri”, çev. Mahsum Aytepe, *Din Felsefesi Açısından Mutezile Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi II*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2014, s. 321-329.

Kadı Abdülcebbâr, “Fiillerin Yaratılması”, çev. İlyas Çelebi, *Din Felsefesi Açısından Mutezile Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi II*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2014, s. 124-145.

Kadı Abdülcebbâr, “Güdü (dâî) ve Amacın (garaz) Hakikatinin İzahı ve Bunların Övgü (Zemm) ve Yergi (Medh) ile Nitelenmesi Hakkında”, çev. Osman Demir, *Din Felsefesi Açısından Mutezile Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi II*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2014, s. 211-218.

Kadı Abdülcebbâr, “Teklif Nedir”, çev. Hasan Ocak, *Din Felsefesi Açısından Mutezile Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi II*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2014, 157-162.

Kadı Abdülcebbâr, “Teklife Dair”, çev. Aydın Özdemir, *Din Felsefesi Açısından Mutezile Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi II*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2014, s. 163-180.

Kadı Abdülcebbâr, “Tevlid”, çev. Osman Demir, *Din Felsefesi Açısından Mutezile Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi II*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2014, s. 181-194.

Kasım b. İbrahim, “Mücbirenin İddialarına Reddiye”, çev. Hidayet Zertürk, *Din Felsefesi Açısından Mutezile Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi II*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2014, s. 146-156.

M. J. L. Young, “Kur’an’da Kötülük İlkesinin Ele Alınışı”, çev. Süleyman Gezer, *Gazi Üniversitesi Çorum İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2/3, 2003, s. 175-182.

Macid Fahri, “Mutezile’nin Özgür İrade Görüşünün Bazı Paradoksal Sonuçları”, çev. Emine Gören, *Din Felsefesi Açısından Mutezile Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi II*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2014, s. 306-319.

Mahmoud M. Ayoub, “İslâm Düşüncesinde Kötülük Sorunu”, çev. Hüsnü Aydeniz, *Din Felsefesi Açısından Mâtürîdî Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi III*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2016, s. 1063-1088.

Marilyn McCord Adams, “Korkunç Kötülükler ve Tanrı’nın İyiliği”, çev. Osman Baş, *Din Felsefesi Seçme Metinler*, Michael Peterson vd. (eds.), İstanbul: Küre Yayınları, 2003, s. 447-457.

Mary Phil Korsak, “Havva, Kötü mü Yoksa İftiraya mı Uğradı?”, çev. Cengiz Batuk, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 31, 2011, s. 279-293.

Michael Schwarz, “Mutezili Kelâm’da İlcâ Düşüncesi Üzerine Bazı Notlar”, çev. Orhan Şener Koloğlu, *Din Felsefesi Açısından Mutezile Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi II*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2014, s. 195-210.

Paul Draper, “Kötülük Argümanı”, çev. Aydın Çavdar, *Din Felsefesi: Klasik ve Güncel Meseleler*, Paul Copan ve Chad Meister (eds.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017, s. 201-220.

Peter Antes, “İlk Eş’arilerde Kötülük ve Şeytan Kavramları”, çev. Mehmet Çalışkan, *Din Felsefesi Açısından Eş’arî Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi V*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2019, s. 675-681.

Peter Dews, “Adorno: Toplumsal Bir Kategori Olarak Radikal Kötülük”, çev. Şeyda Öztürk, *Cogito*, sy. 86, 2017, s. 124-150.

Plotinus, “Kötü’nün Doğası ve Kökeni Üzerine”, çev. Mehmet Murat Karakaya, *Eskiye*, sy. 37, 2018, s. 153-177.

R. William Hasker, “Tanrı Risk Alır”, çev. Emine Gören, *Geleneksel ve Çağdaş Metinlerle Din Felsefesine Dair Okumalar I*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2017, s. 830-842.

Randolph Crump Miller, “Kötülük Problemi ve Din Eğitimi”, çev., Hasan Dam, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 10, 1998, s. 501-512.

Richard M. Frank, “Tanrı Kötülük Yapabilir mi?”, çev. Hayrettin Nebi Güdekli, *Din Felsefesi Açısından Mutezile Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi II*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2014, s. 269-278.

Rick Rood, “Tanrı ve Kötülük: İyi Bir Tanrı Kötülüğe Nasıl İzin Verir”, çev. Metin Yasa, *Tanrı ve Kötülük*, Ankara: Elis Yayınları, 2016, s. 119-124.

Robert Brunschvig, “Mutezile ve Aslah”, çev. Hulusi Arslan, *Din Felsefesi Açısından Mutezile Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi II*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2014, s. 241-254.

S. Sayyid, “Kötü Niyet: Anti-Özcülük, Evrensellik ve İslâmcılık”, çev. Nuh Yılmaz, *Tezkire: Düşünce, Siyaset, Sosyal Bilim*, 9/18, 2000, s. 71-87.

Sadrüşşerîa es-Sânî, “İyilik ve Kötülük Akıl ile Tespit Edilir”, *Din Felsefesi Açısından Mâtürîdî Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi III*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2016, s. 1116-1132.

Shams İnati, “İbn Sînâ’nın Teodisesi”, çev. Abdullah Demir, Tuğba Yavuz, Zeynep Sağır, *Din Felsefesi Açısından Meşşâî Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi IV*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2019, s. 978-998.

Sherman A. Jackson, “Hâkimiyetin Kimyası: Bazı Eş’arîlerin Mu’tezile Etiğine Karşı Cevapları”, çev. Samet Karahüseyin, *Din Felsefesi Açısından Eş’arî Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi V*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2019, s. 659-674.

St. Augustine, “İyiliğin Yokluğu Olarak Kötülük”, çev. Metin Yasa, *Klasik ve Çağdaş Metinlerle Din Felsefesi*, Cafer Sadık Yaran (ed.), Samsun: Etüt Yayınları, 1997, s. 119-130.

St. Augustine, “Kötülük İyiliğin Yokluğudur”, çev. Osman Baş, *Din Felsefesi Seçme Metinler*, Michael Peterson vd. (eds.), İstanbul: Küre Yayınları, 2003, s. 368-372.

St. Augustine, “Kötülük Problemi”, çev. Metin Yasa, *Tanrı ve Kötülük*, Ankara: Elis Yayınları, 2016, s. 87-98.

Steven C. Caton, “Ebu Garip ve Kötülük Problemi: Kötülüğün Yerel Temsilleri”, çev. Zeynep Serinkaya, *Cogito*, sy. 86, 2017, s. 240-260.

William Hasker, “İnsanın Özgürlüğü ve Kötülük Problemi”, çev. Fehrullah Terkan, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 53/1, 2012, s. 183/198.

William L. Rowe, “Kötülük Problemi ve Ateizmin Bazı Çeşitleri”, çev. Aydın Işık ve İsmail F. Sarı, *Geleneksel ve Çağdaş Metinlerle Din Felsefesine Dair Okumalar I*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2017, s. 797-810.

William Rowe, “Delilci Kötülük Argümanı”, çev. Osman Baş, *Din Felsefesi Seçme Metinler*, Michael Peterson vd. (eds.), İstanbul: Küre Yayınları, 2003, s. 436-446.

Zâhid Saffar el-Buharî, “Allah Zulümle Nitelenemez”, çev. Mahsum Aytepe, *Din Felsefesi Açısından Mâtürîdî Gelen-Ek-i, Klasik ve Çağdaş Metinler Seçkisi III*, der. Recep Alpyağıl, İstanbul: İz Yayınları, 2016, s. 1091-1094.

III. Tezler

A. Yüksek Lisans Tezleri

Abdulkadir Bilgin, “İbn-i Sina Felsefesinde Kötülük Problemi ve İlahi İnanç”, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Çanakkale, devam ediyor.

Abdullatif Acar, “Mu’tezilenin Husun-Kubuh Anlayışı”, Iğdır Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Iğdır, devam ediyor.

Abdülgaffar Arslan, “Kelâm İlminde Husun ve Kubuh Meselesi: Ebû'l-Muin en-Nesefî, Bakıllani ve Kadı Abdülcebbar’a Göre”, Dokuz Eylül Üniversitesi,

Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, İzmir 1991.

Anđan Aslan, “Yezidilikte Kötülük Problemi”, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Felsefe Tarihi Bilim Dalı, İzmir, devam ediyor.

Anđan Yıldız, “Kur’ân’da Sû (Kötü) Kavramının Eğitimle İlişkisi”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Eğitimi Bilim Dalı, İstanbul 1998.

Ahmet Emre Demirci, “The Concept of Evil in the Early Modern Philosophy and Kant’s Doctrine of Radical Evil, Erken Modern Felsefede Kötülük Kavramı ve Kant’ın Felsefesinde Radikal Kötülük”, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Ankara 2017.

Ahmet Nusret Özdil, “Eş’ârî Kelâm Sisteminde Kötülük Problemi”, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Konya 2019.

Ali Duygu, “İbn Rüşd Felsefesinde Kötülük Problemi”, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Sivas 2011. (İsam’ın tez sayfasında verilen bu bilgiler problemlili gözüküyor. Çünkü gerek Yök tez sayfasında bu isme ait tez, gerekse İbn Rüşd ile ilgili tezlerde rastlanamamıştır.)

Ali Küçükayavuz, “Kötülük Problemi ve Modern Dönem Tasarım Delili”, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Konya 2019.

Alper Korkmaz, “Muhammed İkal’de Kötülük Problemi ve Teodise”, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Sivas 2014.

Ayşe Cengiz, “Bediüzzaman Said Nursi’de Kötülük Problemi”, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Kayseri devam ediyor.

Ayşe Kablan, “John Hick’in Din Felsefesi Bağlamında Kötülük Problemine Yaklaşımı”, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Felsefe Bilim Dalı, İstanbul 2019.

Barış Uzun, “Tümeller Tartışmasına Yeniden Bakmak: Anselmus ve Ockhamlı William’da Tümeller ve Kötülük İlişkisi”, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Felsefe Bilim Dalı, İstanbul 2017.

Berrak Coşkun, “Hannah Arendt’te Radikal Kötülük Problemi”, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, İstanbul 2012.

Berrin Pehlivan, “Hannah Arendt’in Temel Kavramları ve Kötülüğün Sıradanlaşması”, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Felsefe Tarihi Bilim Dalı, Sakarya 2011.

Bilal Taşkın “Kelâmcılar ile Usulcülere Göre Hüsün-Kubuh Meselesi”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, İstanbul 2011.

