TOPLUMSAL

Tarih

255
MART
2015

Ölümcül Sınırlar
Bir Sergi, Bir Roman ve Mülteciler Üzerine Bir Değerlendirme
Nilay Özlü

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Sinema Tarihi

Türkiye'de çekilen ilk filmler, iktidarların sinemayla ilişkisi, tarih-sinema ilişkisi, sinema yıldızı yarışmaları, erken dönem nitrat filmlerinden kaynaklanan yangınlar...
Dosya Editörü: Özde Çeliktemel-Thomen
Saadet Özen, Nezih Erdoğan, Özde Çeliktemel-Thomen, Özge Özyılmaz, Esin Paça-Cengiz'in yazıları.
Sayfa 54

I. Dünya Savaşı'nda Osmanlı Ordusunda Ermeni Askerler
Ayhan Aktar

İcadından 12 Eylül'e, Cumhurbaşkanlığı Forsu ve "16 Türk Devleti Efsanesi"
Mehmet Ö. Alkan

Kandilli Kız Lisesi'nin İlk Müdiresi Hanna Hindbeck'in Öyküsü (1916-1918)
Rohat Alakom

TOPLUMSAL TARİH | AYLIK TARİH DERGİSİ | TARİH VAKFI TARAFINDAN YAYIMLANIR | Fiyatı: 10 TL. (KDV Dahil) | ISSN: 1300-7025

"KAHVE" TARİHİ



Süleyman Ağa
Paris'i Türk Kahvesi ve onun sohbetiyle tanıştıran Osmanlı Elçisi oldu.

Tahmis Sokak
Türk Kahvesi bir sokağa da adını verdi (Tahmis = Kurukahve).

Venedik
1615'te Avrupa ilk defa Türk Kahvesini tattı.

Marsilya
1644'te tacirler aracılığıyla Türk Kahvesinin eşsiz lezzetiyle tanıştı.

Kurukahveci Mehmet Efendi
1871'de Türk Kahvesini ilk kez kavurup öğüten Kurukahveci Mehmet Efendi, herkese en nefis kahveyi ulaştırıyor.

472 yıl
Dünya, Türk Kahvesini ilk tanıdığı andan itibaren çok sevdi.

Taht-ul Kale
Türk Kahvesinin ilk tohumları burada yeşerdi.

KURUKAHVECİ
MEHMET EFENDİ

HASIRCILAR CADDESİ 7/1 EMİNÖNÜ 34116 İSTANBUL
TEL: (0212) 511 71 75 FAKS: (0212) 511 13 11
www.mehmetefendi.com



"Murat Somer her gün değişip yeni biçimler alan Kürt sorununu sağlam bir kuramsal çerçeveye oturtup tarihsel bir açıdan inceliyor.

Bu çalışmasıyla Somer hem Türkiye'deki toplum bilimi birikimine katkı yapıyor, hem bu karmaşık sorunu anlamamıza yardım ediyor, hem de çözüme yönelik pratik öneriler getiriyor. Bu üç başarıdan herhangi bir tanesi tek başına bu kitabın çok önemli bir yayın olmasına yeterdi.

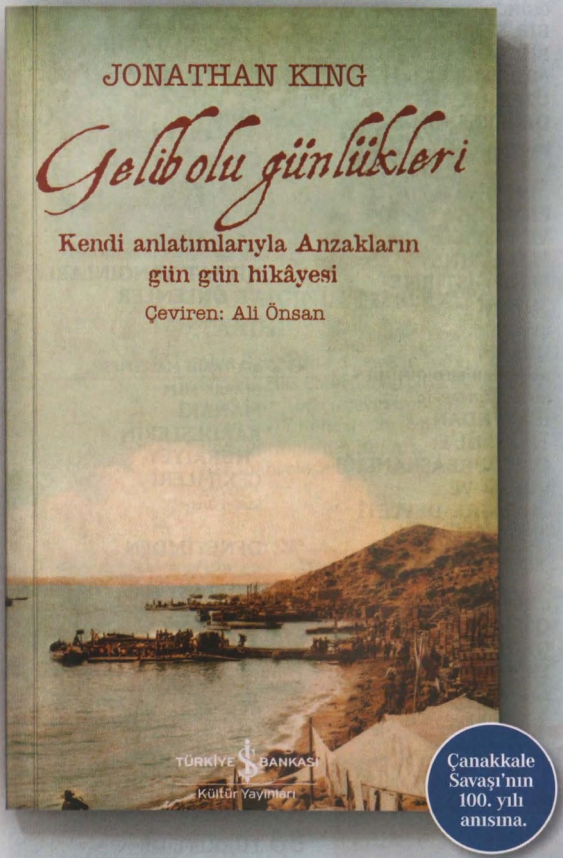
Milada Dönüş bu her üç alanda yaptığı değerli katkılarla ve özgün kaynaklara dayanan araştırmasıyla etkisi uzun yıllar sürecek çok önemli bir kitap."

Reşat Kasaba
Stanley D. Golub Chair of International Studies
Jackson School of international Studies
University of Washington, Seattle



Murat Somer
Milada Dönüş
Koç Üniversitesi Yayınları
448 sayfa, 36 TL
ISBN 978-605-5250-43-0

SARSILACAKSINIZ!



Çanakkale Savaşı'nın 100. yılı anısına.

Gelibolu Günlükleri, 240 gün süren seferin amansız çatışmaları içinde tutulmuş günlüklerden, yazılmış mektuplardan derlenmiş, bu arşiv malzemesinin ilk kez kullanıldığı bir kroniktir.

Her an ölebileceklerini bilen askerler, günlüklerine ve mektuplarına (kimi zaman hemen öldürülmeden önce) cephede yaşadıklarını yazdılar. Kimi yazarak kendini rahatlattı, belki korkularını paylaştı ya da aklını yitirmemeye çalıştı. Kimi ise sadece, savaşların ne kadar korkunç olduğunu yakınlarına anlatmak istedi.

"Türkler öyle kötü insanlar değil. Birkaç gün önce Fransızca yazılmış bir mesaj gönderdiler, 'yiğit Avustralyalı yoldaşlara' diye başlayan mesajda sigara karşılığında sığır eti konservesi istiyorlardı. Siperler bazı yerlerde sadece 15 metre uzaklıktaydı, bu yüzden birbirimizle haberleşmemiz çok kolaydı."

Er Caddy, 177. Gün

"Gün içinde yiyecekleri karşılıklı olarak siperin çıkıntısına koyuyor ve gönderiyorduk. Bu sabahın ilk saatlerinde Türklerle bizim arkadaşlar arasında sıradışı bir dostlukla değiş tokuş yapıldı. Bizim çocuklardan bazıları doğruca düşman siperlerine gidip konserve, reçel, sigara vb. takas ettiler. Yapılanlar her şeyiyle çok güzeldi ve buradaki savaşın ne kadar gereksiz olduğunu gösteriyordu."

Üsteğmen Cozens, 178. Gün

Gelibolu Günlükleri - Kendi anlatımlarıyla Anzakların gün gün hikâyesi
Jonathan King
çev. Ali Önsan
440 sayfa, 28 TL

Konya kitabevimiz açıldı.
...niye Mah. Müneccimbaşı Sok. Konevi
...ş Merkezi No: 3/C Selçuklu - Konya
Tel: (0332) 351 16 07

Kitabevlerimiz: İstanbul - Kadıköy, Tel: (0216) 348 97 84 Eminönü - Müze, Tel: (0212) 511 13 37 Caddebostan, Tel: (0216) 386 65 62 Beşiktaş, Tel: (0212) 258 77 43 Bakırköy, Tel: (0212) 571 20 32 Nişantaşı, Tel: (0212) 234 80 71 • **Ankara** - Yenişehir, Tel: (0312) 430 33 66 Tunalı Hilmi, Tel: (0312) 324 10 73 **İzmir** - Karşıyaka, Tel: (0232) 364 71 42 • **Diyarbakır** - Ofis, Tel: (0412) 228 42 16 • **Eskişehir** - Tepebaşı, Tel: (0222) 220 49 13 • **Trabzon** Merkez, Tel: (0462) 326 98 39 • **Mersin**, Tel: (0324) 238 18 14 **Samsun** - Çiftlik, Tel: (0362) 233 38 30

Kurucusu olduğumuz İş Bankası Kültür Yayınları yeni kitaplarla büyümeye devam ediyor.

TÜRKİYE İŞ BANKASI

MERHABALAR,

2015'te ikinci dosyamızın başlığı "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Sinema Tarihi"; dosya editörü Özde Çeliktemel Thomen. Dosya giriş yazısında Çeliktemel-Thomen, Türkiye'de, yani Osmanlı'da çekilen ilk filmin hangisi olduğuna değinirken üç film üzerinde duruyor. Fuat Uzkınay'ın çektiği *Ayestafonos'ta Rus Abidesinin Yıkılışı*, Manaki Kardeşlerin *Dokumacılar* ve Sigmund Weinberg'in *İstanbul'da Seçimler ve Meclisin Açılışı* adlı filmleri. Yazıda *Rus Abidesinin Yıkılışı*'ndan belge film olarak söz ediliyor; adına bakılarak Weinberg'in filminin de benzer bir kategoride olduğu tahmin edilebilir, yani kurgu söz konusu değil. Ancak dosya yazarlarından Saadet Özen'in yazısında Manaki Kardeşlerin "Hürriyet" dizisi filmleri hakkında verdiği bilgilerden, bu filmlerde kurgu değilse de belli bir amacı olan bir planlamadan söz etmenin mümkün olduğu görülüyor. Bu filmler 1908'den yıllar sonra çekilmiş; o zamanki çeteci kıyafetleri sandıklardan çıkarılmış, bir sahne hazırlanmış, kimin nerede, nasıl duracağı planlanmış... Filmlerde Manastır'da Meşrutiyet'in ilanı esnasında önemli işler yapan Resneli Niyazi'nin rolünü öne çıkarmak hedeflenmiş; yani ciddi bir hazırlık var ama montaj yok, filmler kutularda ham halde bulunmuş. Özen bu malzemeden yola çıkarak ama başka filmleri de konu ederek, tarihçilerin sinemayı nasıl kullanması gerektiği konusunda kalem oynatıyor.

Ayhan Aktar "I. Dünya Savaşı'nda Osmanlı Ordusunda Ermeni Askerler" başlıklı makalesinde, Meşrutiyet döneminde 1909'da çıkarılan bir kanunla erkek gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarının da askere alınmasından sonra büyük savaş öncesinde ve savaş sırasındaki Ermeni vatandaşların durumuna eğiliyor. Yazıdan Aktar'ın da vurguladığı iki çarpıcı sonuç çıkıyor: 1. Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı ordusunda gayrimüslimler de savaştı; 2. Osmanlı hükümeti kendi ordusunda savaşan Ermeni askerlerinin ailelerini bile tehcir etti, yani ölüme yolladı. Bilindiği gibi Cumhurbaşkanlığı forsundaki yıldızların neyi temsil ettiği meselesi Recep Tayyip Erdoğan'ın misafir Filistin Devlet Başkanı Mahmud Abbas'la beraber Ak Saray'da, forstaki Türk devletlerini temsil eden tam teçhizatlı 16 savaşçının önünde poz vermesiyle alevlenmişti. Mehmet Ö. Alkan "En Doğru Bildiğimizden Kuşkulanmak" dizisinin onuncu yazısında Cumhurbaşkanlığı forsunu ele alıyor: "İcadından 12 Eylül'e Cumhurbaşkanlığı Forsu ve 16 Türk Devleti Efsanesi". Alkan bu hacimli yazıyı ikiye bölmek zorunda kaldı. Forsun 12 Eylül 1980'den günümüze gelen macerasını Nisan sayımızda okuyabilirsiniz.

Nisanda görüşmek umuduyla.

Ahmet Akşit

04 L'ILLUSTRATION'DAN SEÇMELER
7 ARALIK 1867 KABULİ PAŞA
Hazırlayan: Edhem Eldem

06 OSMANLI BASININDA YÜZ YIL ÖNCE BU AY
Hazırlayan: Emel Seyhan

10 ÖLÜMCÜL SINIRLAR
BİR SERGİ, BİR ROMAN VE MÜLTECİLER ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME
Nilay Özlü

14 "1915 ANTEP'İNDE ERMENİ TEHCİRİ VE ERMENİ MALLARININ EL DEĞİŞTİRME SÜRECİ"
Ümit Kurt

16 EN DOĞRU BİLDİĞİMİZDEN KUŞKULANMAK-10
İCADINDAN 12 EYLÜL'E: CUMHURBAŞKANLIĞI FORSU VE "16 TÜRK DEVLETİ EFSANESİ"
Mehmet Alkan

30 I. DÜNYA SAVAŞI'NDA OSMANLI ORDUSUNDA ERMENİ ASKERLER
Ayhan Aktar



Kapak Çizimi:
Aydan Çelik

40 KANDİLLİ KIZ LİSESİ'NİN İLK MÜDİRESİ HANNA HINDBECK'İN ÖYKÜSÜ (1916-1918)
Rohat Alakom

44 ASKERİ MÜZELERDE TARİHİN SAHNEYE KONMASI
Loubna Lamrhari

50 TARİHÇİNİN MESLEKİ TARİHİ
Akın Öge

54 DOSYA
OSMANLI'DAN CUMHURİYET'E SİNEMA TARİHİ
Editör: Özde Çeliktemel-Thomen

56 ERKEN SİNEMANIN KAZASI
NİTRAT YANGINLARI VE ÖNLEMLER
Nezih Erdoğan

62 BİR TARİH MALZEMESİ OLARAK FİLM
MANAKİ KARDEŞLERİN "HÜRRİYET" ÇEKİMLERİ
Saadet Özen

72 DENETİMDEN SANSÜRE OSMANLI'DA SİNEMA
Özde Çeliktemel-Thomen

80 1930 VE 1940'LARDA MİLLİ BİR FANTEZİ OLARAK YILDIZ YARIŞMALARI
ÖZGE ÖZYILMAZ

86 TÜRKİYE'DE SİNEMA, TARİH VE TEMSİL İLİŞKİSİ ÜZERİNE SORULAR
Esin Paça Cengiz

92 RESMİN RESMİ: SANAT ODALARI
Hazırlayanlar:
Zerrin İren Boynudelik
Emine Önel Kurt

04 L'ILLUSTRATION'DAN SEÇMELER

Edhem Eldem, Garibaldi ayaklanmasının sıcaklığı henüz devam ederken Kabuli Paşa'nın Girit'e vali atanması üzerine 7 Aralık 1867 tarihli *L'Illustration*'da paşayla ilgili çıkan haberi ele alıyor.

06 OSMANLI BASININDA 100 YIL ÖNCE BU AY

Emel Seyhan I. Dünya Savaşı'nın ikinci yılında 1915 Mart'ında Osmanlı gazetelerinden yaptığı seçkiyi okuyucuya sunuyor.



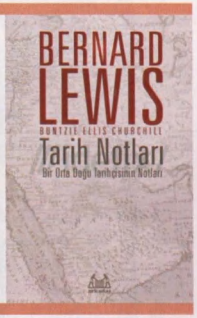
44 ASKERİ MÜZELERDE TARİHİN SAHNEYE KONMASI

Loubna Lamrhari, Harbiye Askeri Müzesi ve Anıtkabir Müzesi'nde tarihin nasıl sahnelendiğine odaklanıyor.

50 TARİHÇİNİN MESLEKİ TARİHİ

Akın Öğe, Bernard Lewis'in Buntzie Ellis Churchill ile birlikte yazdığı ve Türkçe çevirisi 2014'te çıkan *Tarih Notları: Bir Orta Doğu Tarihçisinin Notları* adlı kitabı eleştirel bir dille ele alıyor.







92 RESMİN RESMİ: SANAT ODALARI

Zerrin İren Boynudelik ve Emine Önel Kurt, sanat eserlerinin sergilendiği salonlarda koleksiyonların alıcı ve satıcılarla beraber tasvir edildiği tablolardan örnekler vererek "resmin resmi"ni ele alıyor.

TOPLUMSAL TARİH
Aylık Tarih Dergisi
Sayı: 255, Mart 2015

TARİH VAKFI ADINA SAHİBİ
Bülent Bilmez

TARİH VAKFI

Zindankapı Değirmen Sokak No: 10
Eminönü 34134 İstanbul
(0212) 522 02 02
www.tarihvakfi.org.tr

YAYIN KURULU
Mehmet Ö. Alkan, Adil Baktıaya, Murat Belge, Fatmagül Berktay, Bülent Bilmez, Aydan Çelik, Doğan Çetinkaya, Esra Danacıoğlu, Edhem Eldem, Ahmet Ersoy, Nurşen Gürboğa, Murat Güvenç, Mehmet Hacısalihoğlu, Vangelis Kechriotis, Murat Koraltürk, Elçin Macar, Mustafa H. Sayar, İrvin Cemil Schick, Canay Şahin, Oğuz Tekin, Taner Timur, Meltem Toksöz, Zafer Toprak, Mete Tunçay, Nuran Yıldırım

S. YAZİŞLERİ MÜDÜRÜ VE YAYIN YÖNETMENİ
Ahmet Akşit

YAYIN YÖNETMENİ YARDIMCISI
Nihal Boztekin

DERGİ VE KAPAK TASARIMI
Rauf Kösemen

KAPAK, SAYFA TASARIM/ UYGULAMA
Hilal Rakıcı

İLETİŞİM
(0212) 513 52 35 (Dahili 11)
(0212) 513 54 00 (Faks)
aaksit@tarihvakfi.org.tr
cansuk@tarihvakfi.org.tr

BASKI
Doğa Basım İleri Matbaacılık İ.O.S.B. Turgut Özal Cd. Çelik Yenal Endüstri Mrk. No: 117/2A-2B İkitelli / İSTANBUL
Tel: (0212) 407 09 00

BASKI TARİHİ
Ocak 2015

DAĞITIM
Dünya Süper Dağıtım
(0216) 681 18 00

YAYIN TÜRÜ
Yerel Süreli Yayın

ANKARA TEMSİLCİLİĞİ
(0312) 424 05 10
(0312) 424 00 50

ABONELİK
Tarih Vakfı
(0212) 522 02 02 (35)
(0212) 513 54 00 (faks)

YAYINCI SERTİFİKA NUMARASI
12102

MATBAA SERTİFİKA NUMARASI
12358

BİR YILLIK ABONE BEDELİ
100,00 TL

© Toplumsal Tarih Yayınları ile ilgili yasaların tüm ihlalleri yapılacaktır. İlan çerçevesinde yapılacak aboneliklerde Toplumsal Tarih'in ilgili sayının ve yayın ücreti belirtmek zorunludur.

7 ARALIK 1867

KABULİ PAŞA

L'Illustration dergisinin 7 Aralık 1867 tarihli ve 1293 sayılı nüshasının kapağında Garibaldi taraftarlarına Roma'daki Sant'Angelo Kalesi'nden (Castel Sant'Angelo) çıkarken yemek dağıtılmasını tasvir eden bir gravür yer almaktaydı. Garibaldi, İtalya'nın baş düşmanı olarak gördüğü Papalığa karşı Ekim 1867'de bir harekât düzenlemiş, kentte gerçekleşen bir ayaklanmayla birlikte de kısa bir müddet şehrin bir kısmına hâkim olmuştu; fakat 22 Ekim günü hem ayaklanma bastırılmış, hem Garibaldiciler Papa'nın ordusuna yenik düşmüştü. Son direnişçiler 25 Ekim günü Trastevere'de kıstırılmış, ölmeyenler ise esir alınarak hapishane olarak kullanılan Castel Sant'Angelo'ya nakledilmişti. Bunların çoğu, 1868'de idam edilmiştir.

Derginin içinde ise dönemin Osmanlı devlet adamlarından Kabuli Paşa'yla ilgili kısa bir yazı yer almaktaydı. O tarihlerde Rum nüfusun özerklik istekleriyle hareketlenmeye başlayan ve 1866-1869 yılları arasında açık bir ayaklanmaya sahne olan Girit Adası'na vali tayin edilmesi konu edilen Kabuli Paşa, 1812 (metindeki gibi 1820 değil) ile 1877 yılları arasında yaşamıştır. 1867'ye kadar olan kariyeri yazıda özetlendiği gibi birkaç elçilik ve valilikle başlamıştı. Bu tarihten sonra görevleri Ticaret Nezareti, Viyana Büyükelçiliği, İstanbul Şehremaneti, tekrar



Ticaret Nezareti ve Petersburg Büyükelçiliği'nde devam etmiş, en sonunda da 1877'de Meclis-i Âyan üyeliğiyle sonlanmıştır[1]

KABULİ PAŞA

Okurlarımızın dikkatine sunduğumuz portre, Reşid Paşa'nın ölümü üzerine 9 Kasım 1867 günü tayin edilen şu anki Girit valisini temsil etmektedir. Kabuli Paşa, aşılamayacak gibi görünen ve kararlı bir istekle üstün bir aklın bir araya gelmesi sayesinde halledilen zorlukları ortadan kaldırmak için en tehlikeli durumlarda ortaya çıkan ender zekâlardan biridir. Sırasıyla kendisini Kırım Savaşı'nda müttefik orduların nezdinde fevkalade komiser olarak, Sırbistan'da bu özerk prenslik ile Bab-ı Âli arasında ortaya çıkan zorlukların ardında, Eflak'ta, Yaş'ta, halkın ilk memnuniyetsizlikleri esnasında Girit'te ve müttefik orduların müdahalesini gerektiren müessif olayların kurbanlarının tazmin edilmesi gibi hassas bir mesele için Suriye'de Fuad Paşa'nın halefi olarak gördük. İki sene boyunca ciddi çalışmalarının mükâfatı olarak müşir olmuş ve Sayda valiliğine getirilmişti. Bütün bunlar görevlerindeki başarıyı göstermeye yeter.



Kabuli Paşa. M. Lallemand tarafından verilmiş bir fotoğraftan.

1237'de (1820) doğmuş ve babası tarafından erken yaşta okutulmuştur. Okulu bitirip Divan-ı Hümayun kalemine girmiş ve 19 yaşında Tercüme Odası'nda göreve başlamıştır. Kısa bir müddet sonra Berlin'e sefaret kâtibi olarak gitmiş, ardından da Londra'da bir sene boyunca sefareti idare etmiştir. 1851'de İstanbul'a dönmüş ve Türk diplomasisi için pek zor bir görevle Atina'ya fevkalade elçi olarak yollanmıştır. 1858'de Hariciye genel sekreteri olarak nezarete dönmüş ve kısa bir müddet içinde arka arkaya ticaret nazırı muavini, divan baştercümanı ve hariciye müdürü olmuştur. İşte bu aralıkta da yukarıda saydığımız görevleri de üstlenmiştir.

Padişahın Paris seyahati esnasında vekâleten ticaret nazırı olmuştur. Çar II. Alexander'ı Kırım seyahatinde selamlamak üzere seçilmiş, fevkalade görevde bulunan Fuad Paşa yerine görevlendirilmiştir. Girit ile ilgili görevinde Sadrazam Âli Paşa'ya yardım etmek üzere çağrılan Kabuli Paşa, vekâleten Girit valisi tayin edilmiştir.

Kabuli Paşa kırk yedi yaşındadır. Fuad Paşa'nın kayınbiraderidir ve kendisini Türkiye'nin en önemli kişilikleri arasında sayan ciddi kişilerin nezdinde hak edilmiş bir itibara sahiptir. Onun idaresi Girit'in zavallı halkını teskin etmeyi başaracak mıdır? Bilemeyiz; ama İstanbul'daki nazırlar ona çok güvenmekteler.

E. BOUSQUET DESCHAMPS

DİPNOTLAR

1 Sinan Kuneralp, *Son Dönem Osmanlı Erkân ve Ricali (1839-1922). Prosopografik Rehber* (İstanbul: ISIS, 2003), s. 97.

Savaşta "kazanan" taraf var mı gerçekten?..

Yirminci yüzyılın en önemli savaşlarını ele aldığı eserleriyle beğeni toplayan, günümüzün en iyi bilinen ve saygın askeri tarihçilerinden Antony Beevor'ın kaleminden *Berlin'in Düşüşü 1945*...



Antony Beevor, *Berlin'in Düşüşü 1945*'te intikamcı Kızıl Ordu ile kuşatılmış Nazi güçlerinin son kez çarpıştığı 1945 Ocak'ında yaşanan sarsıcı olayların sürükleyici bir portresini sunuyor. Vahşet ve kuşatma altındaki bir şehrin umutsuzluğunu ortaya koyarken, az rastlanan olağanüstü insanlık ve kahramanlık anlarını da sergilemeyi ihmal etmiyor.

Çeviren: Nurettin Elhüseyni

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

www.ykykultur.com.tr
ykykultur.com.tr YKYhaber

YapıKredi
Kültür Sanat Yayıncılık

Yeni Bir Tarih Müsabakası

1 MART 1915

İKDAM

İstirdad-ı meşrutiyet uğrunda hidemat-ı âliyesi sebk eden (hizmeti geçen) zevatın hidemat-ı vâkıa-i vatanperveranelerini teracim-i ahvallerini (hayat hikâyelerini) sade bir lisan ile musavver birer eser vücuda getirmelerinin Dersaadet'teki mektepler tarih muallimlerine tebliğ ve bu âsardan bir heyet marifetiyle birinin intihabıyla mekteplerde tedrisi hususunun Maarif Nezareti tarafından İstanbul Maarif Müdüriyeti'ne iş'âr olunduğu müstahberdir (haber alınmıştır).

Dört Genç Şehit Hakkında

3 MART 1915

TASVİR-İ EFKÂR

Erzurum'da münteşir Al Bayrak gazetesinden: ... hastanelerde mecruh ve hasta askerlerimizi tedavi etmekte iken, beş on gün evvel vefat eden dört Dârü'l-Muallimin talebesinin peder ve validelerine Vali Bey tarafından beşer adet lira-yı Osmani gönderildiği gibi taziyetnameler de irsal olunmuştur.

Cebel-i Lübnan'da Türkçe

5 MART 1915

TANİN

Beyrut gazetelerinde okuduğumuza göre Cebel-i Lübnan Mutasarrıfı, Türkçe'nin kendilerine lüzumunu ileri sürerek Cebel-i Lübnan memurlarını Türkçe öğrenmeye teşvik ve Emin Hekim Bey'i Türkçe tedrisatına memur etmiştir. Memurların kısm-ı azamı Türkçe derslerine iştirak etmektedir.

Rusya'da Galeyan

6 MART 1915

TASVİR-İ EFKÂR

Viyana 4- Macar gazeteleri Rusya'nın cenubunda galeyanın günden güne arttığını beyan ediyorlar. Odesa'da külliyetli tevkifat icra edilmiştir. (Milli Ajans)

Dünkü Futbol Müsabakaları

6 MART 1915

İKDAM

Dünkü cuma günü Kadıköyü İttihad Kulübü'nde bir müsamere tertip ve Galatasaray ile İstanbul şampiyonu Fenerbahçe takımları arasında bir müsabaka icra olunmuştur. Epey müddetten beri büyük bir müsabaka temaşasından mahrum kalan halk daha sabahtan oyun mahalline gelmeye başlamışlardı. Oyun başladığı zaman pek çok seyirci toplanmıştı. İlk müsabaka İstanbul şampiyonluğu ligine ait idi. Dârü'l-Muallimin ile Çamlıca kulüpleri arasında icra edilmiş, Dârü'l-Muallimin sayı ile galip gelmiştir. Galatasaray ile Fenerbahçe takımları arasındaki müsabaka gayet heyecanlı olmuş, Fenerbahçe sıfıra karşı dört sayı ile galip gelmiştir. Vakit vakit zuhura gelen bazı ihtilâflar sebebiyle seyirciler oyun mahalline kadar giriyor ve bu suretle intizamı ihlâl ediyorlardı. Maamafih müsabakalar pek güzel oldu. Futbol meraklıları iyi ve istifadeli bir gün geçirdi.

Tebliğ-i Resmi

6 MART 1915

SABAH

Karargâh-ı Umumi'den tebliğ olunmuştur.

Düşman donanması dün akşam geç vakit bombardımanı teşdid ile (şiddetlendirerek) Seddülbahir ve Kumkale mevâzı'ı civarına toplarımızın ateşinden masûn kalan sahilin müsait kısımlarına sandallar ile asker çıkartmaya teşebbüs etmiş ve bidayette bu hareketlerine müsaade olunmuş ise de Seddülbahir tarafına çıkan altmış kadar düşman yirmiden fazla maktûl ve mecrûh vererek kâmilen kayıklarına firar ile çekilmişler ve Kumkale tarafına çıkan ve miktarı dört yüze baliğ olan düşman seksen kadar maktul vererek aynı suretle perişan tard edilmiştir. Her iki müsademede 6 şehit 25 mecrûhtan başka zaiyatımız olmamıştır. Dünkü âkıbet üzerine düşman donanması bu gün müteaddid parçalara ayrılarak Adalar denizi sahilinde Dikili, Sarımsak, Ayvalık gibi müdafaadan ârî açık mevaki'i neticesiz bombardıman ederek çekilmiştir.

Tebliğ-i Resmi

7 MART 1915

SABAH

12 Şubat 330 tarihiyle Karargâh-ı Umumi'den tebliğ olunmuştur.

Dün düşman filosundan iki zırhlı, bir kuruvazör İzmir sahil istihkâmatını uzaktan üç saat bombardıman etmiş ve hiçbir tesiri olmamıştır.

Bu sabah kable'z-zeval (öğleden evvel) saat sekizde biri Fransız, üçü İngiliz düşman sefain-i harbiyesi arkalarında beş adet büyük tonda torpil taharri gemisi olduğu halde İzmir istihkâmatını tekrar bombardımana başlamış, bir buçuk saat sonra ateşi kesmiştir. Bataryalarımızın mukabil endahtından düşmanın evvela ateş açan bir zırhlısına yedi mermi isabet etmiş ve torpil taharri gemilerinden biri de batırılmıştır. Dün ve bu günkü bombardıman neticesinde ceman dört şehit, 7 mecrûhdan başka zayiatımız yoktur. [...]

Konyalıların Hindenburg'a Hediyesi

7 MART 1915

İKDAM

Konya 21 Şubat- Konya Belediyesi Mareşal Hindenburg'a hediyeten Mazurya bataklıklarının resmini gösterir kıymetdar bir halı göndermek üzeredir.

Kahraman Mehmet Çavuş Şecâatının Mükafatını Gördü

9 MART 1915

TASVİR-İ EFKÂR

Düşman Seddülbahir'e asker çıkarmaya yeltendiği sırada Mustafa Oğlu Mehmet Çavuş namında bir kahramanın maiyetindeki birkaç kişi ile arslanca mukabele ve iki yerinden yaralandığı halde düşman askerlerini takiple bunları def ettiği bildirilmiştir. Başkumandanlık Vekâlet-i Celilesi tarafından

ahiren ihdas olunan harp nişanı ile taltif edilen Mehmet Çavuş'un fedakârlığını takdiren millet namına bir hediye olmak üzere bazı zevat ajans vasıtasıyla teberruatta bulunmaktadırlar. Bu hediyeye iştirak edecek zevatın esamisi bildirilecektir. (Milli Ajans)

Tebliğ-i Resmi

10 MART 1915

İKDAM

24 Şubat 330 tarihiyle Karargâh-ı Umumi'den tebliğ olunmuştur.

1- Bu gün düşmanın üç zırhlısı Seddülbahir istikâmatı civarındaki piyade siperlerimizi fasılalı surette tesirsiz bombardıman etmiştir. Mevcut sisten istifade ile torpil hattına yaklaşmak isteyen torpil taharri gemileri bataryalarımızın ateşleriyle tardolunmuşlardır.

2- Diğer dârü'l-harekâtlarda şayan-ı ehemmiyet vukuat yoktur.

24 Şubat 330 tarihiyle Karargâh-ı Umumi'den tebliğ edilmiştir:

Evvelki gün Karadeniz Rus filosu, kendi sahillerinde keşfiyatta bulunan hafif filomuzun uzaklığından bilistifade Kilimli, Zonguldak, Kozlu, Ereğli limanlarını bombardıman etmiştir.

Zonguldak'ta Fransız mahallesinde Fransız hastahanesiyle on beş hane tahrip olmuştur.

Fevkalade Tiyatro ve Sinema Müsameresi

12 MART 1915

SABAH

Arnavutköyü'nde ... tiyatroda yarın gündüz hanımlara, gecesi beylere. (1) Berri ve bahri muhtelif hakiki muharebe ve bombardımanları. (2) Alman donanması tarafından Fransız tahtelbahirleri ile İngilizlerin en cesim dretnotlarının gark edilişi ve imparator hazretlerinin amiral zırhlısında hazır bulunması. (3) Son moda tango dansları büyük dram ve komediler ve saire.

İngiltere'de Amele Hareketi

13 MART 1915

SABAH

İngiltere'de amele arasında terk-i eşgal hareketi nümâyân olduğu ve bilhassa kömür madenleri ile silah fabrikaları amelesi arasında gerek maaşların tezyid edilmemesinden gerek harbin devamından dolayı hoşnutsuzluk zuhur eylediği malumdur.

Noye Fraye Presse'ye [Neue Freie Presse] keşide olunan bir telgrafnamede kömür madenleri amelesi hareketi hakkında Thames demiştir ki: Büyük Britanya Madenciler İttifakı'na mensup madende tehlike-i azime nümâyân olmuştur. Martın on yedisinde amele bir konferans akdedecektir. Bu konferansta amele mutemetlerinin hususi raporları kıraat ve tetkik edilecektir. Konferansta amele ücretlerinin tezyidi talep olunacağı şüphesizdir. Amelenin ibtidar edeceği (başlatacağı) terk-i eşgal hareketini idare için bir icra komitesinin teşkil edilmesi melhûzdur.

Eğer amele ile patronlar arasında itilâf hasıl olamayacak olur ise pek tehlikeli hâl meydana gelecektir. Şurası şayan-ı dikkattir ki terk-i eşgal birkaç sancağa mahsus olmayıp İngiltere'nin umum kömür madenlerine şamil bulunuyor. [...]

Osmanlı Hanımlarına Bir Numune-i İmtisâl

15 MART 1915

İKDAM

Osmanlı Hilal-i Ahmer Cemiyeti Merkez-i Umumisi'nden:

Devletlû, ismetlû baş kadın ve ikinci kadınefendiler hazerâtı sene-i cedide ibtidası münasebetiyle Hilal-i Ahmer aidatlarını hanımlar merkezine irsal eylemek lütfunda bulunmuşlardır. Bütün Osmanlı hanımlarına şefkat ve insaniyette bu suretle de numune-i imtisâl olan müşârünileyhâ hazerâtına teşekküratımızı arz eyleriz.

Şehit Ailelerine

17 MART 1915

TASVİR-İ EFKÂR

Süveyş Kanalı'na icra edilen keşif taarruzu esnasında zabitan ve asakir-i şahaneden rütbe-i şahadeti ihraz edenlerin Tekaüt Nizamnamesi'ne tevfikan en yakın akrabasına ahiren iki yüz elli lira tevzi edildiği ve evladı olanların çocuklarına talim terbiyeleri esbabı temin etmek üzere Vali-i Vilayet ile Dördüncü Ordu Kumandanı ve Defterdar-ı Vilayet ve Vilayet Meclis-i İdare azası bazı zevattan mürekkep bir komisyon teşkil edilmiştir.

Amerika Silah Fabrikaları İngiliz Siparişlerini Reddediyorlar

18 MART 1915

TASVİR-İ EFKÂR

Berlin 16 Mart- Amerika'da kain "Pittsburg" Silah Fabrikası İngiltere tarafından verilen birkaç milyon dolarlık silah siparişini kabul etmemiştir. Mezkûr fabrika şirketi reisi, düvel-i muharebeye muavemet olunması reyinde bulunmadığı için şipariş-i vakii reddetmiş olduğunu ve cemahir-i müttefikadaki diğer silah fabrikalarının da kendisinin fikir ve mütâlaasına iştirak edecekleri ümidini beslediğini beyan etmiştir.

İlanlar Hakkında

18 MART 1915

TANİN

Eslâfımızın (geçmişimizin) yadigarı olan cevâmi- şerife, çeşme ve sebil ve muvakkithane ve türbe gibi müessesat-ı nefisenin kapı ve cephelerine ba'demâ katiyyen ilan yapıştırılmaması lüzumu lazım gelenlere tebliğ olunur.

Tebliğ-i Resmi

19 MART 1915

İKDAM

Karargâh-ı Umumi'den gece saat birde tebliğ olunmuştur.

Bu gün öğleden evvel saat on bir buçukta Çanakkale Boğazı'nda bataryalarımıza karşı ateş açan dördü Fransız olmak üzere on altı zırhlı, üç kruvazör ve müteaddid torpido botlardan mürekkep düşman donanmasından bir kısmı öğleden sonra saat üçte bataryalarımızın ateş menzili

haricine çekilmiş ve saat altıya kadar gayet fasıla ile bombardımana devam eden sekiz zırhlı bilâhare bombardımana nihayet verip uzaklaşmıştır.
Fransızların (Bouvet) zırhlısından maada düşmanın bir torpidosu batırıldı. İngilizlerin (Irresistible) sisteminde zırhlısı ciddi surette hasara uğrayarak sancak topları suya girmiş bir vaziyette meyil edip harekete gayri muktedir kalmış ve (Afrika) ismindeki zırhlısı da aynı surette hasara uğrayıp bir tarafa meyil ederek uzaklaşabilmiştir. [...]

Sarhoş Ameleler, Lord Kitchener Ne Diyor?

19 MART 1915

TASVİR-İ EFKÂR

Berlin 17 Mart- Lord Kitchener, mühimmat fabrikaları amelesinden bir çoğunun tembelliği ve sarhoşluğu yüzünden levazımat-ı harbiyenin teslimi tehir edildiğini ve bunun ise harekât-ı askeriyeyi tehlikeye düşüreceğini Lordlar Kamarası'nda beyan eylemiştir.

Tebliğ-i Resmi

20 MART 1915

İKDAM

6 Mart sene 331 tarihiyle Karagâh-ı Umumi'den tebliğ olunmuştur.
Bu gün Çanakkale Boğazı'nda sükûnet-tamme vardır.
Ağır surette hasarzede olduğu bildirilen "Irrresistible" ve "Afrika" sistemindeki İngiliz zırhlıları geceleyin boğaz medhali civarında bataryalarımızın ateşleriyle batırıldı.
Düşmanın ağır surette hasara uğrayan diğer bir sefine-i harbiyesinin Bozcaada'ya doğru sürüklendiği tayyarecilerimiz tarafından görülmüştür.
Dünkü bombardımanın şiddetine rağmen istihkâmatımızdaki hasarat-ı maddiye hamdolsun şayan-ı hayret derecede azdır.
Bütün bataryalarımız her daim ateşe hazır hâlde bulunuyor.
İnsanca olan zayiatımız ise zannolunmaz derecede cüz'idir.

Goltz Paşa'nın Beyanatı

20 MART 1915

TANİN

Evvelki akşam Tutunya [Teutonia] salonunda Harb-i Umumi'ye dair Goltz Paşa tarafından bir konferans verilmiştir. Bu konferans Paşa'nın Harb-i Umumi'deki hatırat ve tahminatına aittir. Fakat biz maalesef bu hatıratın hacmimizin küçük olmasına mebni ancak Türkiye'ye ve hususiyle Çanakkale bombardımanına ait olan kısmından bahsetmekle iktifa edeceğiz.
Müşârünileyh bombardımandan bahsettiği sırada bunu "Osmanlı silahının, müdafaayı mahirane bir surette idare eden cesur askerlerinin büyük bir muvaffakiyeti" olmak üzere göstermektedir. Goltz Paşa'ya nazaran Çanakkale bombardımanı mutavassıt ve hafif bataryaların zırhlılara karşı gayet müessir bir ateş açılacağını bi't-tecrübe ispat eylemiştir. Feld Mareşal diyor ki: Bu tecrübeye istinaden Boğazlardaki cereyan-ı hadisata kemâl-i emniyetle ve muzafferiyetten emin olarak intizar eyleyebiliriz. [...]

Lekeli Humma İlacı

21 MART 1915

SABAH

Viyana'da Etibba Cemiyeti'nin son içtimaında lekeli hummanın vasıta-i neşri olan kehlelerin (bitlerin) itlâfı meselesi müzakere edilmiş ve esna-yı müzakerede sertan illetine karşı çare aramaya mahsus Avusturya-Macar Cemiyet-i Tıbbiyesi Laboratuarı Müdürü tarafından Darülfünûn muallimlerinden Doktor (Frankl) tarafından haşerat-ı mehlikenin itlâfı için gayet müessir bir ilaç keşfedildiğini tebliğ eylemiştir. Müdür-i müşârünileyh kâşif tarafından izahat-ı fenniye ile ikna edilinceye kadar bu keşf-i mühime bidayette inanamamış olduğunu ilaveten kelâm eylemiştir. Beşeriyetin en büyük afeti olan lekeli hummanın vasıta-i neşri olan kehlelerin itlâfına mahsus olan ilaç bütün beşeriyeti felaket-i uzmadan tahlis edeceğinden keşf-i vaki Etibba Cemiyeti tarafından fevkalade ehemmiyet ile telakki edilmiştir. Doktor Frankl ilacı tesadüfen keşfeylediğini anlatmıştır. Şöyle ki müşârünileyh diğer bir çok etibba gibi lekeli humma kehlelerine karşı bir müessir ilaç keşfetmek maksadıyla laboratuarında çalışıyor iken şimdiye kadar kehlelere karşı müessir bir madde tanınmış olan (anason) ruhuyla muhtelif tecaribde bulunmak üzere hizmetçisine madde-i mezkûrenin getirilmesini söylemiştir. Hizmetçi ise Almancada (anason) ruhu ile (anisol)ün imlaları gayet yakın olmasından yanılarak (anisol)ü muhtevi zarfı getirmiş ve doktor dahi anisol ile icra-yı tecrübe edip bütün âlem-i fennin sabırsızlıkla intizar eylediği madde-i müessireyi keşfedivermiştir. (Anisol) altı santimetre mesafeden her türlü kehle ve haşeratı on dakikada itlâf eylediği tecrübe-i vakıada meydana çıkmıştır. Hâlbuki şimdiye kadar bulunan ilaçlar haşeratı itlâf etmeyip yalnız def ve tevhiş ediyor idi.
Keşf-i vaki askeri ve mülki etibbanın fevkalade nazar-ı dikkatini celbeylemiştir. Avusturya Sertan Cemiyeti ilac-ı mezkûrun kendi laboratuarında keşfinden dolayı sahibi olduğundan derhal bu ilaçtan istifade edilmesi için miktar-ı kâfi Harbiye Nezareti'ne verilmiştir. Avusturya-Macaristan'ın askeri ve mülki sıhhiye idareleri şimdiden bu ilacın tatbikine başlamışlardır. [...]

Çanakkale'de Batan Zırhlılar

22 MART 1915

TANİN

Milan 20- İngiliz ve Fransız bahriye nezaretleri tarafından neşrolunan beyannamelerde "Bouvet", "Irresstible", "Vevgeance" sistemindeki "Ocean" zırhlılarının gark oldukları ilan edilmiştir. Bunlardan maada "Inflexible" ismindeki İngiliz drednot kruvazörünün ağır surette yaralanmış ve çok telefat vermiş olduğu anlaşılıyor. Fransız "Gaulois" zırhlısı da hasarat ve telefata duçar olmuştur. Diğer bir haber de İngilizlerin "Cornwalles", "Prince George" zırhlılarının da duçar-ı hasar olduğu ve bir torpido ile

bir torpil taharri sefinesinin de battığı bildiriliyor. Milli Ajans'ın geçen gün vuku bulan tebligatına göre son Çanakkale Muharebesi esnasında bataryalarımızın müessir ateşleri ile hasarat-ı azimeye uğrayan bilâhare Bozcaada'da kısmen batmış olduğu halde görülen Fransız zırhlısının "Gaulois" olduğu yukarıdaki telgrafname ile tebeyyün etmektedir. [...]

Mühim Bir İmtiyaz

22 MART 1915

TASVİR-İ EFKÂR

Üsküdar ve Kadıköyü ile Beykoz ve Anadolu Feneri'ne kadar bir elektrikli tramvay tesis ve işletilmesi imtiyazı Evkaf Nezareti ile müştereken Şehremaneti'ne itâ kılınmıştır.

Ergenekon Bayramı

24 MART 1915

İKDAM

Konya 9 Mart- Türklerin 5000 yıl önce Altaylarda Ergenokon'dan çıkarak Çin'e hücumlarına müsadif martın dokuzunda Konya Türk Ocağı Darü'l-Muallimin heyetleri tarafından valimizin himayesinde bütün halkın iştirakiyle Ergenekon Bayramı yapılmış, kalkan cirit oynanmış, eski türküler söylenmiş, mektepler kapanmıştır.

İmparator Hazretlerinin Tebrikatı

24 MART 1915

TANİN

Haşmetlü Alman İmparatoru Hazretleri tarafından Başkumandan Vekili Enver Paşa hazretlerine keşide olunan 20 Mart 1915 tarihli telgrafnamedir:

Dün ve evvelki gün Çanakkale müdafaası esnasında ihraz olunan parlak muvaffakiyetlerinden dolayı samimi ve hâr (sıcak) tebrikatımı beyan eder ve iş bu tebrikatımın cesur kumandan Cevat Paşa'ya kendi namıma tebliğini rica ederim. Cenâb-ı Hak bundan böyle dahi silahlarımızı tevfikat-ı rabbaniyesine mazhar buyursun.

Wilhelm

Tecziye

28 MART 1915

TANİN

Dersaadet Merkez Kumandanlığı'ndan:

Sansürün nazar-ı tetkikinden geçmemiş kapalı mektup nakl ve teati eylediği sabit olan Şile ahalisinden uncu Hıristo'nun bir ay ve hiçbir sıfat-ı memuresi olmadığı hâlde kendisine memur süsü vererek icra-yı vazife eyleyen Tophane'de Kahveci Mehmet'in Divan-ı Harb-i Örfi'ce bir sene müddetle hapislerine karar verilmiştir.

Fransız Kadınları Sulh İstiyorlar

30 MART 1915

İKDAM

Berliner Tagesblatt gazetesinden:

Paris'te sulh lehinde propaganda icrası için kadınlar tarafından bir cemiyet teşkil edilmiştir. Bundan bahseden (Tan) gazetesi diyor ki: "Birkaç zamandan beri Fransa'da sulh lehinde propagandalar icrası için gizli cemiyetler teşekkül ettiğini maalesef görüyoruz. Şu kadar ki sulh için çalışanlar yalnız kadınlardır. Bunlardan birçokları şehir ve kasabaları dolaşarak evlatlarını, kardeşlerini ve zevclerini harbe göndermiş olan kadınlar nezdinde propagandalar yapıyorlar."

"Gaulois" Dahi Gark Oldu

30 MART 1915

TANİN

Efrenci 18 Mart'ta Çanakkale muharebatında hasara-ı azimeye uğrayan Fransız "Gaulois" zırhlısının dahi battığı mevsuk bir menbadan istihbar kılınmıştır.

Mühim İdman Müsabakaları

31 MART 1915

İKDAM

Program: Şehr-i hâl-i ruminin yirminci cuma günü Kadıköyü'nde İttihad Kulübü'nde (Türk İdman Ocağı) menfaatine eğlenceli mühim müsabakalar icra olunacaktır.

1- Darü'ş-şafaka ile Yeni Turan,
2- Fenerbahçe ile Galatasaray,
3-Anadolu ile İdman Yurdu
4- Altınordu ile Türk İdman Ocağı kulüpleri arasında futbol müsabakaları.

Yaya tahammül, sürat, dört ayak, bayrak yarışları. (Çocuklar için) bisiklet yarışları, tulâni (uzun) atlama, sırıkla irtifa atlama vesaire. Bu mühim eğlenceli müsabakalara bir askeri müzikasının iştiraki temin ve hanımefendiler için de mahall-i mahsus tefrik edilmiştir.

Sibirya'da Mühim Bir İhtilal

31 MART 1915

İKDAM

Stockholm 29 Mart- Sibirya'da kâin Tomsk şehrinden (Affenbladet) gazetesine gönderilen bir mektupta Barnaul, Omsk ve Nikolayevsk şehirleriyle Sibirya'nın diğer cihetlerinde kur'a efradının silah altına çağırılması münasebetiyle ihtilal zuhura geldiği bildirilmektedir. Mezkûr şehirler ahalisi, metrisler vücuda getirerek askere mukavemet etmişlerdir. Bunun üzerine vukua gelen kanlı muharebelerde asker top ve mitralyözler istimâl ederek erbâb-ı kıyamı yatıştırmaya muvaffak olmuştur. Bu hadiseden dolayı memlekette pek şiddetli bir heyecan ve asabiyet mevcuttur.

İngilizlerin Hilekârlığı

31 MART 1915

TANİN

Berlin 29 Mart- Weseler Zeitung'a varid olan bir haberde deniliyor ki: Bu muharebe İngilizlerin ne kadar hıyanetler irtikabına müstaid (istidatlı) olduklarını bir defa daha ispat ediyor. Geçenlerde İngilizler ilk hücumda Sihler ile Gurkaları güya teslim olacaklarmış gibi ellerini yukarı kaldırtarak ileri sürmüşlerdir. Bunun üzerine Almanlar ateşi kesmişler ve düşmanların siperlere girmelerine müsaade etmişlerdir. Fakat bunların arkasında bulunan İngilizler bu suretle kolayca siperlerimize girmeye muvaffak oldular. Maahazâ bu, tabii muvakkat olmuştur. [...]

ÖLÜMCÜL SINIRLAR

BİR SERGİ, BİR ROMAN VE MÜLTECİLER ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

İsmail Keskin'in geçtiğimiz ay yayımlanan son kitabı ve SALT'ta sergilenen Nikolaj Bendix Skyum Larsen'in yerleştirme ve videoları yüzümüzü biraz da sınırın öte yanına çevirmemize olanak sağlıyor. Farklı mecralarda, farklı deneyimlerin sonucu ortaya konan bu eserler mülteci meselesine çarpıcı bir bakış sunuyor, sınırlarda yaşanan ölüm kalım mücadelesine dair bir söz üretiyor.



NİLAY ÖZLÜ

2011 yılının bahar aylarında Kuzey Afrika ve Ortadoğu coğrafyasını içine alan "Arap Baharı" büyük bir coşkuyla karşılanmış olmasına rağmen, baharın üzerinden geçen her mevsim, başta Suriye, Irak, Mısır, Libya ve Tunus'ta yaşayan insanlara ve bütün insanlığa ağır bir bilanço bıraktı. Demokrasi ve özgürlük çığlığı olarak başlayan bu hareket, ölen, yaralanan, hastalanan ve göç etmek zorunda bırakılan milyonların çığlığına dönüştü. Elbette bütün bu gelişmelerin tarihsel muhasebesini yapmak için henüz çok erken; öte yandan süregelen istikrarsızlık ve savaş ortamının yaktığı canları görmezden gelmek için ise çok geç.

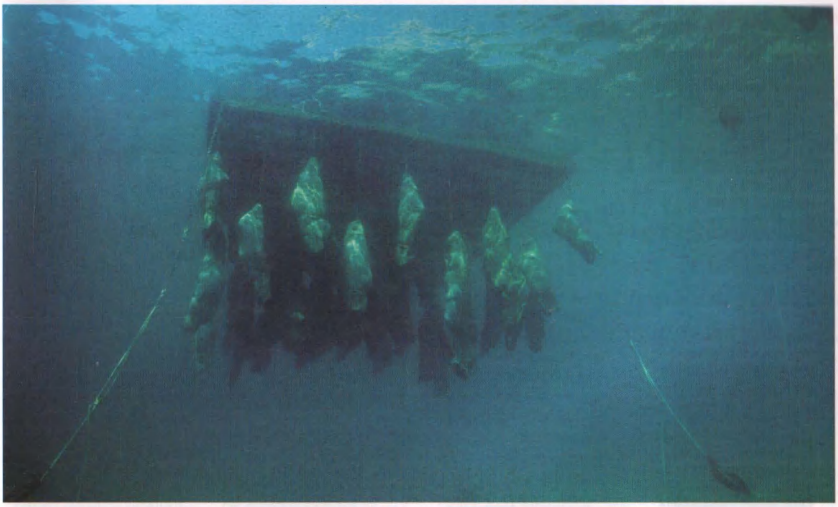
Birleşmiş Milletler'in 2015 Şubat ayı raporunda sadece Suriye'de toplamda 6,5 milyon insanın yer değiştirdiği, yani göçe mecbur bırakıldığı ve 3,3 milyon mültecinin ise başta Ürdün, Lübnan, Türkiye, Mısır ve Irak Kürdistan Bölgesel Yönetimi olmak üzere çevre ülkelere sığındığı belirtiliyor.[1] Yıllardır süregelen siyasi istikrarsızlık ve askeri çatışmalar sonucu can güvenliğinin sağlanamadığı Irak'ta sadece 2014 yılında 1,8 milyon insanın göç etmek zorunda kaldığı, Libya ve Yemen'de ise süren çatışmalar nedeniyle 2014'ten bu yana yüz binlerce ailenin yer değiştirdiği tahmin ediliyor.[2] Yine Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği raporunda, Ocak 2014 itibariyle dünyada 11 milyonu mülteci 1,172 bini ise sığınmacı statüsünde olmak üzere toplam 42,8 milyon insanın risk altında olduğu tespit edilmiş.[3]

Hepimizin gözleri önünde yaşanan bu insanlık dramı için başta Birleşmiş Milletler olmak üzere çeşitli kurum, kuruluş ve sivil toplum örgütlerinin çalışmaları devam ededursun, göç alan ülkeler ve vatandaşlarının tutumları günden güne hoşnutsuzdan acımasıza doğru evriliyor. Avrupa'da artan İslamofobiye paralel olarak Türkiye'de de Arap karşıtlığı ve mülteci düşmanlığı günden güne tırmanıyor. Görünen o ki hiçbir ülke, can güvenliği nedeniyle ülkesinden kaçmak zorunda kalan milyonlarca insana kucak açmak niyetinde değil. Elbette, sığınmacı ve mültecilerin yarattığı başta ekonomik yük olmak üzere barınma, eğitim ve uyum süreçleri ev sahibi ülkeler için farklı boyut ve katmanlarda sorunlar doğurmakla birlikte, durumun hayati ve insani boyutunun bütün bu endişelerin ötesinde bir duyarlılık gerektirdiği açık.

Türkiye'de bulunan Suriyeli mülteci sayısı Birleşmiş Milletler 2015 yılı raporuna göre 1.622.939 olarak belirlenmiş olup, bu kişilerin ancak 229.257'si mülteci kamplarında hayatını sürdürmeye çalışmakta. Kamp dışında ikamet eden Suriyeli sığınmacıların sayısı ise 2013 yılından itibaren %163 artış göstermiş.[4] Çeşitli iç ve dış politik kaygılarla sınırlarını Suriye vatandaşlarına açmış olan Türkiye'de artan ırkçı söylemler, ekonomik sorunlar, siyasi dalgalanmalar, sınırlandırılmış hak ve özgürlükler pek çok göçmenin Avrupa'dan sığınma talep etmesine ve Türkiye sınırından kaçak yollarla Avrupa'ya geçmeye teşebbüs etmesine neden oluyor.[5] Bu noktada, sihirli bir değnek misali mültecilerin gözlerini kamaştıran Avrupa illüzyonunu da göz ardı edemeyiz. Pek çok mülteci, kendileri veya çocukları için daha iyi bir gelecek hayaliyle, ne olursa olsun Avrupa'ya gitmeye kararlı olduğunu ifade ediyor. Sadece Türkiye üzerinden değil, başta Kuzey Afrika ve Ortadoğu coğrafyasından da kara ve deniz yoluyla Avrupa'ya ulaşmak üzere hayatlarını tehlikeye atan göçmenlerin sayısı gün geçtikçe artıyor. Dikenli teller, mayın tarlaları, yükseltilen duvarlar, saldırgan köpekler, azgın dalgalar, sahil güvenlik birimleri, askeri timler ve son olarak ise Avrupa Birliği sınır koruma birimi *Frontex*[6] ile "korunan" sınırlar, savaşın pençesinden kaçmak uğruna hayatlarını ortaya koyan mülteciler için yeni bir ölüm kalım mücadelesine dönüşüyor. Gün geçmiyor ki "yasa dışı" yollarla[7] Avrupa Birliği ülkelerine geçiş yapmaya çalışan göçmenlerin ölüm haberiyle sarsılmayalım.[8]

İşte tam da böyle bir ortamda, İsmail Keskin'in geçtiğimiz ay yayımlanan son kitabı ve SALT'ta sergilenen Nikolaj Bendix Skyum Larsen'in yerleştirme ve videoları yüzümüzü biraz da sınırın öte yanına çevirmemize olanak sağlıyor. Farklı mecralarda, farklı deneyimlerin sonucu ortaya konan bu eserler mülteci meselesine çarpıcı bir bakış sunuyor, sınırlarda yaşanan ölüm kalım mücadelesine dair bir söz üretiyor. İsmail Keskin tarafından kaleme alınan *Kaktüs Çiçeğinin Sürgünü Halep-İstanbul* ve Larsen'in *End of Dreams* (Düşlerin Sonu) yerleştirmesi ile *Promised Land* (Vaat Edilmiş Topraklar), *Reflections from Meriç* (Meriç'ten Yansımalar) ve *End of Season* (Mevsim Sonu) adlı videoları mültecilerin hayatlarını, hayatta kalma savaşlarını ve daha önemlisi hayatın kendisini konu alıyor.

SALT Galata'da sergilenen ve 29 Mart'a kadar açık kalacak olan Nikolaj Bendix Skyum



Nikolaj Recke Skyum Larsen, *End of Dreams* (Düşlerin Sonu), 2015. Sala bağlı heykeller. Fotoğraf: Domenico Galletti (2014)

Larsen'in *End of Dreams* (Düşlerin Sonu) yerleştirmesi Avrupa'ya ulaşmak için Akdeniz'i geçmeye çalışan göçmenleri ele alıyor. Göç ve göçmenler konularını daha önceki işlerinde de konu edinen Danimarkalı sanatçı, son eserini Akdeniz'i geçmeye çalışırken hayatlarını kaybeden göçmenlere ithaf ediyor. Serginin hikâyesi ise oldukça dramatik: Sanatçı tarafından hazırlanan kırk sekiz adet beton-kumaş heykel İtalya'nın Pizzo Calabro limanı açıklarında denize bırakılmış ve heykellerin yüzeylerinin sualtı organizmalarıyla kaplanması hedeflenmişti. Oysaki beklenmedik bir fırtına işleri karıştırmış, heykellerin bağlı olduğu sal parçalanarak, eserlerin pek çoğu sulara gömülmüş, bir kısmı da dağılarak karaya vurmuştu. Akdeniz'i geçmeye çalışan pek çok mültecinin hayatına mal olan fırtına, ironik biçimde Larsen'in göçmenleri konu alan eserlerini de yutmuştu.

Ancak sanatçı daha önceki işlerinde de bu tip "beklenmedik" durumlarla karşılaştığını ifade ediyor. Örneğin geçtiğimiz sene Türkiye'nin Suriye sınırında yapmayı planladığı video çekimlerinin son dakika politik nedenlerle iptal edilmesi sonucunda rotasını Türkiye-Yunanistan sınırına çeviren Larsen, sınırı geçmeye çalışırken hayatını kaybeden göçmenlerin durumunu irdelediği *Reflections from Meriç* (Meriç'ten Yansımalar) adlı videosunun da planlarının dışında ortaya çıktığını ifade ediyor. Benzer şekilde, doğa koşulları son sergisine dair planlarını bozmuş olsa da, sanatçının İtalya'da bulunan asistanı Guiseppe Politi, sulara gömülmüş olan eserlerin durumunu tespit etmek için sualtı kamerasına çekmeyi teklif edince yepyeni bir mecranın kapısı aralanmış. Larsen ile Politi'nin işbirliği sonucunda suyun altına dağılmış olan eserler videoya çekilmiş ve beş kanallı HD video, ses ve heykel kalıntılarıyla son derece etkileyici bir enstelasyon hazırlanmış. Bu anlamda, hem eserin kendisi hem de hikâyesi, sanatçının uzun süredir üzerinde çalıştığı göçmenlerin dramına işaret ederken bir yandan bu drama tanıklık da ediyor, ortak bir kaderi paylaşıyor.

Farklı coğrafyalarda benzer deneyimler yaşayan göçmenlerin sorunlarını gündeme getiren Larsen, olayın insani olduğu kadar da siyasi boyutuna da işaret ediyor ve Avrupa Birliği'nin göçmenlere dair acımasız politikasını eleştiriyor. İzleyici üzerinde son derece dramatik bir etki bırakan bu yerleştirmenin göçmenleri nasıl etkileyeceğini, onlara sonu ölüm olan bir yolculuğa çıktıklarını hatırlatıp hatırlatmayacağını sorduğumuzda ise Nikolaj Larsen daha önceki eserlerinin göçmenler tarafından olumlu karşılandığını, onları egzotize eden anlayışın ötesine geçmeye çalıştığını, duyarlılıklarına saygı gösterdiğini ifade ediyor. "Avrupalı, orta sınıf bir erkek" olarak eserlerinde mülteci ve göçmenleri ele almasının eleştirildiğine değinen sanatçı, bu durumun bir insanlık sorunu olduğunu ve kimi zaman cahillikten kimi zaman ise çıkar çatışmaları nedeniyle göçmenlere yüz çeviren Avrupa'nın bu dramla yüzleşmesi gerektiğinin altını çiziyor.

Benzer bir duyarlılık farklı bir mecrada, bu kez bir roman olarak karşımıza çıkıyor. İsmail Keskin'in geçtiğimiz ocak ayında Hayykitap'tan çıkan son kitabı *Kaktüs Çiçeğinin Sürgünü Halep-İstanbul* daha önce "turist" olarak geldikleri Türkiye'ye bu kez "mülteci" olarak sığınmak zorunda kalan bir ailenin Halep'te başlayıp Antep, İstanbul ve Edirne'ye uzanan ve Meriç'in öte yakası Evros'ta son bulan dramatik hikâyesini konu alıyor. Keskin de Larsen gibi kişisel bir anekdotla başlıyor hikâyesine ve 2012 yılında Edirne otobüsünde karşılaşmış olduğu Suriyeli bir ailenin izini sürüyor. Her ne kadar roman kurmaca da olsa, tarih ve siyaset bilimi eğitimi alan İsmail Keskin, hikâyesini kapsamlı bir araştırmaya, gerçek belge ve verilere dayandırıyor. İşte romanda yüzleştiğimiz bu "gerçeklik" nedeniyle, kahramanlarımızdan sadece birisi hayatta kalmayı başarıyor, ailenin Halep'teki bombalamadan kurtulmayı başarabilen üyeleri ise Meriç'in azgın sularında can veriyor.