Burcu Doğan Çeliker, “Nâmık Kemal’in İntibah Romanında ‘İyi’ ve ‘Kötü’nün İfadesi Üzerine Bir Söylem Analizi”, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul 2019.

Cafer Ateş, “İslâm İnançında İlahi Adalet Kavramı”, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Sakarya 2004.

Cihan Yalçınkaya, “İslâm Düşüncesinde İyimserlik”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, İslâm Felsefesi Bilim Dalı, Ankara 2003.

Duygu Erdoğan, “José Saramago’nun ‘Kabil’ Adlı Eserine Kötülük Problemi Bağlamında Metinlerarası Bir Yaklaşım”, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı, Eskişehir 2018.

Dündar Akıcı, “Kâdı Abdülcebbar’da Aslah Teorisi”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, İstanbul 2018.

Ekrem Övünç Özbey, “Linking Ontology to Epistemology Via The Exposal of Evil in Human Freedom in F.W.J. Schelling’s Philosophy, İnsan Özgürlüğündeki Kötülüğün Schelling Felsefesi’nde İfşası ile Varlıkbilim’i Bilgikuram’a Bağlamak”, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Ankara 2014.

Elif Ağalday, “Kelâmi Ahlâk Bağlamında İyi ve Kötünün Tabiatı ve İnsan Fiilleri”, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Adana, devam ediyor.

Emel Şentürk, “Elmalılı Hamdi Yazır’ın Tefsirinde Kötülük Problemi”, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, İzmir, devam ediyor.

Emine Arslan, “Richard Swinburne’de Kötülük Problemi”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Ankara 2017.

Emrah Savaşçı, “Adli İlahi Bağlamında Engellilik”, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Malatya, 2018.

Enes Sadan, “William Hasker Bağlamında Açık Teizm’de Kötülük Problemi”, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Sakarya, devam ediyor.

Erol Kiraz, “Bir Din Felsefesi Problemi Olarak İbn Arabî’de Kötülük Problemi ve Teodise”, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Sivas 2013.

Ertuğrul Yılmaz, “Engelli Bireye Sahip Ailelerde Teodise Problemi: Sosyolojik Bir Bakış”, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Sosyolojisi Bilim Dalı, Kayseri 2020.

Esra Demirolok, “İnsan Hüriyeti Bağlamında, Matürîdî’de Kötülük Problemi”, Harran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Şanlıurfa devam ediyor.

Esra Nur Çanga, “Kötülüğe Karşı İyilik Yapmanın İnsanı Olgunlaştırmadaki Önemi”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Tefsir Bilim Dalı, Ankara 2008.

Esra Şahbaz, “Voltaire’in Zadiğ, Micromegas, Candide Adlı Yapıtlarında Yolculuğun İşlevi”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Fransız Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, Ankara 2011.

Fatih Algül, “İbn Rüşd’de Kötülük Problemi ve Teodise”, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Sivas 2013.

Fatih Başelma, “İslâm Hukuk Metodolojisinde Emir ve Nehiy Hükümlerinin Hüsün-Kubuh Açısından Temellendirilmesi”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, İslâm Hukuku Bilim Dalı, Ankara 2012.

Fatih Fidan, “Kötülük Probleminin Felsefi Açıdan İncelenmesi”, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, İstanbul 2015.

Ferman Akıncı, “İlk İslâm Fırkalarında Haricilerde İyiliği Emir ve Kötülükten Sakındırma Prensibi”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, İstanbul 2004.

Fırat Çelebi, “Origenes ve İbn Sînâ’da Kötülük Problemi”, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, İslâm Felsefesi Bilim Dalı, Antalya 2018.

Fidan Eroğlu, “Gündelik Faşizmler: Modern Burjuva Toplumunda Kötülük ve Gündelik Yaşamda Kötülüğün Yeniden Üretimi”, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Toplumsal Düşünce Anabilim Dalı, İstanbul 2014.

Gökşen Yıldırım, “Kötülük Olgusu ve Tanzimat Devri Türk Romanında Kötülük”, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Elâzığ 2015.

Güldane Öztuncer Biter, “Akıl-Nakil Bağlamında Husun-Kubuh Meselesi”, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Sivas devam ediyor.

Gülhan Bulut, “Gazali’ye Göre Kötü Huyları Düzeltme Yolları”, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, İslâm Felsefesi Bilim Dalı, Kayseri devam ediyor.

Gülşen Keklik, “Hadis Rivâyetlerinde İyilik ve Kötülük Kavramları”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Hadis Bilim Dalı, Ankara 2007.

Hacer Selçuk, “Kötülük Estetiği Bağlamında Edebiyatın Üç Kötücül Kahramanı: Mephistopheles, Lord Henry ve Suat”, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul 2019.

Hale Kolkusa, “Frederick Robert Tennant’ta Kötülük-Günah İlişkisi”, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, İzmir 2010.

Halis Coşkun, “İbn-i Sina’da Kötülük Problemi (Kitabu-n Necat Eseri Esas Alınarak)”, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, İslâm Felsefesi Bilim Dalı, Kayseri 1998.

Halit Güldemir, “Ebu’l-Muîn En-Neseî ve Seyyid Şerif Cürçânî’ye Göre Hüsn ve Kubh Meselesi”, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Kayseri 2011.

Hamdi Yalçın, “Said Nursi’de Şer Problemi”, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Van 2016.

Hande Nur Bozbuğa, “İzmir’li İbrahim Hakkı’nın Felsefe-i Ülâsı’nın Çeviri Yazısı ve Eserdeki Kötülük Probleminin Tahlili”, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, İstanbul 2018.

Hasan Basri Koca, “İbn Sînâ’da İnayet”, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri, İslâm Felsefesi Bilim Dalı, Bursa 1998.

Hasan Hüseyin Bircan, “Kur’an’da Kötülük Terim-Kavram ve Tasvirleri”, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, İslâm Felsefesi Bilim Dalı, Konya 1993.

Hatice Kübra Armağan Gültür, “Yusuf Atılgan Kurmacasında Kötülük”, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul 2019.

Havvanur Tekin, “Kötülük Problemi Argümanlarına Zaman Perspektifinden Bakış”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri, Felsefe Tarihi Bilim Dalı, İstanbul devam ediyor.

Hikmet Ünsal, “Maturidi’de İnsan Hürriyeti Bağlamında Kötülük Problemi”, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Malatya 2018.

Huriye Kılıç, “Kuran’da İnsanın Hayır ve Şerle İmtihanı”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Tefsir Bilim Dalı Ankara 2009.

İbrahim Pehlivan, “İlk Matürüdidlere Göre Hüsün Kubuh Meselesi”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, İstanbul 1985.

İhsan Buğday, “Aquinoslu Thomas’a Göre Kötülük Problemi”, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Kayseri 2008.

İlhami Erdoğan, “Gazâlî’de Kötülük Problemi”, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, İslâm Felsefesi Bilim Dalı, Bursa 1990.

İlhan Arık, “John Hick’te Kötülük Problemi”, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, İzmir 2007.

İmge Oranlı, “The Question of Evil in Plato, Platon’da Kötülük Problemi”, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Bölümü, İstanbul 2008.

İpek Budanur, “Problem of Evil and Divine Providence in Maimonides’ Philosophy, Maimonides’in Felsefesinde Kötülük Problemi ve İlahi İnanç”, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Ankara 2011.

İsmail Şimşek, “Plantinga’da Tanrı ve Kötülük”, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Erzurum 2006.

Kemal Bal, “Kur’an’da Hayır ve Şer”, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Malatya 2000.

Kıymet Tuğba İmamoğlu, “Arthur Schopenhauer’da Metafizik Kötülük ve Varoluşun Verdiği Acıdan Kaçış Olarak Ahlaki Eylemler”, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, İstanbul 2019.

Mahmut Kayış, “Kur’an’da Kötülük Önderleri ve Onlara Uyanların Ahiret Duruşması”, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Tefsir Bilim Dalı, Sakarya 2008.

Maksut Ali Atamer, “Russell Felsefesinde Tanrı ve Kötülük Problemi”, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Felsefe Tarihi Bilim Dalı, İzmir 2017.

Mehmet Cüneyt Kaya, “İbn Sînâ Felsefesinde Alemin Mükemmelliği”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Bilim Dalı, İstanbul 2002.

Mehmet Emin Arpacık, “Hayr ve Şerrin Allah’a Nispeti Meselesi”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Ankara 2018.

Mehmet Eren Gedikli, “Spinoza’da Bazı Din Felsefesi Meseleleri”, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Konya 2013.

Mehmet Süreyya Küçük, “İlâhî Adâlet (Teodise) Perspektifinden Gazâlî ile Leibniz’in Karşılaştırılması”, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Kahramanmaraş 2012.

Melike Koç, “Jean Jacques Rousseau’da Kötülük Problemi”, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Sakarya 2018.

Meryem Çatal, “Yalancı Paradoksu ve Hüsün-Kubuh Meselesine Delil Oluşu: Devvânî’nin ‘Cezrü’l-Esam’ Adlı Risâlesi”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, İstanbul 2018.

Mesut Artık, “Fetret Ehlinin İlahi Adalet Açısından Durumu”, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Bilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, İzmir 2019.

Metin Yasa, “Çağdaş İngiliz Felsefesinde Kötülük Problemi”, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Samsun 1994.

Musa Ataoğlu, “İnsan Farklıklarının İlahi Adaletle İlişkisi”, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Kahramanmaraş 2020.

Mustafa Çağrı Günday, “Leibniz ve Kant’ta Teodise”, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Felsefe Tarihi Bilim Dalı, Elâzığ 2018.

Mustafa Ersözlü, “Bertrand Russell’a Göre Kötülük Problemi”, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Kayseri 1994.

Mustafa Yanan, “Yeniçağ Felsefesinde Teodise Problemi (Özellikle Bunun Leibniz’de Temellendirilmesi)”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Felsefe Tarihi Bilim Dalı, İstanbul 2002.

Muzaffer Barlak, “Kur’an-ı Kerim’e Göre Hüsün Kubuh Problemi”, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Samsun 2010.

Mücahit Yılmaz, “Toplumsal Değişme ve Kötülük Problemi: Şeytan’ın Beşerî Eylemlere Müdahale Algısındaki Değişimler (Veziroğlu Örneği)”, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Sosyolojisi Bilim Dalı, Samsun devam ediyor.

Mürsel Gündoğdu, “Farabi’de İyilik Kavramı (Tahsilü’s-Seade Adlı Kitabı Esas Alınarak)”, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri, İslâm Felsefesi Bilim Dalı, Kayseri 1996.

Nazim Mustafayev, “İbni Sina’da Kötülük Problemi”, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Konya 2011.

Neslihan Demirci, “Fyodor Mihayloviç Dostoyevski’nin Eserlerinde Kötülük Problemi”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, İstanbul 2019.

Nilay Karataş, “Origenes’te Ruh ve Kötülük Problemi”, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Erzurum 2019.

Nurten Kiriş, “Arthur Schopenhauer’de Kötülük Problemi ve Kötümserlik”, Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Bölümü, Felsefe Anabilim Dalı, Felsefe Tarihi Bilim Dalı, Muğla 2008.

Nusret Taş, “İhvan-ı Safa Risalelerinde Kötülük Problemi”, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Elâzığ 2017.

Özcan Akdağ, “Kötülük Problemi ve Özgür İrade Savunması”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Ankara 2006.

Özgür Taş, “Hannah Arendt’te ‘Kötülüğün Sıradanlığı’ Kavramının Sıradanlaşan Apolitik Bireylerin Zihin-Eylem Kopuşuna Dayalı Kaynağı”, Mardin Artuklu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Mardin 2019.

Rabia Küçük, “Kötülük Problemi Çerçevesinde Leibniz ve Voltaire’in Görüşlerinin Karşılaştırılması”, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Konya 2019.

Recai Aktürk, “İbn Arabî’de Kötülük Problemi ve Teodise”, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, İslâm Felsefesi Bilim Dalı, Sivas devam ediyor.

Recep Ekiz, “İmam Mâtürîdî’ye Göre Hüsün ve Kubuh”, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Sivas 2010.

Reyhan Şenocak, “Kötülük Problemi: Yunus Emre Örneği”, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Samsun 2019.

Rıdvan Gelir, “Mevlana’nın Mesnevisinde Kötülük Problemi”, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Çanakkale 2008.

Sadberk Ersoy, “Sibirya Türk Destanlarında Kötülük Kavramının İncelenmesi”, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Anabilim Dalı, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bilim Dalı, İstanbul 2018.

Salih Sezik, “Gazâlî ve Leibniz’de Kötülük Problemi ve Teodise”, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Sivas 2007.

Sariye Yaşar Ergüner, “Gazâlî’de İlâhî Adâlet”, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Sivas 2008.

Savaş Şimşek, “İbnü’l-Hümâm’ın Hüsün-Kubuh Anlayışı”, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Konya devam ediyor.

Selim Yavuz, “Gazâlî’de Kötülük Problemi”, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, İslâm Felsefesi Bilim Dalı, Bursa 2001.

Selin Marangoz, “Charles Dickens`in Oliver Twist, David Copperfield ve Büyük Umutlar (Great Expectations) Adlı Romanlarındaki İyi ve Kötülük Kavramları”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edebiyat Anabilim Dalı, Ankara 2000.

Selma Aydın Bayram, “The Relation of Freedom And Evil in Kant` s Moral Philosophy, Kant` ın Ahlak Felsefesinde Özgürlük ve Kötülük İlişkisi”, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Bölümü, Ankara 2006.

Sema Varol, “İbn Sînâ’nın Felsefesinde Kötülük Problemi ve İlâhi İnanet”, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Malatya 2019.

Serdar Aydın, “Kötünün Estetiği”, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara 2018.

Serkan Çetin, “Fahredden er-Râzi’de Hüsn-Kubh Meselesi”, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Bursa 2019.

Sevda Bağış Yaman, “Geç Dönem Stoa Felsefesinde Kötülük Problemi”, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Felsefe Bilim Dalı, Van 2019.

Sevgi Korkut, “Dostoyevski ve Tolstoy’da Kötülük Problemi”, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, İstanbul devam ediyor.

Sevgican Akça, “Kötülük Problemine İki Bakış: Augustinus ve Spinoza”, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Grubu Eğitimi Anabilim Dalı, Adana 2020.

Sibel Erdamar, “İyinin ve Kötünün Ötesinde: Marquis De Sade”, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Anabilim Dalı, İstanbul 2017.

Süleyman Tuğrul, “Sadruşşeria’da İyilik ve Kötülük Problemi”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Ankara 1995.

Sümeyye Şat, “Osmanlı Türkiyesi Yeni İlm-i Kelâmcılarına Göre Kötülük Problemi ve Teodise”, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Erzurum 2012.

Sümeyye Ülger, “Musa-Hızır Kıssasının Husun-Kubuh Bağlamında Şer Problemine Göre Değerlendirilmesi”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, İstanbul devam ediyor.

Şehmus Bayler, “Kelâmcılara göre Hüsün-Kubuh ve Değerlendirilmesi”, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Konya 2006.

Şeyma Aydoğan (Deniz), “Ebû Bekir Râzi’de Kötü Huyları Düzeltme Yolları”, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, İslâm Felsefesi Bilim Dalı, Kayseri 2011.

Şeyma Subaşı, “Cahit Zarifoğlu Şiirinde İyilik ve Kötülük İmgeleri”, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul 2019.

Şeyma Yelten, “Farklı İnanç Çevrelerinde Doğmuş Olmanın İlâhî Adâlet Açısından İzahı”, Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Tokat 2019.

Tahir Demir, “Bedensel Engellilik Örneğinde Kötülük Problemi”, Hitit Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Çorum 2019.

Tahir Karaç, “Murtaza Mutahharî’de İlahî Adalet”, Van Yüzyüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, İslâm Felsefesi Bilim Dalı, Van 2019.

Tolga Naldan, “İmam Maturidi’nin Kötülük Problemine Yaklaşımı”, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Sivas 2019.

Tuğba Çam, “Kötülük Problemi Gerçek Bir Problem midir?”, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Bursa 2019.

Tuğba Dumangöz “Hüsün-Kubuh Açısından İlahi Fiiller: Seyfeddin el-Amidi Örneği”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, İstanbul 2017.

Tuğba Yazıcı, “Hannah Arendt’te Radikal Kötülük”, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Felsefe Bilim Dalı, İstanbul 2018.

Ümit Bademkiran, “Ece Ayhan’da Kötülük Problemi”, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul 2018.

Üveys Ateş, “Kur’an’da İyiliği Tavsiye ve Kötülükten Sakındırma”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Tefsir Bilim Dalı, İstanbul 2013.

Vahide Nur Durak, “Kelâmda Salah-Aslah Sorunu ve Günümüz Kötülük Problemi (Teodise) Tartışmaları”, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Çanakkale 2020.

Vicdan Hilal Kocabaş, “Mevlânâ’nın Mesnevî’sinde Kötülük Problemi”, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, İzmir 2010.

Yahya Dertli, “Kur’ân-ı Kerîm’in İyiliği Emretme ve Kötülükten Kaçındırma İlkesinin Mu’tezile Düşüncesindeki Kullanım Alanı”, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Kahramanmaraş 2006.

Yıldız Cesur, “Fahredden er-Râzî’de Hayır ve Şer”, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Anabilim Dalı, Isparta 2019.

Yunus Şanlı, “İslâm Mezheplerinin İyiliği Emretme ve Kötülükten Alıkoyma Konusuna Yaklaşımları”, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, İslâm Mezhepleri Tarihi Bilim Dalı, Sivas 2004.

Yusuf Dilek, “Hadisler Işığında Kötülüğün Allah’a Nispeti”, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Hadis Bilim Dalı, Isparta 2019.

Zehra Arslanboğa, “Kant’ın Felsefi Teodiseleri Eleştirisi ve Teodise Anlayışı”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, İstanbul 2015.

Zeynep Kılıçer, “Kötülük Problemine Din Eğitimi Açısından Bir Yaklaşım”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Eğitimi Bilim Dalı, Ankara 1997.

Ziya Güler, “Kur’an’da Kötülük (Şer) Problemi”, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Konya devam ediyor.

Zöhre Yücekaya, “İbn Sînâ’da Kötülük Çeşitleri ve Ahlaki Kötülüğün Vicdan Açısından Değerlendirilmesi”, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Denizli 2019.

Zübeyde Kübra Tomaşoğlu Büyükbaş, “Kierkegaard’ın Felsefesinde Kötülük Problemi”, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Konya 2019.

B. Doktora Tezleri

Ahmet Uğurlu, “Schopenhauer’de İrade Ahlâk İlişkisi”, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Felsefe Tarihi Bilim Dalı, İstanbul 2013.

Ayşegül Yılmaz, “Fıkıh Usûlünde Husûn-Kubuh: el-Mu’temed ve el-Mustasfâ Karşılaştırması Işığında”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, İslâm Hukuku Bilim Dalı, İstanbul 2012.

Emine Ögük, “Mâtürîdî’nin Düşünce Sisteminde Şer-Hikmet İlişkisi”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, İstanbul 2007.

Emine Taşçı Yıldırım, “Klasik Felsefede ve İslam Felsefesinde İnyet: İbn Sînâ Örneği”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri, İslâm Felsefesi Bilim Dalı, Ankara 2017.

Esra Çelik, “Maturîdî’de İyilik Kötülük Problemi”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Ankara devam ediyor.

Etrit Shkrelı, “Hannah Arendt’s Conceptualizations of Evil (Hannah Arendt’in Kötülük Kavramsallaştırması)”, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2016.

Fatma Somuncuoğlu, “Panteizm ve Kötülük Problemi”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Ankara devam ediyor.

Haydar Yıldırım, “Mukaddimât-ı Erbaa Literatürü Bağlamında Müteahhir Mâtürîdiyye’de İrade Sorunu”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, İstanbul devam ediyor.

Hulusi Arslan, “Mu’tezile’ye Göre İyilik ve Kötülük (Husn ve Kubh) Problemi”, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Kayseri 2000.

İbrahim Yıldız, “Teizm ve Ateizm: Delilci Kötülük Problemi”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Ankara devam ediyor.

Lütfullah Cebeci, “Kur’an’da ve Kâinatta Şer Problemi”, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri, Tefsir Bilim Dalı, Erzurum 1981.

Mahsum Aytepe, “Kadı Abdülcebbar’da Lütuf Teorisi”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Ankara 2014.

Metin Özdemir, “İslâm Kelâmında Kötülük Problemi”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Ankara 1998.

Metin Topuz, “Kötülük Kavramı Hakkında Üç Perspektif: Augustinus, Kant ve Nietzsche”, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Mersin 2017.