Suriye savaşında sivillerin ve özellikle de çocukların uğradığı kıyımlara dikkat çekmeyi amaçlayan Keskin, romandaki kahramanı güzel yüzlü Rima'nın, savaşta katledilen bütün güzel yüzlü çocuklara dair bir feryat olduğunun altını çiziyor. Türkiye'nin olduğu kadar Avrupa'nın da mülteci politikasını eleştiren bu eser, savaştan kaçanlara, yaşama tutunmaya çalışan sığınmacılara kapılarını açmanın politik veya ekonomik bir seçim olmadığını, insani bir gereklilik olduğunu tekrar hatırlatıyor. Bu bağlamda, bu romanı okurken herkesin barış için yapabileceği bir şeyler olduğunu, ancak asıl sorunun bunu yapmayı seçip seçmememiz noktasında ortaya çıktığını bir kez daha hatırlıyoruz.

NİLAY ÖZLÜ
BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ
TARİH BÖLÜMÜ

DİPNOTLAR

1 USAK Sosyal Araştırmalar Merkezi, Rapor no 13-04. Mehmet Güçer, Sema Karaca, Bahadır Dinçer, Mayıs 2013.

2 UNHCR Global Appeal 2015 Update (http://www.unhcr.org)

3 UNHCR Global Appeal 2015 Update, 'Populations of Concern to UNHCR', s. 6-7. (http://www.unhcr.org/546ie5ec3c.html)

4 UNHCR Turkey External Update, 28 Ocak 2015 (http://www.unhcr.org.tr/uploads/root/unhcr_turkey_operational_update_2015_01_28_%283%29.pdf)

5 Türkiye'de 2011 yılından itibaren ülkeye giriş yapan Suriyeli göçmenlerin sayısının 1,6 milyonu aştığı ulaştığı tahmin ediliyor. Türkiye'nin mülteci politikası ise tam anlamıyla bir muamma. Sadece Batı'dan gelen sığınmacılara gerçek anlamda mültecilik hakkı tanıyan Türkiye, Suriye'den gelen sığınmacılara ise yasal içeriği son derece tanımsız olan "misafir" statüsü tanımış ve "geçici sığınma" hakkı vermiştir. Ancak yönetmeliklerin içerikleri bazen gizli tutulmakta, keyfi değişikliklere uğramakta veya verildiği beyan edilen haklar uygulanmamakta, dolayısıyla bu konuda kalıcı ve sağlıklı bir çözüme dair adımlar atılmamaktadır. Mülteci sorunu maalesef insani boyutundan arındırılarak, ülkemizde bir iç politika malzemesi haline getirilmiş durumdadır.

6 Frontex-Frontièresextérieures (http://frontex.europa.eu)

7 Elbette mültecilik gibi bir kavramda, yasal olan ve olmayan arasındaki ayrım son derece muğlak. Zaten savaştan kaçmakta olan insanların, yıllar sürebilen yasal süreçlerden geçerek Avrupa'ya kabul edilmeleri düşünülemez. Mültecilik zaten tanımı gereği, hayati tehlike altında olan insanların bir ülkeden kaçmak suretiyle başka bir ülkeye sığınmasını içeriyor. Dolayısıyla, bu noktada mültecileri yasal ve yasadışı ilan etmenin ne derece anlamlı olduğunu da tartışmak gerekir.

8 Amnesty International, Avrupa'ya ulaşmaya çalışırken kaybolan veya boğulan göçmenler hakkında çarpıcı haberler vermektedir. (http://www.amnesty.org/en/refugees-and-migrants)
UNITED for Intercultural Action'ın 09.12.2013 tarihli raporuna göre 1993-2013 yılları arasında 18.759 göçmen Avrupa'ya ulaşmaya çalışırken hayatını kaybetti. (http://www.unitedagainstracism.org/wp-content/uploads/2014/10/List-of-Deaths-091213.xls%E2%80%9D.pdf) Bu rakamın geçtiğimiz yıllarda katlanarak arttığı düşünülüyor.

İSMAİL KESKİN İLE SÖYLEŞİ

Sizi Suriyeli mültecileri konu alan bir roman yazmaya motive eden nedir?

Mülteci sorusu özellikle Yunanistan'da yaşadığım 2005-2007 yıllarından beri kafamda. O dönemde savaş sebebiyle Irak ve Afganistan'dan kaçan ve Atina'da sürekli göz önünde olan mültecilerle konuşmalarım Türkiye'nin aslında bu yolculuğun ne kadar içerisinde olduğunu anlamama sebep olmuştu. 2012 yılında Suriye'den kaçan mülteci adayı bir aileyle aynı otobüste Edirne'ye seyahat ettiğimde ise kafamdaki tüm soruları karşımda buldum. Önce onları turist sandım, çünkü iyimserlik kolay olandı. Sonra o ailenin en küçüğü olan dokuz yaşındaki kız çocuğunu ve Yunanistan'a yapılan o yolculukta başına gelebilecekleri hiç aklımdan çıkaramadım. Suriye'deki savaş vahşete dönüştüğünde ise yazmamak artık benim için mümkün değildi.

Kitabınızda, göçmenlerin hem Türkiye'deki hem de Avrupa'daki durumlarına dair saptamalarda bulunuyorsunuz. Sizce Avrupa ile Türkiye'nin mülteci/göçmen politikalarını karşılaştırmak mümkün mü?

Evet, ikisi de birbirinden beter. Türkiye'de doğru düzgün bir planlamadan bahsetmek mümkün değil. Türkiye'ye sığınanlar birincil savaş tehditlerinden kurtuluyor ama yine de hayat onlar için çok ama çok zor. Evet hayattalar ama yaşamı sürdürebilmek için gerekli olan diğer şeyler, mesela umut etmek ve daha iyi bir gelecek planlamayı istemek yine tehlikeye atılmak demek. Avrupa ise makul bir planlama yapabilmenin imkânsızlığını bahane ederek cinayet diyebileceğimiz kararlar alıyor. Bunu da savaştan



kaçanların "mülteci" sıfatını "göçmen"e çevirerek yapıyor. Sonrasında da entegrasyon, asimilasyon, kültür gibi aslında en başında meşruiyetinin tartışılması gerekli bahanelerle mülteciler "yasal" ve "yasadışı" göçmen olarak ikiye ayrılıyor; oysa mülteci, göçmen değildir. İş başvurusunda bulunan göçmene eğitim sorabilirsiniz ama Avrupa, hayatı tehlike altında olan mülteci adayına kaç dil bildiğini soruyor. Avrupa şu an aradaki gri alanlarda, cinayet diyebileceğimiz kararlar alıyor. Türkiye ile Yunanistan arasındaki utanç duvarından sonra şimdi de Bulgaristan'a aldırtılan Türkiye sınırına duvar kararı gibi. İtalya'nın Lampedusa adasına her hafta kaç mülteci cesedi geliyor, unutulmamalı. "Kurtarılan" ya da "yakalanan" mülteciler "yasadışı göçmen" olarak damgalanıp ya AB'nin fakir sayılabilecek ülkelerindeki "gözetim" ve "toplama" kamplarına gönderilecek ya da eğer Türkiye yeni imzaladığı Dublin anlaşmasını yürürlüğe koyarsa Türkiye'ye "iade" edilecek.

Yıllardır "barış çalışmaları" ile ilgilendiğinizi, bu kapsamda Yunanistan, Kıbrıs, Ermenistan ve Türkiye'de çeşitli projelere katıldığınızı biliyoruz. "Neden savaşa karşı hayatın yanında yer almalıyız?" sorusunu sorduğunuz bu kitap da barış çalışmalarının bir parçası mı? Kitaptan bu bağlamda nasıl bir etki umuyorsunuz?

Evet, bu kitabı barışa katkı sağlamak için yazdım, çünkü yanı başımızdaki mültecilere karşı nefret artarken biz bir şey yapmıyorsak uzakta silahlarla gelen bir barışın ne anlamı olabilir ki? Bu kitabın silah ve bombayla barışa katkı sağlanamayacağına bir misal olmasını istedim. Savaş dediğiniz şey bir oyun değil, ölenleri ve kalanları da satranç taşları; yerine koyamazsınız. İşte size savaşın mahvettiği gerçek mülteci hayatı. Adımınızı ona göre atın. Vahşileşen kapitalizm, Jül Sezar edasıyla "cumhuriyet"i tehdit etse de "vatandaşlar"la iyi geçinmesi gerektiğini biliyor. Vatandaşlık tanımının bize sorulmadan tartışıldığı bir dönemden geçiyoruz. Köleliğin kaldırılması büyük bir kazanımken, yerli yerine oturmuş "legal" sistemlerin bekası uğruna, sırf hayatta kalmak istediği için savaştan kaçan insanların "illegal" olarak damgalanmasına ses edip etmeyeceğimiz bu çağın insanlarının asıl sorusu olacak. Ben de kitabımda bir misal ile bu soruyu tartışmaya çalıştım.

ERMENİ SOYKIRIMINA "GİDEN YOLU" YENİDEN DÜŞÜNMEK: TEMMUZ 1913-AĞUSTOS 1914

Tarih Vakfı Perşembe Konuşmaları "Tehcir-Taktil-Soykırım: 1915-2015" serisinin 8 Ocak 2015 tarihli konuğu Yektan Türkyılmaz oldu. Türkyılmaz, "Ermeni Soykırımı'na 'Giden Yolu' Yeniden Düşünmek: Temmuz 1913-Ağustos 1914" başlıklı konuşmasında, 1915'in genel soykırım çalışmaları literatürü içindeki konumunu değerlendirdi.

Duke Üniversitesi Antropoloji Bölümü'nde doktora çalışmalarını tamamlayan Yektan Türkyılmaz, Ermeni Soykırımı'nın soykırım çalışmaları içinde en kötü çalışılanı olduğunu vurguladı ve 1915'e ilişkin çalışmalarda Holokost'un gölgesinde kurtulmak gerektiğinin, inkârcı çalışmalarla diyalog hâlinde olmanın detaylara odaklanmayı güçleştirdiğinin altını çizdi. Türkyılmaz konuşmasında, mevcut literatürün önemli bir sorunu olarak tekil nedensellik ilişkilerinin öne çıkartılmasına işaret etti ve soykırımların her durumda karmaşık ve çoğul nedenler sonucunda vuku bulan olaylar olduğunu söyledi. Türk milliyetçiliği ile Ermeni Soykırımı arasında doğrudan bir nedensellik ilişkisi olmadığına ilişkin vurgusuyla akıllarda önemli bir not bırakan Yektan Türkyılmaz, literatürün genel bir sorunu olarak gerilim önyargısına (*escalation bias*) dikkat çekti. Buna göre çoğu tarihçi, trajik sonu akılda tutarak, öncesindeki olaylarla soykırım arasında nedensellik ilişkisi varsayıyor; önceden mevcut olan her gerilim soykırımın kaçınılmazlığının bir kanıtı gibi sunuluyor ve böylelikle nedensellik sorusuna dair yüzeysel analizlerle yetiniliyor.



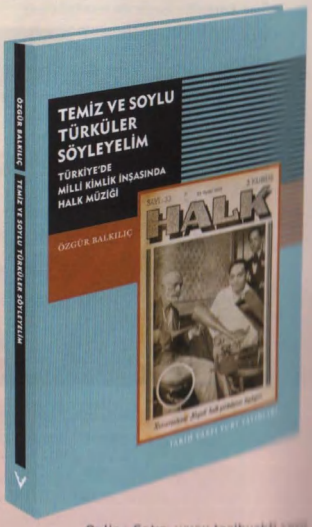
Yektan Türkyılmaz.

TEMİZ VE SOYLU TÜRKÜLER SÖYLEYELİM

TÜRKİYE'DE MİLLİ KİMLİK İNŞASINDA HALK MÜZİĞİ

19. ve 20. yüzyılda filizlenen ve gelişen milliyetçi hareketler, belirli bir nüfus topluluğundan "millet" yaratmak adına geleneksel halk şarkılarını "keşfetmeye" ya da "reforme etmeye" giriştiler. Milliyetçi hareketlerin halk müziği reformu Türkiye'de en yoğun bir şekilde, açık bir devlet politikası olarak 1922-52 arasında uygulandı. Genç Cumhuriyet'in "Türk millet" yaratma çabasının en önemli ayaklarından biri olarak halk müziği çalışmaları, siyasetçilerin, aydınların, müzikologların, sanatçıların, Halkevleri ve Radyo üyelerinin, öğretmenlerin, kısacası Cumhuriyet'in hayallerinin peşinde koşan birçok kimsenin oluşturduğu bir tartışma ortamında gerçekleşti. Dolayısıyla,

1922-52 arası halk müziği reformunun hikâyesi, Cumhuriyet'in ve Cumhuriyet kadrolarının başarı ve yenilgisinin öyküsüdür.



Online Satış: www.tarihvakfi.com

Vakıf Merkezi
Sarıdemir Mah. Ragıp Gümüşpala Cad. No: 10
34134 Eminönü/İstanbul
Tel: (0212) 522 02 02 - Faks: (0212) 513 54 00
www.tarihvakfi.org.tr - tarihvakfi@tarihvakfi.org.tr

Ankara İrtibat Bürosu
Selanik Caddesi Tankut İş Merkezi
No 82/30 06420 Kızılay Ankara
T (0312) 424 05 10 / 424 00 50

TARİH VAKFI

"1915 ANTEP'İNDE ERMENİ TEHCİRİ VE ERMENİ MALLARININ EL DEĞİŞTİRME SÜRECİ"

Tarih Vakfı'nın "Tehcir-Taktil-Soykırım: 1915-2015" başlıklı Perşembe Konuşmaları serisinin dokuzuncu buluşmasının konuğu Clark Üniversitesi'nde doktora çalışmalarını sürdüren Ümit Kurt oldu. Ümit Kurt konuşmasında tehcirin Antep'te görünen yüzü ve "emval-i metruke"nin akıbeti üzerinde durdu.

Ümit Kurt, 5 Şubat 2015 tarihinde yaptığı "1915 Antep'inde Ermeni Tehciri ve Ermeni Mallarının El Değiştirme Süreci" başlıklı konuşmada Antep Ermenilerinin nasıl tehcir edildiğini, tehcir kararını alınmasında nasıl bir sosyopolitik arka plan olduğunu, tehcire iştirak eden ve bu kararının alınması noktasında merkezi otoriteden çok daha cevval hareket eden yerel aktörlerin ve eşrafın rolünü anlattı. İlaveten, Ermenilerin sürgün edilmesiyle birlikte geride bırakmak zorunda kaldıkları taşınır ve taşınmaz malların nasıl bu sürgüne destek veren yerel elitler ve mütegallibe tarafından ele geçirildiğini ve bu minvalde bir servet ve mülk transferinin nasıl kuvveden fiile çıkarıldığını izah etti. Antep'te Ermenilerin sürgün edilmesi olayının bölgedeki yerel elitlerin ve diğer toplumsal unsurların desteği ve yardımı olmaksızın gerçekleşmesinin mümkün olmadığını, özellikle Ermenice birincil kaynaklara dayandırarak ortaya koydu.

İttihad ve Terakki iktidarının Ermenilerin emval-i metrukesinin elde edilmesi, Ermenilere ait mallara el koyulması ve bunların idaresi sürecindeki rolü ve kontrolü tartışılmaz olmakla birlikte (iktidar olması hasebiyle), bütün bu süreci yereldeki kurumların, elitlerin ve aktörlerin işbirliği ve koordinasyonuyla yürüttüğünü söyleyen Ümit Kurt, Ermenilerin taşınır ve taşınmaz mallarının devletin idaresi altında kamusallaştırılıp devletin uhdesine geçirilmesinin sadece İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin bu konuya ilişkin kararlarının ve çıkardığı hukusal mevzuatın uygulanmasıyla sınırlı bir süreç olmadığını, bu kararların uygulandığı vilayetlerde bulunan farklı toplumsal grupların/sınıfların davranış ve tutumlarıyla da yakından iniltili olduğunu belirtti. Antep özelinde bütün bir tehcir ve malların el değiştirmesi sürecinin ciddi bir toplumsal destek ve rıza çerçevesinde vuku bulduğuna, bunun arkasında da mal/mülk/servet edinme ve emval-i metrukeden pay alma motivasyonun bulunduğuna işaret etti.

Kurt'a göre Ermenilerden kalan malların kamusallaştırılması dönemin iktidarının ve devlet elitlerinin kontrolünde "kurallara" ve "hukuksal mevzuata" uygun yapılmış, ancak pek tabii geniş ölçekli bir yerel destek ve katılım hasıl olmuştur. Bu şekilde aslında İttihad ve Terakki kendi suçuna bu unsurları da ortak etmiştir. En azından 19. yüzyılın son çeyreğine kadar Antep'te Ermeniler ve diğer Müslüman topluluklar arasında göreceli de olsa "uyumlu" bir arada yaşayabilme pratiklerinden bahsetmek mümkündür, ancak yine bu dönemde, Ermenilerin bilhassa ekonomi ve eğitim gibi alanlarda göstermiş oldukları ilerlemenin karşısında Türk-Müslüman grupların yerinde sayması, aynı coğrafyada yaşayan iki farklı topluluk arasında belirgin fay hatlarının oluşmasına sebep olmuştur.

Antep Ermenilerinin tehcir edilmesi sürecinin Anadolu'nun diğer vilayetlerindekine göre 1 Ağustos 1915 gibi oldukça geç bir tarihte başladığını ifade eden Kurt, bu tarihe kadar Antep'e bilhassa Zeytun, Maraş, Sivas, Elbistan, Gürün ve Furnuz gibi bölgelerden sürgün edilen Ermenilerin geldiğini ve bu minvalde Antep'in Ermeni sürgünleri için bir çeşit transit bölge olduğunu belirtti. Şehrin temmuz sonuna kadar tehcir edilecek bölgelere dâhil olmamasında, Antep Mutasarrıfı Şükrü Bey ve kazanın askeri komutanı Hilmi Bey'in bu karara karşı olmalarının payı olduğunun altını çizerek, bu durumun, soykırım sürecinde merkez ile yerel idareciler arasında mutlak bir uyum olmadığını açıkça ortaya koyan bir veri olduğunu vurguladı.

Antep'te yereldeki idari, politik ve sivil aktörlerin Ermenilerin sürgün edilmesi adına merkezi idareden çok daha cevval ve işgüzar bir biçimde hareket ettiklerine dikkat çeken Kurt, burada bilhassa iki yerel aktöre odaklandı: Antep Mebusu ve Antep İttihad ve Terakki Cemiyeti kurucusu, üyesi ve reisi olan Ali Cenani, bir diğeri ise Ermenilerin tehcir edilmesine her daim karşı çıkan ve karar alındıktan sonra istifasını veren Antep Mutasarrıfı Şükrü Bey'in yerine atanan Ahmed Bey. Ali Cenani ve Ahmed Bey'in, hem Antep Ermenilerinin topyekün tehcir edilmesi sürecinde aktif rol oynadığı, hem de toplumun büyük bir kesimini bu sürece dâhil ettiği ve bölgedeki yerel unsurları harekete geçirdiğini anlatan Kurt, Antep Ermenilerinin sürgün edilmesinden sonra da, geride bırakmak zorunda kaldıkları mal, mülk ve bütün servetin el değiştirilmesi ve talan edilmesi sürecinde de bu iki ismin en önde saflarda yer tuttuğunun altını çizdi.

Ümit Kurt.



HABERLER



EĞİTİMDE AYRIMCILIĞI İZLEME AĞI 3. ÇALIŞTAYI DÜZENLENDİ

Tarih Vakfı ve Uluslararası Azınlık Hakları Grubu (MRG) ortaklığında Avrupa Birliği'nin mali desteğiyle yürütülen "Türkiye'de Formel Eğitim Sisteminde Ayrımcılığın İzlenmesi" adlı proje devam ediyor. Tarih Vakfı, Eğitimde Ayrımcılığı İzleme Ağı'nın üçüncü çalıştayını 14 Şubat 2015'te Diyarbakır'da düzenledi.

Türkiye'de yaşayan etnik, dinsel ve dilsel toplulukların eğitim sisteminde maruz kaldığı ayrımcı muamelelerin izlenerek raporlanmasını ve ağ bileşenlerinin bu konuda donanımlarını güçlendirerek yerel ve uluslararası düzeyde savunu yapma kapasitelerinin artırılmasını hedefleyen projede İzmir ve İstanbul'da yapılan çalıştayların ardından üçüncü çalıştay Diyarbakır'da yapıldı. Betül Dinçer (KAFFED Genel Merkez), Muzaffer İris (MEZODER), Adnan Avcı Bucaklişi (Laz Enstitüsü), Hacı Sayın (İstanbul Kürt Enstitüsü), Alper Tolga Akkuş, Hüseyin Fırat Mavigök (Mersin Ayrımcılıkla Mücadele Platformu), Zeynep Duygu Ulusoy, Elmas Arus (Sıfır Ayrımcılık Derneği), Halit Keser (ROMFO), Ali Neseboğlu (Mardin EĞİTİM-SEN), Turan Şallı (Edirne Roman Eğitim Gönüllüleri Derneği), Ali Kenanoğlu (Hubyar Sultan Alevi Kültür Derneği), Burcu Ballıktaş (Eşit Haklar İçin İzleme Derneği), Reha Kuhavioğlu, Ali İhsan Gültekin (MAZLUMDER-Diyarbakır),Umut Şahin (Protestan Kiliseler Derneği), Evgil Türker, Aynur Özgün (Süryani Dernekleri Federasyonu), Nurçin Uysal (Göç Vakfı), Nurcan Kaya (Azınlık Hakları Grubu), Gürel Tüzün, Gülay Kayacan, Neslihan Yürük (Tarih Vakfı) ve Sertaç Işık'ın (MEKSA Vakfı) katıldığı çalıştayda verimli tartışmalar ve değerlendirmeler yapıldı.

Yirmi beş katılımcıyla tam gün süren çalıştayın ilk bölümünde ağ bileşenleri izleme çalışmasında elde edilen veriler değerlendirildi: Abazaca, Adıgece, Kurmanci, Zazaki, Lazca ve Gürcüce seçmeli ders uygulamalarına ilişkin sorunlardan, zorunlu din dersi kapsamında Hıristiyan ya da Alevi ailelerin çocuklarının maruz kaldığı ayrımcılığa, anadili Türkçe olmayan öğrencilerin dilsel yetersizliğinin zihinsel yetersizlik olarak değerlendirilip özel eğitim sınıflarına alınmalarına kadar pek çok konu vakalardan hareketle değerlendirildi. Çalıştayın öğleden sonraki bölümünde Eğitimde Ayrımcılığı İzleme Raporunun çerçeve metni değerlendirildi; ana başlıklar, alt başlıklarda ele alınan konular ve sorun alanları irdelendi.

Hazırlanacak Eğitimde Ayrımcılığı İzleme Raporu'nun haziran ayında kamuoyuyla paylaşılması hedefleniyor.

TAN EVİ, 27 OCAK 2015 GÜNÜ HIFZI TOPUZ'U AĞIRLADI

Türkiye Gazeteciler Cemiyeti'nin düzenlediği söyleşide "Dünden Bugüne Türk Basınının Özgürlük Sorunu" başlıklı bir konuşma yapan Hıfzı Topuz, Türkiye'de basının özgürlük sorununa ilişkin genel bir çerçeve çizdi; Tan Baskını'nı öncesi ve sonrasıyla anlattı ve günümüzle ilişkilendirdi. "70 sene sonra aynı koşullarla karşılaşıyoruz. Charlie Hebdo karikatürlerini yayımladı diye *Cumhuriyet* gazetesinin başına gelenleri düşünün. Devlet, *Cumhuriyet*'e doğrudan doğruya müdahale ediyor mu? Etmiyor ama hedef gösteriyor. *Cumhuriyet*'i gericiler yağma etsin diye ortam hazırlıyor. Yeni bir *Tan* olayı yaşama tehlikesi içindeyiz. Korkunç bir şey. Bugün bu tehlike hâlâ bertaraf edilmiş değil. 70 yıl önce yaşadığımız hadiseleri tekrar yaşamamalıyız" diyerek, basının bağımsızlık sorununun iktidar-sermaye-medya ilişkisi üzerinden değerlendirilmesi gerektiğini vurguladı. Bu konuda "Gazeteler ve televizyonlar holdinglerin oldu. Holdingler de iş ve bankacılık çıkarları nedeniyle iktidarla iyi geçinmek zorunda. İktidar partisinin başında olan kişi emir verdiği zaman o emirlere yüzde yüz uyuluyor. Gazetecilerin işlerine hemen son veriliyor Gazetelerin, televizyonların, medyanın büyük sermaye işi olması, özgürlüğünü kaybetmesine neden oldu" yorumunu yapan Topuz, konuşmasını günümüzde giderek birincil haber alma aracı haline gelen "sosyal medya"dan ve mücadelelerini sosyal medya üzerinden sürdüren gençlikten umutlu oduğunu söyleyerek tamamladı.

Toplantının moderatörlüğünü üstlenen TGC Genel Sekreteri Sibel Güneş'in verdiği istatistiksel bilgiler oldukça çarpıcıydı: "Şu an Türkiye'de 6 bin 800 gazete ve dergi, 263 televizyon kanalı, 1058 radyo istasyonu var. Türkiye'de yayımlanan dergi ve gazetelerin yaklaşık yüzde 60'ı yerel, yüzde 5'i bölgesel, yüzde 36'sı ise ulusal yayın yapıyor. İktidara göre, herkese hitap eden çok geniş bir yayın çeşitliliğinden söz etmek mümkün görünüyor. Ama bu bize göre basın özgürlüğü anlamına gelmiyor. 22 gazeteci, 10 dağıtımcı 2015 yılına cezaevinde girdi. Ekim-Aralık döneminde 33 medya temsilcisi, 2 site, 1 Twitter hesabı saldırıya uğradı; 43 gazeteci gözaltına alındı. Cumhurbaşkanına hakaretten 9 gazeteci yargılandı; biri 7 bin TL tazminata mahkûm oldu. 2014 yılında 1000'e yakın gazeteci işsiz kaldı. Dünden bugüne özgürlük sorunu, Türk basınında sancılı bir gündem olmaya devam ediyor. Ama umudumuzu yitirmeyeceğiz. Basın ve düşünceyi ifade özgürlüğü için mücadeleye devam etmeyi sürdüreceğiz."



EN DOĞRU BİLDİĞİMİZDEN KUŞKULANMAK-10

İCADINDAN 12 EYLÜL'E: CUMHURBAŞKANLIĞI FORSU VE "16 TÜRK DEVLETİ EFSANESİ"*

MEHMET Ö. ALKAN

Bizde Cumhurbaşkanlığı forsunun ve "16 bağımsız Türk devleti" efsanesinin ilginç bir hikâyesi var. Tam anlamıyla bir delinin bir kuyuya taş atması ve kırk akıllının çıkaramaması durumu yaşanıyor. Kimsenin bilmediği bir "milli sır", forsun 1922'de kullanılmaya başlamasından 45 yıl sonra, 1966'da, biri tarafından keşfediliyor! Cumhurbaşkanlığı forsundaki güneşin, "son kurulan müstakil Türk devleti" olan Türkiye Cumhuriyeti'ni simgelediği ve etrafındaki 16 yıldızın da aslında "tarihte kurulmuş 16 müstakil Türk devleti"ni temsil ettiği kulaklara fısıldanıyor.



CUMHURBAŞKANLIĞI Forsu

CB ambleminin ilk kullanıldığı fors. 1922 yılında Mustafa Kemal Paşa'nın İzmir'e giderken otomobilinde kullandığı fors Anıtkabir Müzesi'ndedir.

"TARİHTE KURULAN 16 MÜSTAKİL TÜRK DEVLETİ" EFSANESİNİN BAŞLAMASI...

Asıl komedi yukarıda bahsettiğim keşiften sonra başlıyor; koca koca kurumlar gerçekle hiçbir ilgisi olmayan bir şekilde, forstaki 16 yıldızla kurulan simgesel 16 devlet ilişkisini kanıtlama yarışına giriyor ve bu 16 Türk devletinin hangileri olduğu yolunda listeler hazırlıyor. Ancak 1966'dan beri, yani yaklaşık olarak 50 senedir de bu taşın kuyudan çıkarılması, yani kanıtlanması mümkün olmuyor.

Bu konu ilk kez 1966 yılında Cevdet Sunay'ın cumhurbaşkanı seçilmesi sonrasında gündeme gelmiştir. İlginç olan, 1966 yılından beri hemen her Cumhurbaşkanlığı (CB) seçimi sırasında ve sonrasında tekrarlamasıdır. CB, Türk Tarih Kurumu, Genelkurmay Başkanlığı ve MİT tarafından 16 devletin hangileri olabileceği yolunda listeler hazırlanmış, hatta hazırlanan bu listelerin hangisinin kabul göreceği konusunda ciddi bir rekabet de yaşanmıştır. Sonunda MİT'in hazırladığı ve renkli bir duvar takvimi şeklinde bastırarak bir emrivakiyle 1969 yılında kamuoyuyla paylaştığı bir liste alenileşmiştir. Kurumlar arasında bir müddet daha liste rekabeti yaşansa da 1972 yılı itibariyle MİT'in hazırladığı liste CB tarafından da kabul görerek 16 Türk devletin hangileri olduğu kesinleşmiş ve resmileşmiştir.

Tarihte kurulmuş 16 müstakil Türk devleti 1970'li yıllarda o kadar etkili olmuştur ki, varsayılan kurucularının hayali ve çekik gözlü büstleri bile yapılmış, hatta bazı başka resmi devlet kurumlarının amblemlerinde de 16 yıldız yerini almaya başlamıştır. Ancak forstaki 16 yıldızın "tarihte müstakil kurulmuş 16 Türk devleti"ni sembolize ettiği iddiası/efsanesi ilk icat edildiği andan itibaren, beklenmedik şekilde milliyetçi sağdan çok sert eleştirilere maruz kalmıştır.

GÜNEŞ VE 16 YILDIZ SİMGELEŞTİRMESİNE YÖNELİK İTİRAZLAR

"Türk" kime derler, 19. yüzyıl öncesinde bir Türk milletinden söz edilebilir mi gibi soruların cevabı hiçbir zaman bir uzlaşmayla verilememekle birlikte, eleştirilerin bir kısmı "Türkler"in 16'dan çok daha fazla devlet kurduğu şeklindedir. Bazı yazılarda bu rakamın 184'e kadar çıkarıldığı görülür! Bir kısım yazar çok sayıda devlet kurmakla övünürken, bir kısmı da bu kadar çok devlet kurmanın aynı zamanda çok sayıda devlet batırmak anlamına geldiğini söyleyerek durumu eleştirir.

Kurulan devlet sayısının 16'dan fazla olduğu konusunda birçok kişi aynı fikirdedir. Forsta temsil edildiği ifade edilen 16 devletin seçiminde hangi ölçünün kullanıldığı ya da neden bu devletlerin tercih edildiği ise kıyasıya eleştirilen konulardan bir diğeridir. Tartışılan başka konular da vardır. Seçilen 16 devletin bir kısmının kurucusunun, bir kısmının yöneticilerinin, bir kısmının da uyruklarının "Türk" olmadığı, "Türk" olduğu bilinen devletlerin de listeye alınmadığı yönünde eleştiriler yapılmıştır. Ayrıca –İslamiyet öncesi hariç– 16 devlet listesine alınanların yalnızca Müslüman devletler arasından seçildiği, Hıristiyan Türk devletlerinin listeye alınmadığı ifade edilmiştir. Benzer şekilde Müslüman devletler arasında da Hanefi/Sünni olanların listeye alındığı, Şii mezhebine mensup olan Türk devletlerinin tercih edilmediği belirtilmiştir. Ayrıca kuruluş ve yıkılış tarihlerinin yanlış olduğu, bayrakların uydurma olduğu ve yeterince araştırma yapılmadığı gibi bir dizi haklı itiraz gelmiştir.

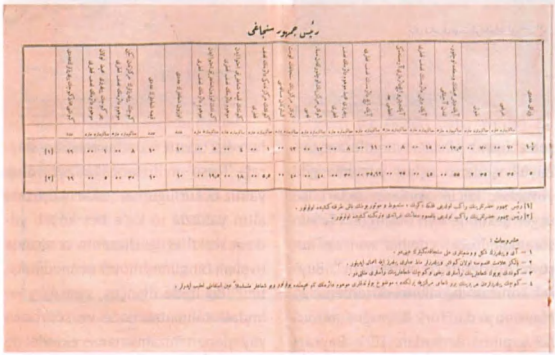
Hazırlanan listelerde Osmanlı Devleti'nin "Türk-Osmanlı İmparatorluğu" şeklinde yazılması gibi, isim konusunda olduğu kadar, örneğin yıkılış tarihi konusunda da uzlaşma yoktur. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılış tarihi olarak 1920, 1922 ve 1923 yılı gibi üç farklı tarihe rastlamak mümkündür. 16 Türk devleti için icat edilen bayraklar da ayrı bir tartışma konusu olmuştur. Kimi eleştirilerde "tavus kuşu"ndan ve "ejderha"dan bayrak olmayacağı belirtilirken, 16 devletin yalnızca üçünün (Göktürk, Selçuklu ve Osmanlı'nın) bayraklarının gerçek olduğu yazılacaktır. Forstaki güneşin "son Türk Devleti", yani Türkiye Cumhuriyeti'ni simgelediği iddiasına da itiraz vardır. Örneğin Türkiye Cumhuriyeti'nden sonra 1938'de Hatay Devleti'nin kurulduğu ve 1983'te Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin bağımsızlığını ilan ettiği, son olarak da 1990'lı yıllarda Azerbaycan, Türkmenistan, Özbekistan, Kırgızistan ve Kazakistan'ın bağımsızlıklarını ilan etmeleriyle Türkiye Cumhuriyeti'nin "son bağımsız Türk devleti" olduğu efsanesinin de "son" bulduğu ileri sürülecektir. Bazıları Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk "milli Türk devleti" olduğunu kabul etse de efsane bir kez yıkılmıştır.

CUMHURBAŞKANLIĞI FORSUNUN İCADI VE HUKUKİ DÜZENLEMELER

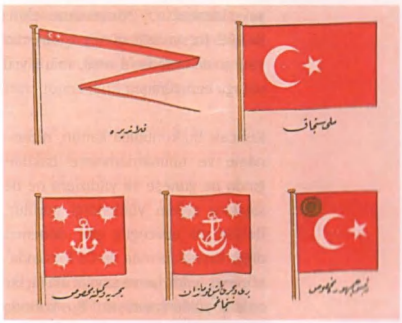
CB forsunun resmi olarak ilk ne zaman kabul edilip kullanılmaya başladığını bilmiyoruz. Eldeki bilgilere göre, ilk kullanılan fors Anıtkabir Müzesi'nde sergilenmektedir. Bazı kaynaklarda sergilenen bu forsun, Mustafa Kemal'in henüz TBMM reisi iken "1922 yılında İzmir'e girerken otomobilinde bulunan flama" olduğu ve daha sonra CB forsuna dönüştüğü iması vardır.[1] Henüz Cumhuriyet ilan edilmemişken bir CB forsu olamayacağına göre, eğer kullanıldıysa, devlet/TBMM başkanı forsu olarak kullanılmış olsa gerekir. Cumhuriyet'in ilanından evvel bayraklara dair yayımlanan *Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti Sancakları ve Düvel-i Ecnebiye Bandıraları* adlı kitapta, Türkiye devletinin adı henüz "Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti" şeklinde verilirken herhangi bir fors bilgisi, çizimi veya fotoğrafı yer almaz.[2]

Benim görebildiğim kadarıyla CB forsu ilk kez "reis-i cumhur sancağı" adıyla 1924 yılında, Cumhuriyet'in ilanından birkaç ay sonra ve anlaşılan o ki halifeliğin kaldırılmasından da biraz önce yayımlanan *Türkiye Cumhuriyeti Sancakları ve Düvel-i Ecnebiye Bandıraları* adlı[3] kitapta yer almıştır. Bu kitapta hem Türk bayrağı hem de "reis-i cumhur sancağı" vardır ve forstaki ay sola bakmaktadır. Yine benim bulabildiğim CB forsuyla ilgili ilk hukuki düzenleme 22 Ekim 1925 tarihinde *Türkiye Cumhuriyeti Milli ve Zâta Mahsus Sancaklar Talimatnamesi* ile yapılır.[4] Bu talimatnamenin yer aldığı kitapta "Reis-i Cumhur Sancağı" başlığı altında forsun ayrıntılı tarifi yapılmıştır. Talimatta reisicumhur sancağının (70x70) kare şeklinde olacağı belirtilmiştir. Sancaktaki ay-yıldızın bayraktaki gibi olacağı, özel işaret (alamet-i mahsusa) olan güneş ve etrafında 16 yıldızın mat sarı olarak yapılacağı ve güneşin 10 kısa 10 uzun





22 Ekim 1925 tarihinde yayımlanan ve CB forsunu ilk kez ayrıntılı tarif eden Talimatname: *Türkiye Cumhuriyeti Milli ve Zata Mahsus Sancaklar Talimatnamesi* (İstanbul: Matbaa-i Bahriye, 1341 [1925]).





CB forsunun görsel olarak ilk kez kullanıldığı kaynak 1924 yılında basılır. Türkiye Cumhuriyeti Sancakları ve Düvel-i Ecnebiye Bandıraları (İstanbul: Matbaa-i Bahriye, 1340 [1924]).

şuası (ışını) olacağı vurgulanmıştır.[5] Büyük ışınların uçları yumurta gibi yuvarlak, küçük ışınların uçları ise üçgen şeklinde sivri olacaktır. Metnin sonunda "reis-i cumhur sancağı"nın çizimi/fotoğrafı da verilmiştir.[6] Bayrak konusundaki ikinci düzenleme 29 Mayıs 1936'da "Türk Bayrağı Kanunu" ile yapılır.[7] Ardından Türk Bayrağı Nizamnamesi[8] ve bazı düzeltmeler yayınlanacaktır.[9] Nizamname ekinde, CB forsundaki güneş ışınlarının yine 10'ar tane (10'u oval, 10'u sivri) olduğu belirtilmiştir.[10]

Kısacası bu konudaki kanun, nizamname ve talimatnamelere bakıldığında ne güneşe ve yıldızlara ne de sayılara anlam yüklendiği görülür. İleride söz edeceğim gibi, dönemin diğer kaynaklarında da CB forsundaki güneş, yıldızlar ve sayılarına hiçbir anlam yüklenmemiştir. Bu konuda kullanılabilecek temel kaynaklardan biri Fevzi Kurtoğlu'nun *Türk Bayrağı ve Ay Yıldız* adlı günümüze kadar referans olarak kullanılan 1938 baskısı kitabıdır.[11] Kurtoğlu'nun eserinde CB forsunun anlamı üzerine herhangi bir bilgi veya yorum yoktur. Forsa dair yalnızca şu bilgi verilir: "Cümhurreisi forsu: Cümhurreisinin bayrağı 'forsu' millî sancağın aynı olup yalnız uçkurluğunun yukarı köşesine altın yaldızla 16 kıt'a beş köşeli yıldızın teşkil ettiği dairenin ortasında 16 şualı bir güneş motifi resmedilmiştir."[12] Bu ifade ilginçtir, zira 1925 yılındaki talimatnamede ve sonradan yayınlanan nizamwname ekinde de şua (ışın) sayısının 10 küçük 10 büyük toplam 20 olarak verilmesine rağmen Kurtoğlu'nun kitabında bu sayı 16'dır. Ancak 1978 yılına kadar forstaki güneş ışınlarının sayısı 10 küçük 10 büyük toplam 20 iken, 1978'de 16 yıldız/devlet rakamıyla uyumlu olsun diye şua/ışın sayısı da 20'den 16'ya indirilecektir.



Kurtoğlu'nun kitabında ayrıca şu bilgi yer alır: "Türkiye Cümhurreisinin forsu üzerinde, millî sancağın üzerinde olduğu gibi ay ve yıldız; üst tarafındaki köşede de yüzlerce asırdan beri Türk hükûmet reislerinin sembolü olan güneşin altın ışıkları serpmekte olduğu görülür."[13] Yani güneş için verilen tek anlam "Türk hükümet reislerinin sembolü" olduğudur. Bu konuda o dönemde yayımlanmış devlet yıllıklarına ve özel yıllıklara da baktım. Cumhuriyet döneminde yayımlanan 1925-1926, 1926-1927, 1927-1928 ve 1928-1929 Türkiye Cumhuriyeti salnamelerinde forsa dair herhangi bir bilgi yer almaz.[14] 1929'dan sonra ara verilen bu yayın yıllar sonra 1944-1945 yılında *Türkiye Cumhuriyeti Devlet Yıllığı* ile devam eder ki burada da CB forsuna dair bilgi yoktur.[15] *1947 Türkiye Yıllığı*'nda ise yalnızca "cumhurbaşkanı forsu" şeklinde daha önce tespit edilmiş olan şekil yayınlanır. Forstaki ay sağa bakmaktadır.[16] Benzer şekilde örneğin *1953 Dışişleri Vekâleti Yıllığı*'nda da forsa dair bir bilgi yer almaz.[17]



CB forsundaki amblemin (güneş ve 16 yıldız) Bahriye Matbaası Başressamı Hüsnü Tengüz tarafından çizildiği iddia edilir.

KİM ÇİZDİ?

"Reisicumhur sancağı" olarak anılan CB forsunun kim tarafından çizildiği uzun süre malum değildi; yakın tarihlerde Hüsnü Tengüz tarafından çizilmiş olduğu belirtilmekle birlikte henüz kanıtlanabilmiş de değil. Beyan esas alınırsa mesele şöyledir: Bir devlet başkanının Ankara'yı ziyareti sebebiyle, eksikliği hissedilen CB forsu için Deniz Kuvvetleri Komutanlığı görevlendirilir. Komutanlık da Deniz (Bahriye) Matbaası Başressamı Hüsnü Tengüz'e görev verir. Tengüz akşamdan sabaha güneş ve etrafında 16 yıldız şeklinde bir çizim gerçekleştirir. Fors Ankara'ya gönderilir. Atatürk forsu beğenir ve çizeni ödüllendirir, ancak zaman geçince çizeri unutulur.[18] Hüsnü Tengüz'den aktarıldığına göre, daha o zaman "güneş", Türkiye Cumhuriyeti'ni, "yıldızlar" da "16 Türk devletini" temsil etmektedir. Halbuki o tarihte, yukarıda belirttiğim gibi, böyle bir anlam henüz ortada yoktur. Bu konunun gündeme gelmesi, daha doğrusu uydurulması 1960'ların ortasına denk düşer. Çizimi bizzat yaptığını belirten Hüsnü Tengüz, maddi bir beklentisi olmadığını ama kendisinin forsun çizeri olarak bilinmesi için durumu ölmeden önce oğlu Ahmet Tengüz'e aktardığını belirtir. Ahmet Tengüz de 2004 yılında 90 yaşında bu olayı nakletmiş,[19] sonra da vefat etmiştir.[20] Çizimin Hüsnü Tengüz'e ait olduğunu ispatlamak için Deniz Müzesi envanterindeki kimi benzer çizimler kanıt olarak gösterilmiştir. Çizim Hüsnü Tengüz'e ait olabilir, ancak yıldızların 16 Türk devletini temsil etmediği kesindir.

TARİHTE KURULAN "BAŞLICA TÜRK DEVLETLERİ" LİSTESİ

Türklerin kurduğu devletler konusu hiç kuşku yok ki 1930'ların yükselen Türk milliyetçiliğinin, "Türk Tarih

Tezi"nin ve Türk Tarih Kurumu'nun başlıca faaliyetlerinden biri olarak yerini almış, ancak yaygın kabul görmüş bir liste çıkarılmamıştır. Bu sıralarda yayımlanan dört ciltlik bir tarih ders kitabı vardır. Bu serinin ilk cildi *Orta Mektepler İçin Tarih I*[21] ve ikinci cildi olan *Tarih II Orta Zamanlar*'da[22] tarihte kurulmuş Türk devletlerine yer verildiği gibi, *Tarih III Yeni ve Yakın Zamanlar* Osmanlı Devleti'ne[23] ve *Tarih IV* Türkiye Cumhuriyeti'ne ayrılmıştır.[24] Özellikle *Orta Mektepler İçin Tarih* kitabında "Başlıca Türk Devletleri" ara başlığıyla bir liste verilmiştir. Bu listenin 16 Türk devleti uydurmasına ilham kaynağı olduğuna kuşku yoktur. Mesela Osmanlı için kullanılan "Türk-Osmanlı İmparatorluğu" adı, 1966 ve 1967 CB Arşivi yazışmalarında hazırlanan listelerde de aynen kullanılır. Bu listeyi imla yanlışlarına dokunmadan aşağıda aynen verdim:[25]

"1-Ortaasyada *Hun-Türk* İmparatorluğu
2-İtil-Tuna arasında *İskit* İmparatorluğu
3-İtil ve Ural arasında *Garbî Hun* Devleti
4-Avrupada *Hun-Türk* İmparatorluğu
5-Avrupada *Avar* İmparatorluğu
6-Garbî Türkeli ve Şimali Afganistan *Akhunlar* Devleti
7-Orta Asyada Gök Türk İmparatorluğu ve *Kutluk* Devleti
8-Karadenizin Şimalinde *Hazar, Bulgar, Kıpçak (Kuman)* ve *Peçenek* devletleri
9-Gök Türk İmparatorluğundan sonra Ortaasyada *Türkeş, Karluk, Uygur* devletleri
10-Aral gölü cenubunda *Samanoğulları* Devleti
11-Aral gölünden Hinde kadar uzanan sahada *Gazneliler* Devleti
12-Sir ırmağı şarkında *Karahanlılar* ve *Karahatalar* Devletleri
13-İran, Mezopotamya, Anadolu ve *Suriyede* Selçuklular İmparatorluğu
14-Harzemkıt'asında ve bütün İranda *Harzemşahlar* Devleti
15-Çinden Anadoluya kadar olan yerlerde *Türk-Moğol* İmparatorluğu
16- Orta ve Önasyada *Timur* İmparatorluğu
17-Hindistanda *Babür* İmparatorluğu





Türk bayrağı hakkında yayımlanan ilk ciddi kitap olan ve halen kaynak olarak kullanılan bu eserde de güneş ve yıldızların anlamıyla ilgili hiçbir açıklama yer almamaktadır.

18-Garbî Türelinden Polonyaya kadar olan sahada *Altınordu* devleti
19-Asya, Avrupa ve Afrikada *Türk-Osmanlı* İmparatorluğu
20-Türkiye Cümhuriyeti"

Bu liste verilirken de diğer ciltlerdeki anlatımlarda da CB forsundaki güneş ve yıldızlara atıf olmadığı gibi ima dahi yoktur. Görebildiğim kadarıyla bu konu üzerine ilk kitabı 1950 yılında, Süleyman Tonguzalp *Türk Dünyası ve Büyük Türk Devletleri* adıyla yayımlar.[26] 1960'ların ortasında CB forsundaki yıldızların 16 Türk devletini sembolize ettiği yönündeki uydurma gündeme gelince, 16 devletin tespitinde kullanılacak kaynaklardan biri de bu eser olacaktır. Yazar 28 devlet tespit etmiş, ama bazılarını bu listeye almamıştır.[27]

27 MAYIS DARBESİ SONRASINDA ARAYIŞLAR VE ANLAMIN İCADI

CB forsuyla ilgili uydurmanın neden 1960'larda gündeme geldiği sorulabilir.[28] Bunun birkaç sebebi olduğunu düşünüyorum. Birinci sebep 27 Mayıs darbesinden sonra ordunun kendini ideolojik olarak yeniden inşa ve tahkim arayışıdır. Bu konuda sembollere başvurulması, kutlama günleri icat edilmesi önemlidir. Örneğin hem "Türk ordusu"nun hem de kara, deniz ve hava kuvvetleri günü gibi kuruluş yılı ve günü arayışlarının bu dönemde ortaya çıkması rastlantı değildir. (Kara Kuvvetleri Günü, Deniz Kuvvetleri Günü, Malazgirt Zaferi'nin 1000. yıldönümü gibi kuruluş yılı/günü bulunması hikâyelerine bir başka yazımda değineceğim.) Hatırlanması gereken bir neden daha vardır. Bu dönemde hem ordu hem de devlet kutsanırken diğer yandan da milliyetçilik "komünizme" karşı bir "panzehir" olarak düşünülmektedir. Soğuk savaşın tahrik ve teşvik ettiği milliyetçilik özellikle Sovyetler Birliği'ne komşu Türkiye'nin buradan gelecek tehditlere karşı hazırlıklı olmasını da ifade eder. Ayrıca unutulmaması gerekir ki tam bu dönemde keşfedilen (!) tarihte kurulmuş 16 Türk devletinin bir kısmı Sovyetler Birliği coğrafyasındadır. Bu ima 1960'larda orada yaşayan Türki toplumlara yöneliktir.

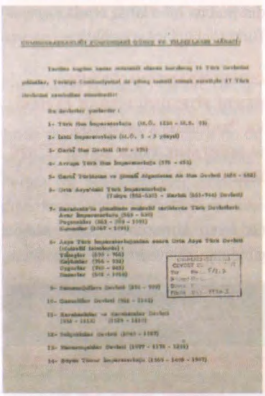
CUMHURBAŞKANLIĞI'NIN KENDİ FORSUNU MERAK ETMESİ VE "TARİHTE KURULMUŞ 16 MÜSTAKİL TÜRK DEVLETİ"NİN İCADI

CB forsu konusunun 1966 yılında gündeme gelmesinin başlıca sebep-

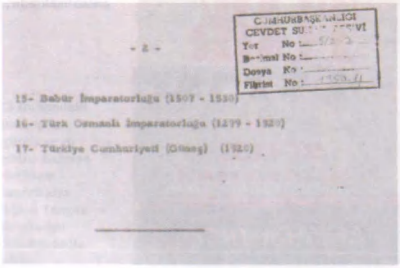


Soğuk Savaş döneminin ürünü olarak basılan bu kitapta tarihte kurulmuş Türk devletleri anlatılmaktadır.

lerinden biri cumhurbaşkanlığı seçimi, yani vefat eden Cemal Gürsel'in yerine 28 Mart 1966'da Cevdet Sunay'ın cumhurbaşkanı seçilmesidir. Ancak bu sırada henüz CB forsuna dair bir bilgi ortalıkta yoktur. Örneğin *1964-1965 Dışişleri Bakanlığı Yıllığı*'nda[29] yalnızca bayrakla ilgili uyarı ve bilgi bulunuyorken, o dönemde yayımlanan diğer yıllıklarda forsa dair herhangi bir bilgi yer almaz.[30] Ancak anlaşılan o ki tam bu sıralarda birisi/birileri sözlü olarak CB forsundaki yıldızların "Tarihte kurulmuş 16 müstakil Türk devleti"ni, güneşin de "son kurulan müstakil Türk devleti olan Türkiye Cumhuriyeti"ni simgelediği şeklinde kuyuya bir taş atmıştır. Bu konuda hemen CB'ye sorular yöneltilmiştir. CB Arşivi'nde bulunan ve 1966 yılında başlayan yazışmalardan anlaşıldığı kadarıyla birçok kişiye ilginç gelen bu simgeleştirmenin gerçekliği üzerine geriye dönük bir çalışma başlamıştır. Ancak CB Arşivi'nde yapılan araştırmada forsun ne anlama geldiğine dair hiçbir kayıt veya iz bulunamadığı anlaşılmaktadır. Bunun üzerine bu konuda bir yazışma trafiği başlatılır. İlk ve zor soru şudur: Bu "Tarihte kurulmuş 16 müstakil Türk devleti" hangileridir? Bu konuda elde kaynak olmadığı gibi herhangi bir atıf listesi de yoktur. Üstelik CB forsu Atatürk döneminde kabul edildiğine göre konunun kaynağı da oralarda bir yerde olmalıdır diye düşünüldüğü anlaşılıyor. O nedenle de ilk bakılan kaynaklardan birinin, Atatürk döneminde 1931 yılından itibaren dört cilt olarak ortaokul ve liseler için yayımlanan tarih kitapları olduğuna kuşku yoktur; zira 1966 yılından itibaren hazırlanan listelerde, yukarıda söz ettiğim gibi, 1931'de yayımlanmış *Tarih* kitabı içinde verilen listenin izleri görülür.



CB Cevdet Sunay Arşivi'nde bulunan ve "tarihte kurulmuş 16 müstakil Türk devleti" efsanesinin yer aldığı belge.



CB Arşivi'nde görebildiğim kadarıyla bu konudaki ilk belgenin tarihi Cevdet Sunay'ın cumhurbaşkanı seçilmesinden yaklaşık bir ay sonrası: Nisan 1966. Cumhurbaşkanlığı'nın kendi içinde forstaki güneş ve yıldızların ne anlama geldiği ve söylenti halinde dolaşan "tarihte kurulmuş 16 bağımsız Türk devleti" üzerine bir araştırma başlatıldığı ve bir liste hazırlandığı anlaşılıyor. Hazırlanan liste 4 Mayıs 1966 tarihinde CB Genel Sekreteri M. Cihat Alpan imzasıyla Türk Tarih Kurumu Başkanlığı'na gönderilir. Yazıda aynen şu ifade yer almaktadır: "İlişik olarak takdim edilen notta kayıtlı bilginin gözden geçirilmesine ve gerekli görülecek düzeltme ve ilâvelerin yapılarak sonucundan bilgi verilmesine müsaadelerini saygılarımla rica ederim."

Yazının ekinde yer alan açıklama ve liste de aynen şöyledir:[31]

"CUMHURBAŞKANLIĞI FORSUNDAKİ GÜNEŞ VE YILDIZLARIN MÂNASI

Tarihte bugüne kadar müstakil olarak kurulmuş 16 Türk devletini yıldızlar, Türkiye Cumhuriyeti'ni de güneş temsil etmek suretiyle 17 Türk devletini sembolize etmektedir."

Bu devletler şunlardır:
1-Türk Hun İmparatorluğu (MÖ 1230-MS 93)
2-İskit İmparatorluğu (MÖ 5-3 yüzyıl)
3-Garbi Hun Devleti (100-376)
4-Avrupa Türk Hun İmparatorluğu (375-453)
5-Garbi Türkistan ve Şimalî Afganistan Ak Hun Devleti (424-652)
6-Orta Asya'daki Türk İmparatorluğu (Tukyu [552-630]-Karluk [681-744] Devleti)
7-Karadeniz'in şimalinde muhtelif tarihlerde Türk Devletleri:
Avar İmparatorluğu ((563-630)
Peçenekler (863-889-1091)
Kumanlar (1067-1091)
8-Asya Türk İmparatorluğundan sonra Orta Asya Türk Devleti (Muhtelif İsimlerde)
Tükeşler (690-766)
Kayluklar (766-932)
Uygurlar (740-845)
Hazarlar ((602-1016)
9-Samanoğulları Devleti (874-999)
10-Gazneliler Devleti (962-1183)
11-Karahanlılar ve Karahatalar Devleti
(932-1212) (1123-1210)
12-Selçuklular Devleti (1040-1157)
13-Harzemşahlar Devleti (1077-1172-1231)
14-Büyük Timur İmparatorluğu (1369-1405-1507)
15-Babür İmparatorluğu (1507-1530)
16-Türk Osmanlı İmparatorluğu (1299-1920)
17-Türkiye Cumhuriyeti (Güneş) (1920)

Anlaşılan o ki bu yazıya ve listeye bir yıl boyunca herhangi bir cevap gelmemiştir. Bu ilginç liste yaklaşık bir yıllık bekleyişten sonra 4 Mayıs 1967 tarihinde bir kez daha Türk Tarih Kurumu Başkanlığı'na gönderilerek iyedi cevap istenecektir.[32] Bu kez Türk Tarih Kurumu Başkanı Ord. Prof. Dr. Şevket Aziz Kansu imzasıyla 18 Mayıs 1967 tarih A.20/2. 3/2 numarasıyla hemen cevabi yazı gönderilir. Yazı aynen şöyledir:[33]

"Başkan A. 20/2 3/2
Ankara 18.V.1967
Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği
Ankara

4. V. 1967 tarih ve 4-337 sayılı yazıları karşılığı:

Cumhurbaşkanlığı forsundaki yıldızların manası hakkında araştırmalara

devam edilmektedir. Alınacak sonucun en kısa bir zamanda arz edileceğini bildirir, saygılarımı sunarım.

Türk Tarih Kurumu Başkanı
Ord. Prof. Dr. Şevket Aziz Kansu"

Bu konuyla ilgili olarak Türk Tarih Kurumu içinde de bir çalışma/araştırma yapılır ve 24 Mayıs 1967 tarihinde bir rapor hazırlanarak Türk Tarih Kurumu Yeni Çağ Kolu Başkanı Şinasi Altındağ'a sunulur.[34] Sonra da hazırlanan bu rapor CB Genel Sekreterliği'ne gönderilir. Raporu hazırlayan, öncelikle güneş ve yıldızlar hakkında bilgisinin olmadığını, bu 16 Türk devleti hikâyesinin Atatürk zamanında ele alınmadığını, eğer alınmış olsa kurumda kaydının/belgesinin olacağını ifade eder. Ayrıca 16 Türk devleti sayısının az olduğunu, kurulan devlet sayısının 16'nın çok üzerinde olduğunu, bu nedenle bir seçim yapmak gerektiğini belirtilir. Bu durumun, kendilerine gönderilen listede de aynı sıra numarası altında birkaç devletin zikredilmiş olmasıyla zaten kabul edildiğini vurgular. Gelen listedeki ilk sekiz devletin aynen kalabileceği, sonrakilerden ise bir seçim yapılması gerektiği belirtilerek 23 devletlik bir liste verilir. Listeye Büyük Selçuklu, Delhi Türk İmparatorluğu, Büyük Timur İmparatorluğu, Özbek Devleti ve Gürkanlı Devleti'nin dağılması sonrasında ortaya çıkan birçok Türk devletinin dâhil edilmediği belirtilir. Raporu hazırlayan, tarihte kurulmuş Türk devletlerinin sayıları 40'ın üzerinde olsa da, kendi hazırladığı listede 23 devlete yer verdiğini, ancak "Hangilerinin 16 yıldıza tekabül ettiğini seçmek forsu yapmış olanlara aittir" cümlesi ile seçimi CB'ye bıraktığını ifade etmiştir. Rapordaki liste aynen şöyledir:[35]

1-Türk Hun İmparatorluğu (MÖ 1230-MS 93)
2-İskit İmparatorluğu (MÖ 5-3 yüzyıl)
3-Garbî Hun Devleti (100-376)
4-Avrupa Türk Hun İmparatorluğu (375-453)
5-Garbî Türkistan ve Şimalî Afganistan Ak Hun Devleti (424-652)
6-Orta Asya'daki Türk İmparatorluğu (Tukyu [552-630]-Karluk [681-744] Devleti)
7-Karadeniz'in şimalinde muhtelif tarihlerde Türk Devleti
Avar İmparatorluğu ((563-630)
Peçenekler (863-839-1091)
Kumanlar (1067-1091)
8-Asya Türk İmparatorluğundan sonra Orta Asya Türk Devleti (Muhtelif İsimlerde)
Türkeşler (690-766)
Karluklar (766-932)
Uygurlar (740-845)
Hazarlar ((602-1016)
9-Orta Asya'da Samanoğulları Devleti (874-999)
10-Mısır'da Tolon oğulları ve İhşit oğulları Devleti (868-933-968)
11-Orta Asya'da Karahanlılar Devleti (932-1212)
12-Orta Asya'da Karahatalar Devleti(1125-1210)
13-Orta Asya ile Kuzey Hindistan'ın bir kısmını içine alan Gazne Devleti (962-1183)
14-Orta Asya, İran ve Anadolu'da Büyük Selçuklu Devleti (1040-1157)
15-Orta Asya'da Harzemşah Devleti (1077-1172-1231)
16-Kuzey, sonra bütün Hindistan'da Delhi Türk Sultanlığı (1206-1451)
17-Mısır'da Eyyübi Sultanları ve Bahriyun Devleti (1169-1250-1390)
18-Orta Asya İran, Anadolu ve Kuzey Hindistan'da Büyük Timur ve Timur oğulları İmparatorluğu (1369-1405-1507)
19-Orta Asya'da Büyük Özbek Devleti (1500-1600)
20-İran'da Türkmen Devletleri (Akkoyunlu-Safevi-Afşar-Kaçar) (1450-1499-1736-1795-1925)
21-Hindistan'da Timur oğullarının (Babur ve oğulları) Gurkanlı Devleti (1526-1856)
22- Osmanlı Devleti (1299-1920)
23-Türkiye B.M.M. ve sonra Cumhuriyeti Devleti (1920)



TÜRK TARİH KURUMU

Ankara: 18.V.1967

BAŞKAN
A.20/p. 312

Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği
Ankara

4.V.1967 tarih ve 4-337 sayılı yazıları karşılığıdır:

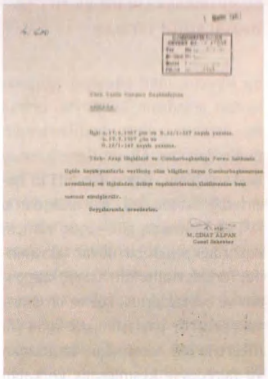
Cumhurbaşkanlığı forsundaki yıldızların mânası hakkında araştırmalara devam edilmektedir. Alınacak sonucun en kısa bir zamanda arz edileceğini bildirir, saygılarımı sunarım.