Mustafa Kaya, “Leibniz’in Theodicee’sinde Kötülük Problemi”, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Sistemantik Felsefe ve Mantık Bilim Dalı, İzmir 2014.

Mustafa Sarioğlu, “Kelâmi Bir Problem Olarak Kur’an’da Kötülük ve Şeytan”, Hitit Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, Çorum devam ediyor.

Oya Esra Bektaş, “Kötülüğün Ontolojisi: Schelling’in Über Das Wesen Der Menschlichen Freiheit: Und Die Damit Zusammenhängenden Gegenstände’si Üzerine Bir Çözümleme”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Sistemantik Felsefe ve Mantık Bilim Dalı, Ankara 2012.

Rafiz Manafov, “John Hick’in Din Felsefesinde Kötülük Problemi ve Günümüz Açısından Teodise”, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, İstanbul 2006.

Saadoon Ahmed, “Kadi Abdulcebbar ve Fahrüddin er-Razi’nin Husn-Kubh Anlayışlarının Karşılaştırılması”, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, Kelâm Bilim Dalı, İstanbul devam ediyor.

Selçuk Güzel, “İşraki Düşüncede Kötülük Problemi”, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Çanakkale devam ediyor.

Şule Aktı, “Osmanlı Dönemi Fıkıh Usûlü Çalışmaları: Hüsün-Kubuh Zemininde Oluşan Mukaddimât-ı Erbaa Literatürü”, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, İslâm Hukuku Bilim Dalı, Samsun 2019.

Şükrü Topuz, “İbn Arabi Metafizisinde Kötülük Problemi”, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, İstanbul 2019.

Uğur Ak, “Gazâlî’de Kötülük Problemi”, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Konya 2016.

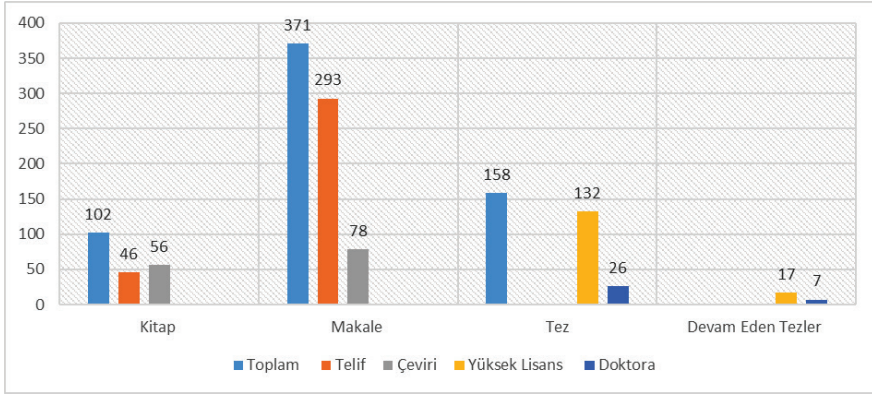
Ürün Şen, “Türk Romanında Kötülük: Başlangıçtan 1950’ye”, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, Denizli 2012.

Vahap Ovacı, “İslâm Hukuk Metodolojisinde Aklın Teşrii Rolü (Usûl-ü Pezdevî ve el-Mustasfâ Örneğinde Hüsün-Kubuh)”, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı, İslâm Hukuku Bilim Dalı, Erzurum 2013.

Zehra Vahapoğlu Bindsen, “Arthur Schopenhauer’da Kötülük Problemi ve Mutluluğun İmkânı”, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri, Felsefe Tarihi Bilim Dalı, Erzurum 2019.

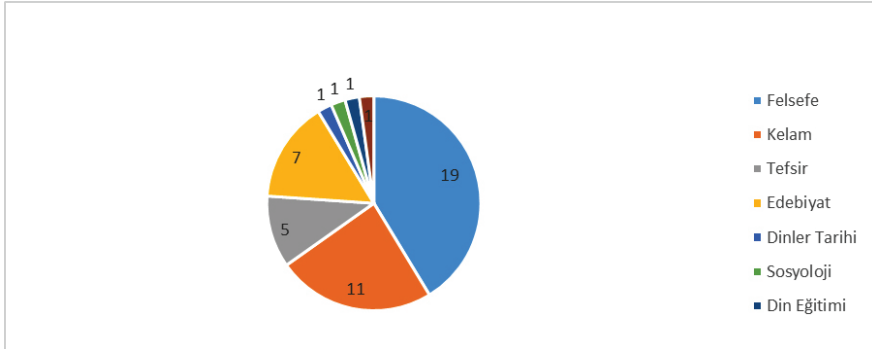
Sonuç ve Değerlendirme

Kötülük sorunu ve teodiseye dair Türkçe literatürde ulaşabildiğimiz toplam çalışma sayısı, bazı farklı çeviri metinlerle birlikte, 631’dir. Bunlar arasında 46 telif, 56 çeviri kitap olmak üzere, toplam kitap sayısı 102’dir. Bu kitaplar arasında özellikle felsefe ve edebiyat alanında yapılan çalışmaların yoğunluğu dikkat çekmektedir. Telif edilen makalelerin sayısı 293, çeviri makalelerin sayısı ise 78 adet olmak üzere, toplam makale sayısı 371’tir. Toplam 158 tezin 132 tanesi yüksek lisans, 26 tanesi ise doktora düzeyinde yapılmış tezler olarak görülmektedir. Bu tezler arasında ise 17 adet yüksek lisans, 7 adet ise doktora tezi devam etmektedir. Devam eden tezlerin sayısı, konunun son yıllarda daha fazla çalışıldığını açıkça göstermektedir.



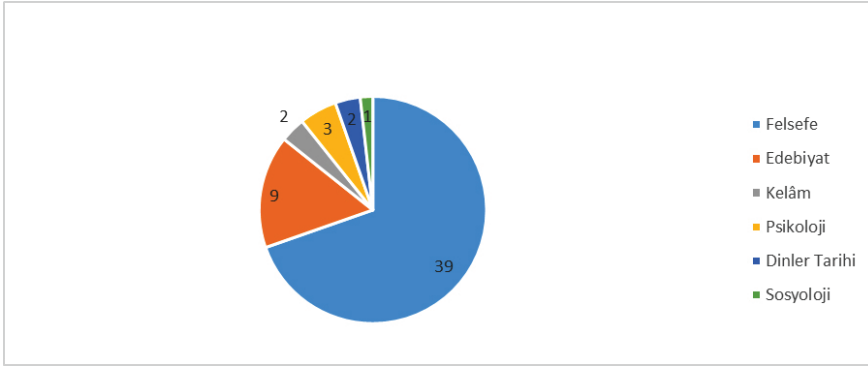
Grafik 1. Kötülük Sorunu ve Teodiseye Dair Yapılan Çalışmalar

Telif edilen kitapların 19'u felsefe, 11'i kelâm, 5'i tefsir, 7'si edebiyat, 1'i dinler tarihi, 1'i sosyoloji, 1'i din eğitimi ve 1'i tasavvuf olmak üzere toplamı 46'dır.



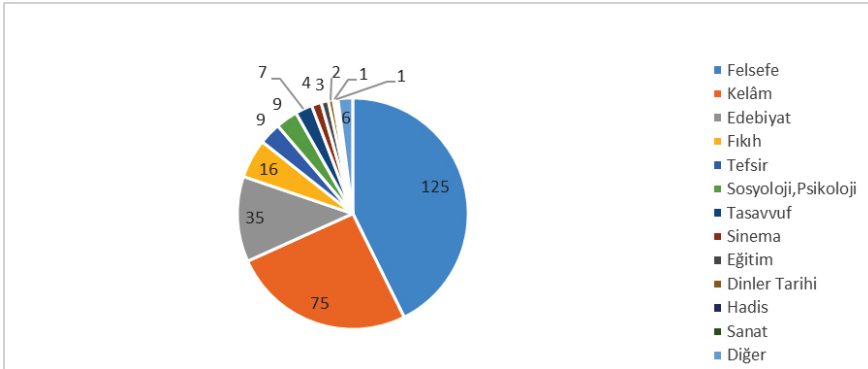
Grafik 2. Telif Kitapların Alanlara Göre Dağılımı

Çeviri kitaplar, felsefe 39 adet, edebiyat 9 adet, kelâm 2 adet, psikoloji 3 adet, dinler tarihi 2 adet, sosyoloji 1 adet olmak üzere toplam 56 adettir. Hem telif hem de çeviri eserlerde en fazla çalışmanın olduğu alan felsefedir. Telif kitaplarda felsefeden sonra ikinci sırada kelâm varken, çeviri eserlerde kelâmın sırasını edebiyat almaktadır.



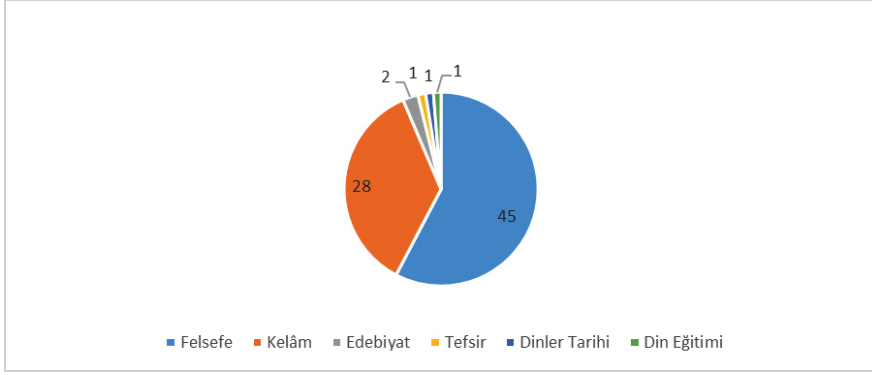
Grafik 3. Çeviri Kitapların Alanlara Göre Dağılımı

293 telif makalenin alanlardaki dağılımı ise şöyledir: Felsefe 125, kelâm 75, edebiyat 35, fıkıh 16, tefsir 9, sosyoloji-psikoloji 9, tasavvuf 7, sinema 4, eğitim 3, dinler tarihi 2, hadis 1, sanat 1, diğerleri 6 adettir.