CUMHURBAŞKANLIĞI
CEVDET SUNAY ARŞİVİ
Yer No : 5/2-2
Evrimsi No : 1
Dosya No : →
Fihrist No : 150

Türk Tarih Kurumu Başkanı
Ord.Prof.Dr.Şevket Aziz Kansu

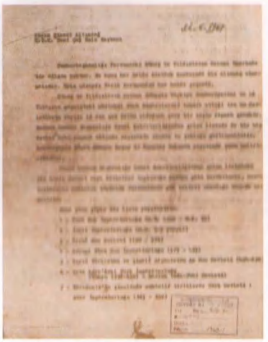
Arşivine
Hüp Sunabilir
31-X-1967
3/3492

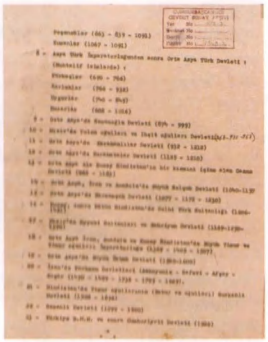
Adres: Türk Tarih Kurumu – Ankara – Tel. 11 26 35

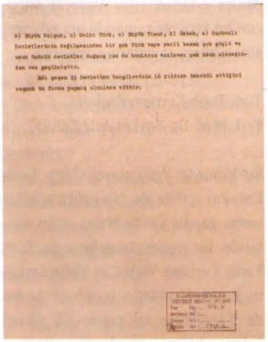


CB Cevdet Sunay Arşivi'nde bulunan ve "tarihte kurulmuş 16 müstakil Türk devleti"nin belirlenmesi için Türk Tarih Kurumu ile yapılan yazışmalar (1966-1967).

Durum hemen Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay'a bildirilir.[36] Gelen cevaplardan tatmin olunmadığı, konunun hem CB içinde hem de Genelkurmay ve MİT gibi kurumlarda araştırılmaya devam edildiği, bu amaçla Türk Bayrağı Nizamnamesi[37] ve Türk Bayrağı Kanunu gibi mevzuatın yeniden tarandığı anlaşılmaktadır.[38] Bu arada ilk kez fark edilen ilginç konulardan biri, o sırada kullanılmakta olan CB forsunda nizamnameye göre güneşin şualarının (ışınlarının) 10 küçük 10 büyük toplam 20 olması, oysa yukarıda sözünü ettiğim Fevzi Kurtoğlu'nun *Türk Bayrağı ve Ay Yıldız* adlı eserinde bu sayının 16 şua (ışın) olarak verilmesidir.[39]







Türk Tarih Kurumu tarafından hazırlanıp CB'ye gönderilen ve "tarihte kurulmuş 23 müstakil Türk devleti"nin yer aldığı liste (1967). Liste şu cümleyle takdim edilir: "Hangilerinin 16 yıldıza tekabül ettiğini seçmek, forsu yapmış olanlara aittir."

LİSTELER SAVAŞI: CUMHURBAŞKANLIĞI VE MİT'İN HAZIRLADIĞI İSTELER

Bu süreçte, 1968 yılındaki yazışmalardan anladığım kadarıyla, ortaya iki listenin çıktığı görülmektedir. Bunlardan biri CB ve Genelkurmay Başkanlığı'nın, diğeri ise MİT'in hazırladığı listedir. MİT'in –anlaşılan o ki TRT hazırlamış gibi– 1969 yılı için bastırdığı renkli bir duvar takviminde, Türk devletlerinin listesi, kurucuları ve bayrakları ilk kez ve bir emrivaki şeklinde paylaşılmıştır. 1968 yılı itibariyle CB tarafından hazırlanan ve neredeyse kesinleşmiş ve kabul edilmiş liste şöyledir:[40]

"RİYASETİ CUMHUR FORSUNDAKİ GÜNEŞ VE YILDIZLARIN MANASI:

YILDIZLAR: Tarihte bugüne kadar müstakil yaşamış 16 Türk

Güneş: Türkiye Cumhuriyeti'ni temsil etmek suretiyle 'Güneş' ve 'Yıldızlar' 17 TÜRK DEVLETİNİ SEMBOLİZE ETMEKTEDİR."

Sıralanan "Türk devletleri" şunlardır:

1-Türk Hun İmparatorluğu
2-İskit İmparatorluğu
3-Garbî Hun Devleti
4-Avrupa Türk Hun İmparatorluğu
5-Garbî Türkistan ve Şimalî Afganistan Ak Hun Devleti
6-Orta Asya'daki Türk İmparatorluğu (Tukyu-Karluk Devleti)
7-Karadeniz'in şimalinde muhtelif tarihlerde Türk Devletleri
8-Asya Türk İmparatorluğundan sonra Orta Asya Türk Devleti (Muhtelif İsimlerde)
9-Samanoğulları Devleti
10-Gazneliler Devleti
11-Karahanlılar ve Karahatlar Devleti
12-Selçuklular Devleti
13-Harzemşahlar Devleti
14-Büyük Timur İmparatorluğu
15-Babür İmparatorluğu
16-Türk Osmanlı İmparatorluğu
17-TÜRKİYE CUMHURİYETİ

MİT'İN HAZIRLADIĞI VE DUVAR TAKVİMİ ŞEKLİNDE BASTIRDIĞI LİSTE

Aynı yıl, yani 1968'de MİT'in de bu konuda çalıştığı ve sonuçta 17 maddelik bir liste hazırladığı anlaşılıyor. MİT bu listeyi TRT tarafından hazırlanmış gibi, 1969 yılı duvar takvimi şeklinde renkli olarak bastıracak ve dolayısıyla liste kamuoyuyla paylaşılmış ve alenileşmiş olacaktır. MİT'in kuruluş-yıkılış tarihleriyle bayraklarını da ekleyerek hazırladığı "tarihte bağımsız yaşamış" 17 Türk devleti şunlardır:[41]

TARİHTE BAĞIMSIZ YAŞAMIŞ 16 TÜRK DEVLETİ KURULUŞ-YIKILIŞ

1-Büyük Hun İmparatorluğu
MÖ-204-MS-216
2-Batı Hun İmparatorluğu
MÖ-48-MS-216
3-Avrupa Türk Hun İmparatorluğu
375-454
4-Ak Hun İmparatorluğu
420-562
5-Göktürk İmparatorluğu
552-743
6-Avar (Apar) İmparatorluğu
565-803
7-Hazar İmparatorluğu
651-983
8-Uygur Devleti
744-1335
9-Karahanlılar Devleti
940-1040
10-Gazneliler Devleti
963-1183
11-Büyük Selçuklu İmparatorluğu
1040-1157
12-Harzemşahlar Devleti
1157-1231
13-Altınordu Devleti
1236-1502
14-Büyük Timur İmparatorluğu
1368-1501
15-Babür İmparatorluğu
1526-1858
16- Osmanlı İmparatorluğu
1299-1922
17-Türkiye Cumhuriyeti
1922-ilelebet

İlginçtir, hem CB hem Türk Tarih Kurumu hem de Genelkurmay Başkanlığı'nda çalışmalar yapılmasına karşın, MİT'in bir emrivaki şeklinde TRT üzerinden bastırdığı renkli duvar takvimi olarak kamuoyuyla paylaştığı 17 maddelik liste, neredeyse kesinleşmiş ve resmileşmiştir. Bu olaydan sonra bu liste esas alınacaktır. Biraz aşağıda, Ajans Türk Matbaası'nda bastırılan bu takvimle ilgili olarak milliyetçi sağdan gelen eleştirilere değineceğim.

Ortada farklı listeler dolaşmaya başlayınca devlet kurumlarında da tereddütler oluştuğu anlaşılmaktadır. Mesela Basın-Yayın Genel Müdürlüğü, hazırlamakta oldukları

1970 Türkiye Yıllığı için Genel Müdür Mehmet Ali Pamir imzasıyla CB Genel Sekreterliği'nden CB forsu da dâhil olmak üzere bilgiler istemiştir. Basın-Yayın Genel Müdürlüğü'ne MİT'in değil, CB'nin hazırladığı liste gönderilmiştir.[42]

Sonuçta 1970'lerin başına kadar bu konuda standart kullanılan bir liste oluşmadığı anlaşılmaktadır. Ancak, MİT'in hazırladığı listenin isteyerek veya istemeyerek resmileştiği ve bir süre sonra CB tarafından da kabul edilerek kullanılmaya başlandığı, CB Genel Sekreterliği tarafından 1972 yılından itibaren basına gönderilen listelerden anlaşılmaktadır.

MİLLİYETÇİ SAĞDAN GELEN SERT ELEŞTİRİLER: "16 DEVLET MASALI VE UYDURMA BAYRAKLAR"

Görebildiğim kadarıyla, 1967 yılında henüz CB içinde yazışma ve araştırmalar devam ederken, basındaki ilk "17 müstakil Türk devleti" ile ilgili liste, 1967 yılının Eylül ayında Türk Kooperatifçilik Kurumu'nun yayın organı niteliğindeki *Karınca* dergisinde yayımlanır. "Cumhurbaşkanlığı Forsundaki Güneş ve Yıldızlar" başlığıyla ve "Cumhurbaşkanlığı forsundaki güneş Türkiye Cumhuriyeti'ni, yıldızlar ise, tarihteki bugüne kadar müstakil 16 Türk devletini sembolize etmektedir. Yıldızların sembolize ettiği müstakil Türk devletleri şunlardır" ifadesiyle yayımlanan listenin[43] CB Genel Sekreterliği'nde hazırlananın –birkaç yazım hatası dışında– aynısı olduğu görülür.

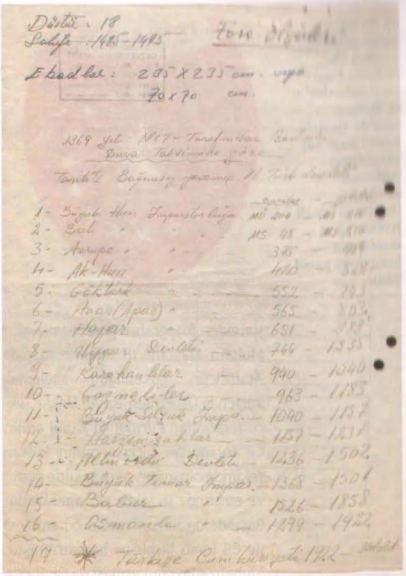

ÖTÜKEN
Aylık Türkçü Dergi

16 Devlet Masalı ve Uydurma Bayraklar

Ancak yıldızların tarihte kurulmuş 17 Türk devleti olduğu konusu asıl 1969 yılıyla birlikte malum ve tartışma konusu olur. TRT'nin bastırdığı renkli duvar takviminin dağıtıldığı sıralarda, hemen 1969 yılı başında çıkan bir yazı ilgi çekicidir. Tekin Erer'in 6 Ocak 1969 tarihli *Son Havadis* gazetesine yazdığı "Türklüğün 16 Avizesi" başlıklı yazı tartışmayı gündeme taşır.

Hem duvar takvimine hem de Tekin Erer'in köşe yazısına cevaben en sert yazı milliyetçi sağın önemli isimlerinden Nihal Atsız'dan gelecektir. Atsız, *Ötüken* dergisinde "16 Devlet Masalı ve Uydurma Bayraklar"[44] başlıklı yazısında bu listeyi kıyasıya eleştirir. TRT'nin takviminde Türklerin 16 devlet kurduğu iddiasını ele alarak, Türklerin tarihinin kesin şeklini almadığını, kim Türk kim değil bilinmezken böyle bir liste hazırlanmasının yanlış olduğunu belirtir. Atsız, verilen bilgilerdeki hatalara değinir ve –elbette takvimi aslında MİT'in yayımlatmış olduğunu bilmeden– "sol eğilimli bir müessese" olarak bilinen TRT'nin Turancı bir takvim yayımlamasının da yeterince şaşırtıcı olduğuna değinir. Atsız, 16 devlete dair verilen bilgiler kadar, kurucularına atfedilen sözlerin ve daha önemlisi 16 bayrağın "hayali, uydurma ve yakıştırma" olduğunu belirttiği yazısında, listede Türk olmayan devletler bulunduğu gibi Türk olanların da bu listede yer almadığını yazar: "Her şeyimiz gibi tarihimiz de henüz kesin şeklini almış değildir. Türk tarihi nereden başlayıp hangi gidişi takip eder; kimler Türktür? (...) Durum bu merkezde iken, şimdiye kadar 16 büyük Türk devletinin kurulduğu ve Türkiye'nin bunların vârisi olduğu hakkındaki iddia, şüphesiz, çok su götürür bir iddiadır (...) Cumhurbaşkanlığı forsundaki 16 yıldızın 16 büyük Türk devletini temsil ettiği hakkında şimdiye kadar benim hiçbir bilgim yoktu. Bu gibi konularla ilgilenen birisi olarak ben bu sembolü bilmedikten sonra acaba bunu kimler biliyordu? Yoksa bu da bir millî sırdı da ancak şimdi mi açığa vurulması uygun görüldü?"

MİT'in isteğiyle TRT tarafından bastırılmış bu duvar takviminin dönem



CB Cevdet Sunay Arşivi'nde bulunan ve MİT'in duvar takvimi olarak TRT adına hazırlayıp dağıttığı takvimde yer alan 16 Türk devleti. Böylelikle bu liste alenileşmiş olacaktır.

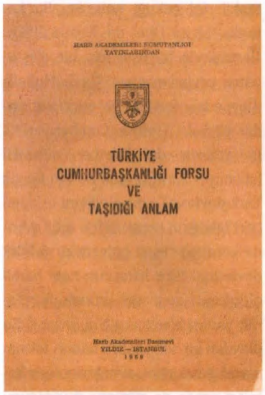
milliyetçilerini çok etkilediği ve tepkilerini çektiği anlaşılır. Bu konuda Tahsin Ünal da *Türk Kültürü Dergisi*'nde bu liste için bir eleştiri yazısı yayımlamıştır.[45] Ünal, Muhafız Alayı'ndaki forstan söz eden yazısında, güneşin Türkiye Cumhuriyeti'ni, 16 yıldızın da "Tarihte müstakil hâkimiyet kurmuş olan on altı büyük Türk devletini" simgelediğini eskiden beri bildiğini, ancak CB'de 1968 yılında gördüğü resmi belgedeki 16 Türk devletinin isim listesinin hem hatalı olduğunu hem de kronolojik olarak yanlışlıklar içerdiğini yazar.[46] Bu olaydan bir sene sonra bunun takvim olarak basıldığını, aynı kronolojik hataları orada da görünce üzüldüğünü belirtip takvimdeki listeyi yayımlar. Takvimdeki liste CB Arşivi'nde yer alan ve yukarıda verdiğim MİT'in hazırladığı belirtilen listenin aynısıdır. Tahsin Ünal, listenin hangi ölçüyle hazırlandığının –coğrafi esas mı, büyüklük mü, biri yıkılırken diğerinin kurulması esası mı– belli olmadığını belirterek eleştirisini yapar. Ayrıca "Türkler tarih boyunca 16 değil belki 56, 76, belki de 100'e yakın devlet kurmuşlardır" diye vurgular.

Aslında Tahsin Ünal'ın gördüğü CB forsu değil, CB Muhafız Alayı'nın sembolü olmalıdır. Bu sayfada benim ar-

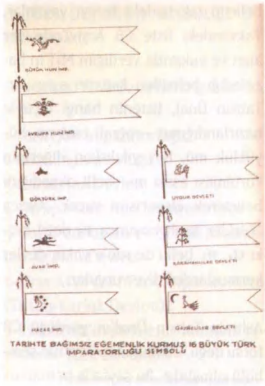


CB forsundan ilham alınarak yapılan CB Muhafız Alayı amblemi. Alay'ın 18 Temmuz 1920'de Mustafa Kemal Paşa'nın güvenliğini sağlamak amacıyla Üsteğmen İsmail Hakkı Tekçe tarafından kurulduğu kabul edilir.

şivimden fotoğrafını göreceğiniz gibi, Muhafız Alayı'nın 18 Temmuz 1920'de Atatürk'ün güvenliğini sağlamak amacıyla Üsteğmen İsmail Hakkı Tekçe tarafından kurulduğu kabul edilir. CB forsundan farkı zeminin kalkan şeklinde oluşudur. Aynı şekilde güneş ve etrafında 16 yıldız yer almaktadır. Basında da zaman zaman bu amblem ile CB forsu birbirine karıştırılmıştır. Muhafız Alayı'nın arması da CB forsuna bakılarak çizilmiş olmalıdır.



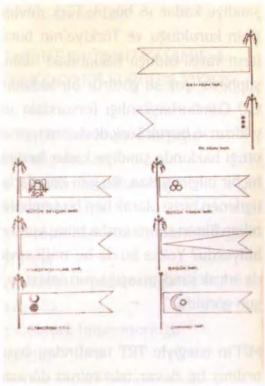
Harp Akademileri'nin 1969 yılında yayımladığı *Türkiye Cumhurbaşkanlığı Forsu ve Taşıdığı Anlam* adlı kitap.



Harp Akademileri'nin 1969 yılında yayımladığı *Türkiye Cumhurbaşkanlığı Forsu ve Taşıdığı Anlam* adlı kitapta bulunan 16 müstakil Türk devletinin bayrakları.

HARP AKADEMİLERİNİN TARİHTE KURULMUŞ TÜRK DEVLETLERİ LİSTESİ

Anlayabildiğim kadarıyla MİT'in hazırladığı listeyle CB ve Genelkurmay Başkanlığı'nın hazırladığı listedeki farklar aynı zamanda bu kurumlar arasında tartışma konusu olmuştur. CB ile aynı listeyi kullandığı anlaşılan Genelkurmay'ın MİT'in hazırladığı bu listeye İskit İmparatorluğu ile Peçenek, Kuman, Karluk, Samanoğulları devletlerini eklerken, Altınordu Devleti ile Türk-Moğol İmparatorluğu'nun yazılmamasını da büyük eksilik olarak gördüğü anlaşılıyor. Zira Harp Akademileri tarafından tam tartışmaların hararetlendiği 1969 yılında bastırılan bir kitapta bu eleştiriler dile getirilmiştir. Kitap Harita Yüzbaşısı Akib Özbek tarafından hazırlanmış ve *Türkiye Cumhurbaşkanlığı Forsu ve Taşıdığı Anlam* adlıyla 1969'da Harp Akademileri tarafından bastırılmıştır.[47] Akib Özbek o sıralarda CB içinde, forsun ne anlama geldiği ve 16 Türk devletinin hangileri olduğuyla ilgili raporu hazırlayanlardan veya metne katkıda bulunanlardan biri olmalıdır; zira onun kitabında verdiği iki liste ile CB Arşivi'nde bulduğum iki liste birbirinin nerdeyse aynıdır. Özbek, yukarıda söz ettiğim hem 17'lik listeyi –kimi devletlerin kuruluş ve batış tarihlerini farklı vererek– hem de Türk Tarih Kurumu'ndan CB'ye gönderilen uzun listeye benzer bir listeyi vermektedir. Ancak burada birçok devletin kuruluş ve yıkılış tarihleri farklılık gösterir.



Akib Özbek, ilk 17'lik listeyi[48] değerlendirirken MÖ 5. asırda kurulmuş olan İskit İmparatorluğu ile MS kurulmuş Peçenek, Kuman, Karluk, Samanoğulları devletlerine yer verilmeyişini bir eksiklik sayar ve bu durumu bunların küçük devlet oluşlarına bağlar. Kitabında birkaç değişiklikle CB'de hazırlanan ve daha önce sözünü ettiğim ikinci uzun listeyi de verir.[49] Bu listede Altınordu Devleti ile Türk-Moğol İmparatorluğu'nun yazılmamış olmasını eksiklik olarak değerlendirir. Eleştirisini şu cümleyle ifade eder: "Bunun gibi nice Türk devletleri vardır. Bilmediğimiz sebeplerle bu soylarımız, Cumhurbaşkanlığı forsundaki yıldızlardan biri olmamıştır."[50] Ardından kitapta bu iki liste yeniden düzenlenerek ve eksik olanlar da ilave edilerek bütün devletlerle ilgili ayrıntılı bilgi verilmiştir. Daha ilginci, bu kitapta bayraklara da yer verilmiş olmasıdır.[51] Bu bayrakların nasıl ortaya çıktığı hâlâ bir muammadır; zira bayrak çiziminin hangi kaynaklara dayanılarak yapıldığı hiçbir zaman belirtilmemiştir. Mesela bu konuda en eski ve önemli çalışmayı yapmış olan Fevzi Kurtoğlu'nun eserinde de bayraklara dair bilgi yoktur.[52]

CUMHURBAŞKANLIĞI'NCA DA MİT LİSTESİNİN RESMEN KABULÜ

Hem 12 Mart darbesi hem de yaklaşan CB seçimi ve Cumhuriyet'in 50. yılı kutlamaları CB forsunu yeniden popüler hale getirecek, konu hakkında haberler çıkacak, makaleler yayımlanacak ve kitapların içinde bu meseleden söz edilecektir.[53] Artan ilgi üzerine CB forsundaki güneş ve yıldızların ne anlama geldiği konusundaki sorunun tekrar tekrar CB Genel Sekreterliği'ne iletildiği anlaşılmaktadır. Sorulan bu sorulara CB Genel Sekreteri M. Cihat Alpan imzasıyla yollanan açıklama ve gönderilen 16 Türk devleti listesi, artık MİT'in hazırladığı listenin resmi olarak kabul ve teyit edildiğinin, en azından devlet katında MİT listesi üzerinde bir uzlaşmaya varıldığının da kanıtıdır. Bir bakıma 1966 yılından beri süregelen 16 Türk devleti konusundaki belirsizlik 1972 yılı itibariyle sonlan-

mış, MİT listesi artık CB'nin"tarihte kurulmuş müstakil 16 Türk devleti" listesi olarak basına gönderilmeye başlanmıştır.[54] Örneğin bu liste, bizzat CB Genel Sekreteri M Cihat Alpan imzasıyla "16 Müstakil Türk Devleti" başlığıyla *Türk Dünyası* dergisinde bir kez daha yayımlanır.[55] Alpan'ın bu listesinden sonra *Türk Dünyası* dergisinde "Başlıca 16 Türk Devleti" adıyla bir dizi yazı başlatılacak ve yaklaşık bir yıl boyunca bu 16 Türk devleti tanıtılacaktır.[56] Özellikle Fahri Korutürk'ün 6 Nisan 1973 tarihinde cumhurbaşkanı seçilmesiyle forstaki güneş ve yıldızların anlamı ve 16 Türk devleti listesi basında yer almaya devam etmiştir.[57] Böylece CB'nin resmi olarak benimsediği MİT'in listesi artık kesinleşmiş, resmileşmiş ve alenileşmiştir. Bu konuda yapılan ilginç yayınlardan biri de Harita Genel Müdürlüğü'nün 50. yıl armağanı olarak hazırladığı *Tarihteki 16 Egemen Türk Devleti ve T.C. Devlet Forsu* adlı kitapçıktır. Kitapçıkta devletlerin hem adları, hem kurucuları, hem de kuruluş ve yıkılış tarihleri üzerine bilgiler verildiği gibi bayrakları da renkli basılmıştır.[58]

SÖĞÜT'E DİKİLEN 16 TÜRK DEVLETİ KURUCUSUNUN ÇEKİK GÖZLÜ BÜSTLERİ

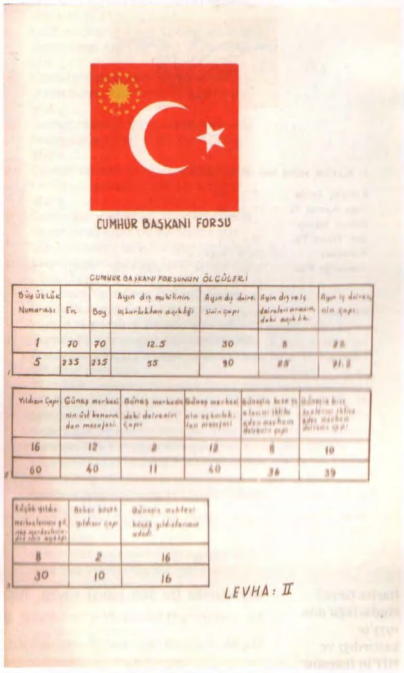
12 Mart'la birlikte yükselen milliyetçilik, kutsanan devlet geleneği ve ordunun yüceltilmesi ilginç bir girişime daha ortam hazırlamıştır. Artık CB forsundaki 16 yıldızın tarihte kurulan 16 müstakil Türk devleti olduğu "kesinleşmiş" ve "resmileşmiştir". Tam da bu dönemde yine kimin aklına geldiyse, daha ilginç bir iş yapılacak ve 16 Türk devletinin/imparatorluğunun kurucusu oldukları varsayılan liderlerin çekik gözlü büstleri toplu olarak yapılacak ve Söğüt ilçesine dikilecektir.[59] Bunlara Atatürk'ün de büstü eklenmiştir. Böylece, daha o devletlerin ve kurucularının "Türklüğü" tartışılırken hayali/uydurma bir çekik gözlü büstler topluluğu ortaya çıkmıştır.

Büstleri kimin neye, hangi kaynağa bakarak şekillendirdiği belli değildir. Muhtemelen, "Türkler Orta Asya'dan geldiklerine göre, olsa olsa hepsi çekik gözlüdürler" fikrinden yola çıkılarak yapılan bu heykellerin çekik gözlü hayali birtakım adamlar oldukları görülür. Bu fikir o kadar benimsenecektir ki benzeri çekik gözlü büstler izleyen on yıllarda da yapılacak ve törenlerle Türkiye'nin çeşitli yerlerindeki parklara yerleştirilecektir. Hatta bu büstler zaman zaman radikal dinci İslamcıların saldırısına uğrayıp kırılacaktır.[60] Söğüt'te büstlerin bulunduğu yer sonradan Ertuğrul Gazi'yi Anma ve Söğüt Şenlikleri'nin de tören alanı haline gelmiştir.

SANAYİ VE TEKNOLOJİ BAKANLIĞI'NIN AMBLEMİ OLARAK 16 MÜSTAKİL TÜRK DEVLETİ ÇARKI!

16 Türk devleti efsanesi o kadar benimsenir ki bir süre sonra kamu kurumlarında da bu konuda tercihlerin ortaya çıktığı görülür. Mesela ilerleyen yıllarda, 16 Türk devleti listesini kesinleştiren MİT, kendi yeni amblemine de bu "16 Türk devleti"ni sembolize eden 16 yıldızı ilave edecektir. 1970'lerde kutsal hale gelmeye başlayan 16 rakamı Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı'nı da etkilemiştir. O dönemde çizilip Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı'nın simgesi olarak kabul edilen amblemde 16 çark yer almıştır. Ay-yıldızı çevreleyen 16 çark, tarihte kurulmuş 16 müstakil Türk devletini simgelemektedir. Amblemle ilgili bizzat dönemin Sanayi ve Teknoloji Bakanı şu açıklamayı yapar:[61]

"Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı'nın ambleminde (armasında) yer alan ve bu bakanlığa bağlı 16 yatırım müessesesini sanayi bakımından remzeden 16 dişli çark, mesud bir tesadüf eseri olarak aynı zamanda –Reisicumhur



CB forsunun tarifiyle ilgili belge.

sancağında 16 yıldızla işaret edildiği veçhile– Türklerin kurduğu 16 büyük devleti de hatırlatmaktadır. Şanlı mazimize bağlılığımızın bir nişanesi olarak Millî Sancağımıza yer ve gönül verdiğimiz 16 büyük Türk Devletinin haşmetine yaraşır şekilde Türkiye'yi yeniden Büyük Devlet yapmak için başlatılan 1976 sanayileşme hamlemizin tahakkukunda Önasyadaki 1000 yıllık tarihimizde bizlere ışık tutan manevi havanın gene rehber olması ve kalkınmamızın maddi manevi topyekûn yükselme olarak tecelli etmesi dileği ile..."

GÜNEŞ IŞINLARININ SAYISINI 20'DEN 16'YA İNDİRMEK...

16 rakamının kutsallığı CB forsunu 1978 yılında bir kez daha etkileyecektir. Hatırlanacağı üzere yukarıda forstaki güneşin etrafındaki şua (ışın) sayısının 1925 yılındaki talimatnameyle 10 küçük, 10 da büyük olmak üzere toplam 20 olacağının belirtildiğini yazmıştım. 1937 yılında yayımlanan Türk Bayrağı Nizamnamesi'nde durum aynıdır. Ancak Kurtoğlu'nun 1938'de yayımlanan kitabının 139.



Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı da "tarihte kurulmuş 16 müstakil Türk devleti" efsanesinden etkilenerek 16 çarklı bir amblem yaptıracaktır.



I. BÜYÜK HUN İMP. M.Ö. 204-M.S. 216

Kuruluş Tarihi : M.Ö. *204*
İkiye Ayrılış Ta. : M.Ö. *58*
Birinci Yıkılışı : M.Ö. *41*
Son Yıkılış Ta. : M.S. *216*
Kurucusu : Mete (Bağatır)
Kapsadığı Alan : Kuzey-Sibirya / Güney-Tibet, Kışmir / Doğu-Büyük Okyanus / Batı-Hazar Denizi= *18 000 000* km².

Kuruluşu : Belgelerle ispatlanabilecek ilk Türk İmparatorluğu'dur. Başlangıcı M.Ö. *1116* yıllarına giden Türk Devletleri hakkında ne yazık ki, sıhhatli bilgiye sahip değiliz. Büyük HUN İmparatorluğu METE'nin bütün TÜRK boylarını tek idare altına toplaması ile kurulmuştur.
Ulusal varlığımızın temeli bu imparatorlukla atılmıştır.
Bir Ülkü için savaşı kutsal bir kurum haline getiren HUNLAR, hâlâ dünyanının en büyük eserlerinden Çin Seddi'nin yapımına sebep olmuşlardır. Ancak, çok yakın tarihlere kadar son derece önemli bir savunma hattı sayılabilecek Çin Seddi, "HUN TÜRK'lerinin Çin içlerine bir çığ gibi akmalarına engel olamamıştır.

Yıkılış : *420* yıl yaşıyan bu muhteşem imparatorluk Çin'lilerin tahriklerine kanan, oyuna gelen boyların kavgaları yüzünden yıkılmıştır.

Sosyal Hayat : Konar-göçer yaşıyan HUN'lar sıkı bir toplum ve aile düzenine sahiptiler.

Harita Genel Müdürlüğü'nün 1973'te bastırdığı ve MİT'in listesini resmileştiren kitapçığın içindeki bayrak ve açıklamalar.

sayfasında bu şua (ışın) sayısı, hiçbir anlam yüklenmeden, 8 büyük, 8 küçük toplam 16 olarak verilmiştir. Görebildiğim kadarıyla bu farklılık CB Arşivi'ndeki belgelere de yansımış ve 1967 yılından itibaren bayrak/fors mevzuatıyla ilgili araştırmalarda dile getirilmiştir. Anlaşılan o ki, birisi güneşin etrafındaki ışın sayısının da –yıldız sayısı gibi– 8 uzun 8 kısa toplam 16 kutsal (!) rakamı olması gerektiğini ifade edince, 1978 yılında 20 olan ışın sayısı tüzükte yapılan ilave bir değişiklikle, yıldız sayısıyla uyumlu hale getirilecek ve ışın sayısı 16'ya indirilecektir. Ayrıca daha önce büyük ışınların yuvarlak olan uçları sivri olacak şekilde değiştirilecek, kısaca bütün ışınların uçları artık sivri olacaktır. Bu durum Bülent Ecevit'in başbakanlığı döneminde 18 Şubat 1978 tarihinde "Türk Bayrağı Tüzüğünde Değişiklik Yapılmasına İlişkin Tüzük"te 16 Türk devleti efsanesine uygun olarak değiştirilecektir.[62]

ARA SONUÇ

CB forsundaki güneşin son müstakil Türk devleti Türkiye Cumhuriyeti'ni simgelediği, yıldızların ise tarihte kurulmuş 16 müstakil Türk devletinin simgesi olduğu yolunda kimin uydurduğu bilinmeyen sembolleştirme 1980 CB seçimleriyle birlikte yeniden gündeme gelecektir.

12 Eylül darbesinden sonra Devlet Başkanı Kenan Evren'in makamında 16 Türk devleti bayrağı yer alacak, Evren ziyaret ettiği çocuk yuvalarında ve okullarda öğrencileri 16 Türk devleti sorularıyla sınayacak, sonra birdenbire bu 16 Türk bayrağını makamından da gündeminden de kaldıracaktır. Ancak "Evren'den Erdoğan'a CB Forsunun Hikâyesi" başlıklı gelecek yazımda söz edeceğim gibi 1980'li yıllar bu konudaki tartışmaların daha da artacağı; Ankara'daki Hitit heykelinin yıkılma kararı alınarak yerine "17 Türk Devleti Anıtı" yapımı kararının verildiği, 16 müstakil Türk devleti pullarının bastırılıp sonra da görmezden gelindiği kimi komik durumların yaşandığı yıllar olacaktır.

DİPNOTLAR

1. 11. Cumhurbaşkanı Sayın Abdullah Gül'ün özel izinleriyle bu konuda Cumhurbaşkanlığı Arşivi'nde çalışmak fırsatını buldum. Cumhurbaşkanlığı Arşivi çalışanları bu konudaki belgeleri belirleyerek dijital kopyalarını bana göndermiştir. Hem Sayın Abdullah Gül'e hem de arşiv çalışanlarına gösterdikleri ilgi ve yakınlık için teşekkür ederim. Elbette bu araştırmada dile getirilen görüşler yalnızca beni bağlamaktadır.
2. Necdet Evliyagil, *Atatürk ve Anıtkabir* (Ankara: Ajans Türk Matbaacılık Sanayi AŞ, 1988) s. 77'de forsun altında şu bilgi yer alır: "ATA'nın 1922'de İzmir'e girerken otomobilindeki flama... Cumhurbaşkanlığı amblemi olarak kullanılan 16 yıldızlı atlas bayrağın eskiyen kısımları tamir edildikten sonra müzeye konacaktır."
3. *Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti Sancakları ve Düvel-i Ecnebiye Bandıraları* (İstanbul: Matbaa-i Bahriye, 1339).
4. *Türkiye Cumhuriyeti Sancakları ve Düvel-i Ecnebiye Bandıraları* isimli kitapta yayımlanır. (İstanbul: Matbaa-i Bahriye, 1340 [1924]).
5. *Türkiye Cumhuriyeti Millî ve Zâta Mahsus Sancaklar Talimatnamesi* (İstanbul: Matbaa-i Bahriye, 1341 [1925]).
6. "Meşruhat" başlığı altında verilen bilgiler şöyledir:
   "1) Ay ve yıldızın şekil ve vaziyetleri millî sancaktakilerin aynıdır.
   2) Yalnız alamet-i mahsusa [özel işaret] olan güneş ve yıldızlar mat sarı yaldız ile imal edilir.
   3) Güneşin büyük şualarının [ışını] re'sleri beyzî [başları yumurta gibi, oval], küçük şualarının re'sleri ise müsellesîdir [üçgendir].
   4) Küçük yıldızlardan her birinin birer şua merkeziyle birlikte, mevzu bulundukları mevhum dairenin tam muhitinde bulunur ve bu şualar müteselsilen aynı istikameti takip ederler." (s. 4)
7. Aynı yıl *Anadolu Evladlarına Yadigâr Saneak ve Sancağımız* adıyla ilginç bir kitap yayımlanır ve bayrağın tarihini anlatır. Cemil, *Anadolu Evladlarına Yadigâr Saneak ve Sancağımız* (İstanbul: Kader Matbaası, 1341[1925]). Cemil şöyle tanıtılır: "Ankara Redif Fırkası Sertabibliğinden mütekait Bitlis Sıhhiye Müdürü sabık-ı kaymakam elhac."
8. "Türk Bayrağı Kanunu" Kanun No: 2994, Kabul Tarihi: 29/5/1936. *Resmi Gazete*, sayı 3322 (5 Haziran 1936) s. 6571. Kararname: 2/4767. 25/3/1341 tarih ve 1713 sayılı kararnameye ek olarak Millî Müdafaa Vekilliği'nce hazırlanıp 30/6/1936 tarih ve 11060 sayılı tezkere ile gönderilen ilişik Bayrak Numuneleri ve İzahnamesi; İcra Vekilleri Heyeti'nce 5/6/1936'da tetkik edilerek tasdiki onanmıştır. 5/6/1936, *Resmi Gazete*, sayı 3590 (27 Nisan 1937) s. 7989. (Bayrak numuneleri *Resmi Gazete*'nin sonuna eklenmiştir.) Sonradan bir düzeltme yayınlanmıştır. DÜZELTME: "Reis-i Cumhur forsu levhasının 14, 15. sütunundaki (s/m) remzi çıkarılacaktır." *Resmi Gazete*, sayı 3651, 8 Temmuz 1937, s. 8444.
9. Kararname: 2/7175, "Türk Bayrağı Nizamnamesi", *Resmi Gazete*, sayı 3708, 14 Eylül 1937, s. 8711'de 36. madde şöyledir: "Madde 36-Resmi makamlara aid forslarla resmî daireler ve Kızılay teşkilâtı tarafından kullanılan hususî bayrakların birer örnekleri bu nizamnameye bağlı (2) numaralı levhada gösterilmiştir. Gerek bunların gerek diğer hususî bayrakların zaruri haller müstesna olmak üzere şaliden yapılması mecburidir."
10. Kararname: 2/4767. 25/3/1341 tarih ve 1713 sayılı kararnameye ek olarak Millî Müdafaa Vekilliği'nce hazırlanıp 30/6/1936 tarih ve 11060 sayılı tezkere ile gönderilen ilişik Bayrak Numuneleri ve İzahnamesi; İcra Vekilleri Heyeti'nce 5/6/1936'da tetkik edilerek tasdiki onanmıştır. 5/6/1936, *Resmi Gazete*, sayı 3590, 27 Nisan 1937, s. 7989. (Bayrak numuneleri *Resmi Gazete*'nin sonuna eklenmiştir.) Sonradan bir düzeltme yayınlanmıştır.
   DÜZELTME: "Reis-i Cumhur forsu levhasının 14, 15. sütunundaki (s/m) remzi çıkarılacaktır." *Resmi Gazete*, sayı 3651, 8 Temmuz 1937, s. 8444.
11. Daha sonra çıkarılan Türk Bayrağı Nizamnamesi'ne Ek Nizamname ile forsun boyutları 30x30 cm olarak belirlenmiştir.
12. *Sancağımızın* adlı 1933'te *Deniz Mecmuası*'na ilave olarak basılan eseri 1934'te genişletilerek kitap olarak basılır. Fevzi Kurtoğlu, *Sancağımızın Tarihi* (İstanbul: Sebat Matbaası, 1934) ve üçüncü defa Fevzi Kurtoğlu, *Türk Bayrağı ve Ay Yıldız* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1938); yeni baskısı için bkz. Fevzi Kurtoğlu, *Türk Bayrağı ve Ay Yıldız* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1992). Ayrıca İhsan Kocaman, *Bayrak Saneak Milli Marş* (İstanbul: Kenan Basımevi, 1939).
13. Kurtoğlu, *Türk Bayrağı ve Ay Yıldız* (1938), s. 139.
14. Aşe, s. 143.
15. Bkz. *1925-1926 Türkiye Cumhuriyeti Devlet Salnamesi* (İstanbul: Matbaa-i Amire, 1926); *1926-1927 Türkiye Cumhuriyeti Devlet Salnamesi* (Ankara: Matbuat Müdiriyet-i Umumiyesi, 1927) (Matbuat Müdüriyet-i Umumiyesi Neşriyatından: 2). *1927-1928 Salnamesi*'nde bayrağın yalnızca ebatlarına dair ve 1925 yılında yayınlanan talimatnamenin bayrağa ilişkin bölümü bulunur. Bkz. "Millî Bayrağın Aksam-ı Esasiyesi Arasında Nisbetler", *1927-1928 Türkiye Cumhuriyeti Devlet Salnamesi* (Ankara: Matbuat Müdüriyet-i Umumiyesi, 1929) (Matbuat Müdiriyet-i Umumiyesi Neşriyatından: 3) s. 16-17. *1928-1929 Salnamesi*'nde hiçbir bilgi yoktur. *Türkiye Cumhuriyeti Devlet Yıllığı Matbuat Umum Müdürlüğü 1928-1929* (İstanbul: Devlet Matbaası, 1929) (Matbuat Umum Müdürlüğü Neşriyatından: 4).
16. *Türkiye Cumhuriyeti Devlet Yıllığı 1944-1945* (Ankara: Başbakanlık Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü Yayınlarından: 10, 1945).
17. *Türkiye Yıllığı 1947* (İstanbul: Türkiye Basımevi, 1947) s. 17-22'de Türk Bayrağı Kanunu ve nizamnamesi yer alır.
18. *Dışişleri Vekâleti Yıllığı 1953 (Eylül)* (Ankara: Güzel İstanbul Matbaası, 1954).

18 Nalan Dönmez Yakarçelik, "Cumhurbaşkanlığı Forsunu Hüsnü Tengüz Çizmişti", *Atlas Tarih*, sayı 28, (Ağustos-Eylül 2014), s. 10-11.

19 Oğlu ve torunları bu işle uğraşırlar ama bir netice alamazlar. "Cumhurbaşkanlığı Forsunu Babam Çizdi, Hakkı Teslim Edilsin", *Zaman* (10 Ağustos 2004) http://www.zaman.com.tr/cuma_-cumhurbaskanligi-forsunu-babam-cizdi-hakki-teslim-edilsin-_79194.html Ayrıca bkz. "Tengüzlerin Fors Mücadelesi", *Milliyet* (15 Ocak 2015). Çizerine iade-i itibar konusu için "Forsun Tasarımcısına İade-i İtibar" başlıklı, Sibel Kurtoğlu'nun AA mahreçli haberi http://www.aa.com.tr/tr/haberler/351155--forsun-tasarimcisina-iade-i-itibar

20 http://www.zaman.com.tr/cuma_ressam-ahmet-tenguz-babasinin-yaninda_169001.html

21 *Orta Mektep İçin Tarih I* (İstanbul: Devlet Matbaası, 1931).

22 *Tarih II Orta Zamanlar* (İstanbul: Devlet Matbaası, 1931).

23 *Tarih III Yeni ve Yakın Zamanlar* (İstanbul: Devlet Matbaası, 1931); 3. baskı 1941.

24 *Tarih IV Türkiye Cümhuriyeti* (İstanbul: Devlet Matbaası, 1931).

25 *Orta Mektep İçin Tarih I* (İstanbul: Devlet Matbaası, 1931), s. 30-31.

26 Süleyman Tonguzalp, *Türk Dünyası ve Büyük Türk Devletleri* (Ankara: Jandarma Genel Komutanlığı Basımevi, 1950), s. XIV-XV. Süleyman Tonguzalp Atatürk Lisesi tarih öğretmenidir ve jandarma genel komutanının askerlik derslerini gözden geçirmek üzere okula geldiğinde bir öğrenciye sorduğu ve yeterli cevap alamadığı sorusuna bir cevap olmak üzere hazırlanmıştır.

27 İslamlıktan Önce Kurulan Türk Devletleri
Ön Asyada Kurulan En Eski Devletler
1-Mezopotamyada Sümer-Türk Devletleri M.Ö. takriben (4000-2000)
2-Güney Batı İranda Elâmlılar Devleti M.Ö. takriben (4000-640)
3-İran ve Mezopotamyada Kaslar veya Kasitler M.Ö. takriben (1750-1175)
Orta Asya, İran-Doğu ve Orta Avrupa Türk Devletleri
4-Orta Asyada Büyük Hun (Khun) İmparatorluğu M.Ö. takriben (1400)-M.126
5-Sakalar ve Türk İskit İmparatorluğu M.Ö. (800)-(M.100)
6-İranda Matalar veya Medler M.Ö. (728-550)
7-İranda Partlar Devleti M.Ö. 255-M. 226
8-Batı Hunları ve Orta Avrupa Hun İmparatorluğu Miladî 100-453
9-Asyada Akhunlar Devleti 425-657
10-Gök Türk-Kutluk Devleti 552-745
11-Avar-Türk İmparatorluğu 562-799
12-Uygurlar-Dokuz Oğuzlar 745-840 ve 847-1209
13-Karluklar Devleti 766-932
Doğu Avrupa Türk Devletleri
14-Hazarlar veya Hodarlar Devleti 620-1055
15-Bulgar-Türk Devletleri 630-1236
İslam Devrinde Kurulan Türk Devletleri
16-Saman Oğulları Devleti 874-999
17-Karahanlılar (Hakaniye) Devleti 932-1212
18-Gazneliler Devleti 962-1183
19-Büyük Selçuklu İmparatorluğu 1040-1157
20-Horzumlular (Harezm Şahlar) Devleti 1077-1231
21-Anadolu Selçukluları Devleti 1077-1308
22-Cengiz veya Türk Moğol İmparatorluğu 1206-1370
23-Altın Ordu veya Kıpçak İmparatorluğu 1241-1502
24-Timur İmparatorluğu 1369-1509
25-Özbekler Hanlığı 1500-1600
26-Babür (Büyük Türk-Hint) İmparatorluğu 1526-1858
27-Büyük Osmanlı İmparatorluğu 1299-1922
28-Türkiye Cumhuriyeti 1923
(s. 63-120). Bu listeye Mısır'da Tulun oğulları, Ahşitler ve Memlükler (Ölçemenler), İran'da Afşarlar, Kacarlar Türkistan ve Çin'de kurulan kimi devletler, hanedanlar, Anadolu'da kurulmuş olan beyliklerden mesela Danişmendoğulları, Mengüçler, Saltuk Beyleri, Karakoyunlu, Akkoyunlu devletleri, Karamanoğulları Beyliği gibi beyliklerin dâhil edilmediğini belirtir (s. 59-60).

28 Cumhuriyet Arşivi'nde internet taraması yaparken görebildiğim kadarıyla forslarla ilgili yalnızca şu belge var ki askeri forslara dair olmalıdır. Tarih: 9/8/1960 Sayı: 221 Dosya: 7391 Fon Kodu: 30..18.1.2 Yer No: 156.11..18. Türk Bayrağı Tüzüğü'ne bağlı 2 numaralı levhaya bir fors ilavesine dair tüzüğün yürürlüğe konulması.

29 *Dışişleri Bakanlığı Yıllığı 1964-1965*, yay. haz. Hâmid Aral (Ankara: 1965).

30 Mesela *1962 Türkiye Yıllığı* (İstanbul: Ercan Matbaası, 1961), *1965 Türkiye Yıllığı* (İstanbul: Gün Matbaası 1964).

31 Cumhurbaşkanlığı Arşivi, Cumhurbaşkanlığı Cevdet Sunay Arşivi Yer No: 5/2-7 Fihrist 1950-2-3-4, Cumhurbaşkanlığı'ndan Türk Tarih Kurumu Başkanlığı'na 6 Mayıs 1966 tarih ve 4-136 sayılı yazı.

32 Cumhurbaşkanlığı Arşivi, Cumhurbaşkanlığı Cevdet Sunay Arşivi Yer No: 5/2-7 Fihrist 1950-1, Cumhurbaşkanlığı'ndan Türk Tarih Kurumu Başkanlığı'na 4 Mayıs 1967 tarih ve 4-337 sayılı yazı.

33 Cumhurbaşkanlığı Arşivi, Cumhurbaşkanlığı Cevdet Sunay Arşivi Yer No: 5/2-7 Fihrist 1950, Türk Tarih Kurumu Başkanlığı'ndan Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği'ne 18 Mayıs 1967 tarih ve A.20/2.3/2 sayılı yazı.

34 Cumhurbaşkanlığı Arşivi, Cumhurbaşkanlığı Cevdet Sunay Arşivi Yer No: 5/2-7 Fihrist 1949-1-2-3, Türk Tarih Kurumu Başkanlığı'ndan Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği'ne.

35 Cumhurbaşkanlığı Arşivi, Cumhurbaşkanlığı Cevdet Sunay Arşivi Yer No: 5/2-7 Fihrist 1949-1-2-3, Türk Tarih Kurumu Başkanlığı'ndan Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği'ne: "Cumhurbaşkanlığı Forsundaki Güneş ve Yıldızların anlamı üzerinde bir bilgim yoktur. Bu konu her halde Atatürk zamanında ele alınmış olmamalıdır. Öyle olsaydı Tarih Kurumundan her halde geçerdi.
Güneş ve Yıldızların anlamı Güneşin Türkiye Cumhuriyetini ve 16 Yıldızın geçmişteki müstakil Türk devletlerini temsil ettiği ise bu devletlerin sayısı 16 dan çok üstün olduğuna göre bir seçim yapmak gerekir. Esasen Cumhur Başkanlığı Genel Sekreterliğinden gelen listede de birkaç devlet aynı numara altında anılmakta olması bu çokluğu göstermektedir. Arkadaşımız Hâmit Zübeyr Koşay da dosyada bulunan yazısında bunu belirtmektedir.
Bence Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliğinden gelen listedeki ilk sekiz devlet veya devletler topluluğu olduğu gibi bırakılmalı, ancak tarihlerle bunların büyüklük derecesinin pek belirli olmadığı tasrih edilmelidir.
[Bu arada 23'lük liste verilmiştir. MÖA]
a) Büyük Selçuk, b) Delhi Türk, c) Büyük Timur, d) Özbek, e) Gurkanıl Devletlerinin dağılmasından birçok Türk veya yerli bazen çok güçlü ve uzun ömürlü devletler doğmuş ise de bunların anılması pek uzun olacağından vaz geçilmiştir.
Adı geçen 23 Devletten hangilerinin 16 yıldıza tekabül ettiğini seçmek forsu yapmış olanlara aittir."

36 Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği 1 Ağustos 1867 Türk Tarih Kurumu Başkanlığı'na hem 17 Haziran 1967 hem de 17 Temmuz 1967 tarihli yazıların cumhurbaşkanına arz edildiğini ve kendisinin ilgilerinden dolayı Türk Tarih Kurumu'na teşekkür edildiğini belirten bir teşekkür yazısı yazmıştır.
"Türk Tarih Kurumu Başkanlığına
Ankara
İlg: a.17.6.1967 gün ve B.22/1-347 sayılı yazını
b.17.7.1967 gün ve B.22/1-347 sayılı yazınız
Türk Arap-İlişkileri ve
Cumhurbaşkanlığı Forsu hakkında ilgide kayıtlı yazılarla verilmiş olan bilgiler Sayın Cumhurbaşkanımıza arzedilmiş ve ilginizden dolayı teşekkürlerinin iletilmesine memur etmişlerdir.
Saygılarımla arz ederim.
M. Cihat Alpan
Genel Sekreter"
Cumhurbaşkanlığı Arşivi, Cumhurbaşkanlığı Cevdet Sunay Arşivi Yer No: 5/2-7 Fihrist 1949, Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği'nden Türk Tarih Kurumu Başkanlığı'na 1 Ağustos 1967 tarih ve 4.600 sayılı yazı.

37 Cumhurbaşkanlığı Arşivi, Cumhurbaşkanlığı Cevdet Sunay Arşivi Yer No: 5/4-12 Fihrist 4841-1.

38 Cumhurbaşkanlığı Arşivi, Cumhurbaşkanlığı Cevdet Sunay Arşivi Yer No: 5/4-12 Fihrist 4841-4.

39 Cumhurbaşkanlığı Arşivi, Cumhurbaşkanlığı Cevdet Sunay Arşivi Yer No: 5/4-12 Fihrist 4841-2.

40 Cumhurbaşkanlığı Arşivi, Cumhurbaşkanlığı Cevdet Sunay Arşivi Yer No: 5/4-12 Fihrist 4841-3.

41 Cumhurbaşkanlığı Arşivi, Cumhurbaşkanlığı Cevdet Sunay Arşivi Yer No: 5/4-12 Fihrist 4841-3 arka sayfa kurşunkalemle yazılmıştır

42 Cumhurbaşkanlığı Arşivi, Cumhurbaşkanlığı Cevdet Sunay Arşivi Yer No: 5/4-13 Fihrist 4841, Basın-Yayın Genel Müdürlüğü'nden Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği'ne 2 Haziran 1969 tarih ve 187/236-1850 sayılı yazı.

43 "Bunları Biliyor musunuz: Cumhurbaşkanlığı Forsundaki Güneş ve Yıldızlar", *Karınca*, sayı 369 (Eylül 1967) s. 39.
YILDIZLAR
1-Türk Hun İmparatorluğu
2-İskit İmparatorluğu
3-Garbî Hun Devleti
4-Avrupa Türk Hun İmparatorluğu
5-Garbî Türkistan ve Şimalî Afganistan Ak Hun Devleti
6-Orta Asya'daki Türk İmparatorluğu (Tukyu-Kaylık Devleti)
7-Karadeniz'in şimalinde muhtelif tarihlerde Türk Devleti
8-Asya Türk İmparatorluğundan sonra Orta Asya Türk Devleti (Muhtelif İsimlerde)
9-Samanoğulları Devleti
10-Gazneliler Devleti
11-Karahanlılar ve Karahatlar Devleti
12-Selçuklular Devleti
13-Harzemşahlar Devleti
14-Büyük Timur İmparatorluğu
15-Babür İmparatorluğu
16-Türk Osmanlı İmparatorluğu
GÜNEŞ
17-Türkiye Cumhuriyeti

44 Nihal Atsız, "16 Devlet Masalı ve Uydurma Bayraklar", *Ötüken*, sayı 5 (65) (Mayıs 1969), s. 3-5.
"Son zamanlarda basında görülen haberlerle ve TRT'nin bastırdığı bir takvimle Türklerin şimdiye kadar 16 büyük devlet kurduğunu, bu yüzden Türkiye Cumhurbaşkanlığı forsunda 16 yıldız bulunduğu iddiaları öne sürüldü.Her şeyimiz gibi tarihimiz de henüz kesin şeklini almış değildir. Türk tarihi nerden başlayıp hangi gidişi takip eder, kimler Türktür? Bunlar henüz belli değildir. Daha önce de belirttiğimiz gibi bazı büyük şahsiyetlerin Türk olup olmadığı üzerinde bile tarihçilerimiz arasında birlik yoktur. Durum bu merkezde iken, şimdiye kadar 16 büyük Türk devletinin kurulduğu ve Türkiye'nin bunların vârisi olduğu hakkındaki iddia, şüphesiz, çok su götürür bir iddiadır (...) Cumhurbaşkanlığı forsundaki 16 yıldızın 16 büyük Türk devletini temsil ettiği hakkında şimdiye kadar benim hiçbir bilgim yoktu. Bu gibi konularla ilgilenen birisi olarak ben bu sembolü bilmedikten sonra acaba bunu kimler biliyordu? Yoksa bu da bir millî sırdı da ancak şimdi mi açığa vurulması uygun görüldü?
16 Türk devleti efsanesini, sayın Tekin Erer'in Ocak 1969' da kendi sütununda yazdığı 'Türklüğün 16 Avizesi' başlıklı makaleden öğrendim. Bu makalede sayılan 16 devlet arasında Samanlılar gibi Türk olmayan devlet bulunduğu gibi Akkoyunlular, Karakoyunlular, Safeviler, Mısır Kölemenleri gibi büyük ve muhteşem Türk devletlerinden bahsedilmeyişi, hele cihan tarihinin en büyük imparatorluğu olan Çengiz devletinin anılmayışı konuyu daha başlangıçta sakat hale getirmektedir. Bundan başka 16 devlet telâkkisi bizim millî ülkümüze, büyüklük düşüncemize, süreklilik vetiremize aynı zamanda tarihî gerçeklere de şiddetle aykırı düşmektedir.
16 büyük devlet... Tabiî, Karamanoğulları ve daha küçükleri gibi öteklerini de sayınca

bu rakam kabaracak, en aşağı 50 devlet olacaktır. 50 devlet kurmayı bir başarı saymak, ilk bakışta mümkün görünebilir. Fakat madalyonun ters tarafına dönünce iş tamamiyle değişir. Adama sorarlar: Elli devlet kurdun da neden hiçbirini yaşatamadın? Neden kala kala orta çapta bir Türkiye Cumhuriyetine kaldın? Zoraki tarih bilginleri tabii bu sorunun cevabını veremeyeceklerdir. Çünkü tarihi gerçek hiç de öyle değildir. 16 veya 50 devlet kurulmuş değildir. Gerçekte anayurtta bir, nihayet iki devlet kurulmuş, anayurt dışında da buna üç beş devlet daha eklenmiştir. O kadar.
(...)
Türk tarihinin devletler adı altında parçalara bölünmesinin milli psikoloji üzerindeki yıkıcı tesirini kimse düşünmüyor.
(...)
Son haftalarda TRT tarafından yayınlanan bir takvim aynı 16 devlet masalını tekrarlamak, üstelik 16 devlete 16 uydurma bayrak yakıştırmak bakımından dikkati çekmiştir. TRT umumiyetle sol eğilimli bir müessese olarak tanındığı için onun böyle Turancı bir takvim yayınlaması cidden şaşılacak bir davranıştır. Fakat 16 devletin her biri hakkında verilen bilgi ile Türk büyüklerine isnad olunan sözler yanlış veya uydurmadır (...)
16 muhayyel Türk devletinin 16 bayrağı da tamamen hayali, uydurma ve yakıştırmadır. (...) Uydurma bayraklar arasındaki Hun bayrağında ejder mi, semender mi, kertenkele veya dinozor mu olduğu belli olmayan acayip yaratık şeklinin yer alması Türk tarihi hakkında hiçbir bilgiye malik olmamak demektir. Ejder, Çinlilerin sembolüdür. Türklerde ise kurt, doğan ve koyun kullanılmıştır (...)"

45 Tahsin Ünal, "Fors'a Dair", *Türk Kültür Dergisi*, sayı 83 (Eylül 1969), s. 813-814.

46 "Her askeri birliğimizin olduğu gibi Muhafız Alayı'mızın da bir fors'u vardır. Bu fors'un ortasında bir güneş, bunun etrafında da onaltı tane yıldız vardır. Fors'un ortasındaki güneş Türkiye Cumhuriyeti Hükümetini etrafındaki yıldızlar da 'Tarihte müstakil hâkimiyet kurmuş olan onaltı Büyük Türk devletini' temsil etmektedir. Bunun böyle olduğunu eskiden beri biliyordum. Fakat yıldızların temsil ettiği devlet hakkında bazı konuşmalar oldu. Söylenenleri tarihi bilgimle bağdaştıramamış ve yanlış bulmuştum. Belki hatırlarda yanlış kalmıştır, demiştim. Söylediklerinin yanlış olmadığını iddia edenler, Muhafız Alayı kumandanlığından getirdikleri belgeyi bana verdiler, okudum ve hayretler içinde kaldım."
(Aslında Tahsin Ünal'ın gördüğü CB forsu değil, Cumhurbaşkanlığı Muhafız Alayı'nın sembolüdür. CB forsundan farkı zeminin kalkan şeklinde oluşudur. Aynı şekilde güneş ve etrafında 16 yıldız yer almaktadır. Basında da zaman zaman bu amblem ile CBF forsu birbirine karıştırılmıştır.)

47 Akib Özbek, *Türkiye Cumhurbaşkanlığı Forsu ve Taşıdığı Anlam* (İstanbul: Harb Akademileri Komutanlığı Yayınlarından, Harb Akademileri Basımevi, 1969).

48 Liste şudur:

1-Büyük Hun İmparatorluğu	MÖ-1230-MS-93
2-Batı Hun İmparatorluğu	100-376
3-Avrupa Hun İmparatorluğu	375-453
4-Ak Hun İmparatorluğu	424-652
5-Göktürk İmparatorluğu	552-630
6-Avar İmparatorluğu	565-835
7-Uygur Devleti	740-845
8-Hazar İmparatorluğu	602-1016
9-Gazneliler Devleti	962-1183
10-Karahanlılar Devleti	932-1212
11-Büyük Selçuklu İmparatorluğu	1040-1157
12-Harzemşahlar Devleti	1077-1231
13-Altınordu Devleti	1236-1502
14-Büyük Timur İmparatorluğu	1369-1507
15-Babür İmparatorluğu	1507-1530
16- Osmanlı İmparatorluğu	1299-1920
17-Türkiye Cumhuriyeti	1920-.....

49 Uzun liste şöyledir:
1-Türk Hun İmparatorluğu (M.Ö. 1230-M.S. 93)
2-İskit İmparatorluğu (M.Ö. 5-3 yüzyıl)
3-Batı Hun Devleti (100-376)
4-Avrupa Hun İmparatorluğu (375-453)
5-Batı Türkistan ve Şimali Afganistan Ak Hun Devleti (424-652)
6-Orta Asya'daki Gök Türk İmparatorluğu
A.Tukyu Devleti (552-630)
B.Kutluk Devleti (681-744)
7-Karadeniz'in kuzeyinde çeşitli tarihlerde kurulan Türk Devletleri
A.Avar İmparatorluğu ((563-630)
B.Peçenekler (863-839-1091)
C.Kumanlar (1067-1091)
8-Asya Türk İmparatorluğundan sonra çeşitli isimlerle kurulan Türk Devletleri
A.Türkeşler (690-766)
B.Karluklar (766-932)
C.Uygurlar (740-845)
D.Hazarlar((602-1016)
9-Samanoğulları Devleti (874-999)
10-Gazneliler Devleti (962-1183)
11- A.Karahanlılar Devleti (932-1212)
B.Karahatalar Devleti(1125-1210)
12-Selçuklu Devleti (1040-1157)
13-Harzemşahlar Devleti (1077-1172-1231)
14-Büyük Timur İmparatorluğu(1369-1507)
15-Babür İmparatorluğu (1507-1530)
16-Türk Osmanlı İmparatorluğu (1299-1920)
17- Türkiye Cumhuriyeti(1920)

50 Özbek, *aşe*, s. 12-13.

51 *Aşe*, s. 105-106.

52 Kurtoğlu, *aşe*, s. 52-55'te bayrak bilgilerinin sınırlı olduğunu; Anadolu Selçukilerinin sancaklarının ne renginin ne de şeklinin bilinmediğini, Harzemşahların ise al renkte sancak kullandıklarını belirtir. Halbuki çizimlerde renk al değil, siyahtır.

53 Fahrettin Süldür, *Türk Adı Albümü* (Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık Sanayii, t.y.), s. 2-3.

54 Candan Selek Atatöv, "Bir Bilene Soralım", *Milliyet* (12 Ocak 1972), s. 5.
Büyük Hun İmparatorluğu-Mete (Bağatır)
Batı Hun İmparatorluğu-Panu
Avrupa Hun İmparatorluğu-Muncuk, Oktar, Rua ve Aybars (dört kardeş)
Ak Hun İmparatorluğu-Akşuvar (Aksungur)
Göktürk İmparatorluğu-Bumın Kağan (Tümen)
Avar İmparatorluğu-Bayar Kağan
Hazar İmparatorluğu-Hakan Yusuf en büyük hükümdarı (Kurucusu hakkında kesin bilgi yok)
Uygur Devleti-Kutluğ Bilge, Kül Kağan
Karahanlılar-Saltuk Buğra Han
Gazneliler-Alp Tekin
Büyük Selçuk İmparatorluğu-Selçuk
Harzemşahlar-Kudbettin Mehmet (Harzemşah)
Altınordu Devleti-Batur Han
Büyük Timur İmparatorluğu-Timur Gürgâni
Babür İmparatorluğu-Babür Şah
Osmanlı İmparatorluğu-Osman Bey

55 M. Cihat Alpan (Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreteri), "Cumhurbaşkanlığı Forsundaki Güneş ve Yıldızların Anlamı", *Türk Dünyası*, sayı 24 (Ocak-Şubat-Mart 1972), s. 4.