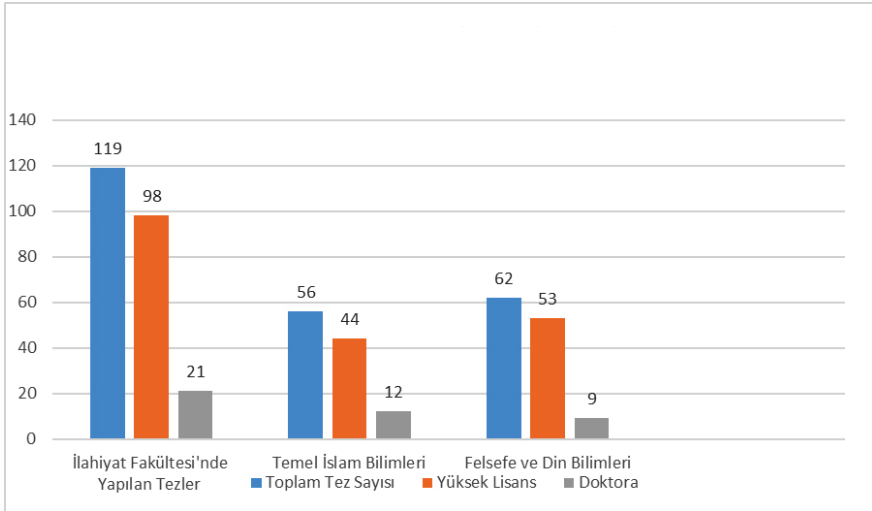
Grafik 4. Telif Makalelerin Alanlara Göre Dağılımı

78 çeviri makalenin, 45'i felsefe, 28'i kelam, 2'si edebiyat, 1'i tefsir, 1'i dinler tarihi ve 1'i din eğitimi alanındadır.



Grafik 5. Çeviri Makalelerin Alanlarına Göre Dağılımı

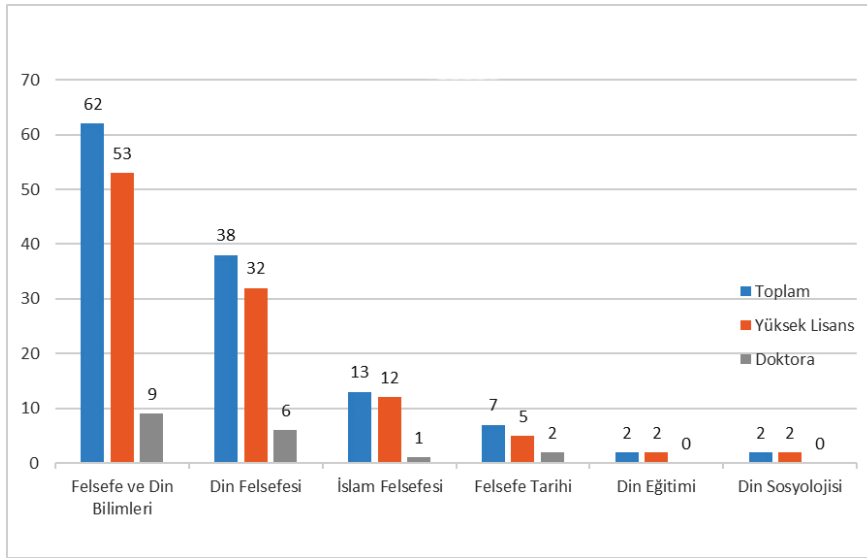
Tezlerin İlahiyat Fakültesi çerçevesinde bir taksimi yapıldığında, toplam 119 tez bulunduğu görülmektedir. Bunların 98'i yüksek lisans, 21'i ise doktora düzeyinde yapılan çalışmalardır. Felsefe ve din bilimleri alanındaki toplam 62 adet tezin 53'ü yüksek lisans, 9'u ise doktora düzeyindedir. Temel İslâm bilimlerinde yapılan tezlere bakıldığında 44'ü yüksek lisans, 12'si doktora olmak üzere toplam 56 tez bulunmaktadır.



Grafik 6. Tezlerin İlahiyat Fakültesi'ndeki Anabilim Dallarına Göre Dağılımı

Felsefe ve din bilimleri anabilim dalında yapılan tezler açısından baktığımızda, din felsefesinin doğal olarak en fazla çalışma yapılan bilim dalı olduğu

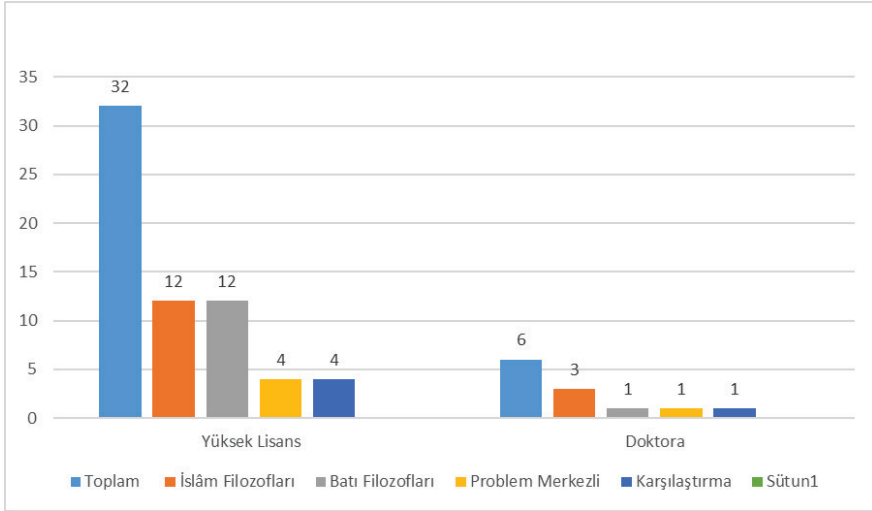
görülmektedir. Din felsefesi alanında, 32'si yüksek lisans 6'sı doktora olmak üzere toplam 38 tez varken, İslâm felsefesi alanında 12 yüksek lisans, 1 adet doktora tezi bulunmaktadır. Bu alanda doktora tez çalışmasının azlığı dikkat çekicidir. Felsefe tarihi alanında 5 yüksek lisans, 2 doktora olmak üzere toplam 7 tez çalışması yapılmıştır. Din eğitiminde 2 yüksek lisans ve din sosyolojisi alanında da 2 yüksek lisans tezi bulunmaktadır. Mantık ve dinler tarihi alanlarında da herhangi bir tez çalışmasının olmaması dikkatlerden kaçmamaktadır. Oysa mantıksal kötülük sorunu şeklindeki kötülüğün bir türü bulunmakta ve sorun önermeler açısından tartışılmaktadır. Dolayısıyla mantık anabilim dalının bakış açısından kötülük sorununun ele alınması, özel bir öneme sahip olacaktır. Dinler tarihi ise kötülük sorununun temel referans metinlerini ele aldığı için aslında ciddi bir çalışma alanıdır. İster teistik dinler ister diğer dinler olsun, hepsinin kutsal kabul ettiği metinlerde bu can alıcı sorun, çok detaylı bir şekilde ele alınmakta ve diğer tüm alanları etkilemektedir.



Grafik 7. Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalında Yapılan Tezlerin Bilim Dallarna Göre Dağılımı

Din felsefesi alanında yapılan tezlerin hem yüksek lisans hem de doktora düzeylerinde çalışılan konuların çoğunluğunun İslâm düşünce geleneğindeki düşünürlerin olduğu dikkat çekmektedir. Din felsefesine dair yapılan yüksek

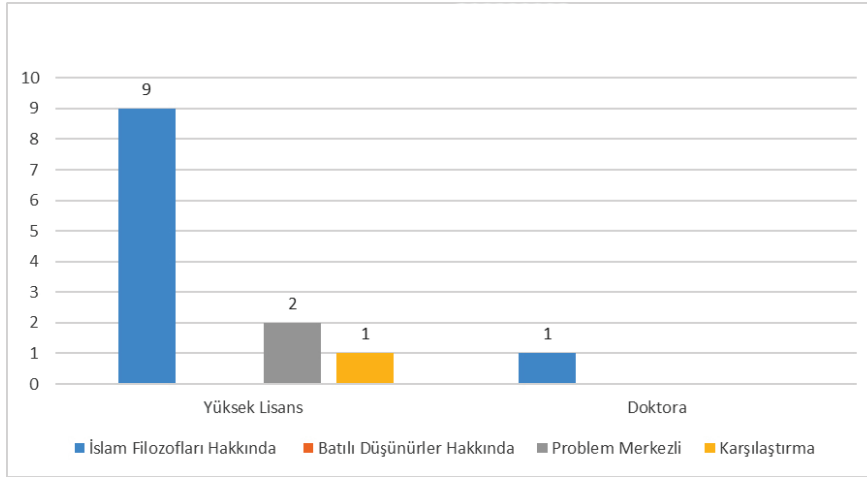
lisans tezlerinin 12'si İslâm düşünürlerini¹⁵, 12'si ise Batı düşünürlerini¹⁶ merkeze alarak, 4'ü problem merkezli¹⁷ ve 4'ü de karşılaştırma¹⁸ yoluyla yapılan tezlerdir. Din felsefesi doktora tezlerinin 3 tanesi tamamlanmış, diğer 3 tanesi de devam etmektedir. Bu tezlerin 3'ü İslâm düşüncesi¹⁹ ve 1'i Batı düşüncesinde kişi merkezli,²⁰ 1'i problem merkezli,²¹ 1'i ise karşılaştırma²² yoluyla yapılmış ve yapılmakta olan çalışmalardır.



Grafik 8. Din Felsefesi Bilim Dalında Yapılan Tezlerin Dağılımı

- 15 Bu tezlerin 9'u İslâm filozofları hakkındadır. Bunlar arasında 3 tez İbn Sînâ, 2 tez ise Mevlânâ'ya dair yapılmış tezlerdir. İbn Rüşd, İbn Arabî, İhvân-ı Sâfâ, ve Yunus Emre de diğer tezlerin konusudur. Çağdaş İslâm düşüncesinde 3 tez ise Muhammed İkbâl, Bediüzzaman Said Nursî ve İzmirli İsmail Hakkî'ya tahsis edilmiştir.
- 16 T. Aquinas, B. Spinoza, I. Kant, S. Kierkegaard, M. Dostoyevski, B. Russell, R. Swinburne, W. Hasker, F. R. Tennant, A. Plantinga, J. Hick ve Çağdaş İngiliz felsefesi üzerine yapılmış çalışmalardır.
- 17 Bu tezlerin biri Kur'an, biri özgür irade, biri bedensel engellilik ve diğeri ise gerçeklikle kötülük sorununun ilişkisini irdelemeye çalışan tezlerdir.
- 18 Karşılaştırma yoluyla yapılan tezlerde de aynı anabilim dalında aynı kişileri karşılaştıran tezler görülebilmektedir. Gazzâlî ve Leibniz 2007 ve 2013 yıllarında iki kez çalışılmıştır. Karşılaştırmalı tezlerin diğeri ise Leibniz-Voltaire ve Dostoyevski-Tolstoy üzerine yapılmıştır.
- 19 Gazzâlî, İbn Arabî ve İshrâkî Düşünce üzerine yapılmış tezlerdir.
- 20 John Hick üzerine yapılmış bir çalışmadır.
- 21 Panteizm açısından ele alınan bu tez devam etmektedir.
- 22 Tezim ve ateizm açısından ele alınan bu tez devam etmektedir.