56 İlk yazıda bir yanlışlık eseri "Başlıca 12 Türk Devleti" yazılmıştır. Bkz. "Başlıca 12 Türk Devleti", *Türk Dünyası*, sayı 25 (Nisan-Mayıs-Haziran 1972), s. 45. 1-Büyük Hun İmparatorluğu 2-Batı Hun İmparatorluğu 3-Avrupa Hun İmparatorluğu 4-Ak Hun İmparatorluğu.
İkinci yazı: ""Başlıca 16 Türk Devleti", *Türk Dünyası*, sayı 26 (Temmuz-Ağustos-Eylül 1972), s. 47-48 6-Gök Türk İmparatorluğu
Üçüncü yazı: Yine başlık yanlış olarak "Başlıca 12 Türk Devleti" şeklinde verilmiştir. "Başlıca 12 Türk Devleti", *Türk Dünyası*, sayı 27 (Ekim-Kasım-Aralık 1972), s. 47. Avar İmparatorluğu, Hazar İmparatorluğu.
Dördüncü yazı: "Başlıca 16 Türk Devleti", *Türk Dünyası*, sayı 28 (Ocak-Şubat-Mart 1973), s. 47-48. 8-Uygur Devleti, 9-Karahanlılar, 10-Gazneliler.
Beşinci yazı: "Başlıca 16 Türk Devleti", *Türk Dünyası*, sayı 29 (Nisan-Mayıs-Haziran 1973), s. 47-48. 11-Büyük Selçuklu, 12-Harzemşahlar, 13-Altınordu.

57 Bir örnek için bkz. "Yeni Bir Başkan Korutürk", *Milliyet 1973* (İstanbul: Milliyet Ofset Tesisleri, Mart 1975), s. 23. Verilen listede Avar unutulmuştur. "Cumhurbaşkanlığı forsundaki '16 yıldız' tarih boyunca bağımsız egemenlik kurmuş 16 Türk devletini temsil eder. Yıldızların ortasındaki güneş ise 'Türkiye Cumhuriyeti'dir."

58 *Tarihteki 16 Eşemen Türk Devleti ve T.C. Devlet Forsu* (Ankara: Harita Gn. Md., 1973?). Harita Genel Müdürlüğü 50. Yıl Armağanı.

1-Büyük Hun İmparatorluğu	
Mete (Bagatır)	MÖ-204-MS-216
2-Batı Hun İmparatorluğu	
Panu	48-21
3-Avrupa Hun İmparatorluğu	
Muncu, Oktar, Rua, Aybars adlı 4 kardeş.	
İlk İmp: Oktar	375-454
4-Ak Hun İmparatorluğu	
Aşuvar	420-562
5-Göktürk İmparatorluğu	
I. Göktürk Kağanlığı	
Bumin Kağan	552-581
II. Göktürk Kağanlığı	
İlteriş Kağan	682-743
6-Avar İmparatorluğu	
Bayan Kağan	565-803
7-Hazar İmparatorluğu	
(Belirtilmemiş)	602-1016
8-Uygur Devleti	Birinci
Uygur Devleti	
Kutluğ Bilge Kül Kağan	740-845
İkinci Uygur Devleti	
(Belirtilmemiş	1209-1335
9-Karahanlılar	
Saltuk Buğra Han	940-1040
10-Gazneliler	
Alp Tekin	963-1183
11-Büyük Selçuklu İmparatorluğu	
İlk İmparatorluk	
Selçuk	1040-1117
İkinci İmparatorluk	
(Belirtilmemiş)	1117-1157
12-Harzemşahlar	
Muhammed Harzemşah	1157-1231
13-Altınordu Devleti	
Batur Han	1236-1502
14-Büyük Timur İmparatorluğu	
Timur Gürkân	1368-1501
15-Babür İmparatorluğu	
Babür Şah	1526-1858
16- Osmanlı İmparatorluğu	
Osman Bey	1299-1922

59 Atatürk (Türkiye Cumhuriyeti), Osman Bey (Osmanlı Devleti kurucusu), Babür Şah (Babür İmparatorluğu'nun kurucusu), Süleyman Şah (Selçuklu İmparatorluğu'nun kurucusu), Timurlenk, (Timur İmparatorluğu'nun kurucusu), Batur Han (Altınordu Devleti'nin kurucusu), Harzemşah (Harzemşahlar Devleti'nin kurucusu), Selçuk Bey (Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun kurucusu), Alptekin (Gazneliler Devleti'nin kurucusu), Saltuk Buğra Han (Karahanlılar Devleti'nin kurucusu), Cengiz Han (Cengiz İmparatorluğu'nun kurucusu), Bilge Kaan (Uygur Devleti'nin kurucusu), Bumin Kaan (Göktürk İmparatorluğu'nun kurucusu), Mete Han (Büyük Hun İmparatorluğu'nun kurucusu), Attilâ Han (Avrupa Hun İmparatorluğu'nun kurucusu). Bkz. Turhan Aytul, "Magazin", *Milliyet* (6 Mayıs 1973), s. 4.

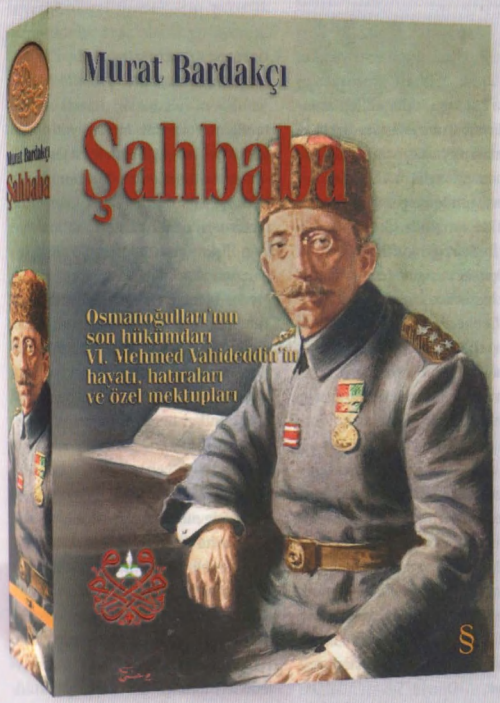
60 "Putları Kırdım", *Cumhuriyet* (9 Haziran 1987), s. 9 ve "Dolandırıcı Çıktı", *Cumhuriyet* (10 Haziran 1987), s. 8 ve "Oğlum Enver Azmi Vatan Hainidir", Cumhuriyet (11 Haziran 1987), s. 8.

61 Hasan Pulur, "Olaylar ve İnsanlar: Temellerin Temeli Nereye Dayanıyor?", *Milliyet* (13 Kasım 1976), s. 5.

62 "Türk Bayrağı Tüzüğünde Değişiklik Yapılmasına İlişkin Tüzük", *Resmi Gazete*, sayı 10204 (18 Şubat 1978), s. 1-2.
"Türk Bayrağı Tüzüğünde Değişiklik Yapılmasına İlişkili Tüzük
Madde 1- 28/7/1937 günlü ve 2/7175 sayılı Bakanlar Kurulu kararıyla yürürlüğe konulan "Türk Bayrağı Tüzüğü"nün 36 ncı maddesine eklı (2) no.'lu levhada yer alan Cumhurbaşkanlığı forsu ile ilgili açıklamanın 3 üncü bendi aşağıdaki biçimde değiştirilmiştir:
3 [Madde numarası 2 olacak! MÖA]- Güneş ışınlarının 8'i büyük 8'i küçük olup, uçları sivridir (Örnek Eklidir)
Madde 2- Danıştayca incelenmiş olan bu Tüzük hükümleri, Resmi Gazete ile yayımı gününde yürürlüğe girer.
Madde 3- Bu Tüzük hükümlerini Bakanlar Kurulu yürütür."



MURAT BARDAKÇI'DAN SULTAN VAHİDEDDİN GERÇEĞİ



Vatan haini miydi?
Memleketini neden terk etti?
Gidişi kaçış mıydı?
Ve gerçekler...

Son padişahın tarihteki rolü yıllarca tartışıldı, ama o hiç katılmadı bu tartışmaya... Şimdi, ölümünün üzerinden geçen 70 küsur yıl boyunca ailesinin tititizlikle sakladığı özel arşivi ilk kez bu kitapla gün ışığına çıkıyor ve Sultan Vahideddin, hakkındaki tartışmalara belgeleriyle, mektuplarıyla, yarım bıraktığı anılarıyla, yani kendi kalemiyle katılıyor.

EVEREST

www.everestyayinlari.com

I. DÜNYA SAVAŞI'NDA OSMANLI ORDUSUNDA ERMENİ ASKERLER

AYHAN AKTAR

1915'te Osmanlı Ordusunda Ermeni, Rum ve Yahudi subayların ve erlerin varlığı, Çanakkale savaşlarının Osmanlı'nın son zaferi olmaktan çıkarılarak "Türkleştirilmesine" izin vermemektedir. Ermeni soykırımının 100. yılı olan 2015'in yaratacağı sıkıntıları dengelemek için son yıllarda kurgulanan "İslam dünyasının Haçlılara karşı Çanakkale'deki şanlı direnişi" anlatısı da tarihsel gerçeklerle uyumsuzluğu bir yana, Çanakkale Cephesi'nde gayrimüslim subay ve erlerin varlığı nedeniyle baştan sakat doğmuştur. Bu yazıda I. Dünya Savaşı'nda Osmanlı ordusunda yer alan Ermeni subay ve erlerin durumuna bakacağız.

Osmanlı topçu subayı Yüzbaşı Sarkis Torosyan'ın *Çanakkale'den Filistin Cephesine* başlıklı anılarının yayımlanmasının üzerinden iki yıldan fazla zaman geçti. Torosyan'ın anıları, piyasaya çıktığı anda ilgi ve şaşkınlıkla karşılandı. İnsanların aklına hemen şu soru geliyordu: I. Dünya Savaşı'nda, her fırsatta 'Türklüğü" vurgulanan şanlı ordumuzun saflarında savaşan Ermeni subaylar da mı vardı? Resmi anlatıya göre, 1915 yılında "isyan etmiş" oldukları söylenen Ermeni toplumunun bazı bireylerinin subay olarak muharip sınıflarda savaşmış olması kamuoyu açısından yeni bir bilgi sayılırdı. İlk anda, Yüzbaşı Torosyan'ın anlatısı bu yönüyle ilgi çekti ve belki de bugüne kadar hiçbir anı kitabının yaratmamış olduğu tartışmalara yol açtı.

Kayseri/Develi'de bulunan ailesinin 1915'te tehcir edilmiş ve Suriye çöllerine giden yolda katledilmiş olması, Sarkis Torosyan'ın hikâyesini birden "1915'te Anadolu Ermenilerine ne oldu?" sorusuyla iç içe geçiriyordu. Kitap yayımlandıktan sonra çıkan eleştiri yazılarında ve yapılan tartışmalarda Yüzbaşı Torosyan'ın "kurmaca" olduğu iddia edilen anlatısının Ermeni meselesiyle birlikte ele alınması veya Osmanlı ordusundaki Ermeni subayların ve ailelerinin akıbeti pek gündeme gelmedi.[1] İlginçtir, belki de tarihinde ilk kez Genelkurmay Başkanlığı, kurumsal olarak bir akademik tartışmada yer almak gereğini hissetti ve özet olarak, "Çanakkale Cephesi'nde Sarkis Torosyan isimli bir subay yoktur!" gibilerden bir resmi açıklama yayınlayarak tarihyazımı açısından bu önemli tartışmaya katıldı.[2] Anlaşılan, Osmanlı ordusunda muharip sınıfta savaşan bir "Ermeni topçu subayının Çanakkale Cephesi'nde bulunmuş olması ihtimali" bile Ankara'da birilerinin canını sıkıyor ve artık inandırıcılığı pek kalmamış olan resmi anlatıyı zedeliyordu. Bu yazıda, Başbakanlık Osmanlı Arşivi ve İngiliz Milli Arşivleri'ndeki resmi belgeleri ve bugüne kadar yayımlanmamış bazı subay anılarını kullanarak, I. Dünya Savaşı'nda Osmanlı ordusundaki Ermeni askerler meselesini ele almaya çalışacağım.

OSMANLI ORDUSUNDA ERMENİ SUBAYLAR

1908'den sonra, II. Meşrutiyet döneminde gelişen eşitlik dalgası Osmanlı ordusunu ve askerlik düzenini de etkilemişti. İlk olarak, artık gayrimüslimlerden "bedel-i askeri" alınmamasına ilişkin yasa teklifi 1 ile 18 Temmuz 1909 tarihleri arasında Osmanlı Meclis-i Mebusan'ında tartışıldı ve 21 Temmuz 1909 tarihinde kanunlaştı.[3] Böylece, gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarının "bedel-i askeriye" adı altında bir vergi ödeyerek askerlik hizmetinden muaf tutulması uygulaması yürürlükten kaldırıldı.

Osmanlı Ermeni toplumunun ileri gelenleri de mecburi askerliğe karşı değildi, hatta bu meseleyi eşit vatandaşlığın temeli olarak görüyorlardı. 1909 yılı Şubat ayında, hükümet "Ahz-ı Asker Kanunu" tasarısını meclise sevk ettiği zaman, 31 Mart 1909 günü, Ermeni vatandaşların Sivas'ta düzenledikleri mitinge dört bin kişi katıldı ve Sivaslı Ermeniler bedel ödemek istemediklerini, onun yerine askere

alınmayı beklediklerini dile getirdiler. Mitinge katılanlar, dini liderleri Torkom Kuşakyan vasıtasıyla Meclis-i Mebusan'a, Ermeni Patrikhanesi'ne, İstanbul'daki *Osmanlı* ve *Manzume-i Efkâr* gazetelerine taleplerini iletmek amacıyla telgraf çektiler.[4] 1909 yaz aylarında kanun teklifi Meclis-i Mebusan'da tartışılırken Erzurum Mebusu Ohannes Vartkes Efendi de şunları söylüyordu: "Gayrimüslimler için de, Müslimler için de aynı şeyi talep ediyorum. Bu cihetle Hıristiyanlarla Müslimler beyninde müsavat [Hıristiyanlarla Müslümanlar arasında eşitlik] fikrini yerleştirmek için, bu lazımdır."[5]

Gayrimüslim erlerin artık silah altına alınacağının kararlaştırılmasıyla birlikte, daha önceleri denenmiş fakat hayata geçirilememiş olan, askeri okullara gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarının kabulü meselesi tekrar gündeme geldi.[6] Dönemin kamu yöneticileri de Hıristiyan ahali arasında Osmanlılık ruhunu ve Osmanlı vatanseverliğini geliştirmek için askerlik hizmetini bir araç olarak görüyordu. Daha "bedel-i askeri" kaldırılmadan önce, Mülkiye Mektebi mezunlarından Hasan Hamid Bey'in kaleme aldığı bir yazıda, askerlik yapmanın ve savaşta vatan için kan dökmüş olmanın Hıristiyan nüfus üzerindeki dönüştürücü etkisi gündeme getiriliyordu: "Hıristiyanlarda hubb-u vatan ve milliyet [vatan ve milliyet aşkı] pek küşayiş [parlaklık] bulamıyordu. Düşmana karşı kanlarını dökerek müdafaa şerefine mazhar olmadıkları ve bir kısım vatandaşları tarafından müsavat [eşitlik] hakkına layık görülmedikleri vatanı nasıl hakkıyla sevebilirler[di]."[7]

Artık askeri okullar da kapılarını gayrimüslimlere de açmıştı. Hasan Hamid Bey, II. Meşrutiyet devriminden hemen sonra 1908 yılı Eylül ayında "Mekteb-i Harbiye'ye duhul için gayrimüslimlerden birkaç müracaat vaki olduğu halde, sonra girenlerin devam etmemiş" olmasını da eleştiriyordu.[8]

Ermeni Teğmen Kalust Sürmenyan'ın anıları, 1908'den sonra askeri okullara kabul edilen Ermeni gençlerinin hikâyesine ışık tutmaktadır. Erzincanlı Kalust Sürmenyan 1908'de Erzincan Askeri İdadisi'ne girdi. 1909'da ise yine aynı okula Onnik Kundakyan, Vağinag Meskoyan, Kirkor Sarafyan ve Şahen Tatikyan isimli Ermeni gençleri yatılı öğrenci olarak kabul edildi.[9] 1910 yılında askeri liseyi bitiren Kalust Sürmenyan, aynı yıl İstanbul'daki Mekteb-i Harbiye'de yüksek eğitimine devam etti. Okulda yaklaşık 1200 öğrenci bulunuyor, fakat öğrencilerin ancak %1'inin Ermeni olduğu ifade ediliyordu. Diğer gayrimüslimlerden Rumlar ve bir de Bulgar öğrenci vardı. Mekteb-i Harbiye'nin 1912 yılı mezunları içinde, Kalust Sürmenyan dâhil olmak üzere sadece sekiz Ermeni subay yer alıyordu.[10] Teğmen Sürmenyan, önce Balkan Savaşları'na katıldı, daha sonra 1914 yılı Aralık ayında Doğu Cephesi'nde Oltu'da Ruslara karşı savaştı ve yaralandı. Daha sonra tehcir edilen ailesini Harput civarında bulup kurtardı; 14 Şubat 1916'da Erzurum'a Rus ordusunun girmesinden sonra Tokat-Zile'de kurulan Depo Alayları'na eğitim subayı olarak atandı. Doğu Cephesi'nde, Ermeni subayların Sivas'ın ötesine geçmesi yasaklanmıştı. Bütün bu kısıtlamalara rağmen, Teğmen Sürmenyan, Zile'deki günlerini şöyle anlatıyordu:

"Seferberliğe tâbi olan [ve silah altına alınan] acemi erler her taraftan [bizim talimgâha] yollanıyorlardı. [Temel askeri] eğitim görüyorlardı ve ihtiyaca göre cephelere sevk ediliyorlardı. Adil olmak için şunu söylemeliyim: Ermeni olmamıza rağmen, ordunun içerisinde subay olarak bütün hak ve yetkilerimizi sonuna kadar kullanabiliyorduk. Ve bu [durum] bizim kara kaşımız, kara gözümüz için değildi. Zaten Ermeni değil miydik? O vakitler, Ermeni neydi ki? Ama [bu durum], Türk ordusunda hâkim olan disiplin ruhu, üstlere karşı duyulan hürmet, omuzlarımızda taşıdığımız



Tabip Yüzbaşı Armanag Madatyan.



Harbiye öğrencisi Kalust Sürmenyan.

apoletler ve yıldızlar nedeniyle olduğu gibi, aynı zamanda bizim ifa ettiğimiz görevin ve [sahip olduğumuz] rütbenin sonucuydu."[11]

Yukarıdaki paragraftan tehcir ve kıyım yıllarında, bir Ermeni subayın sığınabileceği en sakin limanın her şeye rağmen Osmanlı ordusu olduğu ortaya çıkmaktadır. Subayların Osmanlı toplumundaki ve kamu bürokrasisindeki itibarı, üniformanın ve omuzdaki yıldızların yarattığı dokunulmazlık duygusu, yaşanan kayıplar ve orduda Babıâli baskını sonrası yapılan "temizlik" sonucunda subay kadrolarında eksikler olmasının, Ermeni subayları ordu içinde kalmaya zorlamış olduğunu tahmin ediyorum. Bütün ordularda olduğu gibi, Osmanlı subayları arasındaki "silah arkadaşlığı duygusu" (*camaraderie*) Ermeni subaylara güven veren bir ortam yaratmış olmalıdır. Ne de olsa, garnizonun dışı hiç tekin değildir. Tehcir, katliam ve şiddetin yaygınlaşması Ermeniler açısından cephe gerisini belki de cepheden daha riskli bir noktaya getirmiştir. Cephede hiç olmazsa düşmanın yeri bellidir ve Ermeni subayların elinde silahları vardır. Ama siyasi iktidardan kaynaklanan düşmanlık ve sivillerden gelen her türlü şiddetin egemen olduğu cephe gerisinde Ermeni subayların kendilerini yalnız, çaresiz ve savunmasız hissettiklerini tahmin edebiliriz.

1918'de mütarekeden sonra Batum'da kalan Kalust Sürmenyan önce Erivan'a giderek Ermenistan ordusuna katıldı ve daha sonra da İran üzerinden Bağdat'a geçti. Ömrünün sonuna kadar Bağdat'ta yaşayan Sürmenyan, Ermeni Okulu'nun müdürlüğünü yaptı ve anılarını yazdı.

Yine Doğu Cephesi'nde, Sarıkamış'ta Ruslara karşı savaşan bir Ermeni subay daha vardı: Piyade Teğmen Vahan Pastırmacıyan. Vahan Efendi, Taşnak Partisi'nin liderlerinden ve Osmanlı meclisinde Erzurum Mebusu olan Karekin Pastırmacıyan'ın (kod ismi: Armen Garo) kardeşiydi. 1914 yazında savaşın yaklaştığını gören Karekin Pastırmacıyan, İttihad ve Terakki'den umudunu keserek Tiflis'e geçti ve orada Rus ordusunun yanında savaşa katılan Ermeni taburlarını örgütledi. Hatta Kafkas Orduları Komutanı General Grigori Bergmann'ın komutası altında Rus birliklerinin Köprüköy'e hücumu sırasında büyük ağabey Karekin'in Rus tarafında, kardeşi Vahan'ın da Osmanlı saflarında savaştığını biliyoruz.[12] O savaşta IX. Kolordu 83. Alay kumandanı olan Binbaşı Ziya (Yergök) Bey, alayın subaylarını sayarken Vahan Efendi'den şöyle bahsetmektedir: "Ayrıca Alay'ın atılgan, değerli subaylarından birisi de Meşrutiyet döneminde İstanbul Harbiyesi'ni bitiren Asteğmen Erzurumlu Pastırmacıyan Vahan'dı. Bu subay, Köprüköy muharebesinde bacağından yaralanmıştı."[13]

Sicil numarasından Harbiye'den 1914 (Rumi 1330) yılında mezun olduğunu öğrendiğimiz Teğmen Vahan Pastırmacıyan'ın kahramanlıkları, Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın Sadaret'e yolladığı 18 Eylül 1915 tarihli resmi yazıda da dile getirilmektedir. Unutmayalım, o günlerde Anadolu Ermenileri çöllere sürülüyor ve korkunç katliam devam ediyordu. Enver Paşa'nın yazısında Vahan Pastırmacıyan'ın maaşına zam yapılması Sadaret onayına sunulmaktadır: "Kolordu 9, 83. Alay, 1. Tabur, 1. Bölük, Mülazım-ı Sâni [Teğmen] Vahan Artin Efendi, pederi Pastırmacıyan, Erzurum, sicil No. B 330 [1914] - 59. Hakkında olunacak muamele: Muharebatta ibraz etmiş [savaşta ortaya koymuş olduğu] olduğu hidemât-ı fevkaladeden [üstün hizmetten] dolayı kıdemine bir sene zam..."[14]

Savaş sırasında arkadaşı Kalust Sürmenyan gibi Tokat-Zile'de eğitim subayı olarak görev yapan Teğmen Vahan Pastırmacıyan da 1918 yılında mütarekeden sonra Batum'dan Erivan'a geçti.

Osmanlı Arşivi'ndeki benzer belgelerden yola çıkarak Osmanlı ordusunda ve özellikle Çanakkale'de Esat (Bülkat) Paşa komutasındaki III. Kolordu'ya atanmış ve muharip sınıflarda savaşan Ermeni subayların bulabildiğim kadarıyla listesini sunmak istiyorum; fakat bu listeyi incelerken dikkat edilmesi gereken birkaç noktanın da altını çizmemiz gerekiyor. 1914 yılında Osmanlı Devleti seferberlik kararı aldığında Mekteb-i Harbiye'de üçüncü sınıfta olan öğrenciler ("müntehi sınıf" yani son sınıf öğrencileri) okulu bitirmeden cepheye sürülmüştür.[15] Savaş



Taşnak Partisi'nden Erzurum mebusu olan Karekin Pastırmacıyan'ın (kod ismi Armen Garo) kardeşi, Piyade Teğmen Vahan Pastırmacıyan (solda) ve diğer kardeş Haçig Pastırmacıyan'ın ağabeyleri Karekin Pastırmacıyan (oturan) birlikte çektirdikleri aile fotoğrafı.

başladıktan sonra bu gençler önce "zabit vekilliği", yani "asteğmen" kadrosuna yükseltilmiştir. Daha sonra gösterdikleri yararlılığa göre daha üst rütbelere atanmışlardır.[16]

7 Ocak 1915 tarihinde Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın imzasıyla Sadaret'e yollanan atama onay listesinde isimleri yazılı, "I. ve II. ve III. Kolordularda memur edilen ... cem'an 366 efendinin uhdelerine zabit vekilliği rütbeleri tevcih kılınmıştır." Bu listede, Esat Paşa'nın kumandanı olduğu ve Çanakkale'deki III. Kolordu dâhil olmak üzere, Osmanlı ordusunda piyade, süvari gibi muharip sınıflarda savaşan veya Harbiye'de görev yapan Ermeni subaylar şunlardır:

Piyade sınıfı:

"I. Kolordu, (açığında), zabit namzedi iken Istefanos Efendi ibn-i zürra Nazaret, [doğum yeri] Van. Zabit vekilliğine terfi etmiştir;

I. Kolordu, (açığında), Mekteb-i Harbiye müntehi sınıf talebesinden Panos Efendi ibn-i Karabet, [doğum yeri] Bilecik. Zabit vekilliğine terfii;

III. Kolordu, (açığında), Mekteb-i Harbiye müntehi sınıf talebesinden Parunak ibn-i Puzant, [doğum yeri] Bursa. Zabit vekilliğine terfii;

III. Kolordu, (açığında), Mekteb-i Harbiye müntehi sınıf talebesinden Mıgırdiç Efendi, veled-i Mihran, [doğum yeri] Bursa. Zabit vekilliğine terfii;

Mekteb-i Harbiye müntehi sınıf talebesinden olup mektepte alıkonulan Ohannes Efendi veled-i Hacı Setrak, [doğum yeri] Trabzon. Zabit vekilliğine terfii;

Mekteb-i Harbiye müntehi sınıf talebesinden olup mektepte alıkonulan Mıgırdiç Efendi veled-i Melkon, [doğum yeri] Van. Zabit vekilliğine terfii;

Mekteb-i Harbiye müntehi sınıf talebesinden olup mektepte alıkonulan Serob Efendi ibn-i Mıgırdiç, [doğum yeri] Trabzon. Zabit vekilliğine terfii;

Mekteb-i Harbiye müntehi sınıf talebesinden olup mektepte alıkonulan Mesrob Efendi, veled-i Boğos, [doğum yeri] Bitlis. Zabit vekilliğine terfii;

Süvari:

III. Kolordu, 4. Alay Süvari Aram Efendi ibn-i Rupen Panosyan. Duhulü 7 Teşrinievvel 1329, nasbı (atanması) 17 Temmuz 1330 [30 Temmuz 1914]. Uhdesine Süvari Zabit Vekilliği rütbesi tevcihi"[17]

Harbiye Nezareti'nden yollanan 6 Mart 1915 tarihli listede ise, Kafkas Cephesi'nde Ruslara karşı savaşan 11. Kolordu, Fırka 33, Alay 52, Tabur 2, Bölük 3'te görev yapan Teğmen Ardaşes Efendi'nin 26 Kânunuevvel 1330 [8 Ocak 1915] tarihinden itibaren üsteğmenliğe yükseltilmesi istenmektedir. İşin ilginç tarafı, aynı listenin sonunda "Nişan ve Madalya Tevzii" kısmında Kafkas Cephesinde Gümüş Liyakat Muharebe Madalyası ile ödüllendirilen Ermeni teğmenler şunlardır:

"Kolordu 11, Fırka 33, Alay 97, Tabur 3, Bölük 2. Mülazım-ı Sani Dikran Efendi, Gümüş Liyakat Muharebe Madalyası ile taltifi;

Kolordu 11, açığında Fırka 33, Alay 52, Tabur 2, Bölük 3 Mülazım-ı Sani Ardaşes Efendi, Gümüş Liyakat Muharebe Madalyası ile taltifi"[18]

İlginçtir, 25 Şubat 1915 tarihinde Harbiye Nezareti bir yandan Osmanlı Ermenilerinin Ruslarla işbirliği yaparak ihtilal hareketi içinde olduğunu iddia edip ordu ve kolordu kumandanlıklarına yolladığı tamimde Ermeni erlerin silahsızlandırılması emrini verirken, diğer yandan da Kafkas cephesinde Ruslara karşı kahramanca savaşan Ermeni subayları gösterdikleri yararlılıktan ötürü 6 Mart 1915 tarihinde gümüş liyakat muharebe madalyasıyla ödüllendiriyordu. Bu noktada, "düşmanla işbirliği yaparak isyan eden Ermeniler" anlatısının daha başından itibaren Anadolu Ermenilerini etnik temizliğe tabi tutmak için, özellikle İttihad ve Terakki'nin sivil kanadı tarafından hayata geçirilen bir "psikolojik operasyon" olduğunun altını çizmek istiyorum.

"Düşmanla işbirliği yaparak isyan eden Ermeniler" anlatısının daha başından itibaren Anadolu Ermenilerini etnik temizliğe tabi tutmak için, özellikle İttihad ve Terakki'nin sivil kanadı tarafından hayata geçirilen bir "psikolojik operasyon" olduğunun altını çizmek istiyorum.

Bu noktaya kadar esas olarak muharip sınıflardaki Ermeni subaylardan bahsettik. Osmanlı ordusunun sıhhiye sınıfında genel nüfus içindeki oranlarının çok üzerinde temsil edilen gayrimüslimlerle ilgili pek çok yayın vardır.[19] Doktorların yanı sıra veteriner hekimler, dişçiler, eczacılar, askeri hâkimler ve mühendisler de Osmanlı ordusunda görev yapmıştır. Ülkemizde psikiyatrinin kurucusu olan Mazhar Osman (Uzman) Bey, savaşın başladığı 3 Kasım 1914 ile 3 Nisan 1917 tarihleri arasında cephelerde şehit düşen Osmanlı ordusundaki doktorların listesini yayımlamıştır. Harbiye Nezareti Sıhhiye Dairesi İstatistik Şubesi'nden alınan listede 215 adet şehit doktor subayın ismi bulunmaktadır. Bu listedeki 75 kişinin (%35) gayrimüslimlerden oluştuğu görülmektedir. Listedeki Ermeni doktorlar 32 kişi (%15) ile en büyük grubu oluşturmakta, onları Rum ve diğer Hıristiyan doktorlar 25 kişiyle ve son olarak da Yahudi doktorlar 18 kişiyle takip etmektedir.[20]

2011 yılında Beyrut'ta yayımlanan Hagop Arsenian'ın anıları da Osmanlı ordusunda Ermeni doktorların

yoğunluğunu göstermesi bakımından son derece ilginçtir. İzmitli Ermeni eczacı Arsenyan 1915 yılında ailesiyle birlikte Suriye çöllerine sürüldü. 1916 yılının Temmuz ayında Meskene'deki kamptan Halep'e kaçtıktan sonra, Veteriner Yarbay Kirkor Bağdasaryan Bey'in yardımıyla 4. Ordu'ya eczacı olarak atandı. Askeri makamlardan aldığı belgeyle ailesini de Meskene'deki kamptan kurtardı ve Kudüs'teki askeri hastanede eczacı olarak çalışmaya başladı. 1918 yılı Eylül ayı başında 8. Ordu ile birlikte cepheye intikal emri çıktı. 19 Eylül 1918 günü, Yüzbaşı Torosyan'ın da ayrıntılı olarak anlattığı savaşta Agop Arsenyan İngilizlere esir düştü. Eczacı Arsenyan, Mısır'daki Osmanlı savaş esirlerinin tutulduğu kampta kendisi gibi kırk beş Ermeni doktor, veteriner, dişçi ve eczacı subayın bulunduğunu anlatmakta ve isim listesini vermektedir.[21]

Çanakkale Savaşları sırasında cephede görev yapan Dr. Avedis Cebeciyan (1876-1952) savaş sırasında günlük tutmuştu. Çanakkale'den sonra çeşitli cephelerde görev yapan Dr. Cebeciyan, savaşın bitiminden sonra Halep'te bir hastane kurarak katliamdan kurtulan "kılıç artığı" Ermenilere hizmet verdi. Dr. Cebeciyan'ın günlüğünden bazı bölümleri dikkatinize sunuyoruz:

"9 Mayıs 1915, [Çanakkale Cephesi] Yapıldak [Köyü]: Savaş, bütün gün boyunca durmadan devam etti. Bugün Çanakkale'deki başhekime, oradaki hastanede yardımcı olmak istediğimi belirtmek için bir mektup yazarak, vicdanımın burada boş boş oturmaya razı olmadığımı açıkladım. Bu önerim karşısında onur, mertebe ya da refah aramaktan mahrum olduğumu da vurguladım. Sadece hizmet etmek maksadıyla yazdım, başvurumu yolladım. Yanıtını bekliyorum.

22-23 Ağustos 1915: Yeni bir Ermeni doktor daha geldi. Dört doktor olduk. Şahbaz, Armenak, Boyacıyan ve ben.

11-12 Eylül 1915, Akpaş [Çanakkale Cephesi'nin ikmal üssü olan Akbaş Limanı]: Binlerce dizanteri hastamız var. Evvelki gün 5000 hasta yolladık. (...) Akşamları yemek için 20 dakika uzaklıkta bulunan hastaneye giderim. Burada Ermeni meslektaşlarımız da var. Onlarla görüşürüz.

27-28 Eylül 1915: Birkaç haftadan beri Anadolu içinde Ermenilerin tehciriyle ilgili acı verici haberler almaktayız.

1-2 Ekim 1915, Akpaş [Akbaş Limanı]: Öğleden önce İstanbul'dan Doktor Harutyun Tarpinyan geldi. Anlattıkları beni pek üzdü. Yemek yiyemedim...

3-4 Ekim 1915, Akpaş [Akbaş Limanı]: Evden bir mektup aldım. (...) Babam, annem ve ailemin Halep'e gittiği yazılmıştı.

21-22 Ekim 1915, Yapıldak: Bugün İskân Müfettişi'ne bir dilekçe yazarak, ailem ve hasta kardeşimin Halep ve Hama'dan Antep'e gitmelerine izin vermesini rica ettim.[22]

7-9 Aralık 1915, [İstanbul] Beykoz: Evden mektup aldım. Araksya ve Halepli Nazar'ın aileleri Der Zor'a sürülmüş. Hama'da bulunan kardeşim Krikor, kız kardeşim Salihe ve kocası Artin, bitişiğindeki köylere sığınmışlar.

4-6 Nisan 1916, Kırkkilise [Kırklareli]: Evden bir kartpostal aldım. Kız kardeşim Noyemi'nin Sebha Dağı'na (Suriye) sürüldüğü, çocukları Kevork ve Garabet'in ise öldüğünü öğrenince çok üzüldüm.

8-10 Mayıs 1916, Halep: Halep'e gitmek için yola koyuldum. Mart'ın 9'unda oraya vararak ailemle evlatlarıma kavuştum. Ancak sayısız dehşetli haberleri öğrenince sevincim derin bir üzüntüye dönüştü. Çok sayıda sevgili dostumun kaybı, beni temelinden sarstı.

31 Mart-5 Nisan 1917, Tigranakert [Diyarbakır]: Üç gün önce buraya vardık. (...) Yolda yürek paralayıcı manzaralara tanık olduk. Her yerde Ermenilere ait kemikler..."[23]

Aynı şekilde, Yüzbaşı Torosyan, 46. Piyade Tümeni'nin Suriye'nin kuzeyinde Tel-Halaf kasabasında bulunduğu sırada 1917 yılı Noel yortusunun yaklaştığını[24] ve komutanı Kurmay Albay Mahmut Beliğ Bey'in kendisine ve üç Ermeni askeri doktora Noel izni verdiğini şöyle anlatmaktadır: "Eğer Türk kumandanımız, üç Ermeni [askeri] doktoru Noel yortusunu birlikte geçirelim diye yanıma vermemiş olsaydı, benim için dünya artık tahammül edilmez bir yer olurdu. Her

Doğuda konuşlanmış olan III. Ordu bölgesinde "olağan" olarak tespit edebildiğimiz bir uygulama, ülkenin batı bölgelerinde konuşlanmış olan I. ve V. Ordular için "istisnai" olabilmektedir. Aynı şekilde, Suriye Valisi Cemal Paşa'nın başında olduğu IV. Ordu bölgesinde de uygulamada benzer farklılıklar göze çarpmaktadır.



Çanakkale Savaşları sırasında cephede görev yapan Dr. Avedis Cebeciyan (1876-1952) savaş sırasında günlük tutmuştu.

birimizin anlatacak acı bir hikâyesi vardı, tehcir edilen hemşerilerimizin süzgün, kederli çehreleri her birimizin zihnine silinmeyecek şekilde kazınmıştı."[25]

Yüzbaşı Torosyan'ın Noel yortusunu birlikte geçirdiği Ermeni doktorlardan biri, 46. Tümen Seyyar Hastanesi operatörü mükellef Doktor Yüzbaşı Paşabekyan Efendi'dir.[26] Dr. Paşabekyan'ın hamile olan eşi Mari, iki çocuğu ve hizmetçisi Georgiya'nın İzmir'e seyahat edebilmeleri için gerekli olan iznin verilmesi amacıyla 46. Tümen Kumandanlığı ile Emniyet Umum Müdürlüğü arasında resmi yazışma yapılmıştır.[27] Arşivden Dr. Paşabekyan ile ilgili öğrendiklerimiz bu kadarla sınırlı, fakat ailesi Dr. Paşabekyan'ın savaşın sonuna doğru "yok edildiğini" ifade etmektedir.[28] Buraya kadar, Osmanlı ordusunda muharip sınıflarda savaşan Ermeni subay ve askeri doktorlardan bahsettik. Şimdi, kısaca Osmanlı ordusundaki Ermeni erlerin durumuna bakalım.

OSMANLI ORDUSUNDA ERMENİ ASKERLER VE AMELE TABURLARI

İttihad ve Terakki hükümeti Almanya ile gizli anlaşma imzaladıktan bir gün sonra, 3 Ağustos 1914 tarihinde, "umumi seferberlik" kararı almıştı. Tabii ki, seferberlik kararı sonrasında yüz binlerce asker silah altına alınırken 20-45 yaşları arasındaki Ermeni erkek nüfus da askere alınmıştı.[29] İttihad ve Terakki hükümetinin gayrimüslim nüfusa karşı güvensizliğinin ilk göstergesi seferberlikten bir hafta sonra ortaya çıkmıştı. Dahiliye Nezareti tarafından ilgili vilayetlere ve mutasarrıflıklara gönderilen 10 Ağustos 1914 tarihli şifreli telgrafta, silah altına alınan gayrimüslim erlerin ellerinden silahlarının alınarak "yol hizmetinde çalıştırılmaları" gerektiği bildiriliyordu. Bu emre göre, yerel yöneticiler de bakımı veya inşaatı gereken yolları ordu kumandanlıklarına bildirecek ve amele taburlarının inşaat esnasında kullanacağı araç ve gereçler de valiler ve mutasarrıflar tarafından temin edilecekti.[30] Böylece, gayrimüslim erlerin silahsızlandırılması ve amele taburları bünyesinde örgütlenmesi başlamıştı.



Osmanlı ordusunda görevli bir grup Ermeni subay.

Seferberlikten yaklaşık iki ay sonra, 14 Ekim 1914 tarihinde Erzurum'daki İngiliz Konsolosu Monahan, merkeze yazmış olduğu raporda "son iki-üç hafta içinde birçok Ermeni askerin silahlarının ellerinden alındığını ve hepsinin ellerine kürek verilerek işe koşulduklarını" yazıyordu. Silahsızlandırmanın şimdilik durdurulduğunu ifade eden Konsolos Monahan, İttihad ve Terakki hükümetinin Ermeni askerlerin Rusya'ya karşı savaşmaya gönüllü oldukları konusunda şüpheli olduğunu ilave ediyordu.[31] Osmanlı donanmasının 29 Ekim 1914 tarihinde Karadeniz'de Rus limanlara saldırdığını ve ancak Kasım ayı başında Osmanlı Devleti'nin fiilen savaşa girdiğini düşündüğümüz zaman, daha savaş başlamadan İttihad ve Terakki yöneticilerinin Ermeni nüfusa karşı bir güvensizlik duygusu içinde oldukları anlaşılmaktadır.

İttihad ve Terakki hükümeti açısından, amele taburları kurmanın yasal dayanağı da vardı: "Mükellefiyet-i Askeriye Kanun-ı Muvakkatı"nın 34. maddesi iki türlü askerlik hizmetinin tanımını yapıyordu: "silahlı hizmet" ve "silahsız hizmet". Silahlı hizmetten ancak sağlık nedenleriyle muaf tutulmak veya hastalık durumu sona erene kadar askerliği tecil etmek mümkündü. Kendilerine silah verilmeyecek ve esas olarak cephe gerisinde çalıştırılacak olanların niteliği kanunda tanımlanmamıştı. Ermeni nüfus açısından önemli olan bir kategori de zanaatkâr olanların ordu ihtiyacı için cephe gerisinde mal veya hizmet üretme işiyle görevlendirilmesi olmalıydı. Örneğin, demirci olup ordu için nal üretmek veya saraç olup asker için çarık veya eyer dikmek pekâlâ cephe gerisinde yapılması gereken bir iş gibi algılanıyordu.[32]

"Silahsız hizmet" kategorisi altında askere alınanların büyük bir çoğunluğu amele taburlarında çalıştırıldı; fakat bu taburlarda Ermenilerin yanı sıra Rumlar ve diğer gayrimüslimler de vardı. Osmanlı ordusu içindeki amele taburları askeri birim olarak "kıtaat-ı fenniye" (teknik hizmetler) sınıfı içinde örgütlenmişti. Osmanlı Arşivi'nde karşımıza çıkan bir atama emri, amele taburlarında Ermeni subayların da görev almış olduğunu göstermektedir. 29 Aralık 1915 günü Harbiye Nezareti'nden Sadaret'e gönderilen listede şu atamanın onaylanması istenmektedir: "Kıtaat-ı Fenniye Kısmı: 6. Adapazarı Amele Taburu'nda İhtiyat Zabit Namzedi Agop Efendi, (pederi) Haçik, [Doğum yeri] Dersaadet (vusulü) 27 Temmuz 1330. Devre-i talimiye ve emir kumanda müddetini bil-ikmal terfii inha olunmasına mebni 1 Kânunusani 1331'den muteberen ... ihtiyat zabit vekilliğine [Asteğmenliğe] terfii..."[33]

Görüldüğü gibi, 6. Adapazarı Amele Taburu'nda İstanbullu Asteğmen Agop Efendi subay olarak görev yapmaktadır. Ayrıca, amele taburlarında ihtiyaç duyulduğu zaman Müslüman erlerin de çalıştırıldığını ve bunların bir kısmının 40 yaşından büyük

erler arasından seçildiğini biliyoruz. I. Ordu'ya bağlı amele taburlarında, Asya ve Avrupa yakalarında çalışan toplam 26.186 erin %45,5'i Rum, %27,9'u Ermeni, %6,3'ü Yahudi ve %18,3'ü Müslümandır.[34]

Suriye Genel Valisi ve IV. Ordu Kumandanı olan Cemal Paşa amele



Meşrutiyet'in ilk gayrimüslim Harbiye mezunları. Kaynak: *Zafer Mecmuası*, no. 6, 5 Nisan 1328 (18 Nisan 1912). (Sayfanın üstünden altına) Aristoteli Efendi, Gedikpaşa İstihkâm III. Kolordu. (Sağdan sola): Anesti Efendi Gedikpaşa II. Kolordu, Melkon Efendi Bolu II. Kolordu, Karnik Efendi Bolu X. Kolordu, Toma Efendi Nevşehir İstihkâm, Artin Efendi Erbaa, Haim Efendi Kırkkilise XI. Kolordu

taburlarını "çöpçülük" gibi belediye hizmetlerinde bile kullanmıştır.[35] Cemal Paşa'nın Kurmay Başkanı olan General Ali Fuad Erden anılarında amele taburlarının kompozisyonunu şöyle özetlemektedir: "Çöldeki bütün bu inşaat ve tesisatı yapmak için ordu mıntıkasındaki silahsız Müslümanlarla, silahlı ve silahsız Hıristiyanlardan ve Musevilerden birçok amele taburları ve inşaat müfrezeleri kurulmuştu. 1916 ortasında Çöl Menzil Müfettişliği'nin gücü toplam 30.000 idi." Ali Fuad Bey, bu kadar büyük işgücünün gerçekleştirdiği inşaat faaliyetini de şöyle özetlemektedir: "Bir buçuk yılda yaklaşık 600 kilometre şose [yeniden] inşa, 450 kilometre şose de mükemmelen tamir" ettirilmiştir.[36]

Ermeni askerlere yönelik güvensizliğin, özellikle Sarıkamış bozgunundan ve ocak ayının ilk haftasında başlayan Rus karşı taarruzundan sonra daha da artmış olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. O dönemde, özellikle Doğu Cephesi'nde Ermeni askerlere dönük olarak çeteler tarafından imha hareketine girişildiğini biliyoruz. Özellikle, köylerin boşaltıldığı ve sivillerin tehcir edildiği 1915 yılı yaz aylarında, III. Ordu bölgesi olan Erzurum ve Erzincan'da amele taburlarında çalışan Ermeni askerlerin Teşkilat-ı Mahsusa'ya bağlı çeteler tarafından infaz edildiği çeşitli kaynaklarda dile getirilmektedir.[37] Amele taburlarında görev yapan Ermeni askerlerin nasıl öldürüldüğü Osmanlı Meclisi'nde Aydın mebusu olan Emmanuel Emanuelidis Efendi'nin anılarında şöyle anlatılmaktadır:

"... Ortak Osmanlı vatanını savunmak amacıyla ilan edilen seferberlik dolayısıyla, binlerce Ermeni silah altına alınmıştı. Elbette bunlara silah verilmediği gibi, Rum asker arkadaşlarıyla birlikte amele taburlarına yollandılar. Rumlar kötü yaşam şartları nedeniyle telef olurken, Ermeniler için daha kestirme bir yol tercih edildi. [Ermeniler] dörder dörder bağlanmış halde, 50-100 kişilik gruplar halinde kışlaların dışına götürülerek askerler veya jandarmalar tarafından sorgusuz sualsiz kurşuna diziliyorlardı."[38]

Buraya kadar anlattıklarımızdan yola çıkarak, I. Dünya Savaşı sırasında askere alınan tüm gayrimüslimlerin amele taburlarında görev yaptığını söylemek yine de imkânsızdır.

Sarıkamış bozgununun üzerini örtmek isteyen Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın 25 Şubat 1915 tarihinde ordu ve kolordu kumandanlıklarına yolladığı tamimde Anadolu'nun çeşitli kentlerinde Ermenilerin isyan ettiği vurgulanmakta ve "düşmanlarımız tarafından memleket dahilinde bir ihtilal teşebbüsatı hazırlandığı" ifade edilmektedir. Tamimin 1. maddesi şöyledir: "1. Ermeni efrat [erler] gerek seyyar ordularda ve gerek seyyar ve sabit jandarmalarda katiyen hidemat-ı müsellahada [silahlı hizmetlerde] kullanılmayacaklar ve kumandanlar ve karargâhın maiyyet ve dairelerinde dahi istihdam olunamayacaklardır."[39]

Dikkat edilirse, tamim esas olarak Ermeni erleri kapsamakta ve subaylarla ilgili olarak herhangi bir sınırlama getirmemektedir. Çanakkale'de III. Kolordu kumandanı olan Mirliva Esat Paşa, bu tamim eline ulaştığında, kendisine bağlı olan Çanakkale Boğazı Müstahkem Mevki Kumandanlığı'na, Gelibolu'da 7. Tümen ve Maydos'taki 19 Tümen kumandanlıkları ile Eksamil'deki 4. Süvari Alayı kumandanlıklarına 5 Mart 1915 tarihinde şu emri yazar:

"1. Başkumandanlık Vekâleti celilesinden şeref mevrud olan emirname sureti âtide [emrin bir örneği aşağıda] arz edilmiştir. Bu emirname alay ve kıtaat-ı müstakil ile kumandanlarına suret-i mahremânede [gizli bir şekilde] tebliğ olunacak ve bunlar ma'dunlarına [alt kademelerdeki subaylara] tebliğ etmeyerek icabını bizzat ifa edeceklerdir.

2. Kolordu kıtaatında zaten miktarı yüzde üçe baliğ olmayan efrad [III. Kolordu'ya bağlı askeri birliklerde sayıları %3'e ulaşmayan erler] umumiyetle şüpheden ârî [uzak] görülmekte olmakla beraber Başkumandanlık vekâleti celilesi emr-i âlisinin ruhu manasında meknuz tedbiri ihtiyati nazar-ı dikkatten dûr [gözden uzak] tutulmayarak hükmü icra kılınacaktır.

3. Ermeni efradın ekserisi zâten san'atkâr olmak itibarıyla kıtaatta müsellah hidamattan [silahlı hizmetten] birer vesile ile alınarak san'atleri icabına göre kendilerine vazife verilmesi muvafıktır.

4. Bu emrin hini tatbikatında [uygulanması sırasında] sadakat ve itaati mücerrep [bağlılıkları ve itaatleri denenmiş] olanları rencide etmeyecek [incitmeyecek] ve icraatı sezdirmeyecek surette hareket edilmelidir. Şayan-ı emniyet olmayan [güvenilmeyen] veya şüpheli addedilen efrad, hidematı gayrı müsellaha [silahsız hizmete] verilmekle beraber nazareti daime [sürekli gözetim] altında tutulmalı ve haklarında muamele-i muktaziyye [gereken muamele] ifa olunmak üzere kolorduya malumat verilmelidir."[40]

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Çanakkale cephesindeki Ermeni erlerin silahsızlandırılarak geri hizmete alınması süreci bu emirle başlamış olmalıdır.[41] İlginçtir, seferberlik kararından bir hafta sonra, daha 10 Ağustos 1914 tarihinde yerel yöneticilere yollanan şifreli telgrafta, silah altına alınan gayrimüslim erlerin ellerinden silahlarının alınarak "yol hizmetinde çalıştırılmaları" gerektiği emredilmiş olmasına rağmen, Esat Paşa'nın ifadesine göre, 1915 yılının Mart ayında Çanakkale Cephesi'ndeki erlerin %3'e yakını Ermenilerden oluşmaktadır. Bu sayıya Rumları, Yahudileri, Süryanileri ve diğer gayrimüslim azınlıkları ilave ettiğimiz zaman, bu cephede savaşan erlerin %6-7'sinin gayrimüslimlerden oluştuğunu iddia etmek mümkün olabilir. Tabii ki bu konuda kesin bir fikir sahibi olmak için, tarih yazımındaki askeri vesayetin kalkması ve askeri arşivlerin araştırmacılara açılmasını beklemek lazımdır.[42]

Çanakkale Cephesi'ndeki III. Kolordu bünyesinde bir yandan Ermeni erler silahsızlandırılırken, diğer yandan da Ermeni subayların da "muharip" sınıflarda göreve devam ettiğini ve benzer görevlere atanmalarının bu tarihten sonra devam ettiğini biliyoruz.[43]

Örneğin, Ermeni erlerin silahsızlandırılması emrinin yollanmasından yaklaşık dört ay sonra ve Anadolu Ermenilerinin Suriye çöllerine sürülüp yollarda kırıma uğratıldığı günlerde, Harbiye Nezareti'nden Sadaret'e yollanan 18 Temmuz 1915 tarihli terfi listesinde, sahra topçu sınıfından İstanbullu Zoryan Efendi'nin teğmen rütbesine yükseltilmesi için onay istenmektedir:

"III. Kolordu, 7. Alay, 3. Taburda müstahdem İhtiyat Zabit Namzedi Zoryan Efendi, pederi Melodik [Mardig ?], [doğum yeri] Dersaadet. Duhulü 1 Mart 1330 [14 Mart 1914]. Hakkında olunacak muamele: Mülazım-ı Saniliğe [Teğmen] terfii ..."[44]

Yine Harbiye Nezareti'nden yollanan 10 Ekim 1915 tarihli yazıda ise, Çanakkale'deki 4. Süvari Alayı'nda muharip sınıfta savaşan Bursalı Aram Efendi'nin de teğmen rütbesine yükseltilmesinin onayı istenmektedir:

"5. Ordu, Şimal Grubu, Erzak Nakliye Katarı Kumandan Yaveri, Zabit Vekili Aram Efendi, pederi Rupen Panosyan, Bursa. Nasbı: 25 Kânunuevvel 1330 [7 Ocak 1915]. Hakkında olunacak muamele: İnha olunduğu 24 Ağustos 1331 [6 Eylül 1915] tarihinden muteber olmak üzere terfian Süvari 4. Alayın 5. Bölüğü Mülazım-ı Saniliğine [Teğmen] ..."[45]

İlk bakışta son derece kesin bir emir gibi gözüken Ermeni askerlerin silahsızlandırılmasında bile Kafkas Cephesi ile Çanakkale Cephesi arasında uygulama farkları olduğu göze çarpmaktadır. I. Dünya Savaşı yıllarında hemen her konuda, merkezden gönderilen emirlerin her bölgede aynı şekilde yorumlanmadığı ve özellikle gayrimüslim erlerle ilgili olarak, doğudaki III. Ordu ile Çanakkale'deki V. Ordu arasında uygulama farklılıkları olduğu ortaya çıkmaktadır.[46] Bu bağlamda, Ermeni nüfusun Suriye çöllerine sürülmesi ve imhasıyla ilgili olarak hayata geçirilen politikaların bölgelere göre sertleştiğini veya yumuşatıldığını görüyoruz. Doğu Anadolu bölgesinde konuşlanmış olan III. Ordu bölgesinde "olağan" olarak tespit edebildiğimiz bir uygulama, ülkenin batı bölgelerinde konuşlanmış olan I. ve V. Ordular için "istisnai" olabilmektedir. Aynı şekilde, Suriye Valisi Cemal Paşa'nın başında olduğu IV. Ordu bölgesinde de uygulamada benzer farklılıklar göze çarpmaktadır.[47] İstanbul'dan yollanan emirlerin yerel yöneticiler açısından farklı yorumlanması demek, aynı zamanda atanmış yerel yöneticilerin —ve bazen de yerel güçlerin— İttihad ve Terakki'nin merkezdeki çekirdek kadrosuna karşı belli konularda direnç göstermesi olarak da yorumlanabilir.

SONUÇ

1915'te Osmanlı ordusunda Ermeni, Rum ve Yahudi subayların ve erlerin varlığı, Çanakkale savaşlarının Osmanlı'nın son zaferi olmaktan çıkarılarak "Türkleştirilmesine" izin vermemektedir. Aynı şekilde, günümüzde Ermeni soykırımının 100. yılı olan 2015'in yaratacağı sıkıntıları dengelemek için son yıllarda kurgulanan "İslam dünyasının Haçlılara karşı Çanakkale'deki şanlı direnişi" anlatısı da tarihsel gerçeklerle uyumsuzluğu bir yana, en azından Çanakkale Cephesi'nde gayrimüslim subay ve erlerin varlığı nedeniyle baştan sakat doğmuş olmaktadır.

AYHAN AKTAR
İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ

DİPNOTLAR

1 Bu yazı daha geniş bir çalışmanın parçası olarak kaleme alınmıştır. Bir bölümünü ayrı olarak yayımlama fikri veren Doç. Dr. Gültekin Yıldız'a teşekkür ediyorum. Ayrıca, Yzb. Sarkis Torosyan'ın anıları etrafında sürdürülen tartışma için, bkz. http://www.ayhanaktar.com

2 "Torosyan'ın Savaşçıları" başlıklı 1. sayfa haberi, *Hürriyet*, 16 Aralık 2012.

3 *Meclis-i Mebusan Zabıt Ceridesi*, Devre 1, c. 5, İçtima senesi 1, 8 [21], Temmuz 1325 [1909], Ankara: TBMM Basımevi, 1992, s. 475-486.

4 Telgraf metni şöyledir: "Bugün dört bin kadar ahali bir miting içtima ederek bilfiil hizmet-i askeriyede bulunmak ve muhafaza-i vatan emr-i akdesin [kutsal vatanı koruma emrinin] İslamlar gibi Kanun-ı Esasi mucibince Ermenilere de teşmili takarrür eylemiş [yaygınlaştırılması kararlaştırılmış] ve zaten ahali son derece zebun [güçsüz] sefalet [içinde] bulunmuş idüğünden bedelatın itasına [verginin ödenmesine] katiyen aciz olup bu gibi mugayir-i musavat [eşitliğe karşı] hâle şiddetle itiraz ile Kanun-ı Esasi hükmünün harfiyyen icrasını] talep eyler. Ahali namına: Mateos Kürkçüyan, Avedis Aginyan, G. Grasdyan, V. Vartanyan, V. Moskofyan." Bu telgraf 1908'den sonra Sivas'ta Ermeni harfleriyle Türkçe yayımlanan *Antranik* gazetesinin 4 Nisan 1909 tarihli nüshasında yayımlanmıştır. Bkz. Ohannes Kılıçdağı, "Torosyan'da öte yol var", *Agos*, 4 Ocak 2013.

5 *Meclis-i Mebusan Zabıt Ceridesi*, s. 169.

6 Gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarının askeri okullara kabul edilmesi konusunda 1856 Reform hareketinden beri birçok adım atılmış, fakat bu konuda kesin bir ilerleme sağlanamamıştı. Bkz. Ufuk Gülsoy, *Osmanlı Gayrimüslimlerinin Askerlik Serüveni*, İstanbul: Simurg Kitabevi, 2000.

7 Hasan Hamid, "Gayrimüslim Teb'a-i Osmaniye'nin Hizmet-i Askeriyesi", *Mülkiye*. No. 4, 1 Mayıs 1325 [1909], İstanbul.

8 Agm.

9 Teğmen Sürmenyan'ın anlatımına göre, 1915 yılında Doğu Cephesi'nde görev yapan Teğmen Kirkor Sarafyan, Erzurum Ilıca'da çeteler tarafından, Şahen Tatikyan ise Erzincan'da zaptiye karakolunda öldürülür. Sürmenyan'ın anıları genç araştırmacı Yaşar Tolga Cora tarafından yayına hazırlanmaktadır; bu metni yayımlanmadan önce kullanmama izin verdiği için kendisine teşekkürlerimi sunuyorum.

10 Mekteb-i Harbiye mezunlarının isimlerinin yazılı olduğu "Mezuniyet Defterleri" herhalde Ankara'da bir yerlerde kilit altında tutulduğu için halen araştırmacılara kapalıdır. Piyade Teğmen Sürmenyan'ın verdiği listeye göre, 1912 yılı mezunu Ermeni Harbiyelilerin isimleri şöyledir: Karnig Navasartyan (İstanbullu–Sarıkamış'ta Ruslara esir düştü), Melkon, Süvari Teğmen

Harutyun (Tokatlı–Tercan'da çeteler tarafından öldürüldü), Vahe Çoburyan (İstanbul), Ohannes (Maraş), Ruben (Samsun), Ohannes Aginyan (Sivaslı–Sarıkamış'ta şehit düştü) ve Kalust Sürmenyan (Erzincan).

11 Kalust Sürmenyan, *Türkiye Ermenisi Askerler ve Askerlikleri* (Ermenice'den çeviren: Yaşar Tolga Cora). Beyrut, 1967, s. 38. Sürmenyan, Zile'deki eğitim birliğinde görev yapan toplam 16 Ermeni subay, iki astsubay ve bir de silah ustasının ismini vermektedir. Savaşın başında Kafkas Cephesi'nde 100'e yakın subay, doktor ve eczacı bulunduğunu fakat savaş esnasında birçoğunun öldürüldüğünü anlatmaktadır.

12 Rober Koptaş, "Two Pastermadjian's Across the War Front: Deliberate Silences of Turkish Nationalist Historiography", 14-16 Mayıs 2006 tarihleri arasında, New York Üniversitesi'nde "Fifth Workshop for Armenian/Turkish Scholarship" (WATS) başlıklı konferansta sunulan bildiri.

13 *Tuğgeneral Ziya Yergök'ün Anıları: Sarıkamış'tan Esarete (1915-1920)*, yay. haz. Sami Önal, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007, s. 20.

14 Her ne kadar, I. Dünya Savaşı ile ilgili belgelerin çoğu ATASE depolarında kilit altında tutuluyor olsa da, İstanbul'daki Başbakanlık Osmanlı Arşivi koleksiyonlarında sınırlı sayıda Harbiye Nezareti belgesi bulunmaktadır. Bu belgede, Başkumandan Vekili ve Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın imzası ile Babıâli'ye yollanan resmi yazıda bazı subayların terfii ve kıdem alarak maaşlarına zam yapılması ile ilgili Sadaret onayı istenmektedir. Bkz. Başbakanlık Osmanlı Arşivi, İ.HB.(İrâdeler, Harbiye)175/31, 9 Zilkade 1333, 5 Eylül 1331 [18 Eylül 1915] tarihli belge. Bu belgeleri okuma zahmetine katlanan tarihçi dostum Doç. Dr. Abdulhamit Kırmızı'ya teşekkürlerimi sunuyorum.

15 İlgili yasal düzenleme şöyledir: "Mekteb-i Harbiyye'den be-şehadetname neş'et edenlerin kıtaata suret-i tevzii ve istihdamlarına mütedair, 22 RA 1333 [7 Şubat 1915] tarihli Kanun-u Muvakkat'ın madde-i muvakkatasına müzeyyel madde hakkında kanun muvakkat. Madde 1'e zeyl: "Seferberlik münasebetiyle kıtaata sevk ve tayin edilen Mekteb-i Harbiye talebesi yalnız bu seferberliğe mahsus olmak üzere 25 Kânunuevvel 1330 tarihinde zabit vekilliğine ve işbu tarihte zabit vekili nasb olunanlardan tarih-i mezburdan itibaren dördüncü ay nihayetinde ispat-ı liyakat edenler mülazım-ı saniliğe [teğmen] terfi olunurlar."
Bkz. *Takvim-i Vakayi*, No. 2168, 28 Nisan 1331 [11 Mayıs 1915].