Toplam 12 tezin bulunduğu İslâm felsefesi alanındaki yüksek lisans tezlerinin 9'u İslâm filozoflarını merkeze alan,²³ 2'si problem merkezli,²⁴ 1'i de karşılaştırma yoluyla²⁵ yapılan tezlerdir. Doktora alanındaki tek çalışma ise İbn Sînâ'nın inayetinin kötülük sorunuyla ilişkisinin ele alındığı bir tezdır.



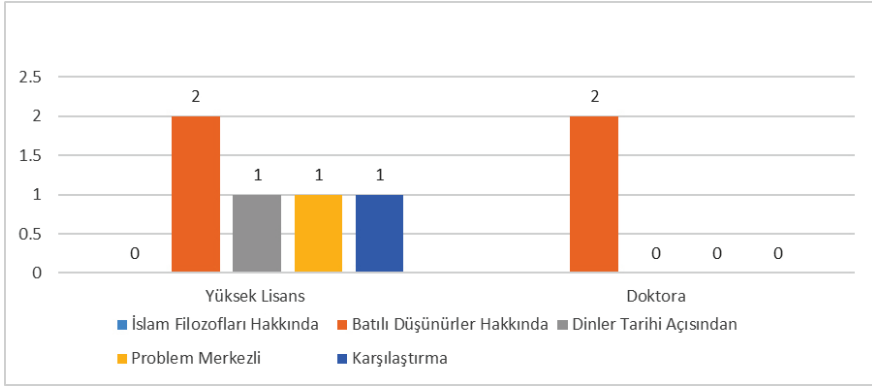
Grafik 9. İslâm Felsefesi Bilim Dalında Yapılan Tezlerin Dağılımı

İlahiyat Fakültesi felsefe ve din bilimleri anabilim dalı altındaki felsefe tarihi alanında ise Russell ve Kant gibi isimlerin ayrı ayrı çalışıldığı tezlerin yanı sıra Leibniz ile Kant'ın karşılaştırıldığı ve Yezidilik gibi dinler tarihi alanına yakın yapılmış yüksek lisans tezleri ve son olarak problem merkezli bir çalışma bulunmaktadır. Doktora da ise var olan iki çalışmanın ikisi de A. Schopenhauer ile ilgilidir.

23 Bunlar arasında Gazzâlî, 1990 ve 2001 yıllarında iki kez çalışılmış ve şu an tamamlanmamış olan bir tez ile çalışılmaya devam edilmektedir. Aynı şekilde iki farklı isim tarafından çalışılan İbn Sînâ da hem din felsefesi hem de İslâm felsefesi açısından tüketilemeyen önemli bir isimdir! Diğer tezler ise Fârâbî, İbn Arabî, Ebubekir er-Râzî ve çağdaş İslâm düşünürleri arasında sayılabilecek Murtaza Mutahharî hakkında yapılmıştır.

24 Biri iyimserlik açısından diğeri Kur'an-ı Kerim'de ele alınışı açısından yapılmış tezlerdir.

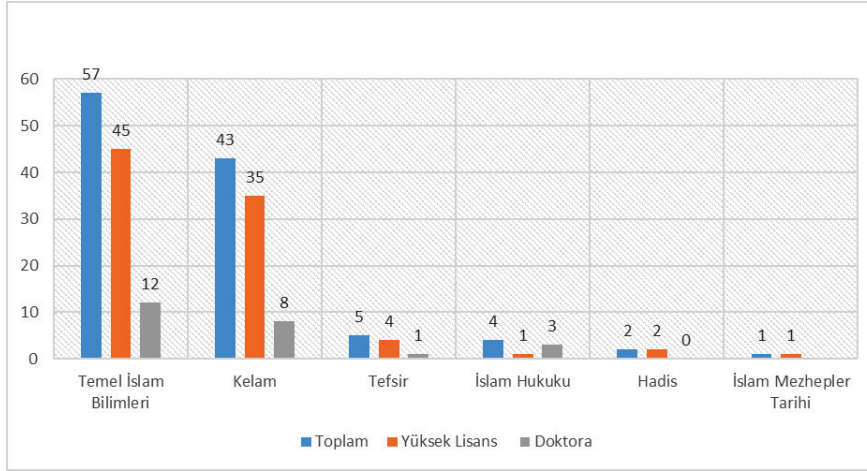
25 Origenes-İbn Sînâ karşılaştırılmıştır.



Grafik 10. Felsefe Tarihi Bilim Dalında Yapılan Tezlerin Dağılımı

Temel İslâm bilimlerinde²⁶ en fazla tez kelâm alanında yapılmıştır. Zira kötülük sorunu, en fazla kelâmî tartışmalarda görülmektedir. Toplam 43 tezin çalışıldığı kelâm alanında, 35 yüksek lisans, 8 doktora tezi bulunmaktadır. Tefsir alanında 4 yüksek lisans, 1 doktora tezi olmak üzere toplam 5; İslâm hukuku alanında 1 adet yüksek lisans, 3 adet doktora tezi olmak üzere toplam 4; hadis alanında 2 adet sadece yüksek lisans çalışması ve son olarak İslâm mezhepler tarihi alanında 1 adet sadece yüksek lisans tezi bulunmaktadır. Bu iki alanda herhangi bir doktora çalışması yapılmamıştır. Temel İslâm bilimlerinde en dikkat çekici olan, tasavvuf alanında herhangi bir tezin olmamasıdır. Oysa ki tasavvufî gelenekte her ne kadar, kötülük sorunsal olarak değerlendirilmese de Mevlânâ, Yunus Emre, İbn Arabî, Sadreddin Konevî ve Davud-i Kayserî gibi birçok mutasavvıfın kötülük sorununu farklı tarzlarda ele aldıkları bilinmektedir.

²⁶ Bu alandaki tezlerden birinin İsam'da tamamlandığı bilgisi verilmektedir. Ancak YÖK'ün tez taramasında, böyle bir başlıkta tez olmadığı gibi, yazara ait bir tez bulunmamakta ve danışman tarafından da böyle bir isimle tez çalışması yaptırıldığı görülmemektedir.



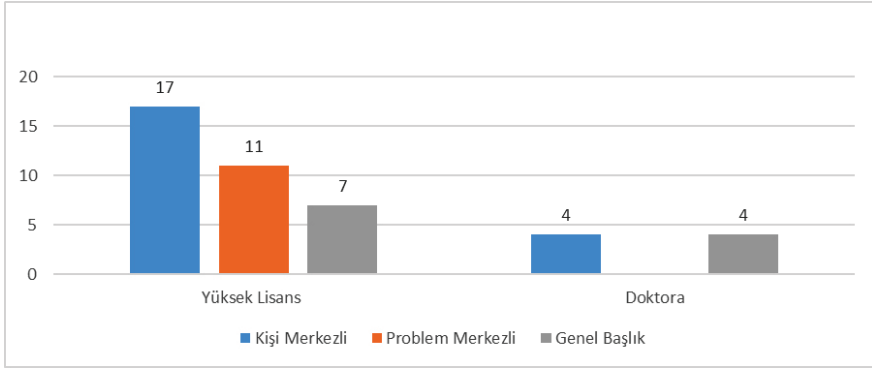
Grafik 11. Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalında Yapılan Tezlerin Bilim Dallarna Göre Dağılımı

Kelâm alanında yapılan tezlerin dağılımı şu şekildedir: Yüksek lisans tezlerinin 35'inden 17'si kişi merkezli,²⁷ 11'i problem merkezli,²⁸ 7'si ise ya genel bir başlık halinde ya da bir mezhebi²⁹ merkeze alarak hazırlanmış tezlerden oluşmaktadır. 8 doktora tezinin 4'ü kişi merkezli, 4'ü tek mezhebi veya daha genel başlıklarla hazırlanmıştır.

27 Dört tez Mâtürîdî, iki tez Kâdî Abdülcebbar, iki tez Ebu'l-Muîn en-Neseî ile ilgilidir. Diğer isimler ise Eş'arî, Gazzâlî, Seyfeddin Amîdî, Sadrüşşeria, İbnü'l-Hümâm, Bakıllânî, Cürçânî, Fahreddin Râzî, Devvânî, Said Nursî, Elmalılı Hamdî Yazır'dır. Bu düşünürlerin çoğu tek bir tezin konusu olmasına rağmen, bir tezde iki (Ebu'l-Muîn en-Neseî ile Seyyid Şerif Cürçânî) veya üç kişinin (Ebu'l-Muîn en-Neseî, Bakıllânî ve Kâdî Abdülcebbar) birlikte ele alındığı da tezler de mevcuttur.

28 Konu veya problem merkezli bu tür tezlerin ikisi doğrudan ve genel olarak Kur'an açısından, biri Musa-Hızır kıssası açısından, biri Kur'an'daki hüsn ve kubuhun Mutezilî düşünceye yansımaları, biri İslâm inancı açısından ve biri de hayr ve şerrin Allah'a nispet edilmesi açısından olmak üzere toplam altı tez, kötülük sorununu Kur'an merkezli ele almıştır. Diğer problem merkezli tezlerin temel konuları ise akıl-nakil bağlamında, fetret ehli, insanın farklılıkları, farklı inanç çevrelerinde doğma, engellilik, kelâmî ahlak açısından kötülük sorununu ele almıştır.

29 Genel başlıkta işlenen tezlerden biri kelamcılara göre, biri yeni ilm-i kelamcılara göre, biri ilk Mâtürîdîlere göre, biri kelâmcılar ve usûlcülere göre; tek mezhebin görüşü çerçevesinde ele alınan tezler ise Mutezile'ye göre, Haricîler'e göre ele alınmıştır.