16 Hukuk Fakültesi son sınıf öğrencisi iken silah altına alınarak Harbiye'deki "İhtiyat Zabitleri Alayı"na katılan Vasfi Şensözen şayrimüslim yedek subaylar hakkında şunları söylüyor: "Yine, burada söylenmesi gereken bir gerçek vardır ki o da bölüklerimizde Rum, Ermeni ve Yahudi gençlerin de bulunduğudur. Leon Efendi, Kadmus Efendi, Minas Efendi gibi arkadaşları anımsarım, onlar da Türk erlerine talim öğretmeni oldular ve sonra cephelere giderek, bizlerle aynı şartlar altında savaşa katıldılar. Tabiatıyla vurulanlar, ölenler de olmuştu." Bkz. Vasfi Şensözen, *I. Dünya Savaşı Yılları ve Kafkas Cephesi Anıları*, yay. haz. Saro Dadyan, İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2013, s. 42.

17 İ.HB. 164/27, 25 Kânunuevvel 1330 [7 Ocak 1915] tarihli yazı.

18 İ.HB.166/85, 1333, Rebiyülâhır 19 [6 Mart 1915] tarihli yazı.

19 Bu konudaki en yeni çalışma için, bkz. Arsen Yarman, *Ermeni Ethbba Cemiyeti (1912-1922) Osmanlı'da Tıptan Siyasete Bir Kurum*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014.

20 Şahap Erkoç ve Aykut Kazancıgil, "Osmanlı Ordusunda I. Dünya Savaşında 3 Teşrinisani 1330-3 Nisan 1333 tarihleri arasında (1914-1917) şehit olan sağlık subaylarının listesi," *Tıp Tarihi Araştırmaları*, Sayı 10, Haziran 2001, s. 72-88. Bu makaleye dikkatimi çeken eski öğrencim, Yard. Doç. Dr. Fatih Artvinli'ye teşekkürlerimi sunarım.

21 Arsenyan'ın anılarının özeti için bkz. Hagop Arsenian ve Arda Arsenian Ekmekji, "Surviving Massacre: Hagop Arsenian's Journey to Jerusalem, 1915-1916," *Jerusalem Quarterly*, sayı 49, Bahar 2012, s. 26-42.

22 Dr. Cebeciyan gibi birçok Ermeni subayın ailelerinin tehcir edildiğini haber aldıktan sonra resmi makamlara verdikleri dilekçeler Osmanlı Arşivlerinde halen okuyucuya açıktır. Örneğin, Çanakkale Cephesi'nde savaşan 17. Kolordu, Birinci Seyyâr Hastanesi Eczacı Muavini Asteğmen Kirkor Efendi'nin annesi, kız kardeşi ve beş çocuğu, kendisine haber verilmeden Afyon Bolvadin'e sürülmüştür. Bunun üzerine üst makamlara dilekçe veren Kirkor Efendi'nin ailesinin durumu Dahiliye Nezareti'ne sorulmuştur. Afyon Karahisar Mutasarrıfı'ndan alınan telgrafta, Kirkor Efendi'nin ailesinin Afyon'un Çay ilçesinden daha ileriye sevk edilmemeleri konusunda ilgili kaymakamlıklara emir verildiği anlaşılmaktadır. Bkz. BOA. DH.EUM. 2. Şube, 20-57. 20 Nisan 1332 [3 Mayıs 1916]. Bu belgeyi benimle paylaşan Prof. Taner Akçam'a müteşekkirim.

23 Dr. Avedis Cebeciyan'ın günlüğü Ermeni harfleri ile Türkçe olarak yazılmış ve 1986 yılında Batı Ermenicesine çevrilerek Halep'te yayımlanmıştır. Dr. Meline Anumyan tarafından yapılan Türkçe özet için bkz. http://akunq.net/tr/.

24 Gregoryen Ermenilerin Noel yortusu her yıl 6 Ocak tarihinde kutlanır. Dolayısıyla, Yzb. Torosyan 1918 yılı Ocak ayının ilk haftasındaki Noel yortusundan bahsetmektedir.

25 Yüzbaşı Sarkis Torosyan, *age*, s. 225-226.

26 Önceleri İzmir Menemen'de bulunan 46. Piyade Tümeni, 1916 yaz aylarında önce İstanbul'da Tarabya-Rumelihisarı arasında konuşlanır. Daha sonra, 11 Teşrinisani (24 Eylül) 1916 tarihinden itibaren, kademeli olarak 12609 insan, 9858 tüfek, 12 ağır makineli tüfek, 192 kılıç 16 top ve 2150 hayvan mevcuduyla 20. Kolordu'nun parçası olarak, Makedonya Cephesi'nde Serez'e yollanmıştır. Fazıl Karlıdağ ve Kâni Ciner, *Birinci Dünya Harbi: Avrupa Cepheleri, Makedonya Cephesi*, c. VII, 3. Kısım. Ankara: Genelkurmay Başkanlığı yayını, 1967, s. 40.

27 Altında Albay Mahmut Beliğ (Uzdil) Bey'in imzası ve 46. Fırka Kumandanlığı'nın mührü olan yazı şöyledir: "Emniyeti Umumiye Müdürüne, 46. Fırka Seyyar Hastanesi operatörü mükellef Yüzbaşı Paşabekyan Efendi ailesini beraberinde Dersaadet'e getirmiş olduğu ve bu kere hamile bulunduğu hasebiyle ve be-tekrar İzmir'deki hanesinde validesi nezdine iade edeceği vuku-ı müracaatından anlaşıldığı cihetle müdüriyeti aliyyenizce vesika itası zımnında lazım gelen muamelenin ifasına müsaade bulunulması müsterhamdır." Bkz. DH.EUM. 2.Şb 28/1, 1334 Zilkade 17 [15 Eylül 1916]. Bu yazışmaya dikkatimi çeken Prof. Suavi Aydın'a teşekkür ediyorum.

28 Dr. Paşabekyan'ın eczacı olan kardeşinin torunu ve Fransa'da yaşayan Sn. Patrick Paschabezian ile 23 Mart 2013 tarihinde yapılan telefon görüşmesi.

29 Seferberlik kararı hakkında bkz. Yiğit Akın, "The Ottoman Home Front during World War I: Everday Politics, Society, and Culture", yayımlanmamış doktora tezi, Ohio State University, 2011, s. 20-73.

30 DH.ŞFR, 43/214, 28 Temmuz 1330 [10 Ağustos 1914] tarihli Dahiliye Nezareti Müsteşarı Ali imzalı şifreli telgraf.

31 Konsolos Moynihan'dan İstanbul'daki İngiliz Elçisine, İngiliz Milli Arşivleri, FO 195/2460, E273.

32 Diyarbakır Valisi Dr. Reşit Bey'in 31 Ağustos 1915 tarihinde Dahiliye Nezareti'ne yollamış olduğu şifreli telgrafta Diyarbakır'da tehcirden muaf tutulan Ermenilerle ilgili şu bilgiler vardır: "Vilayet dahilindeki nüfus-ı umumiyeleri 56.000'e baliğ olan Ermenilerden, ordudan talep edilen levazımatın imali için bizzarure muvakkaten [mecburen geçici olarak] alıkonulan 200 kadar sanatkârdan başka kimse kalmamıştır." Bkz. DH.ŞFR 486/89, 31 Ağustos 1915 tarihli şifreli telgraf. (Altını ben çizdim. A. A.)

33 İ.HB 179/12, 1334 S 21 [29 Aralık 1915]

34 Cengiz Mutlu, *Birinci Dünya Savaşında Amele Taburları (1914-1918)*, İstanbul: IQ Yayıncılık, 2007, s. 49-54.

35 Savaş sırasında Kudüs'te bulunan İhsan et-Tercüman günlüğünde 22 Nisan 1915 tarihinde şunları yazmıştır: "Amele taburu kurulduğunda içerisinde Hıristiyan ve Yahudilerden ve sayısı 10-20'yi geçmeyen Müslümanlardan başka kimse yoktu. Sonra Çöpçü Taburu kuruldu. Bu taburda Müslümanlardan kimse yoktu."
Bkz. İhsan et-Tercüman, Çekirge Yılı: Kudüs 1915-1916, İnceleme ve Notlar: Selim Temari. İstanbul: Klasik Yayınları, 2012, s. 136.

36 Ali Fuad Erden, *Birinci Dünya Harbinde Suriye Hatıraları*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2003, ss. 113-119.

37 Raymond Kévorkian, *The Armenian Genocide: A Complete History*, Londra: I.B. Tauris, 2011, s. 310.

38 Emmanuil Emmanuilidis, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yılları*, İstanbul: Belge Yayınları, 2014, s. 148

39 *Askeri Tarih Belgeleri Dergisi*, Sayı 85, Ekim 1985. Ermeni Belgeleri - Özel Sayı 3. Ankara: ATASE Yayını, s. 23-24.

40 Yanyalı Esat Bülkat [1862-1952]. "Üçüncü Kolordu Kumandanlığına tayin olduğum 25 Kânunuevvel 1329/7 Kânunusani 1914'ten [7 Ocak 1914] Birinci Ordu Kumandanlığı'na tayin olduğum 3 Teşrinisani 1331/16 Teşrinisani 1915 [16 Kasım 1915] tarihine kadar Hatıratım" 1950, s. 451-452. (Altını ben çizdim. A.A.)

41 Esat Paşa'nın gizlilik içinde kimseyi incitmeden uygulanmasını istediği Ermeni askerleri silahsızlandırma operasyonu Ermeni subaylar arasında duyulmuş olmalıdır ki, 1915 yılı Mayıs ayının ortasında yaşadıklarını anlatırken Teğmen Torosyan anılarında şunları yazmaktadır: "Büyük çaplı katliamların planlandığını ve Ermeni nüfusunun imha edileceği veya ülke içlerine doğru sürülüp köle haline getirileceğine dair söylentiler vardı. Devlet hizmetinde çalışan tüm Ermeni memurlar görevlerinden alınmıştı. Resmi bildirilere göre Ermeni askerlerin silahlarını bırakmaları ve sivil Ermeniler gibi aynı muamelelere tabi olmaları gerekiyordu." Bkz. Yüzbaşı Sarkis Torosyan, *age*, s. 147-148.

42 Emekli Albay İsmet Görgülü'nün kitabının kaynakça kısmında listesi verilen ATASE Başkanlığı Kütüphanesi'ndeki birlik (tümenve alay) tarihçelerinin okuyucuya açılması bile bu konuda fikir sahibi olmak için yeterli olabilir. Görgülü'nün kaynakçasından ATASE'de 116 adet birlik tarihçesinin yazılmış olduğu anlaşılmaktadır. Bkz. İsmet Görgülü, *On Yıllık Harbin Kadrosu: 1912-1922*, Ankara: TTK Yayını, 1993, s. 316-318.

43 Çanakkale'de savaşmış olan Kayserili Rum Yedek Subay Sokrat İncesu'nun anıları için bkz. "Birinci Dünya Savaşında Çanakkale-Arıburnu Hatıralarım (1964)", Çanakkale Hatıraları, c. 1, İstanbul: Arma Yayınları, 2001, s. 297-353.

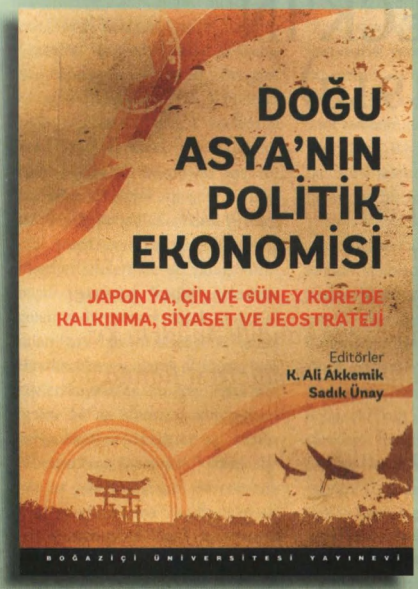
44 İ.HB. 172/69, 5 Temmuz 1331 [18 Temmuz 1915] tarihli yazı.

45 İ.HB. 175/30, 27 Eylül 1331 [10 Ekim 1915] tarihli yazı. Dikkat edilirse, bu atamada bir anlamda "geri hizmet" olan "erzak nakliye" işlerinde çalışan Aram Efendi, Çanakkale'deki 4. Süvari Alayı'ndaki "muharip" göreve atanmıştır.

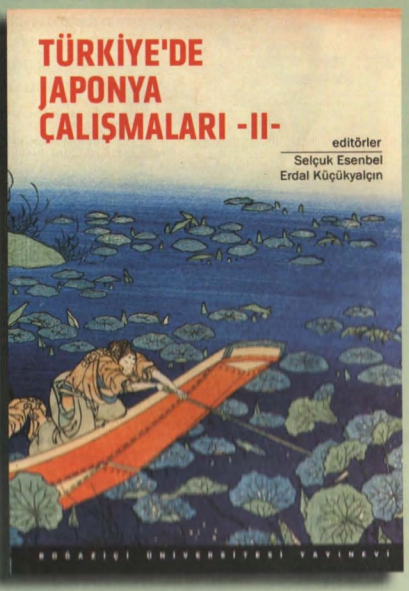
46 İlginçtir, 30 Eylül 1917 tarihinde Yıldırım Orduları bünyesinde Sina Cephesi'nde savaşan 20. ve 22. Kolordular ile Birü's-sebi Grubu'nda bulunan yaklaşık 40.000 askerin etnik kökenine göre dağılımının dökümünü veren Yıldırım Orduları Kurmay Başkanı Yarbay Hüseyin Hüsnü Emir (Erkilet), dağılımda Türk, Arap ve "diğer milletler" kategorilerini kullanmaktadır. Bu birliklerin mevcudu içinde "diğer milletlerin" oranı %3 ile %9,5 arasında değişmektedir. Harbiye Nezareti'nin bu kategorileri kullanarak askerleri sınıflandırması ilginçtir. Bkz. Hüseyin Hüsnü Emir Erkilet, *Yıldırım*, Ankara: ATASE yayını, 2002, s. 346.

47 Bu konuda bkz. Hilmar Kaiser, "Regional resistence to central government policies of Ahmed Djemal Paşa, the governors of Aleppo, and Armenian deportees in the spring and summer of 1915, *Journal of Genocide Research*, c. 12, sayı 3-4, Eylül-Aralık 2010, s. 173-218. Bu makale ile ilgili eleştirel bir değerlendirme için bkz. Wolfgang Gust, "The Question of an Armenian Revolution and the Radicalization of the Committee of Union and Progress toward the Armenian Genocide", *Genocide Studies and Prevention*, c. 7, no. 2/3, Ağustos-Aralık 2012, s. 251-264.

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ



Başta Çin olmak üzere Doğu Asya ülkelerinin politik ekonomileri, dünyada önemli bir yere sahip. *Doğu Asyanın Politik Ekonomisi*, bölge ülkeleri arasındaki ekonomik ve politik dengeleri ele alıyor. Türkiye'de Doğu Asya hakkında yazılmış az sayıdaki özgün çalışmadan birisi olan bu eser, Doğu Asya ülkelerine ekonomi, işletme, tarih ve uluslararası ilişkiler gibi farklı pencerelerden bakıyor.



Türkiye'deki genç Japonya araştırmacılarının Japon toplumunun felsefesinden antropolojisine, dilbilim ve çeviri karşılaştırmalarından ekonomi, uluslararası ilişkiler, edebiyat ve tarih alanlarına kadar uzanan farklı disiplerden kapsamlı incelemelerini içeren bir toplam.

İLETİŞİM | BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ
bupress@boun.edu.tr
Telefon/Faks: 0212 257 87 27
www.bupress.org

SİPARİŞ | www.pandora.com.tr Telefon/Faks: 0212 230 09 62-63
www.bupress.org
www.idefix.com
www.prefix.com.tr

KANDİLLİ KIZ LİSESİ'NİN İLK MÜDİRESİ

HANNA HINDBECK'İN ÖYKÜSÜ (1916-1918)

ROHAT ALAKOM

Bundan yaklaşık yüz yıl önce 1916 yılında kurulan Kandilli Kız Lisesi'nin (Kandilli Sultani-i İnas) ilk yabancı müdiresinin kimliği ve yaşam öyküsü ne yazık ki günümüzde Türkiye'de tam olarak bilinmiyor. Türkiye'nin ikinci kız lisesi ve birinci yatılı kız lisesi olarak bilinen bu eğitim kurumu günümüzde Kandilli Anadolu Kız Lisesi olarak tanınır. Yüz yıllık bir tarihe sahip olan lisenin ilk müdiresi Hanna Hindbeck'in yaşamı oldukça renklidir. Bu yazıda, Hindbeck'in yaşamının karanlıkta kalan bazı yönleri yeni bilgiler ışığında aydınlığa kavuşuyor.



Kandilli Âdile Sultan İnas Mekteb-i Sultanisi ilk müdiresi Hanna Hindbeck.

Fotoğrafı gönderen Adile Sultan Sarayı Sakıp Sabancı Kandilli Eğitim ve Kültür Merkezi'nden Büke Akgün'e teşekkür ederiz.

YAŞAM ÖYKÜSÜ (1883-1969)

Hanna Hindbeck 1883 yılında Almanya'nın Gera şehrinde doğmuş ve Berlin'de eğitimini tamamlamıştır. Eğitim alanında çalışmaya başlayan Hindbeck'in 10 Temmuz 1921 tarihinde evlenmeden önceki tam adı Clara Bernardin Johanna Grumme olarak bilinir. Babasının adı Albert Grumme, annesinin adı Edith Hahn von Dorsche'dir. Evlendikten sonra İsveç kaynaklarında Hanna Hindbeck olarak tanındığından, adı Türkçe kaynaklarda pek geçmez.

Hanna Hindbeck, Berlin'de değişik okullarda öğretmen olarak çalıştığı sırada İstanbul'da yeni açılan Kandilli Kız Lisesi müdiresi olarak yeni görevine getirilir ve 1916-1918 yılları arasında bu görevde kalır. *İsveç Yazarlar Sözlüğü*'nde Türkiye'de Kandilli Sarayı Kız Okulu'nda müdürlük yaptığı belirtilir.[1] Burada sözü edilen "Kandilli Sarayı", Adile Sultan Sarayı'dır; nitekim kendisi de romanının bir yerinde bu okulun Adile Sultan adına yapılan bir sarayda etkinlik gösterdiğini belirtir.[2] Görevini 1918 yılında tamamladıktan sonra İsveç'e yerleşen Hindbeck, Stockholm'deki Alman Okulu'nda çalışır. İsveç'e geldikten sonra Türkiye'de yaşananları gazete ve kitap okuyarak veya tanıdıklarıyla mektuplaşarak izler, 1933 yılında tekrar Türkiye'yi ziyaret eder.

Hanna Hindbeck 1921 yılında Carl Gustaf Hindbeck adındaki bir İsveçliyle evlenir; çiftin bu evlilikten 1922 yılında Olof Hindbeck adında bir çocukları olur. Olof, ilerleyen yıllarda maden mühendisi olarak İsveç'te çalışacak, Elinor Oskarson adlı bir kızla evlenip Per Olof, Hans ve Göran adlı üç erkek çocuğa sahip olacak ve 2013 yılında vefat edecektir. Geride kalan tüm yaşamını ailesiyle birlikte Stockholm'ün merkezindeki "Runebergsgatan 6" no'lu adreste geçiren Hanna Hindbeck 1968 yılında eşini kaybeder, bir yıl sonra da kendisi vefat eder ve Stockholm'un Solna semtindeki "Norra begravningsplatsen" adlı mezarlıkta bulunan aile mezarlığına gömülür. Bir gazetede yayımlanan ölüm ilanında 1916-1918 yılları arasında İstanbul'da bir kız okulunda müdire olduğu bilgisine yer verilir.[3]

Hanna Hindbeck bir eğitimci olarak Türkiye'de pek tanınmadığı gibi, 1935 yılında önce İsveççe yayımlanan, daha sonraları Almanca ve Fransızcaya çevrilen kitabı da Türkiye'de pek bilinmez. Bu durum Türkiye'den ayrıldıktan sonra evlenip kendi soyadını bırakmasıyla ilintili olabilir. Araştırmacı Nicole A.N.M. van Os bir incelemesinde bu soyadını bir Almanca dergide yer alan bilgilere dayanarak Grummer olarak verir,[4] İsveççe kaynaklarda ve aile çevre-

sinde ise aynı soyadı Grumme olarak geçer.[5] Ailenin tek evladı Olof Hindbeck'in yaşam öyküsünün yer aldığı bir kaynakta da anne adı Hanna Grumme olarak anılır.[6] Bu soyadının Türkiye'deki serüveni de ilginçtir: Grumme, Türkçe kaynaklarda Crommer (Garmere, Grammer, Gromer, Kramer) olarak anılarak, tanınmaz hale getirilmiştir. Bazı kaynaklarda Frau Grammer olarak geçmiş, bu durum Türkiye'nin saygın bir ansiklopedisine de sirayet etmiştir.[7] Bu bilgi ne yazık ki Kandilli Kız Lisesi ve Kandilli Lisesi'nden Yetişenler Derneği internet sitelerinde de yanlış verilmiştir. Almanca "kadın" anlamına gelen ve bir unvan olarak da kullanılan *Frau* (bayan) sözcüğünü Hanna Hindbeck'in adı olarak algılayan bazı kişiler/kaynaklar bu kez *Frau*'nun önüne bir de Fransızca aynı anlamı veren Madam sözcüğünü eklemiştir: "Madam Frau Crommer".[8] Adına ilişkin bu yanlış bilgilerin de etkisiyle olsa gerek, Hanna Hindbeck'in izi Türkiye'deki yazılı kaynaklarda uzun yıllar tümüyle kaybedilir.

YENİ TÜRKİYE'Yİ ZİYARET EDİYOR (1933)

Hanna Hindbeck, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentinde görevini yapıp İsveç'e yerleştikten sonra İstanbul'daki öğrencileri ve tanıdıklarıyla ilişkilerini sürdürür. 1916 seyahati sırasında Berlin üzerinden Balkan trenini tercih etmişken, 1933 yılında bu kez deniz yoluyla bir tanıdığının misafiri olarak İstanbul'un yolunu tutar. Yeni kurulan Türkiye'de kadınların durumu ve eğitimi, bu alandaki değişmeler merak ettiği konuların başında gelmektedir. Türkiye'deki bu toplumsal değişim iki yıl sonra yayımlanacak olan kitabının adına da yansır: "Rüzgâr Boğaziçi'nde Yön Değiştiriyor" (*Vinden vänder vid Bosporen*).

Hanna Hindbeck bu ikinci Türkiye gezisi sırasındaki gözlem ve izlenimlerini "Dünün ve Bugünün Türk Kadını" başlıklı uzun yazısında ele alır. Yazıyla birlikte bazı fotoğraflar da yayımlanır. Bu gezisi sırasında Miss Turkey etkinlikleri ve caz çalıp dans eden kızların yeni yaşamlarına tanıklık eder. Yazıyı yayımlayan haftalık *Idun* gazetesi Hindbeck'in eski öğrencileri ve aileleriyle sürekli ilişki halinde olduğunu belirtir.[9] Yeni sayısının içeriğini İsveç'in en büyük gazetelerine ilan olarak veren *Idun*, Hindbeck'in bu yazısını da okurlara şöyle tanıtır: "Türkiye'nin kadınları ve genç kızları yeni zamanın tüm değişimlerini nasıl karşılıyor? Bayan Hanna Hindbeck bir Türk ailesine konuk oluyor ve bunu hoş bir *Idun* makalesinde anlatıyor."[10] Birçok yabancının Türk aile yaşamını bu İsveçli hanım kadar yakından tanımadığını belirten makale Hanna Hindbeck'i bir İsveçli olarak tanıtır. Hanna Hindbeck 1933 yılında yazdığı uzun bir yazıda 150 kişilik yatılı okulda her şeyin yolunda yürümesi için sorumluluk üstlendiğini, Boğaziçi'ndeki eski sarayda faaliyet sürdüren Kandilli Kız Lisesi'nde karşılaştığı irili ufaklı bir dizi zorluğun kendini kızdırdığını, engellediğini ve tarif edilmez biçimde üzdüğünü anlatır.[11] Yazının bir yerinde ev sahibinin iki kızıyla birlikte Bursa'yı da ziyaret ettiklerini söyler. Belki de konuk olduğu evin sahibi, aşağıda ayrıntılı olarak üzerinde duracağımız romanda adı geçen polis komiseridir, çünkü romanda da polis komiserinin iki kızı olduğu belirtilir! Kitabın sonunda ayrıca beklenmedik bir durum yaşanır. Polis komiseri uzun yıllar sonra bir gün bir çınar ağacının altında oturduğunda bir önceki müdirenin kendilerini ziyaret etmeye geldiğini görür.[12]

BİR KADIN AKTİVİSTİ

Hanna Hindbeck, İsveç'te Osmanlı/Türk kadınları ve başka konularda yaptığı konuşmalarla bir kadın aktivisti olarak İsveçlileri aydınlatır. 1934 yılında ünlü İsveç kadın yazarı Fredrika Beremer'in adını alan bir okulda İstanbul'daki tecrübelerini işleyen "Hassan'ın Günlüğünden Bir Yıl" (Ett år ur Hassans dagbok) başlıklı bir konferans verir. Yaklaşık iki yüz elli kişinin katıldığı[13] konferansın başlığında geçen Hasan ismi yazarın kitabındaki komiserin adını deşifre eder gibidir. Hindbeck 1884 yılında kurulan ve İsveç'in en eski kadın örgütlerinden biri sayılan Fredrika-Bremer-Förbundet'in de üyesi olur. Yine aynı yıl Lyceum Klubben adlı bir kurumda yaptığı bir konuşmada "Geçmişte ve Günümüzde Türk Günlük Yaşamı" (Turkiskt vardagsliv i förr och nu) konusunu işler. Bu toplantıya İsveç'teki Türk elçilik yetkilileri de katılır.[14] 21 Şubat 1936 günü yazar İsveç Radyosu'nda "Yeni Türkiye'de Günlük Yaşam" (Vardagsliv i det nya Turkiet) konulu bir sohbete katılır.[15] 1943 yılında bu kez Södermals Arbetarinstitutet adlı kuruluşta "Türkiye'deki Eski Gelenek ve Âdetler" (Gamla seder och bruk i Turkiet) başlıklı bir sunum yapar.[16]



Âdile Sultan Sarayı 1876'da Sultan Abdülaziz tarafından Sarkis Balyan'a yaptırılmıştır. Saray 1916 yılında Kandilli Âdile Sultan İnas Mekteb-i Sultanisi adıyla okula dönüştürüldü.

KANDİLLİ'NİN ROMANINI YAZIYOR (1935)

Hanna Hindbeck'in "Rüzgâr Boğaziçi'nde Yön Değiştiriyor. Sıradan Bir Türkün Günlüğü" (*Vinden vänder vid Bosporen. En enkel turks dagbok*) adlı kitabı 1935 yılında yayımlanır;[17] aynı yıl Almanca'ya,[18] 1939'da Fransızca'ya[19] çevrilir. Bildiğim kadarıyla henüz Türkçe'ye çevrilmemiştir. Hindbeck böylece *İsveç Yazarlar Sözlüğü*'nde yerini alır.[20] Kitabın kapağında yer alan pala bıyıklı Doğulu bir tipi andıran kişinin romanın kahramanı polis komiseri olduğunu kestirmek mümkündür. Komiser ilk günlüğünü "Sarıköy, 19 Ağustos 1332" tarihiyle kaydeder; çoğunlukla da hicri tarih kullanır. 1935'te bir sandığı temizlerken on sekiz yıl önce 1916'da yazmaya başladığı ve 1918'e kadar yazmayı sürdürdüğü günlüklerinin karalamasını bulur; kaldığı yerden devam ederek bir bölüm (8 Şubat 1935) daha ekler. Böylece Türkiye'nin dünü ve bugünü (o günü) resmedilmiş olur. Hanna Hind-



Kandilli Kız Lisesi, spor yapan kızlar.

beck hicri tarihle kaydettiği günlüklerde 1916-1918 arasında Türkiye'de görevli bulunduğu yılları ve miladi takvimle yazılan son kısmında da bir bakıma 1933 yılında Türkiye'ye yaptığı ziyaret sırasındaki gözlemlerini dile getirir.

Bir Osmanlı polis komiserinin günlüklerinden oluştuğu öne sürülen kitap bir yandan komiserin kendi kadın yakınlarını, Osmanlı kadınlarının genel durumunu, bir yandan da kız okuluna (Kandilli Kız Lisesi) atanan Avrupalı bir müdirenin karşılaştığı zorlukları anlatır. Kitabın alt başlığı "Sıradan Bir Türkün Günlüğü" (En enkels turks dagbok) olarak tespit edilmiştir. Burada sözü edilen sıradan Türk kitapta bir komiser olarak geçer, adı tam olarak verilmez.

Romanda Osmanlı'nın çokkültürlülüğünden örnekler de vardır. Okulda düzeni sağlamak için bakanlık birçok kadın hizmetçi atar; bunlardan biri Ermeni, dördü Rumdur. Polis komiserinin Ermeni kökenli görevli hakkında önyargılı olduğu görülür: "Onların arasında maalesef bir Ermeni var ama diğerleri hakkında kötü şeyler bilinmiyor."[21] İsmaro ve Kleopatra Rumdur. Türkçe, Yunanca ve Fransızca bilen Levanten Esther yabancı müdirenin tercümanlığını yapar. Ermeni kökenli Kirkor'un adı da bunlara eklenebilir.

Eski yıllarda bir gözü sürekli yabancı müdirenin üzerinde olan, ona kuşkuyla bakan ve hakkında bilgi toplayan polis komiserinin de kitabın son bölümünde bir değişim içinde olduğu görülür. Daha önceleri kara çarşaflara bürünen kızlar ve başka kadınlar çarşaflarını yavaş yavaş paçavra sepetlerine atar. Komiserin Nuriye ve Refika adlarındaki kızları da bu geçiş dönemine tanıklık eder.[22] Bununla yazar sadece yönetimlerin değil insanların ve görüşlerinin de değiştiğini dile getirmek ister. Nitekim komiser de eski sarayda kız okulunu faaliyete sokan bu müdire hakkında gereksiz yere kaygılandığını itiraf etmek zorunda kalır.[23] Emin bir kaynaktan müdirenin evli olmadığını öğrenen okulun imamı sürekli bilgi ulaştırdığı polis komiserine Avrupalı yabancı müdirenin herhangi manastırda yaşayan garip bir tarikat üyesi olabileceğini söylemiştir. Gayrimüslim topluluklardan olan kadın okul çalışanları, hizmetçileri, öğretmenleri, okulun kızları, hatta okul müdiresinin zaman zaman acayip hareket ettikleri, tepede bulunan

Hanna Hindbeck bir bakıma romanda polis komiserinin gözündeki Avrupalı yabancı müdirenin "ikinci beni" (alter ego) olarak görülür. Yazar bu Türk polisinin gözüyle romanda adeta kendisini resmetmiştir. Günlükler şeklinde yazılan kitabı okuyup bitirdikten sonra, kitabın aslında biyografik bir roman olduğunu görürüz. Kısacası kitaptaki okul müdiresi Kandilli Kız Lisesi'nin müdiresi Hanna Hindbeck'ten başkası değildir.



Cumhuriyet döneminde Kandilli Kız Lisesi'nde ders yapan öğretmen ve talebeler.

Fotoğrafı gönderen Adile Sultan Sarayı Sakıp Sabancı Kandilli Eğitim ve Kültür Merkezi'nden Büke Akgün'e teşekkür ederiz.

okulda uygunsuz davranışların cereyan ettiği belirtir. Ama bu bilgileri alan polis komiserinin kendi kızını da aynı okula kaydetmesi bir kırılma noktasını ve safların artık belirginleştiğini gösterir. Komiser kendini sağa sola savrulan bir lastik top gibi hissettiğini söyler.[24] Başka rüzgârların Boğaziçi'nde estiğini görür!

Kitabın önsözünde günlükleri Türkçe'den İsveççe'ye çevirdiğini belirten Hanna Hindbeck bu şekilde okurun kafasını biraz karıştırıp şaşkınlık yaratır. İsveçce ve Almanca baskıların kapağında yazarın adı,

sözü edilen kitabın yayımcısı olarak sunulur, dört yıl sonra 1939 yılında çıkan Fransızca baskısının kapağında ise yayımcı bilgisi bulunmaz, Hindbeck kitabın yazarı olarak sunulur. Örneğin İsveçli yazar Gunnar Ekelöf de 1965 yılında Vanlı bir Kürt beyi hakkında kaleme aldığı "Emgion Prensi Üzerine Diwan" (*Diwan över fursten av Emgion*) adlı kitabını çevirdiğini veya yorumladığını belirtmiş ama ikinci baskıda bu açıklamayı gereksiz görmüş ve çıkarmıştır.

"Rüzgâr Boğaziçi'nde Yön Değiştiriyor" adlı romanda, yeni açılan bir kız okulu ve okulun başına getirilen Avrupalı bir müdirenin yaşamı mercek altına alınır. Hanna Hindbeck bir bakıma romanda polis komiserinin gözündeki Avrupalı yabancı müdirenin "ikinci beni" (*alter ego*) olarak görülür. Yazar bu Türk polisinin gözüyle romanda adeta kendisini resmetmiştir. Günlükler şeklinde yazılan kitabı okuyup bitirdikten sonra kitabın biyografik bir roman olduğu görülür. Kısacası kitaptaki okul müdiresi aslında 20. yüzyılın ilk yarısında Kandilli Kız Okulu'nda müdirelik yapmış olan Hanna Hindbeck'ten başkası değildir.

Hanna Hindbeck'in eski ve yeni değerler arasında yaşanan geçiş sürecini bir polis komiserinin günlükleri biçimde anlatması ve polis komiserini bir tip olarak seçmesi bir rastlantı olamaz. Yazar bu komiser vasıtasıyla biraz da Kandilli Kız Lisesi'nde görevli olduğu sırada lisenin açılışı ve genç kızların okula gitmesine yönelik olarak artan direnci, tepkileri, özellikle de polisiye önlemler ve baskıların yıldırıcı etkisini dile getirmek istemiştir. Nitekim kitap çıkmadan iki yıl önce kaleme aldığı bir yazısında "üniformalı camia"nın (polis, asker ve zabıta) bu yıllarda insanları sürekli rahatsız ettiğini belirtir. Örnek olarak da ihmalkârlığı yüzünden akşam vapurunu kaçıran Müslüman bir kadının karşı tarafta yaşayan tanıdığı gayrimüslim bir kadının kapısını çalıp geceyi orada geçirmek istemesi üzerine yaşanan bir olayı gösterir. Polis, kadının eve girmesini engeller; çünkü onun gözünde burası geceyi geçirecek uygun "edepli" bir yer değildir.[25] Kitap çıktığında İsveç medyasında değişik tanıtım yazıları çıkar. Örneğin *Aftonbladet* gazetesinde uzunca bir yazı yayımlanır.[26]

Hanna Hindbeck'in bu kitabı aradan uzun yıllar geçtikten sonra araştırmacıların dikkatini çeker. Hindbeck'in kitabını bir sahafta bulduğunu ve hemen satın aldığını belirten Sven Johnsson kitabı okuduktan sonra bu konuda birkaç sayfalık kısa bir yazı kaleme alır; kitabın önsözünde yazarın çevirmen olarak tanıtılmasını şaşkınlıkla karşılar. Yazısını "Başka birisi bu konuda fazla bir şey biliyor mu?" sorusuyla noktalar.[27]

Boğaziçi Üniversitesi'nden araştırmacı Şehnaz Tahir Gürçağlar, sözde çeviri (*pseudo translation*) konusunu ele aldığı bir incelemesinde Hanna Hindbeck'in yazdığı romanın İsveççe, Almanca ve Fransızca çevirileri üzerinden karşılaştırmalı bir değerlendirmede bulunur.[28] Daha



Hanna Hindbeck'in Stockholm'deki yatay ve hafif bükey karla kaplı mezar taşının bir kesiti (Foto: R. Alakom).

ziyade Hanna Hindbeck'in romanına odaklanan Sven Johnsson ve Şehnaz Tahir Gürçağlar bu incelemelerinde kitabın yazarı konusunda fazla bilgi sahibi olmadıklarını belirtirler.

SONUÇ

Hanna Hindbeck sadece Kandilli Kız Lisesi'ni işlevsel hale getirip okulun ilk müdiresi olma şerefini taşımakla kalmaz, yıllar sonra çalıştığı bu kurumun romanını da yazar. Bunlarla da yetinmeyip, Türkiye'deki hemcinslerinin özgürlüğü ve özellikle genç kızların eğitimi için iki dünya savaşı arasında bir kadın aktivist olarak İsveç'te değişik etkinliklerde (kitap, makale, konferans, radyo yayını) bulunur. Almanya ve Türkiye üzerinden İsveç'e uzanan yaşam öyküsü böylece farklı kültürleri buluşturur. Umarım bu ilginç kadın şahsiyetin adı gelecek yıl kuruluşunun 100. yıldönümünü kutlayacak olan Kandilli Kız Lisesi'nde yapılacak etkinlikler sırasında anılır ve yaşam öyküsü yeni bilgiler ışığında güncelleştirilir, romanı da yakın bir gelecekte Türkçe'ye kazandırılır.

DİPNOTLAR

1 Hanna Hindbeck, *Svenska författarlexikon*, 1.1900-1940, s. 320.
2 Hanna Hindbeck, *Vinden vänder vid Bosporen. En enkel turks dagbok*, 1935, s. 145. Kitabın notlar kısmında ayrıca bir açıklama yer almaktadır, bkz. 34 no'lu açıklama.
3 Hanna Hindbeck, *Svenska Dagbladet*, 5/3, 1969.
4 Nicole A.N.M. van Os, "Kandilli Sultânî-i İnâs", *Tarih ve Toplum*, sayı 163, 1997, s. 32. Nicole A.N.M. van Os şu kaynağın adını verir: "Deutscher Unterricht an türkischen höheren Schulen", *Die Islamische Welt*, sayı 12, 1917, s. 737-738.
5 Çocukları Olof'un dünyaya geldiğini bildiren bir gazete ilanı (*Svenska Dagbladet*, 6/7, 1922) ve Hanna Hindbeck'in ölüm ilanında evlenmeden önceki soyadının Grumme olduğu bilgisi yer almaktadır (*Svenska Dagbladet*, 5/3, 1969).
6 Olof Hindbeck, *Vem är Vem*, 1962, s. 569.
7 Necdet Sakaoğlu, "Kandilli Kız Lisesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 1994, c. 4, s. 411.
8 http://archive.today/ZXYmL
9 Hanna Hindbeck, "Den turkiska kvinnan av i går och i dag", *Idun*, nr 17/1934, s. 457.
10 *Svensk Dagbladet*, 26/4, 1934.
11 Hanna Hindbeck, agm, s. 469.
12 Hanna Hindbeck, *Vinden vänder vid Bosporen*, s. 164-165.
13 *Hertha*, 17/1934, s. 52.
14 *Svenska Dagbladet*, 6/11, 1934.
15 *Svenska Dagbladet*, 20/2, 1936.
16 *Svenska Dagbladet*, 5/11, 1943.
17 Hanna Hindbeck, *Vinden vänder vid Bosporen. En enkel turks dagbok*, 1935.
18 Hanna Hindbeck, *Der Wind schlägt um am Bosporus*, Berlin, 1935.
19 Hanna Hindbeck, *Les vents ont tourné sur le Bosphore*, Paris, 1939.
20 Hanna Hindbeck, Svenska författarlexikon, 1.1900-1940, s. 320.
21 Hanna Hindbeck, *Vinden vänder vid Bosporen*, s. 37.
22 Age, s. 163.
23 Age, s. 165.
24 Age, s. 145.
25 Hanna Hindbeck, "Den turkiska kvinnan av i går och i dag", *Idun*, 17.1934, s. 457.
26 "Vinden vänder vid Bosporen", *Aftonbladet*, 02.11.1935.
27 Sven Johnsson, "Vinden vänder vid Bosporen -Skröna eller dokumentär?", *Dragomanen*, 7/2003, s. 105-110.
28 Sandra Bermann, Catherine Porter, A Companion to Translation Studies, 2014 (Şehnaz Tahir Gürçağlar, Pseudotranslation on the Margin of Fact and Fiction, s. 516-527).

ASKERİ MÜZELERDE TARİHİN SAHNEYE KONMASI

LOUBNA LAMRHARI

Bu makalede iki askeri müzede tarihin sahneye konma biçimlerini incelemeye çalışacağız: Harbiye Askeri Müzesi ve Anıtkabir Müzesi. Müzecilikte Genelkurmay'ın denetiminde bulunan "askeri müze" ve ordu mirasına ait varlıkların sergilendiği "ordu müzesi" arasında bir ayrım yapılır. Burada özetleyeceğimiz çalışma, Türkiye'deki en büyük iki askeri müzenin incelenmesi etrafında yapılandı. Bunlardan birincisi, hem ordu müzesi hem de askeri müze olarak tanımlanabilecek Harbiye Askeri Müzesi'dir. İkincisi ise, Anıtkabir'de yer alan Atatürk ve Kurtuluş Savaşı konulu müze.

ÇEVİRİ: ESRA ATUK

Askeri müzeler tarihin ve ortak hafızanın sergilendiği, tarihsel anlatı üreten yerlerdir, ama aynı zamanda ordunun vitrini olarak da kabul edilebilir ve dolayısıyla birer ordu müzesi sayılırlar. Ordu bu müzelerde kendi tarihini sergiler ve gerek askeri, gerek sivil kamuoyuna her safhasında rol oynadığı bir anlatı sunar; bu şekilde, tarihi nasıl tasavvur ettiğini ve aynı zamanda kendini nasıl algıladığını anlatır. Askeri müzeler dünyadaki tüm orduların kendi tanıtımlarını yaptıkları yerler olmanın yanında, anlamlı kabul edilen bir olguyu ön plana çıkarma ve böylece tarihsel olguyu olaya dönüştürme konusunda fırsatlar da sunarlar.

ASKERİ MÜZEDEN TARİH MÜZESİNE TÜRK ORDUSUNUN ASYALI KÖKENLERİNİN ANLATISI

Ordular, örneğin Fransa'da özellikle zorunlu askerlik hizmetinin kaldırılması sonrasında olduğu gibi, ordu ve millet arasındaki mesafenin açılması olgusuyla karşı karşıya kaldıklarında, askeri müzeler bu bağın devamlılığını sağlayan az sayıdaki aracı kurumdan birine dönüşür. Bu nedenle ender olarak uluslararası turizme odaklanırlar, çünkü hedefleri ulusaldır. Başka bir deyişle, askeri müzeler günümüzde giderek halka daha fazla açılma eğilimi göstermekte, bu durum ise yeni müzecilik stratejilerini bünyesinde barındırmaktadır. Acaba bu alanda Türkiye'de neler oluyor?



Panorama 1453 Tarih Müzesi.

Askeri Müze 1959 yılından bu yana, İstanbul'un Harbiye semtindeki eski harp okulu binasında konumlanıyor.[1] Müze binası, Harbiye Askeri Müze ve Kültür Sitesi[2] olarak adlandırılan ve içinde müze, konferans ve projeksiyon salonları, bakımlı bahçeler, bir kafeterya ve bir askeri kütüphane barındıran geniş bir kompleksin yalnızca bir kısmını oluşturuyor. 2010 yılının Mart ayında giriş katında on dokuz, birinci katta on iki olmak üzere müzede toplam otuz bir sergi salonu bulunuyordu. Rezervde tutulan elli beş bin parçaya karşılık toplam beş bin parça eşya sergileniyordu. Bu ordu müzesi zaman içinde giderek gerçek bir tarih müzesine dönüştü. Askeri eşyaların sergilenmesinden

çok, tarih anlatısına odaklanan en yakın tarihli salonların açılması da buna tanıklık ediyor. Bu gelişme, analojik olarak adlandırılan bazı etkileşimli donanımlara (etkileşimli ekranlar, gösteriler, üç boyutlu canlandırmalar, ses ve ışık gösterileri, internet üzerinde sanal geziler gibi...) başvurmayı gerektiriyor ve Avrupa ile ABD'de yaygınlaşan müzecilik ve sahneleme alanındaki son gelişmeleri izliyor. Askeri Müze önümüzdeki yıllarda tarihi basitleştirerek halka yaymayı amaçlayan yeni salonların açılmasını da planlıyor.

Bu gelişmelerin özgün eşyaların sergilenmesine daha az, tarihin yeniden üretilmesine ise daha çok yer ayırılması anlamına geldiğini belirtmeliyiz. Askeri müzeler başlangıçta orduya ait çeşitli nesnelerin korunmasını temel görev edinmişken, zaman içinde çeşitli eğitim ve eğlence işlevlerini de yerine getirmeye başladı. Bu tür müzeciliğin en uç örneklerinden biri, kuşkusuz 2009 yılında açılışı yapılan ve İstanbul kuşatmasını konu alan, "sıfır eser" olarak adlandırabileceğimiz bir anlayışa göre hazırlanmış Panorama 1453, Tarih Müzesi'dir. Gerçekten de bu müzede hiçbir özgün nesne ya da eser sergilenmiyor. Ziyaretçi birinci katta dev boyutlarda hazırlanmış bir ders kitabını andıran parkuru geziyor: Tarihsel ve coğrafi haritalar, videolar ve çeşitli açıklama panoları serginin temelini oluşturuyor. İkinci katta ise bir tür eğlence parkının içinde dolanılıyor: İstanbul kuşatmasının 3608 panoramik ve son derece çarpıcı bir canlandırması Osmanlı askeri müziği (mehter) eşliğinde sunuluyor. Hiçbir eser sergilenmemesine rağmen, bu müzenin ziyaret rekorları kırdığı gözden kaçmıyor.

Harbiye Askeri Müzesi'ne geri dönelim. 2012'de, müzede üzeri açık yeni bir sergi alanı açıldı. "Büyük Türk Devletleri Tanıtım Alanı" olarak adlandırılan bu alan, artık müzenin ilk ziyaret edilen bölümünü oluşturuyor. Alanın merkezinde bir Atatürk heykeli yer alıyor ve onun etrafında daire biçiminde Mete Han[3] ve Attila'dan I. Osman'a kadar eski "Türk devletleri"nin kurucularının büstleri sergileniyor. Bu "büyük adamlar" meydanı ulusal tarihin kahramanlarını sanki Mustafa Kemal'in habercileriymiş gibi sunuyor, çünkü onun heykeli diğerleriyle aynı hizada yer almıyor.[4] Yine bu alanda Osmanlı hanedanının kurucusu I. Osman'ın İstanbul fatihi II. Mehmed'e tercih edildiğini görüyoruz. II. Mehmed ise müzenin içinde kendisine ayırılan özel bölümde onurlandırılıyor.

Ziyaret sırasına göre, müzenin 2000'li yıllarda açılan ilk salonları Türk ordusunun Orta Asya'ya ve İÖ 200'lü yıllara dayandığı söylenen kökenlerine odaklanıyor. Az sayıda özgün eserin sergilendiği bu salonlarda daha çok tarihsel ve coğrafi haritaların, resimlerin, tablo ve maketlerin röprodüksiyonlarına rastlanıyor. İlk salonda Çin Seddi'nin canlandırması da yer alıyor. Verilen açıklamalarda bu surların savaşçı nitelikleriyle ünlü bir halk olan Hun Türklerine karşı korunmak için inşa edildiği anlatılıyor. Bir tablo, Türk halkının Altay Dağları'ndan geldiğini anlatan Ergenekon efsanesini canlandırıyor. Açıklayıcı panolar eşliğinde sunulan coğrafi haritalar Türk devletlerinin tarihini çiziyor: Altaylı Göktürkler (500-700), ardından 745'ten itibaren onları izleyen Uygurlar. Türk ulusunun kurucu efsanelerini aktaran ilk salonlar bu şekilde bir eğitim işlevi yerine getiriyor. Savaşlar ve fetihlere odaklanan bu tarih anlatısı, esas olarak Türk ordusunun atalarının kahramanlığını da vurgulayan askeri tarihe dayanıyor. Bu anlatıda Hunlardan Osmanlılara askeri ve ulusal tarihin nasıl birbiriyle iç içe geçtiğini gözlemliyoruz.

Bu anlatı Asya'dan hareket ediyor; dolayısıyla, Kemalist bir söylemle karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz, çünkü dışarıdan bakıldığında Kemalizm bir batılılaşma projesi olarak tanımlansa da, "içeride Cumhuriyet kazanımlarını eski Asya Türklerinin geçmişine kazımak üzere tasarlanmıştı"[5]. Bu tespit bizi bü-



2012'de Harbiye Askeri Müze'de açılan "Büyük Türk Devletleri Tanıtım Alanı".

yük göçlerin anayurdu olarak Orta Asya'yı işaret eden 1930'ların "tarih tezlerine" götürüyor.

ORDUNUN KENDİ ÜZERİNE GELİŞTİRDİĞİ SÖYLEMİN TEMEL TAŞI OLARAK DERSHANE

Resmi tarih anlatısı Türkiye Cumhuriyeti'nin kronolojisini 1919'da Kurtuluş Savaşı'nın başlangıcı ya da 1923'te Cumhuriyet'in kuruluşuyla başlatır.[6] Bu bakış açısı Cumhuriyet ile Osmanlı mirası arasındaki kopuşu ortaya koyar. Oysa Askeri Müze'de Osmanlı dönemine ayrılmış, 1908 Jön Türk devriminden Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına kadar uzanan, imparatorluğun son yıllarına odaklanan çok sayıda salon bulunuyor. Osmanlı mirasının bir bölümü, kimliğinin parçası olan iki unsuru yüceltmek adına bu geçmişe başvuran ordu tarafından ön plana çıkarılıyor: Devrimci kökenleri ve kendini mirasçısı olarak tanımladığı Mustafa Kemal'in rolü.

Müzenin giriş salonunu Mustafa Kemal Atatürk'ün dev bir portresi süslüyor[7] ve böylece müze onun himayesine yerleştirilmiş oluyor. Mustafa Kemal ve müze binası arasındaki özel bağ, sergi panolarında anlatılan bina tarihçesinde aktarılıyor. Eski Harp Okulu 1841'de kuruluşundan 1936'da

Ankara'ya taşınmasına kadar bu binada hizmet vermişti.[8] Panolardan anlaşıldığı kadarıyla, Mustafa Kemal de 1899'dan 1905'e kadar tıpkı Kurtuluş Savaşı'nda yanında savaşan diğer subaylar gibi bu okulda okumuştu. Bu subayların okuduğu dershane, müzede olduğu gibi korunuyor.[9] Buraya girmeden önce ziyaretçi koridorda Mustafa Kemal'in aldığı notların sergilendiği, mükemmelik fikrine gönderme yapan panoyu görebiliyor.

Müzede Çanakkale Savaşı'ndan hareketle 1915 yılının ön plana çıkarılması, aynı yıl meydana gelen başka olayların unutturulmasına da katkıda bulunuyor. Birinci Dünya Savaşı'na ayrılan salonlarda ne Ermeni soykırımı, ne de "Ermeni sorunu" olarak adlandırılan olaylarla ilgili bir ize rastlanıyor.



Türk halkının Orta Asya kökenlerine ayrılmış sergi salonları (Harbiye)

Salonda Mustafa Kemal ve sınıf arkadaşları ile öğretmenin balmumu heykellerinin yer aldığı bir ders sahneleniyor. Karatahtaya Osmanlıca cümleler tebeşirle yazılmış: tarih, öğretmenin adı ve dersin adı (haritacılık). Vitrinlerde Mustafa Kemal'in sınıf arkadaşlarının fotoğrafları, aldığı notlar ve sertifikalar, döneme ait ders kitapları ve sözlükler sergileniyor. Müzeyi ziyaret edenler fotoğraf çektirmek için Mustafa Kemal'in yanındaki sandalyeye oturabiliyor. Bu canlandırma oyunu oldukça yeni. Şimdi ziyaretçiye ayrılmış olan bu sandalyede daha önce sınıf arkadaşlarından birini canlandıran balmumundan bir heykel oturuyordu, ama müze ile ziyaretçiler arasındaki etkileşimi artırmak amacıyla kaldırıldı.

Bu salon aracılığıyla Osmanlı İmparatorluğu ve Cumhuriyet arasında da güçlü bir bağ kurulmuş oluyor. Bunun ardında şöyle bir düşünce yatıyor: Mustafa Kemal'in sınıf arkadaşları 1908 Jön Türk devrimine, Kurtuluş Savaşı'na, ardından da Cumhuriyet'in ilanı ve kuruluş sürecine katılmışlardı. Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti arasındaki devamlılık böylece ordu tarafından sağlanıyor.

Dershane canlandırması aynı zamanda Cumhuriyet'in kurucularının okumuş insanlar olduğunu da vurguluyor. Ordu böylece kimliğinin bir parçası olarak mektepli olma özelliğine (alaylı karşıtı olarak), yani Osmanlı İmparatorluğu'nun okullarından mezun subaylara dikkati çekiyor. Bunun yanı sıra, dershane cumhuriyet rejiminin en önemli simgelerinden birini oluşturan okula gönderme yapıyor. Genç Mustafa Kemal'in kendisi de ulusun başöğretmeni olmadan önce bir öğrenci olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu ve Cumhuriyet arasında bu dershane aracılığıyla kurulan devamlılık ziyaretin sonraki aşamalarını da haber veriyor. Müzenin üst katında 1908'den 1923'e kadar uzanan döneme geniş yer ayırılıyor. Büyük olasılıkla tarihin bu dönemiyle ilgili söylem kayda değer bir değişikliğe uğramadığından, eski müze rehberlerinden buradaki serginin 1959'da oluşturulan özgün haline oldukça sadık kaldığını anlıyoruz.

Sergi Kurtuluş Savaşı'ndan iki kesite odaklanıyor: 19 Mayıs 1919'da Mustafa Kemal'in Samsun'a çıkışı ve Eylül 1922'de Anadolu'da Yunan ordusuna karşı girişilen son muharebe olan Büyük Taarruz. Ancak ikinci aşamada katılmış olduğu Kurtuluş Savaşı'na ordu tarafından ayrılan yeri sorgulayabiliriz. Aslında bu savaş, başlangıçta dağınık birliklerin katılımıyla yürütülen bir gerilla savaşıydı. Ordu tarafından Kurtuluş Savaşı'nın bu şekilde ön plana çıkarılması, kendini cumhuriyeti istemiş olan bir ordu olarak tanıtmak arzusundan kaynaklanıyor.[10]

KİŞİLEŞTİRİLEN ORDU, KÜLTÜREL MİRASA DÖNÜŞTÜRÜLEN ATATÜRK

Çalışmamıza konu olan ikinci mekân olan Anıtkabir, içinde Atatürk (1881-1938) ve Kurtuluş Savaşı tarihi konulu bir askeri müze barındırıyor.[11] İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanlığı dönemi (1938-1950) Atatürk kültünün de güçlendiği bir dönem oldu. Atatürk için bir mozole inşa edilmesi fikri bu dönemde ortaya çıktı. Anıtkabir'in açılışı ise 1953'te, Demokrat Parti döneminde gerçekleşti. Atatürk'ün naaşı önce törenle İstanbul'dan Ankara'ya taşındı. 1953'te ise ikinci kez Etnografya Müzesi'nden Anıtkabir'e yine törenle götürüldü. Ankara'da bulunan ve esas olarak Türkiyeli sivil ziyaretçi kitlesine hitap eden bu mozole, tapınak mimarisine benzer bir modele göre inşa edilmiştir. Partenon örneğinde olduğu gibi bir tepe üzerinde bulunur ve başkente tepeden bakar. Bu özel konum sayesinde Atatürk ulusal kültür mirasına ait bir varlık gibi gösterilir. Zaten naaşı mozolenin açılışından önce de Et-

nografya Müzesi'nde sergilenmiştir. Atatürk'ün mozolesi ve Anıtkabir'le ilgili olarak, Mehmet Ö. Alkan'ın Kasım 2014'te *Toplumsal Tarih* dergisinde yayımlanmış olan son derece ilginç makalesine başvurulabilir.[12]

750.000 metrekarelik bir alana yayılan bu kompleks dört ana kısımdan oluşuyor: Mustafa Kemal ve İsmet İnönü'nün (1884-1973) mezarlarının bulunduğu bina, yukarıda sözünü ettiğimiz müze, Barış Parkı, kuleler ve Hitit sanat üslubunda yapılmış yirmi dört aslan heykelinin sıralandığı 262 metre uzunluğundaki Aslanlı Yol.

Müze ise üç bölüme ayrılıyor: Atatürk'e adanmış biyografik müze, Kurtuluş Savaşı'na ayrılmış tarih müzesi ve Cumhuriyet dönemine ait salonlar. Bina U biçiminde tasarlandığından 2. salona ulaşmak için 1. salondan geçmek gerekiyor; bu da salonlar arasında gidimli bir bağ oluşmasına katkıda bulunuyor. Atatürk varlığını gerek fiziksel, gerekse simgesel olarak öylesine güçlü bir biçimde hissettiriyor ki, bir salondan diğerine, yani Kurtuluş Savaşı'ndan Cumhuriyet'e ziyaretçilere eşlik eden müzenin rehberi olduğu izlenimi yaratıyor.

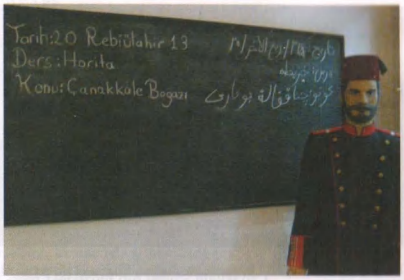
1960'ta açılan biyografik müze bölümü Mustafa Kemal'in farklı kimliklerini ele alıyor. İlk vitrinlerde kimlik belgeleri, annesinin ve babasının fotoğrafları sergileniyor. Mührü ve imzaları devlet başkanlığına, askeri madalyaları, ateşli silahları ve kılıçları ise asker kimliğine gönderme yapıyor. Serginin sonunda yer alan koleksiyonlar kişisel eşyalarından oluşuyor: Kristal bardak takımları, not defterleri, saatleri ve giysileri özel yaşamını kısmen canlandırıyor. Müzenin koleksiyonları çoğunlukla orduya ait olan kamusal fonlardan geliyor, ama müzenin biyografik bölümünde sergilenen eşyalar Atatürk'ün manevi kızları Afet İnan, Sabiha Gökçen ve Rukiye Erkin tarafından bağışlanmış. Son olarak, Türkçe ve yabancı dillerde 3.123 eserden oluşan kişisel kütüphanesi Harbiye müzesindeki dershanede gördüğümüz okumuş Mustafa Kemal'i hatırlatıyor.

Erken Cumhuriyet dönemine ait on sekiz salonda tarihsel ve coğrafi haritalar, gazete kupürleri ve çeşitli fotoğraflar sergileniyor. Müze bu şekilde didaktik bir işlev yerine getiriyor; salonlarda cumhuriyet rejiminin, modernleşmenin ve Kemalist reformların faziletlerini yücelten resmi cumhuriyet tarihi anlatısı aktarılıyor.

Mozole bölümü Genelkurmay Başkanlığı'nın vesayeti altında bulunuyor; bu statü ise orduya özel bir görev yüklüyor: Ordu mirasına ait olduğu bu şekilde gösterilen Atatürk'ün hatırasının muhafızlığı. Diğer yandan, mozolenin içinde Kurtuluş Savaşı'na ayrılmış bir bölümün bulunması tarihin bu kesitini Atatürk'ün kişiliğiyle bütünleştiriyor, Kurtuluş Savaşı ise Çanakkale Savaşı ile ilintilendiriliyor.

BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI'NIN DİĞER ADI: ÇANAKKALE SAVAŞI

Harbiye Askeri Müzesi'nin Birinci Dünya Savaşı'na ayrılmış olan salonlarında daha çok askeri gereçler sergileniyor. Alman subaylarının ve aralarında Enver Paşa ile Cemal Paşa'nın da bulunduğu Osmanlı subaylarının fotoğrafları koridor duvarlarını süslüyor ve 1914 Osmanlı-Alman ittifakını hatırlatan ender unsurlar arasında yer alıyor. Müzede Çanakkale Savaşı'na atfedilen önemin ilk ipucunu, dış avlunun tam ortasında efsanevi Seyit Onbaşı'yı sırtında taşıdığı 275 kiloluk top mermisiyle tasvir eden heykel veriyor. Müzenin içinde ise bütün bir salon birkaç metre



Harbiye Müzesi'ndeki Atatürk Dershanesi.

uzunluğunda bir maketle canlandırılan deniz muharebesine ayrılıyor. Grup ziyaretlerinde, özellikle okul gezileri sırasında, büyük ekranda bir belgesel gösteriliyor. Son olarak, vitrinlerde Mustafa Kemal'in imzasıyla adeta kutsanan Osmanlı askerlerine ait mığferler sergileniyor.

Çanakkale Savaşı'ndan hareketle 1915 yılının ön plana çıkarılması, aynı yıl meydana gelen başka olayların unutturulmasına da katkıda bulunuyor. Birinci Dünya Savaşı'na ayrılan salonlarda ne Ermeni soykırımı, ne de "Ermeni sorunu" olarak adlandırılan olaylarla ilgili bir ize rastlanıyor. "Belgelerle Ermeni Sorunu Salonu" adını taşıyan bir salon mevcut, ama Kurtuluş Savaşı'na ayrılan bölümde yer alıyor ve 1915'ten Kurtuluş Savaşı'nın sonuna kadar Doğu Anadolu'da Ermeniler tarafından gerçekleştirilen Türk katliamlarını konu ediniyor. Burada sergilenen koleksiyon esas olarak ikonografik belgelerden oluşuyor. Salonun merkezinde kutsal bir emanet gibi, 1921'de bir Ermeni tarafından öldürülen Talat Paşa'nın kanlı gömleği sergileniyor.



Anıtkabir'de Çanakkale Savaşı'nın panoraması.



Harbiye Müzesi'nde Çanakkale Savaşı'nın 3D canlandırması.