Grafik 12. Kelâm Bilim Dalında Yapılan Tezlerin Dağılımı

Tefsir alanında yapılan toplam 5 tezin 4'ü yüksek lisans tezidir. Bunların hepsini de Kur'anî teodise bağlamında çalışılmış tezler olarak görmek mümkündür.³⁰ Tek doktora tezi ise Kur'an'da ve kâinatta kötülük sorunu şeklinde konuyu geniş bir açıdan ele alan ilk çalışmalardan biridir.³¹

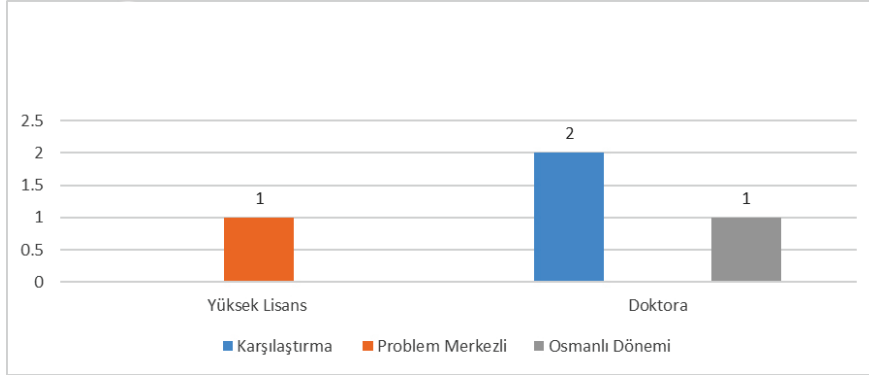


Grafik 13. Tefsir Bilim Dalında Yapılan Tezlerin Dağılımı

30 Bu tezlerin biri kötülüklerin insanı olgunlaştırması, (bu tür teodiselere Hick'in "ruh-yapma teodisesi"ne benzer olarak, *ahlâkî olgunlaştırma teodisesi* denebilir) biri insanın imtihan edilmesi, biri kötülük liderlerinin ahiretteki duruşması şeklinde (*eskatolojik/uhrevî teodise* denebilir) diğeri de iyiliği emretmenin kötülüğü nehyetme ile ilgili yapılmış tezdur.

31 1981 yılında tamamlanmış bu tez *Kur'an'da Şer Problemi* olarak Akçağ Yayınları tarafından 1985 yılında basılmıştır.

İslâm hukuku alanındaki tek yüksek lisans tezi problem merkezli bir tezdır.³² 3 doktora tezinin ikisi karşılaştırma³³, diğeri de Osmanlı dönemi ile ilgilidir.³⁴ İslâm mezhepler tarihi alanıyla ilgili tek tez, mezheplerin iyiliği emretme, kötülüğü yasaklama konusuna bakışını ele alan bir çalışmadır.



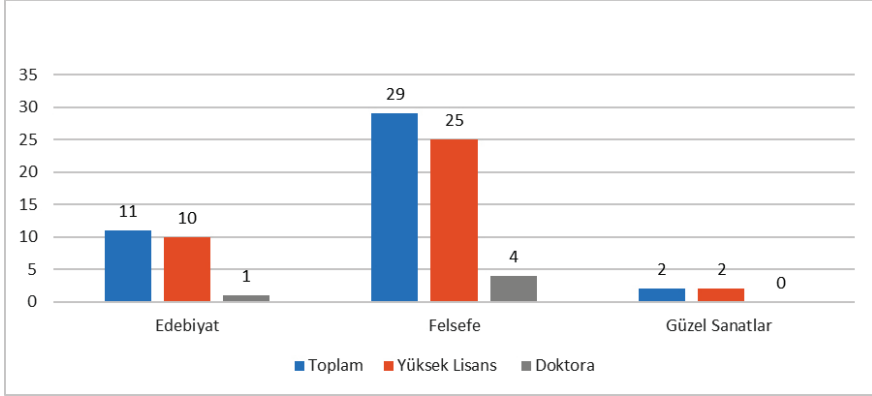
Grafik 14. İslâm Hukuku Bilim Dalında Yapılan Tezlerin Dağılımı

Kötülük sorunu İlahiyat fakültesinin anabilim dallarında ele alındığı gibi, yoğun olmasa da özellikle felsefe ve edebiyat bölümlerinde de ele alınmıştır. Felsefe bölümlerinde 22 yüksek lisans, 4 doktora tez çalışması yapılmıştır. Son olarak Güzel Sanatlar alanındaki yapılmış 2 yüksek lisans tezini de felsefi içerikli olduğu için, buraya dâhil etmenin uygun olacağı düşünülmüştür. Bu tezlerden biri, kötünün estetiğine dair problem merkezli, diğeri ise *Marquis de Sade*'i konu edinen kişi merkezli bir çalışmadır.

32 Emir ve nehiy hükümleri, hüsün-kubuh açısından ele alınmıştır.

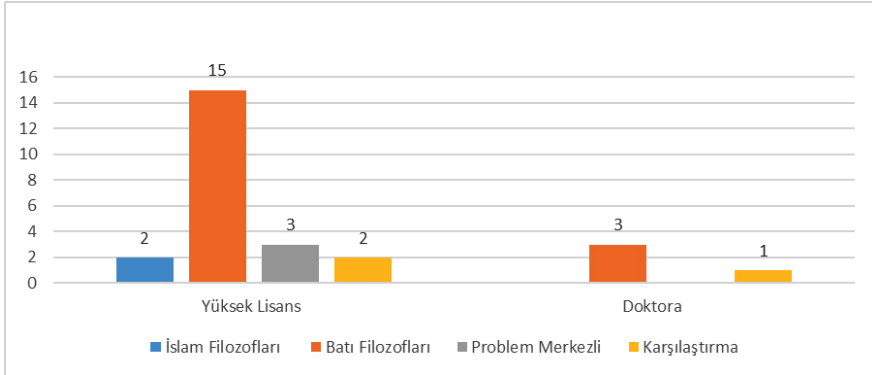
33 Bu karşılaştırmaların ikisinde de Gazzâlî bulunmaktadır. Tezlerin biri, Gazzâlî'nin *el-Mustasfa* adlı eseriyile Ebü'l-Hüseyn el-Basrî'nin *el-Mutemed* adlı eserini, diğeri ise yine Gazzâlî'nin *el-Mustasfa*'sı ile Ebü'l-Usr el-Pezdevî'nin *Usûl-i Pezdevî* adlı eserini konu edinmişlerdir.

34 Mukaddimat-ı erbaa literatürü çerçevesinde hazırlanmıştır.



Grafik 15. İlahiyat Fakültesi Dışındaki Bölümlerde Yapılan Tezler

Felsefe bölümlerindeki 22 yüksek lisans çalışmasının 2'si İslâm filozoflarıyla,³⁵ 3'ü problem merkezli,³⁶ ikisi karşılaştırma,³⁷ diğerleri de batı filozoflarını konu edinen çalışmalardır.³⁸ Doktora tezlerinin 3'ü kişi merkezli,³⁹ 1'i ise karşılaştırmalı olarak çalışılmış tezlerdir.⁴⁰



Grafik 16. Felsefe Bölümlerinde Yapılmış Tezlerin Dağılımı

35 İki tez de İbn Sînâ ile ilgilidir.

36 Bu tezlerden biri kötülük sorununun tasarım deliliyle biri de faşizm ile ilişkisini, diğeri ise felsefi açıdan kötülük sorununu ele almıştır.

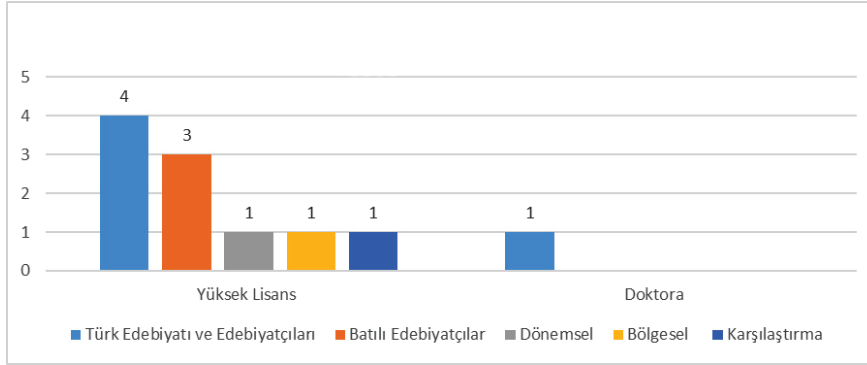
37 Anselm-Ockhamlı William, Augustinus-Spinoza,

38 Platon, Stoa Felsefesi (Seneca), Origenes, İbn Meymun, Rousseau, Kant (2 tez), Schelling, Schopenhauer (2 tez), Arendt (4 tez) ve Hick üzerine yapılmıştır.

39 Leibniz, Hannah Arendt ve Schelling üzerine yapılmış çalışmalardır.

40 Augustinus-Kant-Nietzsche'nin birlikte ele alındığı tezdır.

Birkaçı hariç, Batı dilleri ve edebiyatı alanlarını dışarıda tutarak yaptığımız çalışmada, edebiyat bölümünde 10 adet yüksek lisans, 1 adet doktora tezine ulaşılmıştır. Yüksek lisans tezlerinin 3'ü Batılı Edebiyatçılar, 4'ü Türk edebiyatçıları olmak üzere 7'si kişi merkezli,⁴¹ 1'i dönemsel,⁴² 1'i karşılaştırmalı ve 1'i de bölgesel⁴³ olarak yapılan çalışmalardır. Tek doktora tezi ise başlangıçtan 1950'ye kadar Türk romanında kötülük sorununu ele alan kitap olarak da basılmış bir çalışmadır.



Grafik 17. Edebiyat Bölümünde Yapılan Tezlerin Dağılımı

Ulaşabildiğimiz mevcut çalışmalar hakkında bazı tespit ve sorunları dile getirerek bir değerlendirme yapmak faydalı olacaktır.

1. Kötülük sorunu, sadece akademik düzeyde ele alınan bir mesele değil, aynı zamanda popüler alanda da dikkat çekmektedir. Ayrıca sadece felsefi alanda değil, kelâmdan din eğitimine, edebiyat ve güzel sanatlar alanından din sosyolojisine kadar birçok alanda çalışılmış bir konudur.
2. Yapılan çalışmaları, her ne kadar yılları esas alarak yapmamış olsak da, tüm alanlardaki çalışmaların bugünden geriye doğru azaldığını söylemek mümkündür. Bunda da özellikle üniversitelerin sayısının, kitap basım imkânlarının artması gibi birçok etkenin rol oynadığı söylenebilir. Son yıllarda kötülük sorununa dair çalışmaların her alanda arttığını gözlemlemek mümkündür.