Çanakkale Savaşı'nın müzedeki merkezi konumunu ilk olarak bu askeri zaferin Osmanlılar açısından yaşamsal bir nitelik taşımış olmasıyla açıklayabiliriz. Bu savaş aynı zamanda önemi Kurtuluş Savaşı karşısında zayıflayan bir dünya savaşının diğer adı olmuştur. Bu zihinsel inşa süreci ise Osmanlı İmparatorluğu'na özgü bir savaş kronolojisiyle mümkün olabilmiştir: Balkan Savaşları'ndan Kurtuluş Savaşı'nın sonuna kadar on yıl devam eden savaş durumu (1912-1922), Birinci Dünya Savaşı'nın bir tür "savaş içinde savaş" gibi algılanmasına katkıda bulunmuştur.

KURTULUŞ SAVAŞI İÇİNDE ÇANAKKALE SAVAŞI

Bir savaşın tamamını temsil etmek üzere simgesel önemi büyük bir muharebenin seçilmiş olmasının aslında pek de özgün bir yanı yok. Bu konuda Fransa ulusal anlatısında Verdun Muharebesi'ne ayrılan yeri örnek gösterebiliriz.[13] Çanakkale Savaşı'nın özelliği tarihsel olarak yeniden bağlamlandırılma biçiminde yatar.

Anıtkabir mozolesinde Kurtuluş Savaşı'na ayrılan bölümde belirleyici önemi olan üç cephe canlandırılıyor: Sakarya Meydan Muharebesi, Büyük Taarruz ve Çanakkale Savaşı. Kurtuluş Savaşı ile ilgili bir müzede Çanakkale Savaşı ne arıyor?

Birinci Dünya Savaşı'nın dışına taşındığı için, burada Çanakkale Savaşı'nın tarihsel bağlamından çıkıyor ve Kurtuluş Savaşı'nın zaferle sonuçlanan büyük muharebelerinden ilki olarak görünüyor. Sakarya ve Büyük Taarruz ise onu izliyor. Mustafa Kemal'in bu savaşta 19. tümen komutanı olarak ün kazandığını ve buradaki başarısı sayesinde general rütbesine yükseltildiğini hatırlayalım. Çanakkale seferinin komutanı Alman general Liman von Sanders ise, tıpkı diğer 93 Osmanlı subayı gibi burada anılmıyor.[14] Böylece Çanakkale Savaşı, Mustafa Kemal'in baş oyuncusu olduğu bir tarihin başlangıç noktasına dönüşüyor. Sonuç olarak, bu yeniden bağlamlandırma verilen mücadelenin hâkimiyet-i milliye fikrine sıkı sıkıya bağlı olduğunu, çünkü savaşın Osmanlı İmparatorluğu'nun toprak bütünlüğünü tehdit ettiğini vurguluyor.

SONUÇ: ÇANAKKALE SAVAŞI YA DA ASKERİLEŞTİRİLMİŞ BİR TARİHİN SIFIR NOKTASI

İncelediğimiz iki müzede sunulduğu biçimiyle tarih üç büyük kesite ayrılabilir: Türk ulusunun efsanevi kökenlerinden başlayıp ordu ve ulusun bütünleştiği Osmanlı İmparatorluğu'nun sonuna uzanan Mustafa Kemal öncesi tarih; Türkiye tarihinin kurucu olayı, sıfır noktası olarak Çanakkale Savaşı; ordunun ulustan ayrıştığı, ama kişileşerek Atatürk'le özdeşleştiği Mustafa Kemal sonrası tarih.

Bu bakış açısı Mustafa Kemal'in tarihi algılama biçimine göre farklılık gösteriyor. Mustafa Kemal ulusal tarih anlatısını Çanakkale Savaşı'yla değil, Kurtuluş Savaşı'yla başlatıyordu; Cumhuriyet ise Osmanlı İmparatorluğu'ndan kopuş olarak kabul ediliyordu. Oysa ordu, aksine, devamlılık fikrini vurguluyor. Bu kronoloji aynı zamanda Türk tarihyazımının en azından 1930'lu yıllardan beri kurtulmaya çalıştığı, Batılılar tarafından tasarlanmış önemli tarihsel kesitlerden de ayrışıyor.

LOUBNA LAMRHARI
ASKERİ TARİH ALANINDA DOKTORA ÖĞRENCİSİ
(MONTPELLIER III ÜNİVERSİTESİ)
FRANSIZ ANADOLU ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ

DİPNOTLAR

1 Askeri Müze'nin kuruluş tarihi tarışmalıdır. Bazıları 1723'te Aya İrini Kilisesi'nin binası içinde açılan iç cephaneyi ordu müzesinin atası olarak kabul eder, çünkü bu binada eski silahlar muhafaza edilmektedir. Başkalarına göre, Osmanlı döneminde general, sefir ve bakan olan Ahmet Fethi Paşa (1801-1858) bu müzeyi 1846'da kurmuştur. Günümüzdeki müzenin kurulması ve daha yakın tarihli serginin yerleştirilmesi ise askeri tarihçi ve general Ahmet Hulki Saral'ın (1905-1982) eseridir. Bu dönemde, Osmanlı hanedanının kurulduğu 1299 tarihinden günümüze uzanan dönemi kapsayan koleksiyonlar oluşturulmuş ve özellikle ordunun tarihsel mirasına ait eşyalar (kesici silahlar, toplar, üniformalar vs.) sergilenmiştir.

2 Harbiye Askeri Müzesi, Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt (ATASE) Daire Başkanlığı'na bağlıdır.

3 Mete Han (İÖ 234-174) Xiongnu hanedanının kurucusuydu. Bir komutan olarak Moğol bozkırlarında yaşayan çok sayıda kabileyi birleştirdi. Askeri müze onu ilk "Türk" "devlet başkanı" olarak tanıtıyor.

4 Bkz. Étienne Copeaux, *Espace et temps de la nation turque. Analyse d'une historiographie nationaliste* (Paris: CNRS Editions, 1997), s. 141-142 (Türkçe çevirisi: *Tarih Ders Kitaplarında (1931-1993) Türk Tarih Tezinden Türk-İslâm Sentezine* [İstanbul: İletişim, 2006] İkinci baskı 2014)

5 *Age*, s. 346.

6 Burada *Nutuk*'un Mustafa Kemal'in 19 Mayıs 1919'da Samsun'a çıkışıyla ilgili ilk cümlesine gönderme yapıyoruz.

7 Sergilenen portre Mustafa Kemal'in cumhurbaşkanlığı dönemine aittir.

8 1936'dan itibaren okul binası önce I., ardından da III. Ordu karargâhlarını barındırdı.

9 Müzede okula ait hamam da olduğu gibi korunuyor.

10 Zon olarak, bu yazımızda Atatürk'ün ölümünden (1938) günümüze kadar uzanan dönemi ele almamaya bilinçli olarak karar verdiğimizi belirtelim ; zira bu dönem başlı başına bir çalışmayı hak eden ayrı bir konu oluşturuyor.

11 Bkz. *Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi*, TC Genelkurmay Başkanlığı, yayın tarihi belirtilmemiş (dönemin Genelkurmay Başkanı Hüseyin Kıvrıkoğlu'nun yazdığı önsöze bakarak kataloğun yayın tarihini 1998 ile 2002 arasına yerleştirebiliyoruz), s. 31-37.

12 Mehmet Ö. Alkan, "Anıtkabir'in Tekke Zaviyeler Kanunu'na Aykırılığı: 'Atatürk Türbesi'nden Anıtkabir'e", *Toplumsal Tarih*, Kasım 2014.

13 Bu konuda bkz. François Cochet (der.), *1916-2006: Verdun sous le regard du monde, Juin 2006. Actes du colloque tenu à Verdun les 23 et 24 février 2006*, Saint-Cloud, Soteca/14-18 Éditions, Haziran 2006.

14 Tarihçi Mesut Uyar, Osmanlı subaylarının oynadığı rolü rakamlarla vurgular: Savaşan subaylardan %92'si Osmanlı subayıydı (8 Alman subayına karşılık 93 Osmanlı subayı). Bkz. Mesut Uyar ve Edward Erickson, *A Military History of the Ottomans, from Osman to Atatürk* (Santa Barbara: Praeger Security International, 2009), s. 259.

15.YIL

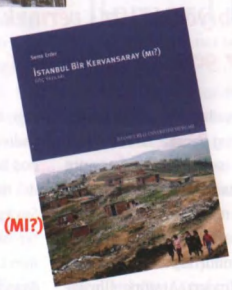
İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI



UMUT KOLOŞ
FOUCAULT, İKTİDAR VE HUKUK
MODERN HUKUKUN SOYBİLİMİ

379 sayfa, ISBN: 978-605-399-359-9

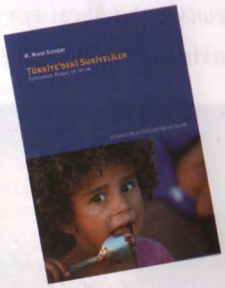
İstanbul Hukuk Fakültesi öğretim üyelerinden Dr. Umut Koloş, Türkiye'de bir ilk olan bu çalışmasında Foucault'nun genel felsefi duruşu, iktidar analizi ve bunlara paralel olarak şekillenen "modern hukukun soybilimi"ni ele alıyor. Koloş, bu eseriyle günümüzde çokça tartışılan hukuka, hukukun ne olduğuna ve işlevlerine ilişkin farklı bir Foucault değerlendirmesini tartışmaya açıyor.



SEMA ERDER
İSTANBUL BİR KERVANSARAY (MI?)
GÖÇ YAZILARI

419 sayfa, ISBN 978-605-399-371-1

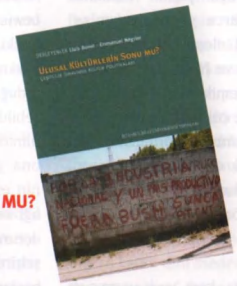
Göç, kentleşme, gecekondulaşma, yoksullaşma konularında yaptığı çalışmalarla tanınmış Prof. Dr. Sema Erder, bu eserinde İstanbul'a süregelen göç olgusuna farklı bakış açılarını, İstanbul'un göç eğilimlerine tepkisini; göç eden farklı grupların yerleşme stratejilerini, yaşam tarzlarını ve dönüşen mekanlarını değerlendiriyor. Kitapta İstanbul'daki sosyolojik dönüşümün yanısıra gecekondulaşmanın fiziksel ve sosyal izdüşümleriyle birlikte yerel yönetimlerin politikaları da inceleniyor.



M. MURAT ERDOĞAN
TÜRKİYE'DEKİ SURİYELİLER
TOPLUMSAL KABUL VE UYUM

279 sayfa, ISBN 978-605-399-369-8

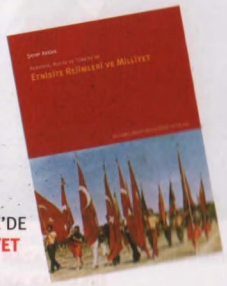
Türkiye şu anda bölgede çok önemli bir göç olgusunun yarattığı "karmaşık dinamikler" ile bunların yarattığı sorunlarla karşı karşıya bulunuyor. Doç. Dr. Murat Erdoğan'ın uzman bir ekiple 6 ilde gerçekleştirdikleri bu araştırma, 18 ilimizde yapılan ve "toplumsal kabul"e yönelik bir çalışmayı da içeriyor. Kitap, sık sık sorulan ve halk arasında kimi zaman nefret söylemleri de içeren "gidecekler mi, kalacaklar mı" sorusuna da cevaplar arıyor. Kitabın ekinde Coşkun Aral'ın objektifinden kamplarda yaşayan Suriyeli çocukların renkli portreleri yeralıyor.



ULUSAL KÜLTÜRLERİN SONU MU?
ÇEŞİTLİLİK SINAVINDA
KÜLTÜR POLİTİKALARI
DERLEYENLER LLUÍS BONET
EMMANUEL NEGRIER

187 sayfa, ISBN 978-605-399-372-8

Küreselleşme, toplumların kültürleri arasında farklılaşan ilişkiler, karşıt görüşlere yolaçarak yeni tartışmalar yaratıyor. Küreselleşme ile birlikte kültürün de pazara tabi kılındığını, bunun da bir felaket ve kültürel yokolmaya yolaçacağını ileri sürenler; tersine bu gelişmenin yerel kültürleri geliştireceğini, çeşitlendireceğini savunanlar... Kitap, kültür politikalarının geleceği üzerine farklı bakış açılarını içeren yaklaşımlar sunarken, sorunun doğru bir düzlemde tartışılmasını savunuyor.



ŞENER AKTÜRK
ALMANYA, RUSYA VE TÜRKİYE'DE
ETNİSİTE REJİMLERİ VE MİLLİYET

332 sayfa, ISBN: 978-605-399-376-6

Yrd. Doç. Dr. Şener Aktürk bu çalışmasında; Almanya, Rusya ve Türkiye'de ulus oluşumu ve dönüşümü sürecinde biçimlenen ve devletin vatandaşlarının etnik kökenlerine ilişkin politikalarını "Etnisite Rejimi" olarak tanımlayarak karşılaştırmalı analizler yapıyor. Aktürk, bu yöntemiyle etnik ve ulusal kavramlar arasındaki kavram karışıklıklarına da açıklık kazandırıyor.

www.bilgiyay.com
Telefon: 0212 311 52 59 Faks: 0212 253 47 00
e-mail: yayin@bilgiyay.com - dagitim@ bilgiyay.com

Genel Dağıtım: PUNTO

www.puntokitap.com
Telefon: 0212 496 10 50 Faks: 0212 551 30 13
e-mail: punto@puntokitap.com

TARİHÇİNİN MESLEKİ TARİHİ

AKIN ÖGE

Bernard Lewis, Buntzie Ellis Churchill ile birlikte yazdığı Tarih Notları: Bir Orta Doğu Tarihçisinin Notları *adlı, İngilizcesi* Notes on a Century: Reflections of a Middle East Historian *adıyla 2012'de çıkan kitabında neredeyse tüm meslek hayatını özetliyor. Lewis'in hikâyesi epey ilginç. Sanırım kısa bir biyografisini vermek, yüzüncü yaşına yaklaşan tarihçinin eserini okumak için iyi bir gerekçe sunacaktır.*



Bernard Lewis.

TARİH YAZAN VE TARİH YAPAN İNSANLAR ARASINDA

1916 Londra doğumlu Bernard Lewis, bir Yakındoğu ve Ortadoğu tarihçisi olarak doktorasını tamamlamasının ardından üniversitede görev almaya başlar. II. Dünya Savaşı'yla birlikte Britanya ordusunda askere alınıp, aynı kurum içinde istihbarat biriminde görev yaptıktan sonra, yine savaş yıllarında İngiliz Dışişleri'nde çalışır. Savaş sonrası İngiltere ve ardından ABD'de akademisyenliğe devam eder. 1915 olaylarıyla ilgili olarak 1993'te röportaj verdiği *Le Monde*'a, yaşananlara soykırım denmesinin zorluğuna dair açıklama yaptığı için Fransız mahkemesi tarafından tazminata mahkûm edilir. 1998'de dönemin cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'in elinden Atatürk Uluslararası Barış Ödülü'nü alır. "Medeniyetler çatışması" terimini icat eder. Baba ve oğul Bush dönemlerinde Beyaz Saray'ın Ortadoğu konusunda danıştığı başlıca isimlerden biri olur. "Lewis doktrini" denen görüşlerinin Bush yönetiminin başlıca başvuru kaynağı olduğu yazılır. Hakkında Batı'nın onlarca saygın yayın organında sert eleştiri yazıları çıkar. Edward Said ve Noam Chomsky gibi isimlerle polemikleri çok konuşulur. Kitapları pek çok ülkede *best-seller* olur. Kendisine "oryantalist", "Kemalist", "Türk dostu", "İngiliz ajanı", "Siyonist", "Bush'un tarihçisi", "İslamofobinin körükleyicisi" gibi sıfatlar yakıştırılır.[1]

Kısacası Lewis, hem tarih yazmış ve hem de tarih oluşurken çok kere olayların merkezinde yer almış, sıra dışı bir tarihçi, tartışmalı bir kişiliktir. Türk siyasal ve entelektüel hayatına fikirleri, tarihçiliği ve ilişkileri nedeniyle azımsanmayacak ölçüde dahli vardır.

Görünen o ki Lewis'in yolu farklı zamanlarda ve ortamlarda Türkiye ve Türklerle kesişmiş. Paris'te geçirdiği 1936-1937 akademik yılında en sevdiği hocalarından biri olan Adnan (Adıvar) Bey ile tanışır. Ondan "Çok hoş bir insan ve muazzam bir hocaydı" diye bahseder (s. 39). II. Dünya Savaşı'nda orduya girdiğinde yolu bir başka Türkle daha kesişir. Dönemin Londra Büyükelçisi Tevfik Rüştü Aras'la yapılan bir görüşmeye, genç bir Ortadoğu uzmanı akademisyen olarak Lewis de katılır. Elçinin İngilizce, İngiliz heyetinin ise Türkçe bilmediği görüşme Londra'da Fransızca yapılmıştır! (s. 57)

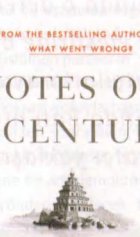
Kitabın on üç bölümünden üçüncüsü "Osmanlı Arşivleri'nde" adını taşıyor. Lewis, 1949-1950 akademik yılında bu kez araştırma yapmak amacıyla Türkiye'ye gelir. Bu tercih, uzmanı olduğu Ortadoğu'da Yahudilerin gerebildiği üç ülkeden birinin Türkiye olmasından kaynaklanır. İstanbul ona göre "Kütüphane ve arşivlerinin eşi benzeri bulunmayan zenginliği nedeniyle bir Ortadoğu tarihçisi açısından özel bir cazibesi olan" bir şehirdir ve Lewis araştırmaya burada başlar. Araştırma izni alabilmiştir, çünkü bu yıllar yabancılara da Osmanlı Arşivi'nde çalışma izni verilebildiği yıllardır ki yazara göre bu daha önce mümkün değildir. Lewis'in bu tarihlerdeki Osmanlı Arşivi hakkında paylaştığı görüşleri ilginç ve okunmaya değer. Bunun yanında bu dönem, Türkiye tarihinde bir hükümet değişikliğine de tanıklık eder. Lewis'in bu konuda vurgusu şu: Türk ve hatta İslam tarihinde, "tamamen yeni bir deneyim" olarak bir hükü-

met, başarısızlıkla çıkacağı serbest ve adil bir seçim düzenledi, seçimin sonucu aleyhine çıkınca da sakince iktidardan çekildi. Ancak Lewis, iktidara gelen Menderes'in bu demokratik gelişimi sürdürmediği görüşünde (s. 111).

Çalışmasını bitirip İngiltere'ye döndüğünde Türkiye hakkında bir kitap yazma teklifi almıştır ve bunun üzerine meşhur *Modern Türkiye'nin Doğuşu* adlı eserini yazabilmek için birçok defa Türkiye'ye yeniden gelir. Kitap 1961'de yayımlanır, çok ilgi görür ve bir klasik haline gelir. Bu sırada Türkçe'yi de çok iyi öğrenmiştir. Lewis sonradan birçok kez Türkiye'ye gelmiş, Türk dostlarıyla vakit geçirmiştir. 1960'larda uzun bir süre İngiltere-Türkiye kültürel ilişkilerini düzenleyen resmi bir komisyonun üyeliğini yapar. Ankara Üniversitesi aynı anda ona ve Süleyman Demirel'e fahri doktora verir. Kitabın neredeyse başından itibaren görünen o ki, Lewis gerçekten de sıra dışı bir akademisyendir. Meslek hayatının ilk yıllarından itibaren diplomatlar, devlet görevlileri, İsrail hükümeti, Ürdün kraliyeti, Papa, Dick Chaney, Turgut Özal gibi üst siyaset dünyasıyla samimiyeti olmuştur. (Kitabın sonundaki fotoğraflar da bunu kanıtlar.) Düşünün, 1930'ların sonunda Tevfik Rüştü Aras'la ve elli yıl sonra bu kez Turgut Özal'la irtibatı olan bir tarihçi!

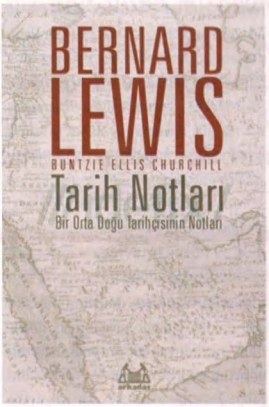
BATI'NIN İSLAM İLE İMTİHANI VE MEDENİYETLER ÇATIŞMASI

Kitabın beşinci bölümü, tarihi neden ve nasıl çalışmak gerektiği, nesnellik ve metodoloji hakkında görüşler içeriyor. Altıncı bölüm ise Lewis'in akademik yaşamına dair anılarından oluşuyor. Lewis, kitabının dokuzuncu bölümünde, 1957'de ilk kez kendisinin ortaya attığı ve sonradan çok tartışılan "medeniyetler çatışması" terimini ve bu terimin temelindeki düşünceleri açıklıyor; burada kuşkusuz öznel yanları olan ancak kendisinin dikkate değer tarihsel ve güncel politika birikimine dayalı bir inceleme yapıyor. Birçok örnek, anekdot, söz arasında seçilebilen



temel tezi bence şu: Musevilik, Budizm ya da Konfüçyüsçülüğün hiçbir zaman evrenselci bir yayılma iddiası yoktur. Bu tür bir iddia sadece iki dinde vardır: Hıristiyanlık ve İslam. Bu yüzden de bu iki din uzun bir süre hep çatışma halinde olmuştur ve dahası bu çatışma Lewis'e göre kaçınılmazdır: "Aynı coğrafi bölgede, aynı öz algıyla, aynı iddiada bulunan iki dininiz varsa, sorun çıkması kaçınılmazdır" (s. 261). Bugün ise artık Hıristiyan dünya sekülerleşmiştir ve dini bir misyon peşinde değildir. Bu sekülerleşme sayesinde Batı'da toplumlar artık farklı dine mensup insanların oluşturduğu uluslar halinde örgütlenmiştir. Sadece İslam toplumlarında din hâlâ başat bir kimliktir, siyasi hayatta etkindir ve sekülerleşme olmamıştır. Bu yüzden yine sadece İslam dünyasında hâlâ evrenselci yayılma iddiası sürer. İslam düşüncesinde dünya hâlâ, uluslardan ziyade Müslümanlar ile gayrimüslimlerin dünyası olarak ikiye ayrılır: "İslami dünya hâlâ kendisini din ve kendi dini medeniyeti üzerinden tanımlıyor" (s. 265); "Batı'da biz farklı dinlere bölünmüş bir ulus tahayyül ederiz. İslam dünyasında ise, onlar daha ziyade uluslara bölünmüş bir din tahayyül ederler ve bu bölünmeler yerel olarak önemli olsalar da, küresel açıdan ikincildirler" (s. 268). Bu görüşleri, yazarın merhum Edward Said ile olan polemiği çerçevesinde eleştirel bir gözle ele alalım.

Onuncu bölümde Lewis temel olarak bir kitabın eleştirisini yapıyor. Bu



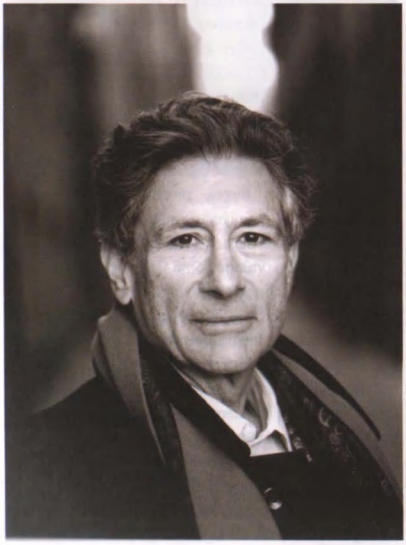
kitap, yayımlandığı günden beri küresel bir etki yaratan, sosyal bilimler alanında bakış açısı ve yol yordam bilgisinde önemli yenilikler getiren, Edward Said'in 1978 tarihli *Şarkiyatçılık* adlı çalışması. Said bu kitabında temel olarak, Batılıların Doğu hakkında bilim ve sanatta verdikleri tüm ürünlerin Batılı emperyalizmle el ele, onun sayesinde ve ona destek olacak şekilde üretildiğini ve gerçeğe aykırı bir şekilde kurgulandığını öne sürer. Şarkiyatçı yaklaşım Batılı zihniyet dünyasında o derece derin etkide bulunmuştur ki Batı'nın temel değerlerine eleştiride bulunan Batılı kalemler bile iş Doğu hakkında yazmaya gelince şarkiyatçılarla aynı zihniyeti paylaşır. Said'e göre bu zihniyet, Batı ile Doğu arasında Batı'nın üstün olduğu bir hiyerarşi kurar. Said çalışmasında, işte bu şarkiyatçı yaklaşımın bugün önemli bir öncüsü olarak Bernard Lewis'i gösteriyor.

Lewis'in bu iddialara getirdiği temel eleştiriler, Said'in birçok tarihsel bilgi hatası yaptığı, olguları doğru yansıtmadığı ve verilerden aşırı yorumlar ürettiği yönünde. Said ise, *Şarkiyatçılık*'ın 1995'ten sonraki baskılarında kitabına gelen eleştirilere yer verdiği sonsözde, Lewis'in hem eleştirilerini yanıtlıyor hem de onu eleştirmeyi sürdürüyor: Lewis'in formülleri, diyor, "modernliğin Müslümanları öfkelendirdiği, İslamın hiçbir zaman din-devlet ayrımını gerçekleştirmediği vb. gibi tümü de aşırı genellemeci, birey olarak Müslümanlar arasındaki, Müslüman top-

Şarkiyatçı yaklaşım Batılı zihniyet dünyasında o derece derin etkide bulunmuştur ki Batı'nın temel değerlerine eleştiride bulunan Batılı kalemler bile iş Doğu hakkında yazmaya gelince şarkiyatçılarla aynı zihniyeti paylaşır. Said'e göre bu zihniyet, Batı ile Doğu arasında Batı'nın üstün olduğu bir hiyerarşi kurar. Said çalışmasında, şarkiyatçı yaklaşımın bugün önemli bir öncüsü olarak Lewis'i gösteriyor.

lumlar arasındaki, Müslümanlıktaki gelenekler, çağlar arasındaki farklılıklar neredeyse hiç anılmaksızın dile getirilmiş formüllerdir."[2]

Lewis'i okurken zaman zaman gerçekten de Ortadoğu'da sadece gayrimüslim dünyayı fetihle yanıp tutuşan insanlar ve teröristler varmış, İslamı da Batı için bir tehditmiş gibi hissediyoruz. Kitapta sık sık Batı'nın bu tehdit karşısında nasıl davranması gerektiğine dair vurgular görmekteyiz. Tüm Ortadoğu coğrafyasında yaşayan Müslümanlar kendilerini yekpare bir bütün, Hıristiyanlık karşıtı bir güç olarak "İslam dünyası" içinde görüyorlarmış gibi bir tablo ortaya çıkıyor. Sanki Batı ile "İslam dünyası" birbirine tümüyle zıt, uzlaşmaz varlıklardır. Oysa sadece Türkiye'ye bakınca bile yekpare bir dünya değil, karmaşık bir yapı görüyoruz. Burada,



Edward Said.

yapısal sıkıntıları olsa da laik bir siyasal rejimi olan, toplumu dikkate değer ölçüde sekülerleşmiş, iki asırdır Batı'ya öykünen, yarım asırdır Avrupa kapısında bekleyen ve AB'ye girme çabasında halktan önemli bir destek gören bir ülkede yaşıyoruz. Böyle de olsa, din birçok kimsenin hayatına farklı yoğunluklarda girmiş ve İslamcı gelenekten gelen kadrolar uzun süredir hükümette. Ortadoğu ülkelerinde farklı biçimlerde de olsa çeşitli dinamiklerin bir arada var olduğunu da biliyoruz. Kısacası, Lewis'in sıkça kullandığı "Yahudi-Hıristiyan dünyası"-"İslam dünyası", "Batı"-"Doğu" gibi birbiriyle çatışan indirgemelerin ve bunlar üzerinden yaptığı analizlerin, Ortadoğu'nun karmaşıklığını yeterince dikkate almadığını söylemeliyiz.

Lewis var olan sorunlara, farklılıklara ve şiddete, karşıtlık ve çatışma odaklı çözümler öneriyor. İlişkileri tek kazananı olan, sonunda birinin ötekini yenmesiyle bitecek bir oyun olarak kurguluyor. Lewis'in tezleri "İslam dünyası" diye adlandırılan parantezde yaşayan, ancak demokrasiden ve modernitenin yakalanmasından yana olan kitleleri pek öne çıkarmıyor. Dahası Lewis'in sekülerleştiğini söylediği Batı'da bazen hiç de seküler olmayan fikir veya uygulamaları ya da –Said'in de vurguladığı gibi– demokrasisini övdüğü İsrail'in din temelli ayrımcılık politikalarını eleştirdiğini de bu kitapta görmüyoruz. Lewis'in Ortadoğu'daki sorunlar hakkında yaptığı tespitler dikkate değerse de insan bölgeyi bu kadar iyi bilen bir âlimden, bölgedeki farklılıkları da analizine dâhil etmesini, sorunları ezeli ve ebedi bir "medeniyetler çatışması" olarak gör-



mek yerine tarihselleştirmesini ve bu sorunların bir sebebi olarak emperyalizmin etkisine daha fazla vurgu yapmasını bekliyor.

Edward Said "Doğu"-"Batı" ilişkisinde Batılı emperyalizmin, Bernard Lewis ise İslam cihatçılığının eleştirisine odaklanıyor. Said değişime, farklılık içindeki farklılığa, Lewis ise yüzlerce yıldır değişmeyene vurgu yapıyor. Birbirlerini epey sert sözlerle itham ediyorlar. Bu da yersiz değil, çünkü bu, uzun bir süreçte yaşanan kanlı olaylar ve sömürü ile terör vakalarına dair bir çekişme ve bu vakalar bugün henüz son bulmuş değil. Dahası, Lewis'in kitabında da değindiği gibi, iki zıt görüşün mücadelesinin, Amerikan akademisinde bir hâkim görüş oluşturma mücadelesi olma yönü de göz ardı edilmemeli. Said ile Lewis arasındaki tartışmayı adı geçen bu iki çalışmadan ve mümkünse yazarların diğer kitaplarından takip etmek, hem tarihsel bilgi edinmek bakımından yararlı hem de o bilginin nasıl üretilip nasıl yorumlandığı

hakkında iyi bir düşünme denemesi olabilir. *Charlie Hebdo* saldırıları ya da *Soumission*'un *best-seller* olmasından sonra hâlâ güncel göndermeleri olan, dolayısıyla okumaya ve izlemeye değer bir tartışma bu.[3]

Kitabın on birinci bölümü, Lewis'in *Le Monde*'a 1915 olayları hakkında verdiği mülakatta, Osmanlı hükümetinin yaptığının –yazarın tabiriyle– bir "holokost" olmadığını söylemesi üzerine hakkında Paris'te açılan dört davanın hikâyesinden oluşuyor. Bu hikâyeyi anlatırken Lewis'in Fransız basını ve mahkemesi hakkında epey olumsuz yorumlarda bulunduğunu söyleyelim. Kitabın on üçüncü ve son bölümü ise Lewis'in Irak Savaşı özelinde güncel siyasetle nasıl da iç içe olduğunun hikâyesi. Yazar burada "Lewis Doktrini" konusundaki görüşlerini de açıklıyor. Bölümün sonunda "Arap Baharı" hakkında yazıyor ve bir yerde birçok kişinin kendisini yine eleştirmesine yol açabilecek ifadelere yer veriyor: Lewis'e göre Müslüman dünyada demokratikleşme yolunda ilk yapılması gereken özgür seçimleri getirmek değil, sivil toplumu ve yerel kurumları güçlendirmektir; çünkü bu aşamada özgür seçimi getirmek, birçok bakımdan avantajlı olan "Müslüman partilerin" seçimleri kazanmasına neden olur. Bu partiler ise, demokrasi yoluyla başa gelseler de seçildikten sonra demokrasi kurmaya istekli değildirler (s. 388-389). Lewis yine de antidemokratik tavrın İslami yönden verilecek tek tepki olmadığını da belirtiyor ve Osmanlı örneğine atıf yaparak, istişarenin bu İslami gelenekte köklü bir yeri olduğunu yazıyor (s. 391-392).

Bernard Lewis'in her görüşünü onaylamayacaklar olacaktır. Yine de örnekleri daha önceki yıllarda da görülen, "tarihçinin mesleki tarihi" diyebileceğimiz türdeki bu kitabı okumak, özellikle tarihçi olmayı düşünenler ya da hâlihazırda bu yola yeni girmiş olanların bu meslek hakkında belirli bir bilgi düzeyi oluşturmasını sağlayacaktır. Bu tür kitapların mesleğin kendisi için bir tür denetim ve sorgulama aracı olarak da yararlı olduklarını düşünüyorum. Lewis'in çalışması okurlarına ayrıca, Türkiye'nin de içinde bulunduğu kültür, tarih, coğrafya, akademi ve politika atmosferi hakkında yoğun hisler ve düşünceler uyandıracak gibidir.

Bernard Lewis, Buntzie Ellis Churchill, *Tarih Notları: Bir Orta Doğu Tarihçisinin Notları*, çev. Çağdaş Sümer (Ankara: Arkadaş Yayınevi, 2014), 428+XII+fotoğraflar, 25 TL.

DİPNOTLAR

1 Lewis'in hakkında bu türden yorumlar ve biyografisi için şu makalelere bakılabilir. Brian Whitaker, "Bush's Historian", *The Guardian*, 02.05.2006, www.theguardian.com/commentisfree/2006/may/02/thehistoryman [11.01.2015]; Michael Hirsh, "Bernard Lewis Revisited", *Washington Monthly*, Kasım 2004, www.washingtonmonthly.com/features/2004/0411.hirsh.html [11.01.2015]; Özgür Oral, "Bernard Lewis ve Oryantalist Gelenek", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, c. 1, sayı 2, 2003, s. 601-619; Şahin Alpay, "Bernard Lewis'in 'Türk Dostluğu'", *Zaman*, 12.04.2007, www.zaman.com.tr/sahin-alpay/bernard-lewisin-turk-dostlugu_526578.html [11.01.2015].

2 Edward Said, *Şarkiyatçılık: Batının Şark Anlayışları*, çev. Berna Ülner, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2006, 357.

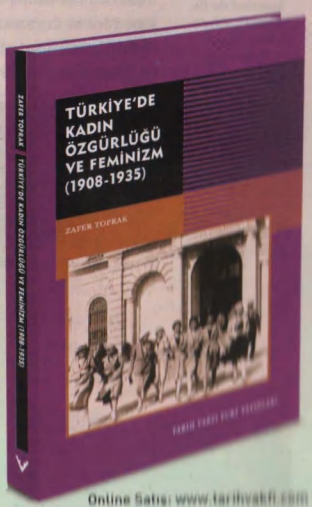
3 Bu tartışma hakkında daha önce yazılmış üç yazı için bkz. İlber Ortaylı, "Oryantalizm", *Son İmparatorluk Osmanlı*, İstanbul, Timaş Yayınları, 2006, 159-169; Atalay Gündüz, "İlber Ortaylı'nın Oryantalizme Bakışı Hakkında Bir Eleştiri", *Mesele*, s. 9, Eylül 2007, 47-50; Cansu Özge Özmen, "Bernard Lewis'e Karşı Edward Said: Hassasiyetler Çatışması", *Doğu Batı: Entelektüeller II*, s. 36, Şubat-Mart-Nisan 2006, 85-96.

TÜRKİYE'DE KADIN ÖZGÜRLÜĞÜ VE FEMİNİZM (1908-1935)

1908 Jön Türk Devrimi'yle birlikte özgürlükten eşitliğe, uluslaşmadan laikliğe, gündemdeki tüm temel dönüşümler bir anlamda kadına odaklanmıştı. Geçmişte kadın "aile"nin bir parçasıydı; ayrı bir kimliği yoktu. Oysa Meşrutiyet söylemiyle kadın bireyselleşiyor, bedenini algılıyor, kendine özgü kimlik kazanıyordu. Cihan Harbi, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de kadını daha bir görünür kıldı. Yoksulluk ile özgürlük atbaşı gitti. Mütareke'yle birlikte geçmişin hiyerarşik yapıları kısmen çöktü; özel yaşam alanı köklü dönüşümlere uğradı. Artık, geleneksel aile ilişkileri "özgür kadın" karşısında yetersiz kalıyordu. Cumhuriyet, ulus-devlet inşa sürecinde "asrî kadın"dan yeni görevler beklerken onu aynı zamanda zapturapt altına aldı. Son kertede Cumhuriyet, biyolojik kimliğini koruyarak kadına yurttaş kimliği kazandırdı.

Kadının 1930'lu yıllarda seçme-seçilme hakkını elde edişi dış dünyada yankı uyandırmakta gecikmedi. Nitekim 1935 Uluslararası Kadınlar Kongresi'nin Türkiye'de toplanmasının temel gerekçesi buydu. Ancak Anglosakson çevrelerin etkin olduğu kongre Ankara'yı kaygılandırmış, vurgulanan barış söylemi Almanya ve İtalya karşısında iktidarı güç durumda bırakmıştı. Bundan böyle Türkiye'de ilk feminist dalga son buluyor, kadın hareketi otuz yıllık bir uykuya yatıyordu.

Zafer Toprak, Türkiye'de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm adlı kitabında özgün kaynaklarından yola çıkarak 20. yüzyılın ilk yarısında ülkede toplumsal dönüşümün ana eksenini oluşturan kadının özgürlük mücadelesini ve kazanımlarını anlatıyor.



Online Satış: www.tarihvakfi.com

Vakıf Merkezi
Sarıdemir Mah. Ragıp Gümüşpala Cad. No: 10
34134 Eminönü/İstanbul
Tel: (0212) 522 02 02 - Faks: (0212) 513 54 00
www.tarihvakfi.org.tr - tarihvakfi@tarihvakfi.org.tr

Ankara İrtibat Bürosu
Selanik Caddesi Tankut İş Merkezi
No 82/30 06420 Kızılay Ankara
T (0312) 424 05 10 / 424 00 50

TARİH VAKFI

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Sinema Tarihi

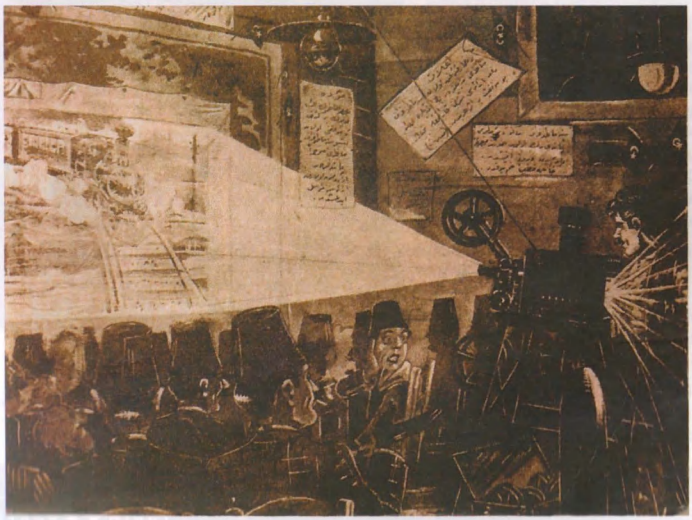
DOSYA EDİTÖRÜ: ÖZDE ÇELİKTEMEL-THOMEN

Ana akım sinema tarihine göre, 2014 Türkiye sinemasının 100. yılıydı.[1] "Türk" etnisitesiyle inşa edilen bu anlatıda, erken dönem Türkiye sinemasına emeği geçmiş Fuat Uzkınay'ın çektiği belge filmi (*Ayastefanos'ta Rus Abidesi'nin Yıkılışı*, 1914) başlangıç kabul edilmekte.[2] Film ne yazık ki şu ana kadar bulunamadı. Esasen, Osmanlı İmparatorluğu'nda yeni teknolojilerle ilgilenenler ilk filmlerini Uzkınay'dan evvel çekmişti: Manaki Kardeşler (*Dokumacılar*, 1905) ve Sigmund Weinberg (*İstanbul'da Seçimler ve Meclisin Açılışı*, 1909).[3] 1914 Türkiye'de sinemanın miladı sayıldığı için daha eskilerin 100. yıl kutlamalarında yeri yok gibi.[4] Keza "milli sinema tarihi" inşasında her devlet kendi tahayyülüne göre tarih yazmaya meyilli. Örneğin Manaki Kardeşler, Yunanistan ve Makedonya'da sinema tarihinin adeta paylaşılamayan kahramanları haline gelmiş durumda. Tartışmalı görünen 1914 miladına karşı yeni anlatılar da üretilmeye devam ediliyor. En sonuncusu Tolga Yalur'un keşfettiği bir veriyle ortaya çıktı. Yalur'a göre ilk film Kâhya Hamit'in İzmir'de çektiği *Bilardo Müsabakası* (1906) olabilir.[5]

2014'te sinemanın 100. yılı kutlamaları kapsamında pek çok etkinlik düzenlendi. Bunlardan biri İstanbul Modern'deki "Yüz Yıllık Aşk: Türkiye'de Sinema ve Seyirci İlişkisi" sergisiydi. İlginçtir ki "Yüz Yıllık" zaman dilimiyle, sinema seyircisinin tarihini de 1914'te başlatanlar var. Küratörlüğünü Gökhan Akçura ve Müge Turan'ın yaptığı, Akçura'nın muazzam kişisel arşivinin ve diğer koleksiyonerlerin kaynaklarının kullanıldığı sergi kesinlikle görülmeye değerdi; çünkü sinema seyircisinin deneyimine dair bilgimiz oldukça sınırlı. Acaba bu önemli sergi "Yüz Yıllık Aşk" söylemiyle 1914 öncesi seyirci deneyimini dışarıda bırakmış olmuyor mu?

Bu bağlamda 100. yıl kutlamalarıyla ilgili birkaç soru sorabiliriz: Sinema tarihi sadece film yapımı üzerinden inşa edilebilir mi? Bu coğrafyada, sinemanın gelişiyle birlikte değişen sosyokültürel ortamı hangi tarihten başlatmalıyız? Peki ya sinema seyircisinin tarihi? Sinemanın Osmanlı'ya geldiği 1896'dan 1914'e kadar geçen zaman "kayıp" mı? Yahut tarihsel doğruluk bu noktada ne kadar mühim?

Bu ve benzeri soruların ışığında, bir ulusal film arşivi[6] bile bulunmayan Türkiye'de bir avuç meraklı araştırmacı olarak sinema tarihinin dehlizlerinde çalışmaya devam ediyoruz. *Toplumsal Tarih*'in elinizdeki sayısında çalışmalarımızın bazılarını sizlerle paylaşmak istedik. Dosyada yukarıdaki sorulara doğrudan cevap vermemekle birlikte, Osmanlı'dan Türkiye'ye sinema deneyimini beş farklı konuyla ele almayı hedefledik: Birincisi sinemada nitrat yangınları ve önlemler, ikincisi Manaki Kardeşlerin Hürriyet serisi çekimleri ışığında filmlerin tarihsel belge olarak kullanımı, üçüncüsü sinemanın denetimi ve sansür, dördüncüsü sinema yıldızı olmak ve güzellik yarışmaları ve son olarak da ulus ve tarih inşası bağlamında sinema. Dosyadaki dönemsel ayrım son derece geniş; Osmanlı'dan erken Cumhuriyet yıllarına ve günümüze uzanıyor. İlk üç yazı ağırlıklı olarak Osmanlı'da erken dönem sinemaya yoğunlaşırken, er-



Ressam Salih, "İstanbul'da İlk Sinema", *Perde-Sahne*, sayı 7 (15 Ekim 1943), s. 5.

ken dönem Cumhuriyet'i ve günümüzü birer yazıyla sınırladık.

Nezih Erdoğan "Erken Sinemanın Kazası: Nitrat Yangınları ve Önlemler" adlı yazısında dönemin "tehlikeli madde"si addedilen nitrat tabanlı filmlerin kullanımını, çeşitli endişeler ışığında alınan önlemleri ve felaketle sonlanan yangınları inceliyor. 1896 senesiyle başlayan ve bilhassa Osmanlı deneyimini kapsayan bu tarihsel yolculuk Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar gitmekte. Başbakanlık Osmanlı Arşivi belgeleri ve günlük gazetelerden yararlanan Erdoğan, karşılaştırmalı bir perspektifle Osmanlı'daki yangınları aynı dönemde Rusya, Britanya ve ABD'deki benzerleriyle birlikte ele almakta. Devletin ve sinema salonu sahiplerinin tüm yaptırımlarına ve önlemlerine rağmen yangınların sürdüğünü vurgulayan bu yazı, yukarıda bahsi geçen *Ayastefanos'ta Rus Abidesinin Yıkılışı*'nın sonunu getirenin de muhtemelen bir yangın olduğunu öne sürüyor.

Saadet Özen makalesinde göz ardı edilen ilginç bir konuya değiniyor: Filmin tarihsel çalışmalarda bir belge olarak kullanımı. Özen, Makedonya Kinematek Arşivleri'nden derlediği Manaki Kardeşlerin çekimlerinden Hürriyet serisine yoğunlaşarak dönemin tarihsel aktörlerinin ve konjonktürünün izini sürüyor. Filmlerdeki sembolik anlamlardan kesin olmayan verilerin vurgulanmasına, montajlanmamış görüntülerin yorumlanmasındaki ustalıktan Manakilerin detaylı biyografisine kadar bu çalışma uzun soluklu bir araştırmanın ürünü. *Toplumsal Tarih*'in önceki sayılarında iki yazıyla, fotoğraf ve kartpostallar aracılığıyla II. Meşrutiyet dönemini inceleyen yazarın dosyamızdaki bu son çalışması bir devam yazısı niteliğinde.[7]

"Denetimden Sansüre Osmanlı'da Sinema" başlıklı yazı ise kavramsal olarak iç içe geçen denetim ve sansür mekanizmaları hakkında. Özde Çeliktemel-Thomen, yeni bir teknoloji olan sinema aygıtlarının tetkiki, sinemada elektrik kullanımının denetimi ve içeriği nedeniyle sansürlenen filmlere yoğunlaşmakta. Seyirci profiliyle sinemanın mekânsal denetimi çalışmaya dâhil değil; yazı II. Meşrutiyet'e kadar olan dönemi ele alıyor (1896-1909). Çeliktemel-Thomen arşiv belgeleri ışığında, sinemanın denetimi ve sansür kararlarının etkili bir biçimde uygulanmadığını iddia ediyor ve literatürdeki çalışmalardan farklı olarak, II. Abdülhamid idaresinin sinemaya yaklaşımının sanıldığı kadar katı olmadığını, aksine iktidarın sinemayı "devlet yararına" kullanma niyetinde olduğunu ortaya koyuyor.

Özge Özyılmaz "Türkiye'de Sinema Yıldızı Olmanın İmkânsızlığı"nda, Cumhuriyet'in Osmanlı'nın mirasını gömerek milli bir tarih inşa etmeye çalıştığı dönemde sinema dergilerinin yıldız yarışmalarından bahsediyor. Özyılmaz, yıldız ve güzellik yarışmalarının "modern Türk kadınını tüm dünyaya tanıtmanın bir aracı olarak" kullanıldığını belirtiyor. Betty Grable, Marlene Dietrich, Robert Taylor ve Clark Gable gibi yıldızlar dergiler aracılığıyla birer "arzu nesnesi" olarak sunulurken diğer yandan konuyla ilgili yazarlar yıldız olmak isteyenleri çeşitli vesilelerle uyarıyor. *Holivut*, *Sinema Gazetesi*, *Perde ve Sahne*, *Hollywood Sesi*, *Salon-Hollywood Sesi*, *Yıldız* ve *Hollywood Dünyası* gibi dönemin süreli yayınlarının incelendiği bu yazı özenli bir basın taramasının ürünü.

Esin Paça-Cengiz "Türkiye'de Sinema, Tarih ve Temsil İlişkisi Üzerine Sorular" yazısında, akademisyenler dışında siyasetçilerin daha çok söz sahibi olduğu resmi anlatının ve ideolojinin baskısını taşıyan sinemada "tarihin nasıl temsil edilmesi gerektiği" sorusuna ve "doğru temsil" meselesine odaklanıyor. Yazar, son yılların güncel yapımlarıyla birlikte –*Fetih 1453* (Faruk Aksoy, 2012), *Veda* (Zülfü Livaneli, 2010) ve *Mustafa* (Can Dündar, 2008)– geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet yıllarındaki filmleri de ele alıyor. Yazı sinemada tarihin temsili üzerine yapılmış çalışmalara önemli bir katkıda bulunuyor.

Bu beş yazılık dosyayla Türkiye sinema tarihinde pek de anlatılmayan konuları paylaşmayı denedik. Makalelerin bir kısmı yeni tamamlanmış doktora ve yüksek lisans tezlerimizin ürünüyken bazıları da hâlihazırda devam eden araştırmaların ilk paylaşımları. "Milli sinema tarihi" inşasını zaman, coğrafya ve hafıza bağlamlarında dönüştürmeye çabalayan bu yazıların Türkiye'deki ana akım sinema tarihi yazımına yeni bir soluk getirmesini umuyoruz. Farklı disiplinlerden (sinema-TV, tarih) uzmanların bir araya gelerek film çözümlemesinden tarihsel analize, kaynak eleştirisinden karşılaştırmalı yönteme kadar çeşitli metodolojileri harmanladığı bu dosyayı zevkle okumanız dileğiyle.

DİPNOTLAR

1 Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü etkinlikleri için bkz. http://www.yuzyilyuzfilm.gov.tr/ Son Erişim: 20 Aralık 2014.

2 Fuat Uzkınay (1888-1956) hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Nijat Özön, *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, Türk Sinematek, 1970.

3 Sigmund Weinberg'in (1889-?) filmiyle ilgili olarak bkz. Mustafa Özen, "İkinci Meşrutiyet Döneminde Belgesel Sinema ve Propaganda, 1908-1914", *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar*, sayı 3, Bahar 2006, s. 91-102.

4 6-13 Kasım 2014 tarihlerinde "Manaki Kardeşler İstanbul'da" adlı bir etkinlik düzenlendi, bkz. http://www.manakikardesler.com/index.php Son Erişim: 20 Aralık 2014.

5 Bu yazının kısmen kurmaca olduğunu vurgulamakta fayda var. Yalur, yazısında "ilk film" tartışması kurgusuna değinirken şöyle bir iddia öne sürer: "...Bilardo Müsabakası hikâyesi de bunu taklit ederek iki film [*Ayastefanos'ta Rus Abidesi'nin Yıkılışı*] arasında, ilklik adına dikkate değer bir fark olmadığına işaret etmek için ortaya attığım bir kurmaca, bir performans." Ayrıntılı bilgi için bkz. http://bianet.org/biamag/diger/160954-turkiye-sinemasi-nin-ilk-filmi-bilardo-musabakasi Son Erişim: 20 Aralık 2014.

6 Bu noktada Türk Sinematek Derneği'nin (1965-1980) çeşitli filmleri toplayıp arşivleyen bir kurum olarak bir süre çalıştığını belirtmekte fayda var. Sami Şekeroğlu'nun Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Merkezi'ne bağlı olarak kurduğu "Türk Film Arşivi"nin Türkiye'de çekilen erken dönem filmlerini barındırdığını vurgulayalım. Ayrıca Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi'nin film arşivi ve "Türk Sineması Görsel Hafıza" projesi ise sinema tarihçileri için önemli kaynaklar sunmakta. Bilim ve Sanat Vakfı'nın yürüttüğü "Türk Sineması Araştırmaları Arşivi" de başka bir alternatif. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü ise yaklaşık üç senedir "Türkiye Film Arşivi ve Sinema Müzesi" projesi üzerinde çalışmakta.

7 Saadet Özen, "Manakilerin Objektifinden Hürriyet", *Toplumsal Tarih*, sayı 230, Nisan 2012, s. 50-57; Saadet Özen, "'Balkanların İlk Sinemacıları' mı? Manaki Biraderler", *Toplumsal Tarih*, sayı 219, Mart 2012, s. 60-67.

ERKEN SİNEMANIN KAZASI

NİTRAT YANGINLARI VE ÖNLEMLER*

NEZİH ERDOĞAN

19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başı bir icatlar çağı olarak nitelendi hep. Fotoğraf ve benzeri diğer görsel-işitsel icatlar kadar sinema da yeni bir algı biçimi ve buna bağlı olarak modern insana yeni bir deneyimler ufku sunuyordu. Ne var ki, bu deneyimler ufkunu mümkün kılan koşullara yakından bakıldığında, ilanlarda kendini ancak dikkatli bir okumayla ele veren tehlike ve rahatsızlıkların üstü kapalı geçildiğini görüyoruz.

YENİ İCAT, YENİ KAZA

Atûfetlü efendim hazretleri
Fransa Devleti tebaasından Mösyö Janin'in hareket-i insaniye ve hayvaniyeyi gösterir sinematograf nâm alete lüzumu olan elektrik lambasının imrârı için müsaade-i seniyye-i cenâb-ı hilâfet-penâhîlerinin istihsâli istid'âsını hâvî Fransa Sefâreti'nden verilen takrîr suretinin gönderildiğini mutazammın Hariciye Nezâret-i Celîlesi'nin ve mebhûs elektrik lambasının bir güne mahzuru olmadığına dair Telgraf ve Posta Nezaret-i Celîlesi'nin tezkereleri melfuflarıyla arz ve takdim kılınmış olmakla ol bâbda her ne vechile irâde-i seniyye hazret-i hilâfet-penâhî şeref-sudûr buyurulur ise mantûk-ı münîfi infaz edileceği beyânıyla tezkire-i senâverî terkîm olundu efendim.
Sadrazam
Halil Rıfat

Fi 2 Rebiülâhır sene 1314
Fi 29 Ağustos sene 1312 [10.09.1896][1]

10 Eylül 1896. Fransız vatandaşı Louis Janin insan ve hayvanları hareketli olarak gösteren sinematograf adında bir aletin kullanımı için gerekli bir elektrik lambasının ülkeye sokulmasını talep eden bir yazı yazıyor. Bu, Osmanlı bürokrasisi için yeni bir durum. Bir dizi yazışma sonucu, herhalde etraflı bir soruşturmanın ardından, lambanın bir mahzuru olmadığı görüşüne varılıyor, daha doğrusu bu görüş resmen ifade ediliyor. Bunun gibi başka başvurular olacak ve resmi yazışmalar sürerken yeni icatlara ilişkin resmi tavır da belirginleşecek.[2] Elektrik lambasının ne gibi bir sakıncası olabilir? İstanbul'un geçirdiği yangın felaketleri dikkate alınacak olursa, lambanın fazla ısınmasıyla ateş alması ilk akla gelen risk olmalı; hele İstanbul'un büyük yıkımlar getiren meşhur yangınları hâlâ hafızalardayken. 1906 yılında Rusya'da bir gemi sinemasının başına bu geldi. Volga Nehri'nden aşağı seyretmesi planlanan beş yüz kişilik "yüzer elektrik tiyatrosu" ilk seferinde oksijen lambasının alev almasıyla daha seyirciler güverteye ayağını basmadan yandı.[3]

Fransız düşünür Paul Virilio, "Orijinal Kaza" adlı eserinde Aristoteles'in "Bir kaza ilminin olmadığı" tespitine değinerek "Riskleri değerlendiren risk araştırmalarına karşın, *kazabilim* diye bir bilim yok" der, "sadece tesadüfi keşifler, arkeoteknolojik icat süreci var. Yelkenli veya buharlı gemi icat etmek demek *gemi batmasını icat etmek* demek. Treni icat etmek demek *raydan çıkma* kazasını icat etmek demek. Aileler için otomobil icat etmek demek otobandaki *yığılmayı* üretmek demek."[4]

Acaba Virilio sinemanın icadına hangi kazayı uygun görürdü?[5] 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başı bir icatlar çağı olarak nitelendi hep. Fotoğraf ve benzeri diğer görsel-işitsel icatlar kadar sinema da yeni bir algı biçimi ve buna bağlı olarak modern insana yeni bir deneyimler ufku sunuyordu. Ne var ki, bu deneyimler ufkunu mümkün kılan koşullara yakından bakıldığında, ilanlarda kendini ancak dikkatli bir okumayla ele veren tehlike ve rahatsızlıkların üstü kapalı geçildiğini görüyoruz.

NİTRAT YANGINLARI

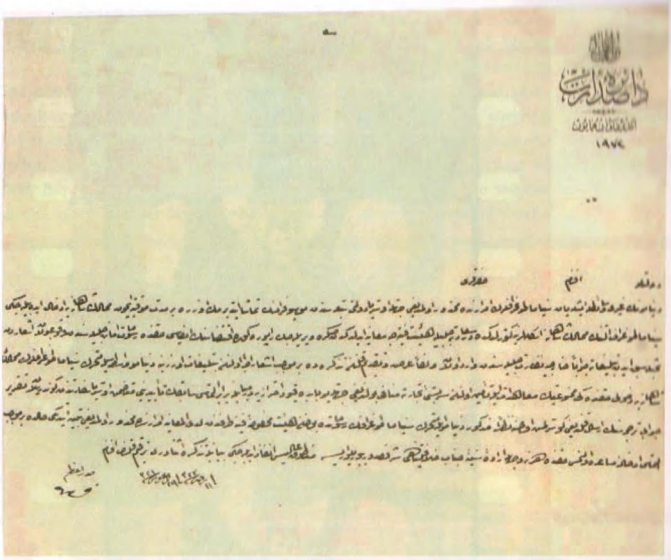
Lamba ve dinamoların yurda sokulmasıyla ilgili yazışmalar dikkatimizi çelmesin; sinema gösterimlerini asıl tehlikeli kılan, "canlı" görüntülerin duyarlı bir tabakaya kaydedildiği film şeridiydi. Üretimi 1880'li yıllarda

başlayan, çoğunlukla 35 mm genişliğinde olan nitrat filmlerin (teknik adıyla nitrat selülöz veya nitroselülöz) kullanımı 1951 yılına kadar sürdü. "Parlak görüntüsü ve dayanıklılığıyla" bugün bile beğenilen bu filmin sorunu lamba ve dinamolardan çok daha fazla yanıcı olmasıdır.[6] Nitrat filmler zaten oksijen içerdiğinden ayrıca yanmak için oksijene ihtiyaç duymaz ve zamanla çürüdükçe yanıcı, hatta patlayıcı bir gaz çıkardıkları için alev almaya oldukça yatkındırlar. Üstelik, "nitrat yangınları"nı söndürmek çok güçtür;[7] suyla temas ettiklerinde sönmezler, ayrıca çok kesif bir duman çıkmasına neden olabilirler.[8] "Tehlikeli madde" statüsündeki nitrat tabanlı filmlerin şehir dışındaki güvenli yapılarda kurulan arşivlerde muhafaza edilmesinin ve taşıma işleminin çok özel koşullarda yürütülmesinin nedeni budur. Nitrat film doğrudan güneşte tutulmaz, ısı kaynağına yakın bulundurulmaz, yanında sigara içilmez (ilerde göreceğiz) ve yalnızca gazını salmasına izin veren bir hava akımının olduğu ortamlarda saklanması gerekir.[9] Bu türden tehlikeli bir maddenin sinemalarda gösterilmek üzere bir yerden bir yere taşınması, seyirci kalabalıklarının doldurduğu salonlarda, takıldığı projeksiyon aygıtının mekanizması boyunca, içerdiği görüntüleri beyazperdeye yansıtmak için hızla ısınan lambaların önünden arkasından ilerlemesi elbette yüksek risk taşıyordu. Kamuya açık ilk gösterimler projeksiyon aygıtının (sinematograf, vitaskop vs.) seyircinin biraz önüne yerleştirildiği gösterim mekânlarında (Sponeck birahanesi, kahveler, daha sonra Şehzadebaşı'ndaki mekânlar) gerçekleşti. Filmin sarıldığı makara elle döndürülüyor, film makaradan ayrılıp aygıtın mekanizması boyunca ilerledikten sonra içerdiği görüntüler perdeye yansıyor, işi biten kısım ya başka bir makaraya sarılıyor ya da Lumière Kardeşlerin *cinematographe* aygıtında olduğu gibi –ki bu gerçekte bir kamera-projektör hatta film banyo aygıtıydı– bir sepetin içine dökülüyordu.

Elektriğin şehir şebekesi üzerinden İstanbulluların hizmetine sunulmasındaki gecikmenin sinemanın yaygınlaşmasını da yavaşlattığı, Türkiye'de erken sinema tarihyazımında pek revaçta olan bir anlatıdır. Peki o dönemde şehir şebekesinden gelen cereyanla film gösterimi yapmak gerçekten mümkün müydü? Örneğin Rusya'da "1908'de yürürlüğe giren bir nizamnameyle film gösterimlerinin sadece elektrik enerjisiyle yapılabileceği şart koşulunca, görüntülerin perdeye yansımasını sağlayan Drummond lambasının çok yüksek voltajda çalışması nedeniyle projektörler şehir cereyanını kullanamadı; bunun üzerine her mekân kendi dinamosunu temin etme yoluna gitti, ancak bunlar da korkunç derecede gürültülüydü."[10]

"Sahne ışığı" olarak da bilinen İngiliz kökenli Drummond lambası sağladığı parlaklık nedeniyle olsa gerek başta Fransa olmak üzere bütün dünyada tutulan bir ışık kaynağıydı. *Cinematographe* ile uzak veya yakın akrabalıkları olan *phenakistiscope* veya *biograph* gibi icatların da kullanılmasıyla projeksiyon sistemlerinde standart olarak benimseneceği belli olmuştu.[11] Eğer bir projeksiyon sisteminde Drummond lambası kullanılmamışsa o sistemde yine yüksek voltaj gerektiren ark lambası mevcut demekti. İşte bu nedenle, o dönemde sinema salonlarında film gösterimi ile şehir şebekesi üzerinden elektrik dağıtımı arasında zorunlu bir ilişki aramakta ısrar etmek çok anlamlı olmayabilir. Devrin İstanbul gazetelerine göz gezdirecek olursak, sinema işletmelerinin verdiği ilanlarda dinamo veya benzeri makinelerin epey yaygın olduğuna tanık oluruz. Mayıs 1907'de İzmir'de Napoli'den gelen "İtalya sinematograf kumpanyasının beraberinde bulunan bir aded müsta'mel dinamo makinesini" ülkeye sokmak için yaptığı başvuru üzerine Sadrazam Ferid'in kaleme aldığı resmi yazı Osmanlı'nın dinamo denen makineye pek öyle yabancı olmadığını ortaya koymaktadır. Yazıda, "kuran kontinu [*courant continu*: sürekli akım] nevinden" olan elektrik makinesi "az tazyikli" olduğu için geçişinde bir sakınca olmadığı ifade edilmiş.[12] Buradan hareketle, özellikle İstanbul sinemalarında genel kabul gören gösterim pratiğinin, dinamo veya benzeri bireysel elektrik üreten makinelerle çalışan projektörlerin Drummond veya ark lambasının aydınlığıyla perdeye görüntü yansıtmak olduğu ileri sürülebilir.

Halihazırda elimizde Osmanlı'da meydana gelen sinema yangınlarına dair toplu ve etraflı bir çalışma mevcut olmamakla birlikte, yazılanlara



Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İ.RSM, 6/22-1, 10.09.1896.



Nitrat film.

bakılırsa ilk kaza şehrin elektriklendirilmesi için yapılan girişimler sırasında cereyan etmiş görünüyor. Murat Bardakçı'nın anlattığına göre, elektriğin gelişini temkinle karşılayan ve yavaştan alan II. Abdülhamid sistemin önce Saray'ın ikinci mabeyncisi Arap İzzet Paşa'nın Beşiktaş'tan Yıldız'a uzanan yokuşun sol tarafında bulunan konağında denenmesini ister.[13] Bu durumda olay 1910'lu yıllarda meydana gelmiş olmalı. Tesisatın döşenmesi işini S. Weinberg ve Otto adında bir Alman Yahudisi üstlenir. Her şey tamamlanmış, Paşa'nın konağı elektrik enerjisiyle aydınlanmış, hatta yeni gelen sinematograf aygıtıyla film bile izlenmeye başlanmıştır. Bununla birlikte Abdülhamid hâlâ endişelidir. Gerisini Bardakçı'dan dinleyelim:

"...Ve, maalesef Abdülhamid haklı çıktı. İzzet Paşa konağına elektrik tesisatı döşetmesinden sonra bir de sinema makinesi getirtmişti. Bazı akşamlar ailesiyle yahut dostlarıyla beraber o zamanın sessiz filimlerini seyrediyordu. Olan, işte böyle akşamlardan birinde oldu: Paşa film seyrettiği sırada kablolar birdenbire ısındı, makine kontak yaptı, çıkan küçük kıvılcımlar bir anda alev halini aldı. Tulumbacıların çabaları netice vermedi ve koskoca konak iki saat içinde kül oldu. Yangın, o sırada üst katlardan birinde her şeyden habersiz uyumakta olan genç bir hizmetkâr kızı da canından etmişti."[14]

Ahmet Aktepe, İzzet Paşa'ya sinematograf aygıtının tesisatı döşeyen Alman şirketi tarafından hediye edildiğini ileri sürüyor,[15] ancak bunu neye dayanarak söylediğini bilemiyoruz. Yine de, hikâyenin bütün anlatıcılarının anlaştığı nokta, Paşa'nın film izlerken konağının yanıp kül olduğu. Bir başka kaynak, Said Duhani, bu yangını anlatırken sanki tahminlerden çok ("Kablolar birden ısındı, makine kontak yaptı"), daha içeriden duyduklarına dayalı ve daha ikna edici bir anlatıyı benimsiyor; işittiklerine dayanarak yangının sorumlusu olarak ısınan kabloları değil nitrat filmi işaret ediyor:

"M.S. Weinberg, aynı zamanda 'Pathe Kardeşler' firmasının ajanıydı; bu sıfatıyla Sultan'ın mabeyincisi ve 'kâtib-i sani' İzzet Paşa'nın, 'Yıldız' yakınlarında, 'Yeni Mahalle' deki 'konağına' bir projeksiyon aygıtı yerleştirme ayrıcalığı elde etti.

Ne var ki, Abdülhamid'in bu yakın Arap gözdesinin salonlarında gerçekleştirilen ilk canlı görüntü seansı bir yangına yol açmış, koca konak ve müştemilatının kül olmasıyla sonuçlanmıştır.

'Bant'ları sarma ve çözme işin gerekli bütün bobinleri henüz elde etmemiş olan M.S. Weinberg, aygıtın işletilmesine karşı çıkmıştı; ne var ki zırhlılarda görev yapan bir deniz subayı —söylendiğine göre— filmi oynatmayı üstlendi; kurdelalar, uygun bir sepetin içinden gelip geçtikçe onları denetleyebilecekti... Ne yazık ki bir sigara kıvılcımı filmleri tutuşturacak ve büyük felaket ortaya çıkacaktı."[16]

Benzer bir yangın bir on dört yıl kadar sonra İzmir'de gerçekleştiğinde, ölenler arasında devrin başbakanı İnönü'nün kardeşi Ahmet Bey'in eşi de bulunduğu için felaket uluslararası basında haber oldu. 23 Eylül 1924 tarihinde İstanbul'dan geçilen bir haberde İzmir'deki bir sinemada tutuşan bir filmin neden olduğu yangın sonucu yaklaşık yüz kişinin öldüğü, ölenler arasında başbakanın yengesinin de bulunduğu bildiriliyordu.[17] Oğuz Makal'ın belirttiğine göre, 19 Eylül akşamı Kokaryalı Merkez Sineması'nın makine dairesinde sekiz adet film, normalde filmlerin muhafaza edildiği çinko dolaba yerleştirilmeyip yere konmuş, gösterimin sonuna doğru projeksiyon aygıtının kömüründen çıkan bir kıvılcım filmlere sıçramıştı. Makinist tutuşan filmi merdivenlerden indirerek kapıya kadar getirmiş, orada kim olduğu

bilinmeyen bir kişinin attığı tekmeyle film kapıdan dışarı çıkmak yerine, bir kavis çizerek içinde on altı adet film bulunan gişe dairesine girmişti. Gişe dairesinde başlayan yangın kısa sürede yağlıboyayla boyalı yapıyı sarmış, kısmen ahşap olan bina kaçmaya fırsat bulamayan seyircilerin üzerine çökmüştü. Pencerelerden sokağa veya denize atlayarak kurtulanlar olmakla birlikte yüz civarında insan hayatını kaybetmişti.[18]

Kamuya açık ilk gösterimler projeksiyon aygıtının seyircinin biraz önüne yerleştirildiği gösterim mekânlarında gerçekleşti. Filmin sarıldığı makara elle döndürülüyor, film makaradan ayrılıp aygıtın mekanizması boyunca ilerledikten sonra içerdiği görüntüler perdeye yansıyor, işi biten kısım ya başka bir makaraya sarılıyor ya da Lumière Kardeşlerin cinematographe *aygıtında olduğu gibi bir sepetin içine dökülüyordu.*

KORKU VE ÖNLEMLER

İstanbul'da yangına karşı önemler tabii ki itfaiyenin modernleştirilmesiyle kısıtlı kalmadı. Sinema ve tiyatrolar yüzlerce insanın bir arada yukarıda tarif edilen koşullarda saatler geçirdiği mekânlar olarak yüksek bir risk grubu oluşturuyordu. Bu nedenle, müdahaleci bir karakteri olan devletin konuyla ilgili uygulamaları düzenlemiş olması beklenirdi. Ne var ki, 1903 yılında yürürlüğe giren "Sinematograf İmtiyazı"nda, Özde Çeliktemel-Thomen'ın da gözlediği gibi, şaşırtıcı bir şekilde sadece "sinema salonlarının mimari zarafeti ve yangına dayanıklılığı"[19] için her türlü yola, yönteme uyulması gibi çok genel bir ifade bulunmakta.

1903 tarihli imtiyaz metni yangına karşı somut ve ayrıntılı bir önlemler dizisini şart koşmamakla birlikte İstanbul'un kalburüstü sinemaları yaptıkları düzenlemelerle yangına karşı önlemlerini aldıklarını gazetelere verdikleri ilanlarda iftiharla duyurdu. 1908 yılında "Pathé Sinematiyatrosu" girişimlerini anlatırken hem hangi saikle hareket ettiklerinin ipucunu veriyor, hem de o dönemin sinema salonlarının belli başlı özelliklerini kabaca çiziyor:

"Bu dev sinematografın kurulumu teknik açıdan mükemmel. Seyircilerin güvenliği açısından da hatasız. Belediye Tiyatroları'nın becerikli yöneticisi Bay Stavro Pappadopoulos'un aldığı bilgece önlemler sayesinde her tehlike önlenmiş ve yakın zamanda İngiltere'de ya da Amerika'da yaşanan türden herhangi bir felaketten korkmaya gerek yok.

Petits-Champs sinematografı kalın çimentodan duvarların içine kapanmış ve raylar üzerinde kayan güçlü bir demir kapı da onu tiyatrodan izole ediyor. Bu beton kafesin içinde olası bir yangını önlemek için her şey düşünülmüş. Bir su musluğu hemen kullanılmak üzere hazır. Kurulum, zaman ve parayı esirgemeyen Bay Stavro Pappadopoulos tarafından yapıldı ve itfaiye teşkilatının başı Ekselansları Szechenyi Paşa ile Pera belediyesi ve mutasarrıflığı görevlilerinin tam onayını aldı.

Yani, seyircilerin en korkaklarının bile artık korkacakları bir şey yok. Ve elektrikle parlak bir şekilde aydınlatılacak olan Amfi'ye kalabalık bir şekilde gidilebilir. Salonun boşaltılmasını sağlamak, çıkışlarda yığılmayı önlemek ve en mükemmel güvenlik duygusunu seyircilere vermek için her önlem alındı."[20]

Yakın zamanda İngiltere ve Amerika'da bazı sinema yangınları meydana gelmiş ve bunun üzerine Pathé Sineması'nın işletmecisi ünlü Pappadopoulos bu felaket haberini alan seyircilerinin endişelerini gidermek için salonda değişiklikler yaptırmış olmalı. Dikkat edilecek olursa, öncelikle nitrat filmin bulunduğu bölme bir anlamda yalıtılarak seyircinin bulunduğu salonun güvenliği pekiştiriliyor. Ardından herhangi bir tehlike anında seyircinin binayı en hızlı biçimde terk etmesini sağlayacak çıkış düzeninin sağlandığı belirtiliyor. Bütün bu önlemlere, başta itfaiyenin modernleşmesini gerçekleştiren Odön Szechenyi Paşa olmak üzere, şehrin konuyla ilgili en yüksek otoriteleri tanık gösterilerek verilen güvence sağlamlaştırılıyor. Oriental Sineması, seyircinin yangın korkusunu Pathé'ye kıyasla daha açık bir dille ifade ediyor:



Arap İzzet Paşa.

"Genelde seyirciler muhtemel bir yangından çekindikleri için tiyatroya gitmekten kaçınırlar. Orada ise hiçbir tehlike yok. Her şey taş ve betonarme. Yani ateşin geçebileceği bir yer

yok. Tüm sinemalarda operatör bazı risklerle, bazı tehlikelerle karşı karşıyadır; makine patlayabilir. Doğu Sinemaları Şirketi böyle bir ihtimali bertaraf etmek için en büyük önlemleri aldı. Operatör kabini [makine dairesi] bütünüyle betonarmeden inşa edildi ve demirden bir otomatik kapıyla kapatıldı."[21]

numaralandırılmasına birçok konuda düzenleme öneriliyordu. Bu kez birden fazla maddede yangına karşı alınacak önlemler belirtiliyordu: "Hususi telefon" hattıyla karakollara ve itfaiyeye bağlanacak (4. madde); "münasib mahallerde âlât ve vesâit-i itfaiye bulundurulacak" (4. madde). Bunun dışında 32. madde tek tek pro-

beşinci olarak, derece derece açılan film yalnız bir deliği olan bir sandık içinde toplanacak; altıncı olarak, cihazın bulunduğu odada iki işçi bulundurulacak; yedinci olarak, işçilerin elinin altında su ve iki kova bulundurulacak; sekizinci olarak, cihazın bulunduğu odada sigara içilmeyecekti.[22]

İzmir'de gerçekleşen bir yangın, ölenler arasında devrin başbakanı İnönü'nün kardeşi Ahmet Bey'in eşi de bulunduğu için uluslararası basında haber oldu. 23 Eylül 1924 tarihinde İstanbul'dan geçilen bir haberde İzmir'deki bir sinemada tutuşan bir filmin neden olduğu yangın sonucu yaklaşık yüz kişinin öldüğü, ölenler arasında başbakanın yengesinin de bulunduğu bildiriliyordu.

17 Eylül 1916 tarihinde Emniyet Genel Müdürlüğü'nce hazırlanan bir tüzük tasarısı İçişleri Bakanı Talat Paşa tarafından Başbakanlığa sunuldu. Tüzük, daha önce kaleme alınan imtiyaza kıyasla daha somut ve ayrıntılı kurallar getiriyordu. Binaların kâgir ve dayanıklı olarak inşasından, yapılan keşiflere dayanarak yazılan raporların tasdik edilmesine, koltukların

jektör, bina ve seyirciler arasındaki ilişkiyi düzenliyordu. Birinci olarak, karbon lamba kullanılmayacak; ikinci olarak, "cihaz" (projektör) umumun çıkışının aksi yönüne koyulacak; üçüncü olarak, cihazın bulunduğu kabin ince delikli madeni bir örtüyle havalandırılacak; dördüncü olarak, elektrik kaynağı ile film arasına içinde şaplı su bulunan bir fıçı konacak;

SİNEMANIN KAZALAR MÜZESİ

Virilio bütün bu önlemler dizisini ve bütün diğer çabaları ne kadar bir kazabiliminin kurulduğuna dair delil kabul ederdi? Elbette bütün bu tüzükler, imtiyazlar, tadilatlara rağmen yangınlar devam etti. Herhalde en son ve en görkemli nitrat yangını 1950'li yılların sonlarında (1959?) Sütlüce'de belediyenin deposunda meydana geldi. Necip Sarıca ve Kunt Tulgar'a göre aralarında ünlü *Ayastefanos'ta Rus Abidesi'nin Yıkılışı* (Fuat Uzkınay, 1914) da bulunan binin üzerinde film bu yangında yok oldu.[23] Virilio'nun kavramsal ve imgelemsel bir oluşum olarak sözünü ettiği "kazalar müzesi"ne fiziksel bir varlık kazandırmak mümkün olsaydı eğer, bu depodan açılan alandan başlamak en uygun adım olmaz mıydı?

NEZİH ERDOĞAN
İSTANBUL ŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

DİPNOTLAR

* Bu çalışma için gerekli işbirliğini sağlayan ve yardımlarını esirgemeyen Özde Çeliktemel-Thomen'a, çevirileri yapan ve ellerindeki belgeleri paylaşan Mehmet İlhan ile Ateş Uslu'ya şükran borcumu ifade etmek isterim.

1 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İ.RSM, 6/22-1. 10.09.1896. Ayrıca bkz. M. Gökmen'den aktaran Ali Özuyar, *Babıâli'de Sinema* (İstanbul: İzdüşüm, 2004), s. 17.

2 Bundan birkaç yıl sonra Franz adında bir Avusturyalının ülkeye dinamo sokmak üzere yaptığı başvuru için bkz. BOA, Y.A.RES-132-72. 11.09.1905.

3 Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception* (Londra: Routledge, 2005), s. 12.

4 Paul Virilio, *The Original Accident* (Cambridge: Polity, 2007), s. 10. Bu kaynağa dikkatimi çeken Mahmut Mutman'a teşekkür ederim. Virilio'nun "kaza" kavramının kasıtlı olarak kısıtlı kullanımından ben sorumluyum.

5 Virilio başka bir yerde şöyle bir tespitte bulunuyor: "Bu yeni teknolojiler sanal gerçekliği gerçek gerçeklikten daha güçlü kılmaya uğraşıyorlar, asıl büyük kaza budur. Sanal gerçekliğin gerçeklikten daha güçlü olduğu gün büyük kazanın günüdür. İnsanlık böyle bir olağanüstü kaza görmemiştir." Düşünürün bu söylediklerinin sinemayla ilgisi açıktır. Louise Wilson, "Cyberwar, God and Television" 12.01.1994. http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=62. Erişim: 10.12.2014. Ancak bu çalışmada ben yangın gibi kazaları daha gündelik manada ele alıyorum.

6 http://wcftr.commarts.wisc.edu/sites/wcftr.commarts.wisc.edu/files/files/2013/11/07/10%20Burn%20After%20Viewing.pdf. Erişim: 12.12.2014.

7 http://en.wikipedia.org/wiki/Film_base. Erişim: 12.12.2014.

8 https://www.bundesarchiv.de/imperia/md/content/abteilungen/abtfa/filmtechnik_konservierung_restaurierung/2.pdf. Erişim: 12.12.2014.

9 http://www.amianet.org/groups/committees/nitrate/documents/NitrateIGNov08.pdf. Erişim: 12.12.2014.

10 Tsivian, *age*, s. 95.

11 Pierre Lauginie, "Drummond Light, Limelight: a Device in its Time" http://archive.ihpst.net/2013/Procs/Lauginie.pdf. Erişim: 13.12.2014.

12 BOA, İ.RSM, 28/2-1. 16.05.1907.

13 İstanbul'un elektriklendirilmesinde bir dönüm noktası olan Silahtarağa Elektrik Santrali'nin hikâyesi için bkz. *Silahtarağa Elektrik Santrali 1910-2004*, der. Asu Aksoy (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007).

14 Murat Bardakçı, "Beyaz enerji krizimiz bir yangınla başladı" http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/printnews.aspx?DocID=-242952Beyaz enerji krizimiz bir yangınla başladı, *Hürriyet*, 13.05.2001. Erişim: 14.12.2014.

15 Ahmet Aktepe, "Osmanlı Devletinde Elektrik", http://www.teias.gov.tr/ebulten/makaleler/2012/OSMANI%20ELEKTR%C4%BoK/ Erişim: 22.11.2014.

16 Said N. Duhani, *Eski İnsanlar, Eski Evler: 19. Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topoğrafyası*, Fransızcadan çeviren: Cemal Süreya (İstanbul, 1982), s. 39-40.

17 "Cinema Holocaust" *Northern Advocate*, 23 Eylül 1924; "Fatal Smyrna Fire", *New Zealand Herald*, 23 Eylül 1924. Kaynakları temin eden Dilek Kaya'ya teşekkür ederim.

18 Oğuz Makal, *Tarih İçinde İzmir Sinemaları* (İzmir: GÜSEV, 1999), s. 223-225.

19 Özde Çeliktemel-Thomen, "1903 Sinematograf İmtiyazı", *Toplumsal Tarih*, Ocak 2013, sayı 229, s. 29-30.

20 *Stamboul*, 30.01.1908. Birkaç ay sonra Amfi Sineması aynı gazeteye verdiği ilanda yine yalıtım vurgusunu yaptı: Amfi yönetimi seyircilerin güvenliğini sağlamak için hiçbir fedakârlıktan kaçınmadı; bunun için birçok çıkış yaptı ve projeksiyon aygıtlarını ağır tuğlalarla kaplanmış ve zırhlanmış bir odaya yerleştirdi. "Pathé Sinematiyatrosu", *Stamboul*, 12.03.1908.

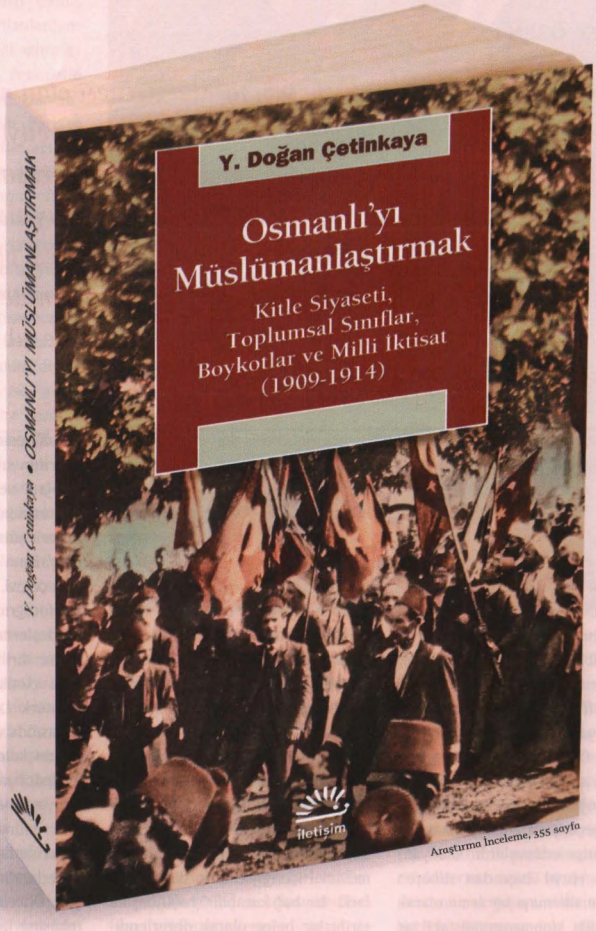
21 *Le Moniteur Oriental*, 12.09.1910.

22 BOA, DH.EUM.VRK_28_13. 17.09.1916.

23 "Kunt Tulgar: İlk Türk Filminin Son Durağı Çöp Oldu" http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=26101517&tarih=2014-03-28. Erişim: 14.12.2014.

iletişim

Boykotlardan milli kimliğe...



Çetinkaya, kapsamlı ve itinalı çalışması *Osmanlı'yı Müslümanlaştırmak*'ta aynı zamanda bir iktisadi silah olarak da kullanılan boykotun, "milli" iktisadın kuruluşundaki rolünü karmaşık toplumsal-siyasal süreçlerin arasından çekip çıkararak, net bir biçimde ortaya koyuyor. Müslüman/Türk bir milli kimlik inşası sürecine yaptığı katkıyı sergiliyor.

BİR TARİH MALZEMESİ OLARAK FİLM:

MANAKİ KARDEŞLERİN "HÜRRİYET" ÇEKİMLERİ

SAADET ÖZEN

Kanımca görüntünün en önemli üstünlüğü, bizi tarihin nesnesi olan geçmişle, onun sakatlanmış, eksik, ama ne olabileceğine işaret eden bir suretiyle dolaysız olarak yüz yüze bırakabilmesi, şimdiki zamanla geçmiş arasındaki çelişkili bir aradalığı bir anda aksettirebilmesidir. Bu yüzleşme duygusuyla gelen yeni tür bir bilgi sayılabilir. Bunun ötesinde filmin, tarih malzemesi olarak bütün bir ilişkiler ağının (film üreticisi, seyircisi, siyasi ve kültürel beklentiler ve şartlar) içinde ve bütün bağlı belgelerle değerlendirilmesi gerekir, her belge gibi görüntü de mutlak bir bilgi içerme kabiliyetinden yoksundur.

Sinemayla tarih arasındaki ilişki sinematografın kitleselleştiği, bir sinema piyasasının şekillenmeye başladığı ilk yıllara kadar geri götürülebilir: 1890'ların sonlarına ait dini propaganda amaçlı kurgular, 20. yüzyıl başından itibaren üretilmiş olan, bugün klasikler arasında sayılan *Quo Vadis* (Enrico Guazzoni, 1912), *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), *The Birth of a Nation* (David Wark Griffith, 1914), *Napoléon* (Abel Gance, 1926) ve elbette Sergey Eyzenşteyn (Türkçede Ayzenştayn olarak da yazılıyor) imzalı *Aleksandr Nevski* (1938), *İvan Grozni* (1944) gibi filmler, geçmişten alınmış hikâyeler üzerine inşa edilmişlerdi. Öte yandan 20. yüzyıl başından itibaren tarihin de sinemayı bir tema olarak benimsediği, sinemanın müstakil bir gelişme çizgisine sahip bir toplumsal olgu olarak hızla tarihselleştirildiği söylenebilir. Robert Grau'nun 1914'te yayımlanan *The Theatre of Science* başlıklı çalışması, popüler sinema tarihinin inşa edileceği unsurları bir araya toplayan erken örneklerden biridir: Grau, ABD'ye odaklanarak kameranın teknik gelişiminin yanı sıra yönetmenlerin, aktörlerin, işadamlarının hikâyeleriyle bir anlatı kurar.[1] 1930'lara kadar sinema tarihinin daha ziyade bu çizgide sinematografın gelişimine, sinema profesyonellerinin kişisel hikâyelerine eğildiğini, belgelere eleştirel yaklaşma iddiasındaki daha kapsayıcı çalışmaların 1930'larda başladığını söyleyebiliriz: George Sadoul'un 1942-1954 yılları arasında yayımlanan altı ciltlik *Histoire générale du cinéma* başlıklı çalışması bu anlamda önemli bir örnektir.[2]

Ne var ki tarihle sinema arasındaki ilişki, karşılıklı olarak birbirlerini "konu" etmeleriyle sınırlı değildir. Sinemanın temel unsuru olan film, müstakil içeriğiyle tarih disipliniyle farklı bir bağ kurabilir, başlı başına tarihi bir belge olarak değerlendirilebilir, tarihe içerik sağlayabilir. Film dendiğinde bu elbette yekpare bir bütün değildir, "konulu" diye tarif edebileceğimiz filmlerle aktüel görüntüleri içerenlerin bire bir aynı yöntem ve sorularla değerlendirilmesi mümkün değildir; bu yazıda filmden kastım aktüel görüntüleri içeren malzemedir. Filmlerle değilse de fotoğraflarla bu yolda daha önce bir deneme yapmış, II. Meşrutiyet devrinin siyasi retoriğinin inşasıyla fotoğraf ve kartpostalların dinamiği arasındaki ilişkiyi yine bu sayıda değerlendirmeye çalışmıştım.[3] Bu ilk yazının konusu olan Resneli Niyazi çetesi, Hürriyet geyiği gibi ikonik fotoğrafları çekmiş olan Manaki Kardeşlerden bugüne ayrıca 1908 yılına tarihlenen, II. Meşrutiyet'in ilanı (etiketlerde "Hürriyet" ve "Jöntürk Devrimi" olarak anılıyor) esnasında çekildiği varsayılan filmler de kalmıştır. Bu yazıda, bugün Makedonya'da, Üsküp'teki Makedonya Kinematek arşivinde muhafaza edilmekte olan bu çekimleri değerlendirmeye çalışacağım. Bu değerlendirme birkaç aşama içeriyor: Öncelikle yazılı belgeler mertebesine henüz erişmemiş yeni bir kaynak olarak filmi bir "belge" niteliğiyle kullanma pratiğinin gelişimi ve metodolojisine kısa bir bakış; bu genel değerlendirme aynı zamanda "Hürriyet" filmlerini incelerken kullanılacak yöntemin ve tartışmanın çerçevesini de oluşturuyor. Ardından bu temellerde "Hürriyet" filmlerinin analizine dair bir denemede bulunacağım.[4]

FİLMİN TARİH MALZEMESİ OLARAK KABULÜ

Henüz 1895 gibi erken bir tarihte Amerikalı yapımcı W.K.-L. Dickson gibi filmin tarihe yarar sağlayacağını düşünenler vardı: "Öğrencilere ve tarihçilere muazzam faydalar sağlayacak. Kuru, yanlış anlaşılmaya müsait, tarihçinin aklından çıkmış abartılardan mustarip anlatılardansa arşivlerimiz büyük, milli sahneleri içeren, canlandırılmış resimlerle zenginleşecek."[5] 1897'de kameraman Boleslaw Matuszewski, Paris'te yayımlanan *Une nouvelle source d'histoire, Création d'un dépôt de cinématographie historique* (Yeni Bir Tarihi Kaynak, Bir Sinema Deposunun Kurulması) başlıklı risalesinde filmin "ölüyü, yok olanı diriltip yürüttüğünü" söylüyor, "Görüntünün işlendiği basit selüloit şerit sadece bir tarihi belge değil, aynı zamanda tarihin yok olmamış bir dilimidir" diyordu.[6] Gower, Jast ve Topley ise 1916'da ortaklaşa imza attıkları *The camera as historian*'da (Bir Tarihçi Olarak Kamera) görüntüyü klasik yazılı belgelerle kıyaslayarak hakikati aksettirmekte diğer kaynaklara göre adeta üstün görüyor, başta belediyeler olmak üzere devlet kurumlarını "milli hayatımızın görüntülü kayıtlarını" muhafaza edecek arşivlerin (fotoğraf ve film) kurulması için göreve çağırıyordu.[7] Çoğunluğu filmlerin kuşaklar arasında devamlılığı sağlayan bir araç olma özelliğine vurgu yapan bu yazarları daha da çoğaltabiliriz, örneğin Alex J. Philip çalışmasının başlığında "sinematografik filmlerin milli değerine ve korunmasına" işaret eder.[8]

Bir ulusun hayatını, dolayısıyla onda billurlaştığı varsayılan "ulusal özü" iletme imkânının cazibesine kapılan bu yazarlar, milli film arşivleri kurmanın çok pahalıya gelmeyeceğini de belirtiyordu; fakat merkezi yapılar bu fikre uzun süre pek rağbet etmedi. Erken dönem filmlerinden bugüne gelebilenleri daha ziyade meslekten meraklıların, koleksiyonerlerin çabalarına borçluyuz. 1938'de FIAF'ın (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu) kurulması ve özellikle bilgi paylaşımını hızlandırması, arşivlemede bir dönüm noktası sayılabilir.[9] Resmi arşivler II. Dünya Savaşı'ndan sonra önem kazandı. Bunun en önemli sebebi filmlerin pratikteki faydasının görülmüş olmasıydı: Amerikan askerlerinin toplama kamplarında aldığı görüntülerin Nürnberg Duruşmaları'nda Nazi önderlerine karşı kullanılmasındaki gibi.[10]



Yanaki Manaki (Avdela, 1878 Selanik, 1954) ve Milton Manaki (Avdela, 1882 Manastır, 1964).

Tarihçiler ise filmleri bir malzeme olarak görme meselesinde hem film profesyonellerinin, hem de devlet kurumlarının gerisinde kaldı. Hollanda'da Kraliyet Bilimler ve Sanatlar Akademisi 1920'lerde bir arşiv kurmak için girişimde bulunduğunda, Huizinga gibi, aslında görsel malzemeye uzak durmayan bir tarihçinin Akademi'yi bu işten caydırdığı unutulmamalı. Gerekçesi ise filmlerin tarihsel birikime ciddi bir katkısının olamayacağıydı, çünkü filmlerde görülenler ya önemsizdi ya da zaten bilinen şeylerdi.[11] II. Dünya Savaşı sonrasında, 1947'de Siegfried Kracauer *From Caligari to Hitler*'le tarih ile sinema arasında, yukarıda ismi geçen yazarların kastettiğinden daha farklı bir bağ kurdu: Kracauer filmi, akan hayatın görüntülerle nicel anlamda birikimi olarak sınırlamayarak, belli bir dönemin toplumsal dönüşümlerinin ürünü ve aynası olarak (Nazizmin doğuşunun Weimar Cumhuriyeti sinemasındaki izleri) tahlil etti. Yine de onu bir istisna saymak gerekir. Tarih ve sinema alanında öncü isimlerden sayılan Marc Ferro 1950'lerde filmler üzerine çalışmak istediğini söylediğinde Fernand Braudel "Tamam, ama bundan kimseye bahsetme" diye tavsiyede bulunmuştu. Pierre Renouvin de "Önce tezini bitir, ondan sonra" diye eklemişti.[12] Sir Arthur Elton, "Tarih İçin Bir Kay-



"Askeri Bandonun Geçişi, Arabalar ve Süvariler" başlıklı filmde İttihad ve Terakki arabası.

nak Olarak Film" başlıklı makalesinde "Akademisyenlerden korkarım hiçbir şey bekleyemeyiz"[13] diye yazıyordu. Marc Ferro, Pierre Sorlin gibi isimlerle filmlerin tarih bölümlerinde kendine bir yer edinmesi 1970'leri buldu. Bu alanda çalışmalar özellikle 1990'lardan sonra hız kazandı.[14]

İngiliz Savaş Müzesi'nde Kayıtlar Bölümü'nün sorumlusu olan Christopher H. Roads'ın 1965'teki tarifiyle "film, yahut sinematografik film tuhaf, uygunsuz, pahalı, narin ve ulaşılması imkânsız" bir araçtı.[15] 1950'li yıllara kadar kullanılan nitrat filmlerin 37 derecede tutuştuğu, dolayısıyla orijinal malzemeyi depolamanın da kullanmanın da gayet tehlikeli ve zor olduğu göz önüne alındığında Roads haksız da sayılmazdı. Bu teknik mesele hem film arşivlerinin geç kurulmasının hem de tarihçilerin filmlerle ilişki kurmamasının bir sebebi olabilir. Fakat bu teknik sorun aşılabilmiş olsaydı bile 1950'lerde filmin kavranışını da caydırıcı bir unsur olarak hesaba katmak gerekir. "Konulu" filmler zaten eğlence sektörü için üretilmiş itibarsız bir malzeme, adeta ucuz romanlardı. Baştan beri bu tür filmlerle yan yana giden, giderek *newsreel*[16] adıyla sinemalarda düzenli olarak gösterilmeye başlanan aktüel çekimler ve haber filmleri ise şimdiki zamanı aktarmakla yükümlüydü. Görevleri bittiği anda bu görüntülerin geçmiş zamanın bir kaydına dönüştüğünü, öncelikle filmlerle pratikte bire bir ilişkide bulunan profesyoneller ve arşivcilerin fark etmiş olması tesadüf değildir. Öte yandan bu birer ikişer dakikalık çekimlerden müstakil anlamlar çıkarmak zordu. Arşivleme sorunlarından dolayı zaten tarihçilerin isteseler bile bu filmleri toplu olarak görme şansı da yoktu.

Bugün dijital teknolojiler filmlere erişim sorununa köklü bir çözüm getirmiş görünüyor. Bilgisayarlarımızın ekranlarında her gün kaynağı belirsiz, "hiç görülmemiş bir İstanbul manzarası", "Çok şaşıracaksınız" notuyla zuhur ediyor. Manaki Kardeşlerin filmlerinin son yıllarda Makedonya Kinematek Arşivleri dışında dolaşıma girmesi de bu teknolojilerin bir sonucudur. Ne var ki bu, filmin özellikle Türkiye'de başlı başına bir belge niteliğiyle tarihçilerin gündemine girmiş olduğu anlamına gelmiyor, açıkçası yeni malzemenin varlığı yeni paradigmalar üzerinde düşünmeye sinema tarihiyle ilgilenenleri nadiren sevk ediyor. Manakiler ve filmlerinin, Türkiye'deki tartışmalarda ağırlığını bir türlü yeterince kaybetmeyen "İlk Türk filmini kim çekti" sorusu çerçevesinde sinema tarihine dâhil edilmeleri bunun bir ispatıdır.[17]

Aktüel filmin içeriğinden çok sinema kronolojisindeki yerinin ön plana çıkmasında, bir belge olarak bu tür malzemeyi "okumanın" zorluklarının payını da sorgulamak gerekir. Binlerce yıldır yazılı metinlere referanslarla yeni metinler üreten tarihçiler için görsel malzemenin kaynak olarak inşası ayrı bir çalışma alanı sayılabilir. Arşiv filmi ilk bakışta bizi temel uğraşımız olan zamanla yüz yüze getirdiği için heyecan vericidir. Geçmişin yüzleriyle bir anda karşılaşmak, adeta "kendiliğinden konuşan" bir belgeyle karşı karşıya olduğumuz hissini uyandırır. Filme has sonsuz bir "şimdiki zamanda" hareket eden, bazen kameraya, dolayısıyla gözlerimize bakan suretler peşinde olduğumuz "geçmiş" hazinesine işaret etmekle kalmazlar; aynı zamanda bize benzerlerimizin yanında, geçmişin içinde yürüme imkânı sağlar gibidirler. Filmin kendine has zamanı bir yandan da şimdiki zamanın içinde saklı olan kaçınılmaz ölümlülüğü bütün çelişkisi ve ağırlığıyla tecrübe ettirir. Bir sonraki aşamada görüntülerin analizine geçildiğinde ise pek çok farklı bileşeni hesaba katmak gerekir. Yukarıda film arşivlerinin kurulmasını ilk savunanların görüşlerinin aksine, her ne kadar film hakikatin içinden bir kesiti aksettirse de, bu hakikatin ne olduğu hakkında nadiren kendiliğinden bilgi verir. Film bir zaman-mekân kesitine işaret eder, fakat bu kesiti yahut neyin bunun dışında kaldığını tarif etmez. Yazılı bir metin hacminin çok ötesinde bir zaman-mekânı anlatabilir, sözgelimi kokulardan bahsedebilir, izahat verebilir, tarif edebilir; aktüalite filmi bunu nadiren başarır.

Filmin içeriğini anlamaya çalışmak, filmin kendi gramerinden, retoriğinden ve oluşum sürecinden de haberdar olmayı ve her seferinde önce bu yapıyı yeniden sınamayı gerektirir. Öncelikle sinemanın kendi pratiği karşımıza çıkar. Sözgelimi gündelik hayattaki aktüel olayları kaydetmeye düşkün her Lumière'e karşılık sinema hilelerini seven bir Méliès'in (1861-1938; film hilelerini kullanmakta usta Fransız yönetmen) olduğu sinema tarihinde,[18] "aktüel çekim" olarak tanıtıldığı halde aslında stüdyoda yapılmış pek çok film vardır (1903 tarihli "Makedonya'da Katliam" filmi, Paris yakınlarındaki Pathé stüdyosunda Lucien Noguet tarafından

çekildiği halde "haber filmi" olarak gösterilmişti). Buna ek olarak stüdyoda kurgulanmış olmasa bile aktüel görüntüler belli bir bakışla çekilir ve bir "montaj" işleminden geçirildikten sonra sinemaya verilir; bazı kısımları atılıp bazı yerleri birleştirilerek film şirketi, yönetmen, seyirci vb.'nin beklentilerini aksettiren yeni bir anlam üretilir. Başka bir deyişle sinemada gösterilen bir haber filmi belli bir anda gerçekleşen belli bir olayı yekpare bir gerçeklik olarak aksettirmez, çekim anında kameranın ne yöne ve kime çevrildiğinden başlayarak belli bir program ve kurgunun sonucunda karşımıza gelir. Bu konuda *American Pathé News*'ün müdürü Paul Desdemaines Hugon'un kameramanlara talimatlarını içeren 1915 tarihli *Hints to Newsfilm Cameramen* bazı ipuçları iletir: "Konu ne olursa olsun ilk sahne bir genel planla açılmalıdır (...), öznenin kendisi görünür halde olsa da bu genel planın bir parçası olmalıdır. Örneğin İngiltere Kralı'nın Berlin ziyaretini Berlin için çekecekseniz krala yakın plan girmelisiniz, Berlin sokaklarındaki karmaşaya değil. Fakat aynı konuyu Londra için çekiyorsanız kraliyet kafilesinin *Unter den Linden*'den gelişini, mekânın mimarisini göstermelisiniz. Krala yakın plan girmek gereksiz bile kaçabilir." Desdemaines aynı zamanda kameramanlara güzel kadınları yakın plan çekmelerini de öğütler.[19]

İdeal durumda elimizde belli bir olayın hem ham hem montajlanmış görüntülerinin olduğunu varsayalım. Bu bize nelerin montajda atıldığını gösterir, dolayısıyla bir devrin siyasi-kültürel beklentilerini ve film profesyonellerinin tercihlerini bir nebze de olsa sezdirebilir. Montajda genellikle eklenen, görüntüleri destekleyen, açıklayan ara başlıklar da yorumlarımızı yönlendirir. Fakat ister ham, ister montajlanmış olsun —özellikle metinlerin eşlik etmediği filmlerde— karşımızdaki görüntünün tam olarak ne anlattığının, ne "gördüğümüzün" tespiti daha karmaşık bir bakış gerektirir. Erken dönem arşiv filmleri —Manakiler örneğinde olduğu gibi— çoğunlukla sesten ve renkten yoksundur. Oysa günlük hayatta bu iki duyunun görme duyusuna eşlik etmediği durumları istisna sayarız. Bir olayı bütün bu duyuların bir araya gelmesiyle teşhis ve tespit ettiğimizi, siyah-beyaz bir sessiz filmin karşısına geçtiğimiz anda fark ederiz. Özellikle günlük hayatımızda yeri olmayan bir yere ve zamana ait bir filmin hangi tarihte, nerede çekildiğini ve hatta neyi gösterdiğini genellikle filmle ilgili başka yerden edinilmiş bilgilerle tahmin yahut tespit ederiz: Çekim kayıtları, görüntülerde ismini bildiğimiz bir kişi, yapım tarihini bildiğimiz bir bina, belli tarihte yıkıldığını bildiğimiz bir köprü vs. Arşiv filmlerinin süresi genellikle birkaç dakikayı geçmez. Bütün bu teknik sorunları aştıktan sonra bu kadar kısa bir görüntüden anlamlı bir sonuç çıkarmak da kolay olmayabilir. Sözgelimi Pathé şirketinin üç sene boyunca gösterdiği bütün filmleri inceleyerek şirket, film endüstrisi, seyirci eğilimleri vb. hakkında bilgi edinebiliriz, fakat her bir film bu bağlamın dışında çok "konuşkan" olmayabilir. Manaki Kardeşlerin Hürriyet etiketli filmlerinde bütün bu sorularla karşı karşıyayız.

Film arşivlerinin kurulmasını ilk savunanların görüşlerinin aksine, her ne kadar film hakikatin içinden bir kesiti aksettirse de, bu hakikatin ne olduğu hakkında nadiren kendiliğinden bilgi verir. Film bir zaman-mekân kesitine işaret eder, fakat bu kesiti yahut neyin bunun dışında kaldığını tarif etmez.

MANAKİLER VE HÜRRİYET FİLMLERİ

Yanaki (1878-1954) ve Milton (1882-1964) kendilerine atfedilen "Balkanların ilk sinemacıları" gibi kapsayıcı sayılabilecek bir sıfatın yanı sıra[20] Yunan, Makedon, Bulgar, Romen, Arnavutluk sinemalarının öncüleri gibi etiketlerle sinema tarihinin gündeminde olsalar da filmlerinin içeriğine ve analizine dair çalışmalar nadirdir.[21] Igor Stardelov'un "Balkanların Işık Ressamları"[22] adıyla yakınlarda Türkçeleştirilmiş olan, Manakilerin filmlerini sinema tekniği ve dili açısından incelediği çalışması bu anlamda bir istisna teşkil eder. Manakilerin eldeki verilere göre 1905 civarında, İngiliz Charles Urban üretimi bir Bioscope kamerayla (300 numaralı bu kamera halen Makedonya Devlet Arşivleri'nin Manastır'daki şubesinde bulunuyor) çektiği filmler yaklaşık olarak 2500 metrelik bir külliyat teşkil eder. Mesleki biyografilerini kısaca hatırlayacak olursak Manaki Kardeşler 1898'de Yanya'da bir fotoğraf stüdyosu açmış, 1905'te stüdyoyu Manastır'a taşımıştır. Büyük ihtimalle aynı yıl film çekmeye de başlamış, 1924'te Manastır'da bir sinema açmışlardır. 1939'da sinemanın yanmasından sonra kardeşlerin yolu ayrılmış, büyük olan Yanaki Selanik'e taşınırken küçük kardeş Milton Manastır'da kalmıştır. Bir Romen okulunda öğretmenlik yapan Yanaki 1954'te, fotoğrafçılığa devam eden Milton ise 1964'te ölmüştür. Milton 1950'lerde elindeki fotoğraf ve filmleri Sosyalist Yugoslavya hükümetine devretmiş, filmler 1990'ların başında Macaristan'da tamir edilmiş, nihayet 2000'li yıllarda dijital formata aktarılmıştır.[23]

Bugün Üsküp'teki Makedonya Kinematek Arşivi'nde muhafaza edilen filmlerin başlıkları, Milton Manaki'nin mirasını Yugoslavya'ya devrederken verdiği bilgilere göre koyulmuştur. Ancak Milton'un verdiği 67 başlık restorasyon sırasında tekrarlar elenerek 42'ye indirilmiştir.[24] Bunların arasında 1908'e tarih

lenmiş olan, "Jöntürk" devrimi ya da Hürriyet'le ilişkili görüntüler şu şekilde etiketlenmiştir:

Jöntürk Devrimi Münasebetiyle Yapılan Gösteriler (30.6 metre, yaklaşık 2 dakika): İyi giyimli, göğüslerinde bir örnek kokart olan bir grup erkek beklemektedir. Kamera bir askeri bandonun yürüyüşüne döner, bandonun arkasından askerler yürümektedir. Fonda bir zafer takı görülür. Bir sonraki planda baştaki erkekleri de içeren bir grup Manastır'da Dragor Nehri'ni geçer. Son olarak bandoyu ve kafileyi –eski görünümünü hâlâ muhafaza etmekte olan– Manastır'ın anacaddesi Shirok Sokak'ta görürüz.

Resneli Niyazi Bey ile Eyüp Sabri Bey o gün tuhaf bir oyun sahneye koymuşlardır: bu oyun 23 Temmuz 1908'in bir canlandırılmasıdır. Bu iki kahraman aradan dört sene geçtikten sonra 23 Temmuz'un kahramanlık anlatısını kuran bütün unsurları bir araya getirmiş, kendileri de eski, tozlu çeteci kıyafetlerini giyip İstanbul'dan gelenlere bir nümayiş göstermiştir.

Hürriyet'te Konuşma Yapan Türkler (34.2 metre, yaklaşık 2 dakika): İlk planda bir direk, hemen yanında da bir konuşmacının bulunduğu bir platform görülür. Bir başkası elindeki şemsiyeyle konuşmacıyı güneşten korumaktadır. İkinci planda, kamera kıyafetlerinden ecnebi oldukları anlaşılan birtakım figürler gösterilir. Manastır'da yirmi kadar konsolosluk olduğu düşünüldüğünde, bunların diplomatlar olduğu varsayılabilir. Dinleyicilerin arkasında "Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti" pankartı görülür. Güneşe karşı açılmış şemsiyeler ve kıyafetler sıcak bir mevsimde olduğumuzu gösterir. Üçüncü planda, etrafı bir izleyici kalabalığı tarafından sarılmış geniş bir meydanda yürüyen askerler görülür.

Hürriyet Onuruna Geçit Töreni (103.3 metre, 4 dakika): Diğerlerine göre daha uzun olan bu filmde Manastır'da, Shirok Sokak'ta gerçekleşen bir yürüyüş görülür. Kamera yukarıdadır, Milton Manaki'nin sözlerine dayanarak Manakilerin evinin balkonuna kurulmuş olduğu düşünülebilir. Sokakta düzenli bir yürüyüş kolu halinde ilerleyen bir askeri bando, süvariler, bayrak ve pankart taşıyan siviller görülür. Sokağın iki yanında sadece izleyici konumunda olan siviller de mevcuttur; başka bir deyişle önceden planlanmış, belli bir kesimin katıldığı bir tören söz konusudur. Hatta bir an bir süvari izleyicilere doğru ilerleyerek yürüyüş koluna katılmaya çalışanları engeller. Kaydın ortalarına doğru beş küçük kızı taşıyan bir araba görülür, biraz önünde İttihad ve Terakki bayrağı, en önde ise at sırtında ilerleyen Resneli Niyazi Bey vardır. Küçük kızların göğüslerindeki bantlarda ne yazdığı okunamamaktadır, ancak yine Manakilerin çektiği ve Hürriyet albümlerine dahil ettikleri bir fotoğraftan[25] bunun "gerdune-i Hürriyet" tarafından taşınan, "adalet, uhuvvet, ittihad, müsavat" bantları takmış kızlar olduğu bilinir. Arkadan önce askerlerin atla çektiği, bu kez üzerindeki dört sivri kubbesi olan, kapalı bir araba yaklaşır. Yürüyenlerden bazıları kameraya bakmaktadır.

Hürriyet Onuruna Yürüyüş (39, 8 metre, 2 dakika): Yine yukarıdan çekilmiş olan bu filmde, üç plan halinde, farklı etnik grupların simgesel kıyafetlerini giymiş grupların katıldığı bir geçit töreni izlenir: Önce açık renk gömlek, koyu ceket ve fesliler; ikinci karede ise açık renk üniformalar giymiş, oyuncak tüfek tutan bir dizi çocuk görülür. Çocukların önünde Resneli Niyazi yürümektedir.

Yunanca Yazılı Geçit Törenleri (5,3 metre, 55 saniye): Ellerinde Yunanca yazılı pankartlar ve bayraklar taşıyan bir grubun geçit töreni, yine yukarıdan çekilmiştir.

Askeri Bandonun Geçişi, Arabalar ve Süvariler (23 metre, 1 dakika): İlk önce bir kalabalığın ortasında kalmış bir askeri bando, bir arabanın içinde çocuklar, bir dizi süvari görülür. *Hürriyet Onuruna Geçit Töreni* filminde de görülen türden, yine erkek çocukların olduğu, bayraklarla donatılmış bir araba göze çarpar.

Önceki bölümde bahsettiğimiz gibi, filmlerin her belge için olduğu gibi önce mekân-zaman bağlamının net olarak tespiti gerekir. En azından bu filmlerin stüdyoda çekilmediğini biliyoruz. Milton Manaki'nin bu malzemeyi arşive verirken anlattıklarının yanı sıra bugüne kadar görünüşünü muhafaza etmiş ya da yayımlanmış eski fotoğraflarından bilinen mekânların görüntüleri (Şirok Sokak, sokağın sonundaki, şimdi yıkılmış iki kışla arasında kalan meydan, Dragor Nehri üzerindeki köprü vb.) filmlerin stüdyo ortamında çekilmediğini gösteriyor. Ancak bu bir çekim kurgusunun-planının olmadığı anlamına gelmez. Manakiler, İngiliz malı Bioscope 300 numaralı kameralarında dört dakikalık bobinler kullanıyordu. Başka bir deyişle her dört dakikada bir eylemin kaydı kesiliyordu. Öte yandan Manakilerin filmlerini ne şekilde tedarik ettiklerini kesin olarak bilmesek de (Üsküp'teki Makedonya Kinematek Arşivi'nde Pathé markalı bazı film kutuları en önemli ipucudur) ellerindeki stoku planlı kullandıklarını varsayabiliriz. Dolayısıyla birtakım törenlerin içinden belli anları, ancak birkaç dakikalık dilimleri kaydetmişlerdir. Elimizdeki filmler öncelikle Manakilerin neyi kaydetmeyi seçtiğini –kurguyu– bize gösterecektir.

Filmlerin çekildiği tarihler konusunda ise yine *metadata* (yazılı kaynaklar, fotoğraflar vb.) bütün görüntülerin





Jöntürk Devrimi Münasebetiyle Yapılan Gösteriler filminden sahneler. Arkadaki zafer takı filmin 1908'e değil, 1911'deki Sultan Reşad'ın ziyaretine ait olduğunu düşündürüyor.

1908'e ait olmadığını ortaya koyuyor. Yugoslav gazeteci Blagova Drnkov'un Milton Manaki'yle, fotoğrafları ve filmleri devretmesinden önce yaptığı bir röportaj bu anlamda ilk ipucunu verir. Milton, Drnkov'a önce birtakım fotoğraflar gösterir: "Bir fotoğraf albümü çıkardı. İlk fotoğrafta asker üniformalı, kafasına kürklü bir başlık takmış, koca bıyıklı, sevimli yüzlü bir adam vardı. Bir elinde bir kamçı, diğerinde bir hançer tutuyordu. 'Resneli Niyazi Bey' dedi Manaki. 'Bu adam hürriyeti getirdi ve Enver Paşa'yla birlikte Sultan Hamid'i devirdiler.' Fotoğraflar bu hareketin nasıl gerçekleştiğini hikâye ediyordu. (...) 'Böyle pek çok anı filme de çektim.' Paslı teneke kutulardan birini açıp içindeki makaraya baktı. 'Bu hürriyetten sonra *İlindencilerin* [1903'te Sultan Abdülhamid'e karşı İllinden ayaklanmasını gerçekleştirenlerle 1908'deki isyancıları bir tutuyor] karşılanması. Bu da bu balkondan 1908'de çektiğim Jöntürklerin yürüyüşü.'"[26] Milton Manaki'nin "hürriyet" derken sadece 1908'de, 23 Temmuz'da gerçekleşen ayaklanmayı kastetmediği, 1909'da Sultan Hamid'in devrilmesini de içeren bir dönemi "hürriyet" olarak adlandırdığı, "pek çok anı kayda aldığını" söylemesinden anlaşılıyor.

Bugün Hürriyet başlığı altında toplanan ve Makedonya Kinematek Arşivleri'nde 1908 çekimi olarak etiketlenmiş olarak filmlerin 1908'den 1911'e kadar uzanan bir zaman diliminde kaydedilmiş olduğunu gösteren başka ipuçlarına da sahibiz. Manastır'da Meşrutiyet'in ilanına dair nadir de olsa metinler mevcuttur ve bunlar en azından birtakım elemeler yapmamıza imkân sağlar. Bunlar 23 Temmuz'da Manastır'da hürriyetin ilanını ve daha sonra meydana gelen bazı olayları İttihad ve Terakki bakışıyla aktaran kaynaklardır: "Sahib-i imtiyaz ve heyet-i idaresi Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti Manastır vilayet heyet-i merkeziyesi" olan *Neyyir-i Hakikat* gazetesinde çıkan yazı ve haberler, "İttihâd ve Terakki Cemiyeti'nin Manastır Merkezi Azası" ve daha sonra Meclis-i Mebûsan Bolu mebusu Mehmed Habib Bey'in yayınlanmamış anıları,[27] hem resmi *Manastır* hem de *Neyyir-i Hakikat* yazarlarından olan, "Manastır Meclis-i İdare-i Vilâyet Başkâtibi" Debreli Abdülmecid Fehmi Bey'in yazılarının toplandığı *Manastır'ın Unutulmaz Günleri* risalesi[28] ve elbette Hürriyet kahramanlarından Resneli Niyazi Bey'in hatıratı.[29] Daha önce, Manaki Kardeşlerin çektiği "Hürriyet" fotoğraflarını incelerken yine bu kaynaklara dayanarak olayların ne şekilde geliştiğini özetlemeye çalışmıştım.[30] Eldeki veriler Resneli Niyazi Bey'in görüldüğü filmlerin 23 Temmuz'a, yani hürriyetin ilan edildiği güne ait olamayacağını ortaya koyar, çünkü Niyazi Bey ancak birkaç gün sonra Manastır'a intikal eder. Farklı cemaat mensuplarının oluşturduğu çetelerin de şehre muvasalatı farklı günlerde geçit törenlerine sebebiyet verir. Daha ileri bir tarihte, 17 Kasım 1908'de Osmanlı Meclisi'nin açılışı için büyük bir geçit töreni düzenlendiğini Abdülmecid Fehmi anlatır. Bu törende filmleri tarihlemek açısından iki önemli ayrıntı mevcuttur: Okul çocukları beyaz kıyafetleri ve göğüslerinde kokartlarıyla törene katılır, ayrıca Şirok Sokak'ın sonundaki, Beyaz ve Kızıl Kışla önündeki geniş meydanda bir direk olduğu anlatılarda ilk kez olarak belirtilir: "... meydan-ı hürriyet-nişan merkezinde rekzi mutasavver, âbidenin makamına kaim olan sütun-ı muallâ." İleride bir "Hürriyet" abidesinin dikilmesinin planlandığı yer burasıdır. Tören sırasında hemen yanına bir top arabasının üzerine konuşmacılar için bir de platform kurulmuştur.[31] Elimizdeki filmlerden *Hürriyet'te Konuşma Yapan Türkler*'de tarif edilene benzer bir direk görülür, ancak top arabası mevcut değildir. Bu yine Abdülmecid Fehmi'nin tarif ettiği bir başka töreni akla getirir: 12 Kasım 1909'da (30 Teşrinievvel 325) gayrimüslimlerin askerlik hizmetine alınacağı yine Hürriyet Meydanı'nda, direğin yanında kurulan bir platformda ilan edilmiştir ve konuşmacı bizzat Abdülmecid Fehmi'nin kendisidir. Güneşli bir günde dinadamları, yüksek rütbeli memurlar ve diplomatlar resmi bir davetle bir araya getirilmiştir.[32] Metinde tarif edilen sahnelerle görüntüler, ayrıca Abdülmecid Fehmi'nin fotoğrafıyla filmde konuşan kişi kıyaslandığında görülen benzerlik, *Hürriyet'te Konuşma Yapan Türkler*'in çok büyük ihtimalle bu tarihte çekilmiş olduğunu düşündürür.

Filmlerin en az iki tanesinin 1911'e ait olması kuvvetle muhtemeldir. Söz konusu tarihte Sultan Mehmed Reşad Balkanlar'ı ziyarete gelmiş, Selanik ve

Manastır'a gelişinin bazı anları Manaki Kardeşler tarafından fotoğraflanmış ve filme çekilmiştir. Makedonya Kinematek Arşivleri'nde on altı dakikalık bir film grubu, 1911 tarihiyle, müstakil bir etiket altında mevcuttur. Bu ziyaretten geriye kalan, altında lejandı olan fotoğraflar ve tanıkların ifadeleri, elimizdeki 1908'e tarihlenmiş olan filmlerden *Jöntürk Devrimi Münasebetiyle Yapılan Gösteriler* ile *Hürriyet Onuruna Yürüyüş*'ün aslında 1911'deki külliyatın bir parçası olduğunu düşündürüyor. Bunlardan birincisinde arkada görülen zafer takı, 1908 anlatılarının hiçbirinde yer almaz, ancak 1911'de mevcut olduğunu bazı kartpostallardan biliyoruz. Mehmed Habib Bey'in terekesine ait böyle bir kartta "İkamet-i şahaneye tahsis olunan belediye dairesi ve bab-ı Reşadiye" ibaresi, zafer takını tarif için kullanılmıştır. 1911'de Sultan'ı ziyareti boyunca adım adım takip etmiş olan *Rumeli* gazetesinden gelen bilgiler, Manastır'daki yürüyüşte, tıpkı ikinci filmdeki (*Hürriyet Onuruna Yürüyüş*) gibi, başlarında külah, sırtlarında keten kıyafet, ellerinde tahta tüfeklerle Resneli Niyazi Bey'i takip eden, Resne'deki Mekteb-i İnkılabî talebesinden bahseder.[33] Bu çocukların resimleri hatıra kartpostallarında da "Niyazi Bey'in talebesi" olarak karşımıza çıkar.





Hürriyet'te Konuşma Yapan Türkler. **Solda konuşma yapan büyük ihtimalle Abdülmecid Fehmi. Arkasındaki direk, Hürriyet abidesinin dikilmesinin planlandığı nokta. Sağda "Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti" pankartı önünde diplomatlar.**

Diğer filmlerin çekim tarihleri hakkında net bir tespitte bulunmak mümkün olmasa da 23 Temmuz'u izleyen, 1912'de Balkanlar'ın Osmanlı İmparatorluğu'ndan kopmasına kadar giden süreçte Manastır'da pek çok resmi bayram kutlandığını hatırlamak yararlı olabilir. Bunlardan en önemlisi 1909 Haziran'ında Osmanlı Meclis-i Mebusanı'nda ilan edilen 23 Temmuz Meşrutiyet Bayramı'dır (Sultan Hamid'in Meşrutiyet'i tekrar yürürlüğe koyduğu ve kendi resmini taşıyan bütün araçlarda ısrarla belirtilen 24 Temmuz tarihi için mecliste tek bir öneri gelmiş, isyancıların 23 Temmuz'u ezici bir çoğunlukla kabul edilmiştir.)[34] Dolayısıyla elimizde tam tarihi tespit edilememiş olan filmler bu kutlamalardan herhangi birine ait olabilir. Ancak bazı fotoğraflar, filmlerden en az birinin 1909 Meşrutiyet Bayramı'na ait olduğuna işaret eder: Manaki Kardeşlerin çekip 23 Temmuz 1909 olarak tarihledikleri ve kendi yaptıkları *Manastır'da İlân-ı Hürriyet* albümüne koydukları, göğüslerinde yazılı şeritler olan beş küçük kızın resmi.[35] Benzer küçük kızlar, bir arabanın içinde, başında Resneli Niyazi Bey'in yürüdüğü bir geçitte, *Hürriyet Onuruna Geçit Töreni* filminde de karşımıza çıkar.

Kalan iki filmle ilgili başka bir ipucuna erişebilmiş değilim. Bu durumda bu filmlerin Manastır'da, 23 Temmuz 1908'den sonra, 1912'ye kadar uzanan bir süreçte çekildiğini söyleyebiliriz.

GÖRÜNTÜLERDE MEŞRUTİYET RETORİĞİ

Sonuç olarak filmlerin hiçbiri bize 23 Temmuz 1908 günü isyanın Manastır'da nasıl yaşandığına dair, örneğin halkın katılımına dair bir görüntü sunmuyor. Hatta bizatihi o güne ait hiçbir görüntüye ve fotoğrafa –şimdilik– sahip değiliz. Fakat elimizdeki malzeme Meşrutiyet'in nasıl kutlandığına, ne gibi sembollerle anıldığına, ortak hafızada hangi simgelerle yaygınlaştırıldığına dair pek çok ipucu barındırıyor. Bu bakımdan Manakilerin aşağı yukarı bir bobini kesintisiz harcayarak çektiği film (*Hürriyet Onuruna Geçit Töreni*) özel bir öneme sahip görünüyor. Filmi kısaca hatırlayacak olursak, kamera yukarıda, sabittir. Shirok Sokak'ta kameranın önünden askerlerin, göğüslerinde kokartlarıyla sivillerin olduğu bir yürüyüş kolu geçer. Bir noktada at üstünde ilerleyen Resneli Niyazi Bey görünür. Arkasından bir bayrak gelmektedir, dikkatli bakıldığında üzerinde İttihad ve Terakki armaası seçilir. Sırada Hürriyet kızlarını taşıyan araba (gerdune-i Hürriyet) vardır. Manakiler bu arabayı önemli bulmuş olacak ki kamera yakın plana geçerek arabayı bir süre takip eder ve bu ilginç bir ayrıntıyı bize gösterir: Arabayı atlar değil insanlar çekmekte, taşımaktadır. Bir süre sonra yine yakın planda başka bir arabayı izleriz. Bu seferki atlı askerler tarafından çekilmektedir ve üzerine oturan bazı askerlerle düz bir platformu andırmaktadır. Kamera yakın plandan çıkmadan son olarak dört sivri kubbesi olan kapalı başka bir arabayı da vurgular. Bu arabanın bir benzerini, içini erkek çocuklar doldurmuş olarak *Askeri Bandonun Geçişi, Arabalar ve Süvariler* filminde de görürüz. Bu

filmde kamera önce zeminde, sokaktadır, arabanın geçişini kısa bir hareketle takip eder. Daha sonra aynı arabayı Şirok Sokak'ta görürüz, bu kez kamera yukarıdan atla çekilen arabayı kayda alır.