41 Bunlar José Saramago, Voltaire, Charles Dickens, Namık Kemal, Yusuf Atılgan, Cahit Zarifoğlu, Ece Ayhan'ın eserleri çerçevesinde yapılmış tezlerdir.

42 Konu, Tanzimat Dönemi romanları çerçevesinde işlenmiştir.

43 Sibiryâ Türk Destanlarında kötülük konusu ele alınmıştır.

3. 46 telif kitabın %41 gibi önemli bir kısmı felsefî içeriklidir. Kelâmî içerikli kitapların sayısı da toplam içinde %24'lük oranla önemli bir yekûn tutmaktadır. Edebiyatla ilgili olan eserler %12, tefsir ile ilgili eserlerin toplam içindeki oranı da yine %12'dir. Geriye kalan kısım ise diğer alanlarda yapılan çalışmalardan oluşmaktadır. 56 çeviri kitabın %71'ini felsefî, %16'sını ise edebî içerikli eserler oluşturmaktadır. Geriye kalan %13'lük oran ise diğer alanlar arasında paylaşılmaktadır. Bu durum, kötülük sorununun belli bir alanla sınırlandırılmasının doğru olmadığını, aksine birçok boyutunun olduğunu göstermektedir. Bu konuda çalışma yapacak olanların kötülük sorununun bu çok boyutluluğunu göz önünde bulundurmadan nitelikli bir çalışma ortaya koymalarının mümkün olmayacağını farkında olmalarını gerektirmektedir.
4. Telif edilen kitap sayısının çeviri kitap sayısından az olması da dikkate alınması gereken bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır. Elbette ki tercüme kültür hayatının vazgeçilmez önemli unsurlarından biridir. Ancak tercümelemlerle birlikte bir taraftan da inşâî metinlerin oluşturulması, bir kültürün özgünlüğünü koruması açısından çok kıymetlidir.
5. 293 telif makalenin içinde felsefî eserlerin oranı %44 iken, kelâm %26, edebiyat %12'dir. 78 çeviri makalenin %58'ini felsefî, %36'sını ise kelâmî içerikli makaleler oluşturmaktadır. Bu veriler bize, kötülük sorununun doğası gereği, en çok felsefî ve kelâmî sahada tartışma konusu yapıldığını göstermektedir. Çünkü kötülük sorunu, felsefe ve kelâmın temel tartışma konularından birini oluşturmaktadır.
6. Nicelik açısından telif kitapların çeviri kitaplardan az olmasına rağmen, telif makalelerin çeviri makalelerin neredeyse dört katına yaklaşması olumlu bir sonuçtur.
7. Kötülük sorunu ve teodise üzerine en fazla İlahiyat Fakültesi'nde, sonra ise Edebiyat Fakültesi'nde tez yapılmıştır.
8. Tezlerin tamamına bakıldığında, en ciddi sorunlardan biri *tekrar* meselesidir. Örneğin İbn Sînâ, biri doktora olmak üzere, 9 tezde çalışılmış bir isimdir. İbn Sînâ üzerine yazılan tezlerden 3'ü din felsefesi, 5'i İslâm felsefesi, biri ise felsefe bölümlerinde çalışılmıştır.
9. Batılı filozoflar hakkında yapılan çalışmaların yetersizliği de dikkat çekicidir. Örneğin Platon, Aristoteles, Plotinos üzerine çok az çalışma bulunmaktadır. Oysa bu filozoflar hem Batı hem de İslâm filozoflarını ciddi bir şekilde etkilemişler ve onların konuya yaklaşımlarının yönünü de belirlemişlerdir. Ayrıca özellikle XVII. yüzyıldan sonra Batılı filozofların birçoğu, kötülük sorununu İlk Çağ filozoflarının aksine, birincil bir sorun olarak görmüşlerdir. Bu değişimin tarihsel, kültürel, özellikle de felsefî ve teolojik nedenlerinin ortaya konulması elzem görünmektedir.

10. Kelâm ve İslâm felsefesi alanında ciddi bir literatürün bulunduğu, ancak çalışmaların yetersiz olduğu veya tekrara düşüldüğü görülmektedir. Oysa konuyla ilgili Gazzâlî'nin *leyse fi'l imkân ebdau mimma kân* (mümkün dünyaların en iyisi/olmuş olandan daha iyisi mümkün değildir) şeklinde dile getirdiği bir teodise türü bulunmaktadır. Gazzâlî'nin bu ifadesi üzerine, XII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar devam eden çok canlı tartışmalar yapılmıştır. Bu tartışmalar, çok önemli bir eleştiri ve reddiye kültürünün oluştuğunu ve ciddi bir yankı uyandırdığını da göstermektedir. Bu süreçte Semhûdî, İbn Müneyyir, Bikâî, Suyûtî gibi birçok âlimin konuyla ilgili çeşitli eserler yazmış olması, bu yankının boyutunu gösterir niteliktedir. *Leyse fi'l imkân* üzerine yapılan bu tartışma, *Tehâfütler tartışması* gibi bir tartışmayı doğurmuş ve bazı âlimler, Gazzâlî'nin düşüncelerini destekler nitelikte, bazıları da onu eleştiren metinler yazmışlardır. Ancak bu tartışma, maalesef hak ettiği ilgiyi son zamanlara kadar görememiştir. Oysa bir proje ile tüm metinlerin tahkik, tercüme ve incelemesi yapılabilir, yapılması da elzemdir.
11. İslâm filozoflarından Meşşâî filozofların sıkça çalışıldığı, ancak İsrakî gelenek ve Endülüs'teki filozofların ise neredeyse hiç çalışılmadığı görülmektedir. İslâm düşüncesinin XIII. yüzyıldan günümüze kadar devam eden sonraki süreç içerisinde yaşayan düşünürlerin görüşlerinin de ortaya çıkarılması gerekmektedir.
12. Felsefe bölümlerinde kötülük sorununu çalışanların azlığı dikkat çekmektedir. Bu durum, sorunun teolojik tarafının olması hasebiyle, tartışmanın daha çok İlahiyat/din felsefesi alanına bırakılmış olmasıyla açıklanabilir.
13. İslâm felsefesi alanındaki çalışmaların yetersizliği de kötülük sorununun daha çok din felsefesiyle ilgili bir sorun olduğu düşüncesinden kaynaklanmış olması kuvvetle muhtemeldir.
14. Karşılaştırma yoluyla yapılan tezlerin sayısı, önemli olmakla birlikte yeterli değildir. Karşılaştırmalı tezlerin yapılmasının İslâm düşüncesinin Yunan düşüncesinden nasıl etkilendiğini, Batı düşüncesini ise nasıl etkilediğini ortaya koymak açısından son derece önemlidir.
15. Cumhuriyetin 100. yılına yaklaşıldığı bu dönemlerde tüm bilim dallarının bir asırlık literatürünün ortaya çıkarılması elzem görünmektedir.⁴⁴ Çünkü Türkiye'nin bir asırlık geçmiş tecrübesinde nelerin yapıldığını görmek, nelerin yapılması gerektiğini de gösterecektir.

44 Din Felsefesi üzerine kitap olarak basmayı düşündüğümüz bir bibliyografya çalışmamız son aşamasındadır.

Türkçede Kötülük Sorunu ve Teodiseye Dair Bibliyografya -Analitik Bir Değerlendirme-

Hakan HEMŞİNLİ

Öz

Bibliyografik çalışmaların akademik hayatta çok önemli bir yerinin olduğu gerçektir. Kötülük sorunuyla ilgili herhangi bir çalışmanın olmaması, bu çalışmanın ortaya çıkmasının temel saiki olmuştur. Bu çalışmada, Türkiye’de kötülük sorunu ve teodise konusuna dair Türkçe olarak yazılmış tüm çalışmalar ele alınmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede bibliyografya, temel olarak üç ana başlığa ayrılmış ve bu başlıklara göre çalışmalar tasnif edilmiştir. Birinci kısımda telif ve çeviri kitaplar; ikinci kısımda ise telif ve çeviri makaleler ve üçüncü kısımda ise yüksek lisans ve doktora tezlerine odaklanılmıştır. Bibliyografyaya eklenen kitap ve makaleler, felsefe, edebiyat, kelâm, fıkıh, tefsir, sosyoloji, psikoloji vb. alanlar açısından değerlendirilmiş ve grafikler yoluyla aktarılmaya çalışılmıştır. Yüksek lisans ve doktora tezleri ise hem fakülteler hem anabilim dalları hem de bilim dalları açısından taksim edilmiş ve aynı şekilde grafikler yoluyla sunulmuştur. Çalışmanın temel amacı, hem kötülük sorunu ve teodiseyle ilgili bugüne kadar yapılmış çalışmaların ortaya çıkarılması hem de bundan sonra yapılacak çalışmalar için tekrara düşülmemesi ve bu sahada çalışmayı düşünenlere kolaylık sağlamasıdır. Özellikle akademik alanda yapılan çalışmaların ele alındığı bu makede, eserler yazarlarının isim sırasına göre alfabetik olarak tasnif edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Din Felsefesi, Kötülük Sorunu, Teodise, Bibliyografya.

Bibliography on the Problem of Evil and Theodicy in Turkish -an Analytical Evaluation-

Hakan HEMŞİNLİ

Abstract

It is a fact that bibliographic studies have a very important place in academic life. The absence of any study on the problem of evil has been the main reason for the emergence of this study. In this study, all the works written in Turkish about the problem of evil in Turkey and theodicy were tried to be addressed. In this context, the bibliography has been basically divided into three main topics and the works have been classified according to these topics. The study focuses on copyright and translation books in the first part, copyright and translation articles in the second part, and master's and doctoral theses in the third part. The books and articles added to the bibliography have been evaluated in terms of fields such as philosophy, literature, kalam, fiqh, tafsir, sociology, psychology etc. and tried to be shown through graphics. Master's and doctoral theses, on the other hand, have been divided in terms of both faculties, departments and branches of science and have been also presented in graphics. The main purpose of the study is both to reveal the works that have been done so far on the problem of evil and theodicy, and not to be repeated for the works to be done after that, and to provide convenience to those who are thinking of working in this field. In this article, which discusses studies in the academic field in particular, the works are classified alphabetically in the order of their authors' names.

Keywords: Philosophy of religion, Problem of Evil, Theodicy, Bibliography.