Bu tekrarlardan ve kameranın yakın plana almasından Hürriyet kızlarının olduğu arabanın, erkek çocukların bindirildiği kubbeli arabanın ve atla çekilen platform benzeri taşıyıcının törenlerde önemli bir rolü olduğu anlaşılıyor. Filmler bu rolün ne olduğunu anlatmıyor, fakat bu konuda yorumda bulunmamızı sağlayacak bir başka görüntüye ve yazılı kaynaklara sahibiz. Söz konusu görüntü, Sultan Reşad'ın 1911'de Manastır'ı ziyaretinde Manakilerin çektiği filmin bir parçasıdır. Saydığımız bütün unsurların çoğu bu kez bir arada, düzenli olarak birbirini takip etmektedir. En önde at üstünde Resneli Niyazi Bey ile Hürriyet'in daha az bilinen kahramanlarından Eyüp Sabri Bey'i görürüz. Her ikisi de kameranın farkındadır, hatta Resneli Niyazi Bey doğrudan kameraya bakmaktadır. Kamera bir an durur, onlar yaklaşıp yakın plana girdiğinde yeniden kayda girer, bir bakıma kameraman da onlara özel bir önem vermektedir. Arkalarından daha önceki filmlerde platforma benzettiğimiz araba bu kez daha net olarak görüş alanına girer: Bu, dallarla süslenmiş bir top arabasıdır. Sonra Hürriyet kızları gelmekte, birinde İttihad ve Terakki Cemiyeti yazılı, birinde İttihad ve Terakki arması olan iki bayrak onları izlemektedir. Aynı törende erkek çocukların bindirildiği araba da mevcuttur. Bu kez bunların teşhisini sağlayacak tanıklıklara sahibiz. Sultan Reşad'ın maiyetinde bulunan Halit Ziya Bey'in tabiriyle Resneli Niyazi Bey ile Eyüp Sabri Bey, o gün tuhaf bir oyun sahneye koymuştur. Halit Ziya Bey'e göre en ilginç tarafı kahramanlık taslayan Resneli Niyazi Bey olan bu oyun, 23 Temmuz 1908'in bir canlandırılmasıdır.[36] Yani Hürriyet'in bu iki kahramanı aradan dört sene geçtikten sonra 23 Temmuz'un kahramanlık anlatısını kuran bütün unsurları –23 Temmuz'da gerçekten yaşanmış olmalarına bakmaksızın– bir araya getirmiş, kendileri de eski, tozlu çeteci kıyafetlerini giyip İstanbul'dan gelenlere bir nümayiş göstermişlerdir. Kısaca hatırlayalım: 23 Temmuz'da isyanı anlatısında, askeri okul komutanı Vehib Bey'in bir top arabasının üstüne çıkıp yaptığı konuşma temel bir önem taşır. Hürriyet Manastır'da böyle ilan olunmuştur.[37] Törenlerde gördüğümüz platform bu top arabasının bir temsili, bir anlamda isyanın bir "kutsal emaneti" sayılmalıdır. Bu beyandan sonra durum telgraflarla saraya bildirilmiş, sultan isyandan bahsetmeden 24 Temmuz'da Meşrutiyet'i İstanbul gazetelerinde ilan etmiş, bu sırada yaklaşık bir hafta boyunca çeteler Manastır'a muvasalat etmiştir. Resneli Niyazi Bey'in Manakiler tarafından çekilmiş fotoğrafları giderek yayılmış, kendisi Enver Bey'in yanı sıra Hürriyet'in önde gelen kahramanlarından biri olarak görüntülerle tescillenmiştir.

1911'deki bu "tuhaf oyunun" bir başka tanığı olan Hakkı Tarık (Us) Bey *Senin*'deki bir makalesinde yine filmlerde sürekli karşımıza çıkan kubbeli arabanın ne olduğunu açıklığa kavuşturur: İttihad ve Terakki arabası.[38] *Hayal* gazetesinde yayımlanmış olan bir karikatürde iki tekerlekli, ancak dört atın çektiği bir araba görülür ve dört rakamına yüklenen sembolizm konusunda fikir verebilecek bir yorum belirtilir: Atlar ittihad, terakki, eğitim ve iç-dış siyaseti simgelemektedir. Aynı zamanda Hürriyet'in hürriyet, müsavat, uhuvvet, adalet sloganlarının da dört kubbeyle ifade edilmiş olması mümkündür, ancak bu sembolik anlamlar ortak hafızada sürekli yenilenmiş, değişmiş olabilir. 1911'de hâlâ bu arabaya rastladığımıza göre Manastırlıların açısından varsayabileceğimiz şey, arabanın başlı başına İttihad ve Terakki'yle özdeşleşmiş olduğudur.

Gözden kaçırılmaması gereken bir başka nokta, Manaki Kardeşlerin her biri hürriyetin ilanının bir aşamasını hatırlatan sembolik mekânlarda gerçekleşen, uzun bir törenin ancak belli anlarını çektikleridir. Şehirde 23 Temmuz'la özdeşleşen belli mekânlar vardı: 23 Temmuz 1908'de çetecilerin şehre ilk geldiği varsayılan, şehir dışındaki Hanlarönü mevkii, resmi adı Hamidiye Caddesi olan, halk arasında Şirok Sokak olarak anılan, isyandan sonra 10 Temmuz Caddesi olarak isimlendirilen (Yugoslavya zamanında Mareşal Tito Caddesi oldu) anayol, top arabasının konulduğu mevkii olan kışlalar önündeki Hürriyet Meydanı.[39] Manakilerin kayda geçmek için seçtiği anlar özellikle Resneli Niyazi Bey'le ve İttihad ve Terakki'nin sembolik değerler yüklediği unsurların yoğunlaştığı, kuvvetlendiği zaman dilimleridir. Bunun yanı sıra her töreni kayda geçmiş değillerdir. Örneğin 24 Temmuz 1908'den itibaren, Meşrutiyet'i sultanın sahiplenmesiyle devletin de birtakım kutlamalar yaptırdığını *Neyyir-i Hakikat* gazetesindeki kinayeli haberlerden biliyoruz. 30 Temmuz 1908'de gazetenin "İcra-i Nümayiş-i Sürur" başlığı altında birkaç satırda geçiştirildiği şekliyle: "Milletin zor ve mihnet-i bazu ile ilan eylediği hürriyet-i mutlakayı ister istemez tasdik yolunda makam-ı Sadaret'in tebliğ eylediği

Resneli Niyazi Bey'in bir kahraman olarak inşasında Manakilerin çektiği fotoğrafların mutlak bir etkisinin olduğu, bu resimlerin hâlâ Meşrutiyet'in simgeleri olarak bilinmesinden de anlaşılabilir. Hürriyet filmlerinde Resneli'nin içinde olduğu görüntülerin ağırlıkta olması iki taraf arasındaki (belki maddi karşılıkla da yürüyen) işbirliğinin uzun zaman devam ettiğini gösteriyor.



"Sultan Mehmed Reşad'ın Manastır'ı Ziyareti". Solda Resneli Niyazi Bey, sağda Eyüp Sabri Bey.

iradeden sonra dahi umum ahali ittihad-ı milletin ciddiyet ve dehşetini irae zımnında fevc fevc hükümet konağı pişgâhında tecmi' ederek icra-i nümayiş-i sürur ve ifhar eylemiştir."[40] Manaki Kardeşlerin fotoğraflarında da filmlerinde de "Padişahım çok yaşa" yazılı pankartlara rastlanmaz. Onlar, hürriyete İttihad ve Terakki tarafından bakarak çektikleri görüntüleri bize bırakmışlardır.

HÜRRİYET FİLMLERİNİN İMA ETTİKLERİ

Kameranın sahiplerinden başlayacak olursak Hürriyet filmleri ve fotoğrafları Manakilerin milli-etnik aidiyetleri meselesine nüanslı yaklaşmak gerektiğini ortaya koyar. Manakiler Ulah cemaatinin mensuplarıydı ve bu filmleri çekerken doğrudan İttihad ve Terakki retoriğine hizmet edecek şekilde davranmışlardı. Hayatları boyunca pek çok farklı ülkenin vatandaşı olarak yaşayan (Osmanlı İmparatorluğu, Sırp Krallığı, Yugoslavya, Yunanistan: doğdukları yer olan Avdela bugün Yunanistan sınırları içindedir), biri Yunanistan'da, diğeri Yugoslavya'da ölen kardeşlerin aidiyet çizgileri muğlak ve değişkendir, etnik bağlılıkları onları ve işlerini tarif edecek tek bilgi değildir, daha girift dinamikler üzerinde düşünmek daha verimli sonuçlar verebilir. Romanya devleti için göçmen Ulahların hayatını, Sırp Krallığı döneminde Kral Karayorgiyeviç'in Manastır'ı ziyaretini, bir düğünü, bir Türk veterineri ya da neneleri Despina'yı hep aynı etnik-milli "özden" kaynaklanan beklentiler ve aidiyet duygularıyla kayda geçtiklerini düşünmek için sebep yoktur. Hürriyet filmlerinde baskın bir İttihad ve Terakki destekçiliğinin olduğu söylenebilir, fakat onları tanımlayan tek şeyin bu olmadığı da hayat çizgilerine bakıldığında açıkça görülür. Özellikle Yanaki'nin en geç 1905'ten itibaren Ulah cemaatinin Rum Ortodoks Kilisesi'ne karşı bağımsızlığı için siyasi eylemlerde bulunmuş olması, İttihad ve Terraki'yle yakınlıklarının bir yönüyle cemaatin İttihad ve Terakki Cemiyeti'ne isyan sırasında verdiği destekle ilgili olabileceğini düşündürür.[41] Sonuç olarak aidiyetleri, siyasi eylemcilikleri karmaşık tarihsel süreçler içinde sürekli sınanmıştır. Bu sırada örneğin bir düğünü de kameraya çektiklerini, dolayısıyla maddi beklentilerin de çalışmalarında rol oynamış olduğunu hesaba katmak gerekir.

Hürriyet filmleri ve fotoğrafları Manakilerin milli-etnik aidiyetleri meselesine nüanslı yaklaşmak gerektiğini ortaya koyar. Manakiler pek çok farklı ülkenin vatandaşı olarak yaşadılar, aidiyet çizgileri muğlak ve değişkendir.

Manakilerin İttihad ve Terakki retoriğini üretirken pek çok fotoğraf ve filmlerinde karşımıza çıkan Resneli Niyazi Bey'in (yukarıda sayılanlara ek olarak 1911'de Manastır'ı ziyarete gelen bir Romen delegasyonunun görüntü kaydında da mevcuttur) rolü, daha doğrusu iki tarafın karşılıklı ilişkileri de sorgulanmalıdır. Resneli Niyazi Bey'in bir kahraman olarak inşasında Manakilerin çektiği fotoğrafların mutlak bir etkisinin olduğu, bu resimlerin hâlâ Meşrutiyet'in simgeleri olarak bilinmesinden de anlaşılabilir. Hürriyet filmlerinde Resneli'nin içinde olduğu görüntülerin ağırlıkta olması iki taraf arasındaki (belki maddi karşılıkla da yürüyen) işbirliğinin uzun zaman devam ettiğini gösteriyor. Resneli Niyazi Bey her ne kadar 1908'den itibaren büyük bir üne kavuştuysa da, 1909'da Hareket Ordusu'yla geldiği İstanbul'da Sultan II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinde pay sahibi olduysa da neticede İstanbul'daki iktidar mekanizmasında kendine bir yer bulamamıştır. 1911'de sergilediği, 23 Temmuz'u simgelerle inşa ederek kendi payını vurguladığı "tuhaf oyunla" belki sadece Sultan Mehmed Reşad'a karşı değil, aynı zamanda İstanbul elitine karşı bir itibar savaşına girişmiş, bunu bir kayıtla tarihselleştirmek de Manakilere düşmüştü.

Bu durumda Resneli Niyazi Bey'in bu itibar savaşında ne derece başarılı olduğunu, konumuz itibarıyla filmlerin bu konuda ne kadar etkili olduğunu da sormak gerekiyor. Hürriyet filmleri konusunda belki de en kolay cevaplanabilecek soru budur. Manaki Kardeşler her ne kadar Balkan sinemasının öncüleri olarak görülseler de, restorasyona giren filmlerinin çok büyük bir çoğunluğu işlenmemiş negatif orijinallerdi. Bir filmin sinemada gösterilebilmesi için pozitif kopyalarının basılmış olması

gerekir. Manaki Kardeşler filmlerini çok az istisna dışında pozitife basmamış, montajlamamış ve işlememiştir. Bunlar –elimizdeki bilgiye göre– mucizevi bir şekilde Balkan Savaşları'nı, I. ve II. Dünya Savaşları'nı kutular içinde atlatarak arşivlere devrolunana kadar kimse tarafından seyredilmemiştir. Dolayısıyla bu muazzam görüntü hazinesinin kendi dönemi içinde yayılma imkânı bulamadığı, bütün kurguların ve beklentilerin "niyet" aşamasında kaldığı söylenebilir. Manakilerin birikiminde bu anlamda belli başlı birkaç istisna vardır: Romen hükümeti için çektikleri göçebe Ulahların hayatına dair filmle düğün filmi gibi. Sultan V. Mehmed Reşad'ın ziyareti de başka bir istisna olabilir, çünkü *Rumeli* gazetesi sultanın Selanik'teki gezisinden sonra bin metrelik bir filmin Pathé şirketinin İstanbul temsilcisi sinemacı Mösyö Weinberg tarafından montajlanarak gösterildiğini kaydediyor.[42] Söz konusu filmin Manakiler tarafından çekilip çekilmediği belli değildir, ancak böyle bir ihtimal mevcuttur. Bu gösterildiyse, Resneli Niyazi Bey 23 Temmuz'un temellerini İstanbul seyircisine hatırlatabildiyse bile 1913'te bir suikasta kurban gittiğine göre sonuçlarını alacak imkân bulamadığı söylenebilir.

Filmin bir belge olarak kullanılması meselesinde, görüldüğü üzere her belge gibi film de başka tür belgelerin yardımına muhtaçtır. Yazılı belgelerin bazı avantajlarından yoksundur, değerlendirilmesi asgari teknik bilgi de gerektirir. Kanımca görüntünün en önemli üstünlüğü, bizi tarihin nesnesi olan geçmişle, onun sakatlanmış, eksik, ama ne olabileceğine işaret eden bir suretiyle dolaysız olarak yüz yüze bırakabilmesi, şimdiki zamanla geçmiş arasındaki çelişkili bir aradalığı bir anda aksettirebilmesidir. Bu yüzleşme duygusuyla gelen yeni tür bir bilgi sayılabilir. Bunun ötesinde filmin, tarih malzemesi olarak bütün bir ilişkiler ağının (film üreticisi, seyircisi, siyasi ve kültürel beklentiler ve şartlar) içinde ve bütün bağlı belgelerle değerlendirilmesi gerekir; her belge gibi görüntü de mutlak bir bilgi içerme kabiliyetinden yoksundur.

SAADET ÖZEN
BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ TARİH BÖLÜMÜ

DİPNOTLAR

1 Robert Grau, *The Theatre of Science* (ABD: Broadway Publishing Company, 1914).

2 George Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, 6 c., (Paris: Editions J'ai Lu, 1947-1954).

3 Saadet Özen, "Manakilerin Objektifinden Hürriyet", *Toplumsal Tarih* 220 (Nisan 2012), s. 50-57.

4 2010 yılında Boğaziçi Üniversitesi'nde tamamladığım yüksek lisansımın ana malzemesi Manaki Kardeşlerin "Hürriyet" fotoğrafları ve filmleriydi. Bu yazıda, tezin bazı bölümlerini yeniden değerlendiriyorum. *Rethinking the Young Turk Revolution: Manaki Brothers' Still and Moving Images* (yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2010). Tezi hazırlarken Makedonya Devlet Arşivleri'nde hiçbir yardımı esirgemeyen Mimi Gjorgoska-Ilievska, Vesna Maslovarik, Igor Stardelov, Maria Despotoska'ya çok teşekkür ederim.

5 W.K.L. ve Antonia Dickson, *History of the Kinetograph, Kinetoscope, and Kinetophonograph* (Twickenham, Middlesex, 1895), s. 31-32. (Yeni baskı: Arno Press ve New York Times, 1970; Museum of Modern Art, New York, 2000).

6 Boleslaw Matuszewski, *Une nouvelle source d'histoire. Création d'un dépôt de cinématographie historique* (Paris, Imprimerie Noizette, 1898).

7 H.D. Gower; Stanley L. Jast; W.W. Topley, *The camera as historian, a handbook to photographic record for those who use a camera and for survey or record societies* (Londra: Sampson Low, Marston and Co., 1916), s. 18. (Yeni baskı: New York: Arno Press, 1974).

8 Alex J. Philip, *Cinematograph Films: their NationalValue and Preservation* (Londra: Stanley Paul&Co., 1912).

9 FIAF tarihi için bkz: FIAF, *50 Years of Film Archives 1938-1988* (Belçika: FIAF Publications, 1988).

10 Arşivlemenin tarihi için bkz. William Murphy, "The National Archives and the Historian's Use of Film", *The History Teacher*, c. 6, sayı 1 (1972), s. 119-134. Martin A.Jackson, "Film as a Source Material: Some Preliminary Notes toward a Methodology", *Journal of Interdisciplinary History* IV, sayı 1 (Massachusets, 1973), s. 73-80. Pierre Sorlin ve François Garçon,"L'historienetles archives filmiques", s. 346-348, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, V.XXVIII (Paris: Nisan-Haziran 1981).

11 Christoph Strupp, *Johan Huizinga: Geschichtswissenschaft als Kulturgeschichte*, s. 249 (Göttingen, 1999). Alıntılayan: Peter Burke, *Eyewitnessing, The Uses of Images as Historical Evidence* (New York: Cornell University Press, 2001), s. 155.

12 Marc Ferro, *Cinéma et histoire* (Paris : Editions Gallimard, 1993), s. 11.

13 Sir Arthur Elton, "The Film as Source Material for History", *Aslib Proceedings*, c. 7, sayı 4 (Londra: 1955), s. 230.

14 Bu konudaki tartışmalar için Paul Smith (ed.), *The Historian and Film* (New York: Cambridge University Press, 2008), 1-15 (ilk baskı 1976); Pierre Sorlin, François Garçon, "L'historien et les archives filmiques", Revue d'histoire moderne et contemporaine, V. XXVIII - Nisan-Haziran (Paris: 1981).; Marc Ferro, *Cinéma et histoire* (Paris: Editions Gallimard, 1993) (ilk baskı 1977); Pascal Dupuy, « Histoire et cinéma. » *Cinéma et histoire*. Du cinéma à l'histoire», *L'homme et la société*, n. 42. (Paris : L'Harmattan, 2001), s. 91-107.

15 Christopher H. Roads, "Film as historical evidence", *Journal of the Society of Archivists*, c. 3, sayı 4 (Oxfordshire, 1965), s. 184.

16 Haber filmi ve "Newsreel" hakkında bkz. Luke Mckernan, "Newsreels, form and function", *Using Visual Evidence* (ed. Richard Howells ve Robert W. Matson) (Berkshire: Open University Press, 2009); Michelle Aubert, "News before newsreel", *Newsreels in Film Archives* (ed. Roger Smither ve Wolfgang Klaue) (Flick Books, 1996), s. 22-25; Richard Meran Barsam, *Nonfiction film: a critical history* (Bloomington: Indiana University Press, 1992).

17 Bkz. Metin Erksan, "İlk Türk Filmi 1905'te", *Tempo*, sayı 16 (1991); Burçak Evren, "İlk Türk Filmini Çeken Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler", *Pazar Postası*, 8 Temmuz 1995. Manakilerin Ulah cemaatinden olması ilk "Türk" kameraman arayışında bir fark yaratmamıştır. Burçak Evren, Manakiler bir "Türk sultanını" (1911'de Sultan Mehmed Reşad'ı Manastır ve Selanik'i ziyareti sırasında) filme aldıkları için ilk "Türk kameraman" sıfatıyla anar. Bkz. Burçak Evren, *Türk Sinemasının Doğum Günü* (İstanbul: Antrakt Sinema Kitapları 26, 2003), s. 49-55. Manaki Kardeşlerin kimliği ve ulusal aidiyeti farklı ülkelerden araştırmalar arasında tartışma konusudur. Bu konuda bibliyografya, kardeşlerin biyografisi ve kısa bir değerlendirme için bkz. Saadet Özen, "Balkanların İlk Sinemacıları mı? Manaki Biraderler", *Toplumsal Tarih* 219 (Mart 2012), s. 60-67.

18 William Hughes, "The Evaluation of Film as Evidence", *The Historian and Film* (ed. Paul Smith) (Cambridge University Press, 1976), s. 53.

19 P.D. Hugon, *Hints to newsfilm cameramen* (Jersey City, 1915), s. 4.

20 Bu konuda Marian Tutui'nin "Balkan sineması" kavramına odaklanan çalışmasında Manakilerin yerine baklabilir: Marian Tutui, *Orient Express or the Balkan Cinema* (Bükreş: Noi Media Print, 2011).

21 Belli başlı biyografik çalışmalar: Christos K. Christodoulou, *The Manakis Brothers, The Greek Pioneers of the Balkanic Cinema* (Selanik: Organization for the Cultural Capital of Europe, 1997); Giorgios Exarchos, *Adelfoi Manakia* (Yunanistan: Gavrilidis, 1991); *Tvorestvoto na brkata Manaki, L'oeuvre des frères Manaki, The Creation of the Brothers Manaki (Matica makedonoska)* (Üsküp, 1996).

22 Igor Stardelov, *Manaki* (Üsküp: Kinoteka Na Makedonija, 2003).

23 Özet biyografileri ve seçme bibliyografya için: Saadet Özen, "Balkanların İlk Sinemacıları mı? Manaki Biraderler". Filmlerin restorasyon süreci için: Igor Stardelov, "Preservation of Manaki Brothers Film Heritage", *Journal of Film Preservation*, sayı 54 (Nisan 1997, Brüksel), s. 26-31.

24 Igor Stardelov, "Preservation of Manaki Brothers Film Heritage".

25 Roni Margulies (ed.), *Manastır'da Ilân-ı Hürriyet* (Yapı Kredi Kültür Sanat, 1997), sy.

26 Blagoja Drnkov, "Prvi naš filmski reporter: Život i djelovanje Miltona D. Manakija", *Filmska Revija*, sayı 1 (Zagreb: 1951), s. 34-36. (tekrarı: *Kinoteeen Meseenik*, sayı 6 1977]). Bu makaleyi "Our Film Film Reporter: The Life and Work of Milton D. Manakis" başlığıyla İngilizce'ye çeviren Vesna Maslovarik'e büyük teşekkür borçluyum.

27 Mehmed Habib Bey'in yayınlanmamış anılarını yüksek lisans tezimi yazarken bana veren hocam Yar. Doç. Dr. Yavuz Selim Karakışla'ya çok teşekkür ederim.

28 Ayşe Şen ve Ali Birinci (ed.), *Abdülmecid Fehmi, Manastır'ın Unutulmaz Günleri*, (Akademi Kitabevi, 1993).

29 Kolağası Resneli Ahmed Niyazi, *Hatırat-ı Niyazi yahud Tarihçe-i İnkılâb-ı Kebir-i Osmaniden Bir Sahife* (İstanbul: Sabah Matbaası, 1326).

30 Saadet Özen, "Manakilerin Objektifinden Hürriyet".

31 Abdülmecid Fehmi, *age*, s. 24.

32 *Age*, s. 26, 27.

33 Aktaran Oktay Çanaklı,"SultanV. Mehmet Reşad'ın Rumeli Seyahati", *Vardar Dergisi*, sayı 4 (İzmir: MAK- GÖÇ, Ekim 2000), s. 11-17.

34 *Meclis-i Mebusan Zabıt Ceridesi*, 13 Kanunusani 1324 (26 Ocak 1909), içt. 18, c. 1, s. 319-323.

35 Roni Margulies (ed.), *age*.

36 Halit Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi* (İstanbul: ÖzgürYayınları, 2003), s. 500.

37 Abdülmecid Fehmi, *age*, s. 8-11.

38 Hakkı Tarık, "Kendi Kendime", *Senin*, 25 Haziran 1911, s. 2.

39 Resneli Niyazi, s. 234. *Neyyir-i Hakikat*, 12 Temmuz 1324.

40 "İcra-i nümayiş-i sürur", *Neyyir-i Hakikat*, 17 Temmuz sene 324.

41 Mehmet Hacısalihoğlu, *Jöntürkler ve Makedonya Sorunu*, çev. İhsan Catay (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2008), s. 186.

42 Oktay Çanaklı, "Sultan V. Mehmed Reşad'ın Rumeli Seyahati", *Vardar Dergisi*, 8. 4 (İzmir: MAK-GÖÇ, Ekim 2000), s. 11-17.

DENETİMDEN SANSÜRE OSMANLI'DA SİNEMA*

ÖZDE ÇELİKTEMEL-THOMEN

Bu yazıda, Sultan II. Abdülhamid dönemindeki sinema (1896-1909) denetimini ve sansürü aydınlatmaya çalışacağım. Oldukça kısa bir döneme, 1896-1909 yıllarına yoğunlaşıyorum. Bu tercih iki önemli amaca hizmet ediyor: Birincisi denetim ve sansür mekanizması II. Abdülhamid döneminde II. Meşrutiyet'tekinden (1909-1918) daha farklı işlemekteydi, ikincisi henüz "oluşum" içindeki sinemanın film yapım, dağıtım ve gösterim koşulları bu on üç yılda hâlâ belirsizlikler içindeydi.

Sinemanın güçlü bir iletişim aracı olduğunu ve kitleleri etkileyebileceğini varsayan II. Abdülhamid idaresi film yapımı, dağıtımı ve gösterimi hususlarında çeşitli denetim ve kontrol mekanizmaları kullandı. Örneğin, şiddet ve anarşi öğeleri taşıdığına ve gayr-i câiz olduğuna inanılan filmler sansürlendi, farklı bir ışık kaynağıyla (elektrik, dinamo, kömür, gaz ve eter oksijen) çalışan aygıtlar (kamera, projeksiyon vd.) incelendi ve bilhassa başkentte gösterimler için ruhsat alımında denetimler uygulandı.

II. Abdülhamid döneminde özellikle basın ve yayında katı bir sansür olduğu aşikâr.[1] Sansürün etik açıdan meşruluğunun sorgulanması bu yazının konusu değil. Esasen, kişisel düşünce özgürlüğünün kısıtlamalara uğradığı bir ortamda sinema da nasibine düşeni almış görünüyor. Bu durum özellikle II. Meşrutiyet'te daha farklı bir veçheye sahip olmaya başlamıştı. 1896-1909 yıllarında sinema alanındaki denetim ve sansür, öncelikle yeni bir teknoloji olan sinema aygıtlarının işlevinin bilinmemesiyle ilgiliyken bazı uygulamalar da film yapımı, dağıtımı ve gösterimi hakkında özel bir yasanın olmamasıyla açıklanabilir. Yazılı bir kanunun olmayışı kesinlikle sıkıntı yaratmaktaydı. Bu nedenle sansür müfettişleri veya gümrük memurları keyfî kararlar alarak yetki alanlarını aşabiliyordu.



ABD'li mucit Thomas Alva Edison'un (1847-1931) *kinetoscobe*'u.

İmparatorluğun farklı bürokratik kademelerinde, merkezden taşraya kadar, sinemanın denetimi, benzer görsel ve sahne sanatlarıyla karşılaştırılarak (fotoğraf, resim, tiyatro vd.) münferit bir biçimde düzenlenmiş gibi görünüyor. Ancak 1903 Sinematograf İmtiyazı[2] ve 1904'teki Matbuat-ı Dahiliye Nezareti'nin kararı merkezdeki yetkililerin (polisten sansür müfettişlerine ve sultana kadar) sinema konusunda bir standart oluşturma niyetini gösterir. Bu yasal kararların taşrada bire bir uygulanıp uygulanmadığını bilmiyoruz. Yasal standartlaşma çabalarına rağmen, bazı kanun ve kararların çok da etkili bir biçimde uygulanmadığını ve bazen esnek veya keyfi davranıldığını öğreniyoruz. Sinemada denetim ve sansür çeşitli iktidar ilişkilerine ve toplumsal düzenin sağlanmasına bağlıyken filmler bazı siyasal amaçlar uğruna da kullanılıyordu.[3] Bu nedenle, erken dönem sinemanın II. Abdülhamid idaresindeki yerinin değişen karmaşık ilişkilere bağlı olduğunu öne sürebiliriz.

Osmanlı sinema tarihi literatüründe bazı yazarlar sinema sansürünün daha çok II. Abdülhamid döneminde uygulandığını ve bu yıllarda sinemanın yayılmasında "yasakçı ve katı" bir yaklaşımın var olduğunu iddia eder.[4] Kanımca bu düşünce oldukça indirgemeci. II. Abdülhamid'in ve idaresinin sinemayı denetlerken aynı zamanda filmleri bilgi edinme, kitleleri manipüle etme, eğitme ve eğlendirme amaçlı kullanma niyeti de vardı. Bir başka deyişle, bu dönemde sadece sinemanın kısıtlanmasından, film gösterimlerinin engellenmesinden bahsedemeyiz. Bu bağlamda aşağıda, öncelikle yeni bir teknolojik aygıt olarak kamera ve projektörün kullanımıyla ilgili kaygıların, ikincisi film gösterimlerinde elektrik kullanı-

mıyla ilgili tetkik ve müzakerelerin, son olarak film içeriğinden kaynaklı sansür uygulamalarının izini süreceğim. Sinemanın yasal çerçevesini incelerken diğer görsel sanatlar ve sahne sanatlarındaki uygulamalara kısaca bakmak faydalı olacaktır. Resim, kartpostal, fotoğraf ve benzeri tasvirlerin veya tiyatro, konser ve varyete gibi performansların denetlenmesi sinemanın yasal çerçevesi hakkında ipuçları verebilir.

SİNEMA ÖNCESİ YASAL UYGULAMALAR

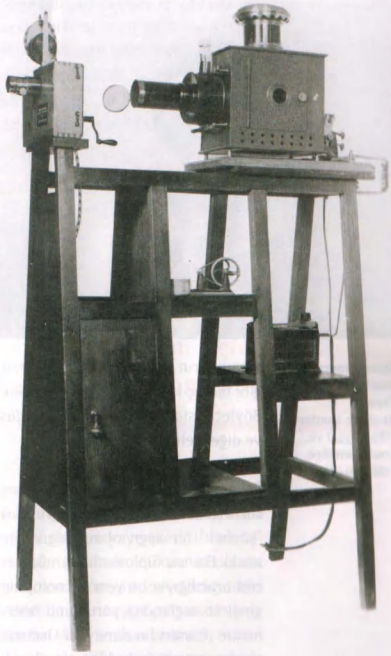
II. Abdülhamid döneminde bilinen ilk Sansür Komitesi 1878 tarihinde Matbuat Kalemi'ne bağlı olarak kuruldu. Sansür memurları/müfettişleri basın ve edebiyat alanlarındaki eserlerin kontrolü için Dahiliye Nezareti altındaki Matbuat-ı Dahiliye Müdürlüğü'ne bağlı çalışıyordu. Bu kurumlar imparatorluktaki tüm dilleri kapsayan eserlerden mesulken, yabancı dildeki gazeteler ve diğer yayınlar da Matbuat-ı Hariciye Müdürlüğü'nce idare ediliyordu. Yabancı dildeki bu yayınlar imparatorluğa girmeden gümrük ve postanelerde Maarif Nezareti memurları tarafından da denetlenmekteydi. 1878 öncesinde ise Osmanlı'da sansür farklı şekillerde değişik kurumlarca uygulanmaktaydı. Tiyatro piyeslerinin gösterim ruhsatı İstanbul'da Matbuat İdaresi ve Zabtiye Nezareti, diğer şehirlerde ise maarif müdürlüklerinden alınmaktaydı. Piyeslerin içeriği Encümen-i Teftiş ve Muayene Kurulu tarafından incelenmekteydi.[5] Basılı yayın ve eserlerdeki görsel malzeme kullanımı 1888 Matbaalar Nizamnamesi'ne bağlıyken, Matbuat-ı Dahiliye Müdürlüğü, Maarif Nezareti ve Güzel Sanatlar Akademisi her çeşit tasvirin ruhsat alımında başvurulan kurumlardandı.[6]

Peki, neler denetleniyor ve sansürleniyordu? Örneğin "II. Abdülhamid döneminde basılan tarih kitaplarından 'ihtilal', 'isyan' ve 'suikast' bölümleri kaldırıldığı ve bu sözcükler müfredattan çıkarıldığı gibi, V. Murad'ı hatırlattığından 'deli' sözcüğü, Yıldız Sarayı'nı çağrıştırdığından 'yıldız' ve 'tepe' sözcükleri, II. Abdülhamid'in irice olan burnuna atıf sayılacağından coğrafya kitaplarındaki 'burun' sözcüğü ve tahttan indirmek anlamında 'hall [حل]' sözcüğünü akla getirdiği için 'haḷ [خلع]' ve daha birçok kelime yasak edilmişti"; bu kelimelerin kazayla kullanıldığı durumlar da muhbirler tarafından saraya bildirilmekteydi.[7] Görüldüğü üzere denetim kapsamında siyasal, kültürel ve kişisel etmenler rol oynamaktaydı.

Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nden 1890 tarihli bir belge, tiyatro piyeslerinin oynanmasıyla ilgili hazırlanacak nizamname için Maarif Nezareti ve Şura-yı Devlet Riyaseti'nin birlikte çalışacağını gösterir. Nizamnamede İstanbul'un Beyoğlu, Galata, İstanbul ve Üsküdar semtlerinde oynanacak piyeslerin "âdâb-ı aileye" ve "ahlâk-ı milliyeye" sadık kalması şartı koyulur.[8] Esasen "ahlâk" kavramı çok geniş anlamıyla kullanılmaktadır; çokuluslu ve çokdinli imparatorlukta ahlaki vurgu yine de İslamidir. Benzeri ahlaki endişenin fotoğrafçılıktan sinemaya diğer görsel alanlarda da olduğunu iddia edebiliriz. Örneğin, 1902'de Ayastefanos'taki (günümüz İstanbul'unda Yeşilköy semtinde) Rus Abidesi'nin kilise kısmında Ruslara ait siyasal ve dini sembollerin bulunduğu fotoğraflar satılmaktaydı. Bu fotoğrafların satışı "câiz" görülmemesi nedeniyle yasaklanmış, Rus İmparatorluğu'nun gücünü vurgulayan söz konusu fotoğraflar muhtemelen gayrimüslim nüfusun devlete bağlılığını zayıflatacağından korkulduğu için yetkililerce toplattırılmıştı.[9] Keza 1914'te Rus zaferinin simgesi olarak görülen kilise ve abide yıkılmış ve görüntülerin kaydedilmesiyle de Osmanlı'daki aktüalite filmlerine bir yenisi daha eklenmişti (Fuat Uzkınay, *Ayastefanos'ta Rus Abidesi'nin Yıkılışı*, 1914). Bahsettiğim bu örnekler, aşağıdaki sinemanın denetimi ve sansürüyle ilgili karar ve uygulamalarla benzerlik taşımakta. Tiyatro oyunlarındaki ve filmlerdeki ahlaki vurguyla, net bir biçimde kullanılmayan "gayr-i câizlik" biçim ve içerik değiştiren pek çok etkinlik için gerekçe olarak verilmiştir.

SİNEMATOGRAF: GÜMRÜĞE TAKILAN AYGIT

Sinemanın yayılması Batı Avrupalı ve Kuzey Amerikalı girişimcilerin bu yeni teknolojiden kâr etme niyetine bağlıydı. Bu girişimciler için değişik coğrafyalarda film çekmek, göstermek ve sinema aygıtlarını satmak veya



Lumière Kardeşlerin sinematograf aleti.

kiralamak bir gelir elde etme yoluydu. Bu yüzden Fransız mucit Lumière Kardeşler, Aralık 1895'te Paris'teki ilk gösterimin ardından bir yandan dünyanın farklı köşelerine operatörlerini yollarken diğer yandan da deneysel filmler çekmekteydiler. Bu operatörlerden M.A. Promio ve Francis Doublier, Lumière'lerin patentli *cinématographe*'ıyla (sinematograf) Osmanlı İmparatorluğu'nun farklı yerlerine gittiler.[10] Sinemanın 1896'da Osmanlı'ya gelişiyle, bazen merkezi veya yerel otoritenin kimi film gösterimlerini yasakladığını ve çeşitli sinema aygıtlarının imparatorluğa girişini sorguladığını görüyoruz. 1896'da operatör Promio'nun gümrükteki deneyimi, bu yeni teknolojinin Osmanlı'daki ilk akıbetini anlamamıza yardımcı olabilir.

"Türkiye'deki [Osmanlı İmparatorluğu] gezim hakkında söylenecek çok az şey olmakla birlikte en büyük zorluğu kameramı ülkeye sokarken yaşadım. Bu dönemde, Abdul-Hamid Türkiye'sinde, manivelası olan her aygıt şüpheli sayılıyordu. [Ülkeyel serbestçe girmek için Fransa Büyükelçiliği aracı oldu. Daha sonra, bazı memurların avcuna yanlışlıkla olmuş gibi birkaç kuruş sıkıştırmak gerekti. Böylece İstanbul, İzmir, Yafa, Kudüs ve diğer şehirlerde çalışabildim."[11]





Sinematografın mucitlerinden Fransız Auguste Lumière (1862-1954) ve Louis Lumière (1864-1948).

Promio'nun anlattıkları Osmanlı gümrük memurlarının *cinématographe*'ı "şüpheli" bir aygıt olarak algıladığı, ancak Fransız diplomatların müzakeresi aracılığıyla bu yeni teknolojinin girişinin sağlandığı yorumunu önermekte. Esasen bu deneyimi Osmanlı ticaret sistemiyle birlikte ele alırsak Promio'nun pek de zorluk yaşamadığını iddia edebiliriz; çünkü özellikle 18. yüzyıldan kalan geleneksel uluslararası ticaret kurallarına göre, Osmanlı ve Batı arasındaki ticarette muhakkak siyasal müzakere yapılmakta ve diplomasi aracı yöntem olarak kullanılmaktaydı.[12] Kanımca, gümrük memurlarının önceden görmedikleri bir aygıtı sorgulamaları Promio'nun talebi üzerine Fransız Elçiliği'nin aracılık rolü üstlenmesine neden olmuştu. Bu müzakere muhtemelen *cinématographe*'ın teknik özelliklerini ve turun amacını da netleştirmişti. Memura verilen paranın ise "bahşiş" veya "rüşvet" olarak yorumlanabildiğini ve imparatorlukta oldukça yaygın olduğunu belirtmeliyim. Herhangi bir şantaj ya da şiddet uygulanmadığı sürece, resmi olmayan bir ödeme Osmanlı memurlarınca "normal" addedilmekteydi.[13]

Promio'nun bu deneyimi sinema tarihi yazımında sıkça başvurulan anekdotlardan biriyken, bazı yazarlar II. Abdülhamid idaresinin "katı" olduğunu ve sinemanın bu dönemde "sığıntı" olarak kaldığını iddia eder. Örneğin Nijat Özön, operatörlerin imparatorluğa güçlükle girdiğini söyler ve "II. Abdülhamid yönetiminin, ilk anda film gösterilerine de izin vermesi pek beklenemez" der.[14] Agâh Özgüç ise Fransız büyükelçisi araya girmeseydi II. Abdülhamid'in imparatorluğa gelen operatörlere film çekme iznini kesinlikle vermeyeceğini iddia eder.[15] Esasen benzeri uygulamaların farklı yerlerde de yaşandığını gözlemleyebiliriz. Örneğin, Lumière operatörlerinden Charles Moisson, Avusturya'da 1897'de vergi ödemeden çektiği film nedeniyle para cezasına çarptırılmış ve imparatorluğa tekrar girmesi yasaklanmıştı.[16]

Neticede Promio'nun İstanbul, Yafa, Şam ve Beyrut'ta çektiği filmlerden dolayı 1896'daki turunun başarılı olduğunu söyleyebiliriz.[17] Keza 1899'da Lumière operatörlerinden Francis Doublier, İstanbul'a tekrar gelmişti.[18] Zamanla II. Abdülhamid idaresinin sinema konusunda daha hazırlıklı hale geldiğini de çeşitli belgelerden takip edebiliriz. Örneğin 1903 Sinematograf İmtiyaznamesi'nin 12. maddesinde, imparatorlukta *cinématographe* dışında her türlü "otomatik makineler"in, mesela *kinetoscobe, bioscope*'un, kullanılabileceği belirtilir.[19] 15. ve 16. maddelere göre, film gösterimlerinin imparatorluk memurlarının inceleme ve iznine göre uygulanması, yabancı filmlerin "âdâb ve ahlâka" uygun olması, "faydasız ve münasebetsiz filmlerin" yasaklanması şartı bulunur. Yabancı operatörlerin imparatorlukta film çekmesi hakkında net bir madde olmasa da, imtiyaznameden ancak imtiyaz sahiplerinin film çekebileceğini öğreniyoruz.

SİNEMA VE ELEKTRİK

Devlet kurumları ile özel firma ve kişiler arasında sinema aygıtlarının kullanımı hakkında farklı kaygılardan kaynaklı çeşitli denetim ve müzakerelerden söz edebiliriz. Bunlardan biri, elektriğin projektör ile kamera için kullanımıydı. Kömür, gaz, eter oksijen, dinamo ve elektrik, projektör ve kamera için ışık ve enerji sağlamaktaydı. Elektrikle perdeye yansıyan görüntülerin daha net ve gerçeğe yakın olduğu iddia edilebilir.[20] Hatta, seyirciler ve firmalar elektriği kömür ve gaz kokusuna yeğliyordu, fakat yetkililer de elektriği sağlamak için altyapıyı oluşturmak ve yangın tehlikesine karşı tedbir sağlamaktan mesuldü. Örneğin İstanbul'da film gösterimlerinde elektrik kullanımı 1914'e kadar pek yaygınlaşamadı.[21] Ercüment Ekrem Talu'dan (çocukluğunda, 1896 ya da 1897'de) İstanbul Sponek Birahanesi'ndeki bir gösterimde elektriğin kullanılmadığını ve "sinematograf makinesini işletmek ve şeridi aydınlatmak için kullanılan petrol lambalarından intişar eden gaz kokusunun" seyircileri rahatsız ettiğini öğreniyoruz.[22] Aynı şekilde, 1900'de İstanbul Beyoğlu'nda Halep Çarşısı'ndaki tiyatroda (Kambon ya da Cambon adlı) Fransız Victor Contınsouza, Marsilya'dan getirdiği kömürle film göstermekteydi.[23]

Nisan 1896'da Fransız Louis Janin lambalı *cinématographe*'ını imparatorluğa getirmek için gümrüğe başvurdu. Aynen Promio'nun durumunda olan Janin'in başvurusuyla Haricîye Nezareti, Fransız Büyükelçiliği ve Fen Müşavirliği ilgilendi.[24] Mustafa Özen'in belirttiği gibi, bu lamba yan-

gın tehlikesi arz edebilirdi.[25] Yetkililere göre "kamu yararı" için ihtiyatlı olmak gerekmekteydi, keza elektrik dışında nitrat selülöz bazlı bu filmler de yangın felaketine neden olabilirdi. Neticede imparatorluğun farklı kurumları arasında, içeriği bilinmeyen bu *cinématographe* lambası hakkında, yaklaşık beş ay kadar çeşitli tetkikler yapılmış ve sonunda tüm aygıtların imparatorluğa girişine izin verilmişti.

Fen Müşavirliği'nin tetkikleri sonucunda, "hareket-i insaniye ve



Lumière Kardeşlerin operatörlerinden 1896'da Osmanlı İmparatorluğuna gelen M.A. Promio (1868-1927).

FİLM İÇERİĞİ

Başbakanlık Osmanlı Arşivi kayıtlarına göre, imparatorlukta gösterimine müdahale edildiği bilinen ilk film ne müstehcendi ne de şiddet öğesi taşımaktaydı. 1902'de, Mersin'de operatör Dimitri tarafından Manoli'nin Gazinosu'nda gösterilen bu film, Sultan Abdülaziz'in (1861-1876) at üstündeki suretini içermekteydi. Gösterimde Avrupalı liderlerin de tasvirleri bulunmaktaydı. Gösterim, mahalli polis tarafından durdurulup idareye jurnallenirken Dimitri de İzmir'e

Denetim, sansürü kapsayan bir kavramdır, çoğu zaman bu ikisi uygulamada kesişebilir. "Önizleme" etkinliğinin varlığı, sansürün bazen denetimden ayrılmasına neden olur. Sansür sadece bir birey tarafından da uygulanabilirken, denetimde devletin kurumsal kontrol ve tetkiki ön plana çıkar. Bir başka deyişle, denetim kavramını anlamak için çeşitli nizamnameler, kararnameler, genelgeler ve kanunlar ile kontrol komitelerinin işlevi bir bütün olarak ele alınmalıdır.

hayvaniyeyi gösterir sinematograf" aletinin elektrik lambasıyla ilgili olarak 26 Eylül 1896'da şu karar alındı: "...Elektrik lambasıyla husûle gelecek ve lambanın ışığı içun bir vasıta-yı mahrûk ile tamâmî edilmesi mümkün olan elektrik makinesi sühul ile isti'mâl olmağla beraber bir günde tesîs olub hatta Avrupa'nın büyük şehirlerinde dahi şayân-ı takdîr olduğu ve mezkûr aletin tiyatro veya diğer bu gibi bir mahâlde ve zeminde bir mahzûr-u mesele olunmadığı..."[26] Olumlu bir kararla, Fen Müşavirliği'nin "sinemanın insanlık için faydalı olduğunu" vurgulaması, yapılan denetimin fazla ihtiyatkâr olduğu gerçeğini değiştirmiyor. Bu yüzden, Nisan 1896'dan beri bekleyen Janin Fransa'ya dönmek zorunda kalmış, fakat ardından yukarıda isimlerini zikrettiğim Promio ve Doublier imparatorluğa *cinématographe*'ı getirmişti.[27]

Stephen Bottomore, Janin'in durumunu aktarırken Sultan II. Abdülhamid'in "elektrik endişesinden" dolayı sinemanın Osmanlı'da çok yavaş ilerlediğini iddia eder.[28] Kanımca filmlerin gösterim ve dağıtımı, "sultanın kişisel kaygılarının" dışındaki altyapıyla ilgili ve ticaretten teknolojiye kadar çeşitli etmenlere bağlıdır. Elektrik kullanımı konusunda 1903 imtiyazlarında net bir açıklama olmasa da, yetkililer 14. maddede "Harike karşı her türlü esbab-ı tahaffuziyeye ri'âyet olunacaktır" diyerek mekânlarda yangına karşı önlem alınması şartını koydu.[29] Bu kaide elektrik kullanımının yasaklanması anlamına gelmeyip, bilhassa karar alma yetkisindeki çeşitli kurumların "korumacı" niyetini gösteriyordu.

Zamanla imparatorlukta elektrikli sinema aygıtları için ruhsat alımı yaygınlaştı. Örneğin, 1907'de İtalyan sinematograf kumpanyasının ruhsatı kontrol edilmiş, yine İngilizlerin elektrik dinamosunun tetkiki gümrükteki yetkililerce yapılmış, ancak ruhsat verildikten sonra İstanbul'a gitmelerine izin verilmişti.[30] Zabtiye Nezareti'nin kayıtlarına göre, 1908'de İngiliz Büyükelçiliği'nde planlanan film gösterimindeki elektrikli aygıtlar için bile ruhsat talep edilmişti.[31] dönmüştü.[32] Osmanlı sultanlarının kamusal alandaki tasvirlerinin devlet simgeleriyle (bayrak, saray, arma vd.) kullanımı yaygınken, II. Abdülhamid idaresinin Sultan Abdülaziz konusunda ihtiyatlı davrandığı iddia edilebilir. Bir başka çalışmada ifade ettiğim gibi, tahttan indirilen Sultan Abdülaziz'in ölümü şüphe uyandırdığından Sultan II. Abdülhamid amcasıyla ilgili olarak hassastı; dolayısıyla çeşitli belgelere göre, Abdülaziz'in suretinin teşhiri denetlenmekte ve bazen yukarıdaki örnekteki gibi yasaklanmaktaydı.[33] 1902'deki film gösterimi için ruhsat alınıp alınmadığını bilmemekteyiz. Filmin herhangi bir komite tarafından önizlemeye tabi olmadığını da iddia edebiliriz. 1903 Sinematograf İmtiyaznamesi'nin 15. maddesinde önizleme, "evvel emirde me'mûrin-i saltanat-ı seniyyenin nazar-ı tasdik ve tasvibine" gerek duyulması olarak yorumlanıyordu.[34] En azından kamusal alanda gösterimi gayr-i câiz bulunan bu film, erken sinemanın denetleme mekanizması ve sansür anlayışı hakkında bize fikir veriyor. Serdar Öztürk'e göre ise yukarıdaki karar "...Abdülaziz'i

filme almayı baştan yasakladığı için açıkça sansürdür."[35] Bu örnek esasen yerel güçlerden polisin karar alma sürecindeki rolünü ve etkisini bir kez daha hatırlatır.

Sinemanın Osmanlı'ya gelişinden sekiz sene sonra, filmlerin bir komite tarafından önizlemeye tabi olabilme ihtimali üzerine, her türlü filmin öncelikle Matbuat-ı Dahiliye Nezareti'nce kontrol edilmesine karar verilmişti.[36] Osmanlı'daki film alım ve dağıtım sistemine göre bu önizleme planının nasıl gerçekleştiği net değil. Örneğin, nezaretteki komitenin önizlemedeki önceliklerinin ne olduğunu veya komitenin ne sıklıkta önizleme yaptığını hâlâ tam olarak bilmiyoruz.

II. Abdülhamid idaresi sinema konusunda sadece "yasakçı," "katı" ve "müdahaleci" değildi. Aynı zamanda iktidar oportünist bir bakış açısıyla sinemadan faydalanmayı istiyordu. Belki de bu yüzden Sultan II. Abdülhamid 1898'de, Fransız mucit Pierre-Victor Continsouza'yı sinemaya katkılarından dolayı iki yüz şilin ve Sanayi-i Nefise Madalyası'yla ödüllendirmişti.



Fransız mucit Lumière Kardeşlerin operatörlerinden Francis Doublier (1878-1948) 1899'da İstanbul'a gelmişti.

Esasen önizleme hususu biraz karmaşık görünmekte. 1903 imtiyazlarında Osmanlı ordusu ve devleti hakkında yapılacak filmlerin ancak II. Abdülhamid'in önizlemesi ve onayıyla gösterileceği belirtiliyordu.[37] 15. ve 16. maddelere göre, kamu gösterimleri için izin alınması ve yabancı filmlerin "âdâb ve ahlâka" uygun olması bekleniyordu. 15. madde şu şekildeydi: "Temâşâ ettirilecek her bir manzara evvel emirde me'mûrin-i saltanat-ı seniyyenin nazar-ı tasdik ü tasvibîne 'arz edilecek ve iktizâ eden müsâ'adesi istihsâl kılınacaktır."[38] 1903'te düzenlenen bu kaide önizleme şartını gösterirken "imparatorluk memurunun onayını" vurgular, fakat hangi kurumun bu görevi gerçekleştireceğini açıkça belirtmez; ancak 1904'teki karara göre Matbuat-ı Dahiliye Nezareti'nin adı verilir. Yukarıda da belirttiğim gibi, 1878'den beri basın ve edebiyat alanlarındaki eserler zaten bu kurum tarafından denetlenmekteydi.

İmtiyazname, "ahlâk" kavramı bağlamında II. Abdülhamid idaresinin film içeriğine nasıl yaklaştığını anlamamıza yardımcı olabilir. Örneğin 9. ve 16. maddeler "hayât-ı âile", "terbiye-i etfâl", "âdâb-ı ahlâk" vurgusu yaparak devletin aile kurumunu, çocukların dini eğitimini ve terbiyesini önemsediğini gösteriyor. Yetkililere göre, "ahlâka mugayir" olan filmler ise Osmanlı değer sistemini (İslami) yansıtmayanlardır; fakat "ahlâk" kavramı özellikle çok genel anlamıyla kullanıldığı için belirsizliğe neden olmaktadır. "Nezih ve mergub" filmlerin tercih edilmesi geleneksel terbiye sistemini öne çıkarırken, hurafeye dayanan ve faydalı olmayan yabancı filmlerin de yasaklanması belirtilir.[39] Ayrıca bazı film gösterimlerinin, bilhassa ahlaki gerekçelerle ve şiddet ya da isyan öğeleri taşıması nedeniyle sansür memurları veya polis tarafından denetlendiğini pek çok arşiv belgesinden takip edebiliriz.

Bilindiği üzere sansür memurları başkentte aktif olarak tiyatroları teftiş etmekteydi. Örneğin Şubat 1904'te İstanbul Beyoğlu'nda Halep Çarşısı'ndaki tiyatroda oynanan komedileri ve çeşitli "manzara ve resimleri" denetleyen memurlar "münasebetsiz" buldukları bazı ifadelerin çıkarılmasını talep etmiş ve sinematografla gösterilen filmleri yasaklamışlardı. Fakat yetkililer alınan ihbara göre aynı "manzara ve resimlerin irâe-i teşhirine devam edilmekte olunduğu"nu öğrenmişlerdi. Belgede, gece kıyafetli aktörlerin padişahla alay eder gibi ifadeler kullandığı belirtilirken filmlerin içeriği hakkında net bir bilgi verilmez. Bir başka deyişle, bazı tiyatro sahipleri sansür memurlarının uyarılarını pek de ciddiye almamış gibi görürünüyor.[40]

1907'de, Selanik'te Olympia Kahvehanesi'ne "getirilen bir sinematograf ile anarşistliğe mütealik hâdisat-ı cinayetin halka teşhir edildiği halde polis idaresince bu teşebbüse men' olunmadığını" Selanik vilayetinin yazışmalarından takip edebiliriz.[41] Esasen valilik burada, "muzır" olan ve "şedid" içeren filmlerin gümrükten geçirilmemesi gerektiğini vurgularken polisi de film gösterimini durdurmadığı için "keyfi"

davranmakla suçlar. Görünen o ki sinemanın denetlenmesi oldukça karmaşık iktidar ilişkilerine ve kurumsal yaptırımlara bağlıdır. Bu nedenle, Batı etkisine açık bir Osmanlı şehri olan Selanik'in kendine has koşullarından dolayı sinema denetim mekanizmasının İstanbul'dakinden farklı işlediği varsayılabilir. Gösterim mekânlarını kontrol eden sansür memurlarının Selanik'te nasıl çalıştığını net olarak bilmediğimizden ancak seyirciden gelen şikâyetler doğrultusunda valiliğin bu sürece müdahil olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca, polisin esnek davranması valiliğin tepkisine neden olmuşsa da kanunların uygulanmasında her zaman etkili olunmadığı görülüyor. Neticede, her filmin düzenli bir önizlemeye tabi olmadığı bu dönemde film içeriği ancak gösterim esnasında tam anlamıyla ortaya çıkabilirdi.

SANSÜR VE DENETİM

Sosyalbilimcilere göre, sansür terimi çokkatmanlı ve biraz muğlak bir biçimde kullanılmaktadır. Uygulamada ise pek çok biçim göze çarpar: Birincisi devletin filmleri önizlemeye tabi tutarak bazılarının tamamını veya belli kısımlarını yasaklaması, ikincisi iktidar sahibi bireylerin ve kurumların yapımcıların/dağıtımcıların bazı filmleri piyasaya sürmesine engel olması ve son olarak yapımcı, yönetmen ve yazarların bilinçli ya da bilinçsizce çeşitli yasaklara boyun eğerek otosansür uygulaması. Bilhassa suç ve seks öğeleriyle şiddet, sansürü beraberinde getirmektedir. Sansür uygulayıcıları (devlet veya birey) kararlarını meşrulaştırmak için bu tür filmlerin bazı seyirci gruplarını (kadın ve çocuklar) olumsuz etkileyeceğini öne sürer. Bu nedenle filmlerde neyin söylendiği ve gösterildiği, neyin duyulduğu ve görüldüğü hakkında müzakereler sürüp gider.[42]

Sansür kavramı her türlü "baskıcı ve engelleyici" güç biçimi olarak anlaşılagelmiştir; fakat Annette Kuhn sansüre böyle yaklaşmanın sorunlu olduğunu önerir, çünkü Kuhn'a göre baskıcı uygulamalar beraberinde sadece olumsuz sonuçları doğurmaz.[43] Örneğin ABD'de erken sinema döneminde, sinemanın çeşitli endişeler nedeniyle "iyileştirilmesi" sinemayı denetleyip düzenleyen kurumların (*regulatory institutions*) inşasını sağlamış ve film yapımında toplumsal değerlere ve ahlaka uygun, bir başka deyişle potansiyel riskleri taşımayan yapımlar ortaya çıkmıştır.[44]

Sinemanın denetimi ise filmlerin üretiminden dağıtımına kadar her türlü süreci kapsayan yasal çerçevenin uygulamaya geçirilmesiyle ilgilidir.[45] Denetim, sansürü kapsayan bir kavramdır, çoğu zaman denetim ve sansür uygulamada kesişebilir; fakat "önizleme" etkinliği, sansürün bazen denetimden ayrılmasına neden olur. Sansür sadece bir birey tarafından da uygulanabilirken, denetimde devletin kurumsal kontrol ve tetkiki ön plana çıkar. Bir başka deyişle, denetim kavramını anlamak için çeşitli nizamnameler, kararnameler, genelgeler ve kanunlar ile kontrol komitelerinin işlevi bir bütün olarak ele alınmalıdır. Serdar Öztürk, Osmanlı'da sinema sansürünü inceleyen çalışmalarında sansür kavramına ve denetimle ilişkisine değinir;[46] Osmanlı sinema literatüründeki[47] bazı çalışmaların sansür ve denetim kavramlarının ayrımını yapmayarak yanlış saptamalarda bulunduğunu öne sürer.[48]

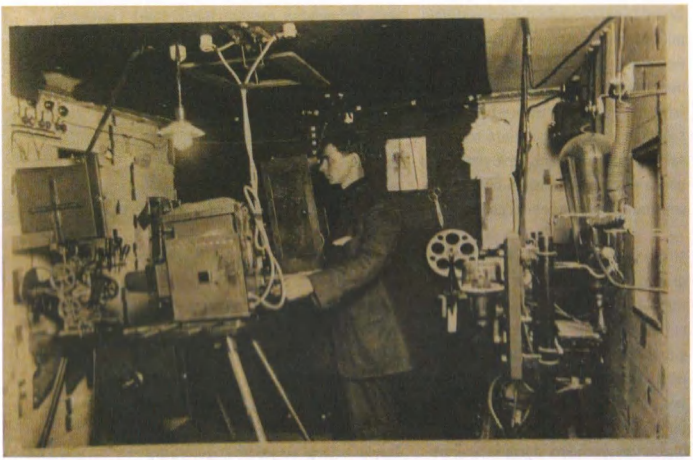


Promio'nun 1896'daki İstanbul'daki çekimlerinden bir bölüm.

Bu bağlamda değerlendirdiğimizde acaba denetim ve sansür geçmişten arınmış kavramlar mıdır? Tarihte hangi düzlemde duruyorlar? Karıncа yukarıdaki tanımlamalar yer yer geçmişteki deneyimleri anlamamıza yardımcı olabilir. Örneğin Selanik Valiliği'nin "korumacı devlet" misyonuyla "anarşi ve şiddet" öğeleri taşıyan filmleri yasaklaması ve yerel güçlerle birlikte hareket etmesi denetim sürecindeki değişen iktidar ilişkilerini yansıtır. Yahut II. Abdülhamid'in hegemonik bir tavırla imparatorluk hakkındaki tüm filmleri önizlemeye tabi tutma şartı, sansür mekanizmasındaki "birey"in rolünü işaret eder. Yukarıdaki örneklerden anlaşıldığı üzere, sinemanın denetimini ve sansürü sadece II. Abdülhamid'in kişisel tercihleri ya da siyasal hükümet bağlamında sorgulamak yeterli değildir. Maalesef, sinema tarihi yazımımızda özneye indirgemeci kaygan bir zemin kurgulanmaktadır. Denetim ve sansür konusunda merkezi idare



Merkez Ordu Sinema Dairesi.



Bir operatör projektör ve kamerasıyla, yaklaşık 1915.

dışındaki, yerel hükümet kararları ya da kemikleşmiş kurumsal uygulamalar da incelenmelidir. Ayrıca bu örnekler, ortak bir özellik bütünlüğü içinde ele alındığında daha anlamlı olabilir. Bu nedenle, Osmanlı İmparatorluğu'nda erken dönem sinema denetimini ve sansürü uluslararası ticaret, siyasal konjonktür, bürokratik sistem, teknik altyapı, ekonomik koşullar ve toplumsal parametrelerle birlikte değerlendirmek faydalı olacaktır. Sadece Sultan'ın yetki alanıyla bağlantılı bir sinema tarihi yazımı, bizi yorumlarımızda özgürleştirmektense sınırlar.

BİTİRİRKEN

"29 Aralık 1898, İstanbul
Majesteleri Sultan Abd'ul Hamid'e,

Victor Continsouza, kendi icadı olan sinematografı Majesteleri'ne sunduğu için Majesteleri'nin ihsan ettiği iki yüz şilin ve Sanayi-i Nefise Madalyası için Majesteleri'ne şükranlarını sunar. Majesteleri'nin hürmetkâr kulu Ed. Salla." [49] [Fransız mucit, mühendis Pierre-Victor Continsouza'nın Sultan II. Abdülhamid'e yolladığı teşekkür mektubundan]

Sinemanın sansüre tabi tutulması, otokrasiyle idare edilen devletlerden liberalizme ve komünizme kadar pek çok ideolojik sistemde görülebilir. Devletler pek çok kez içişleri ve jeopolitik nedenleri öne sürerek sansüre başvurur.[50] Bilhassa olağanüstü hallerde, savaş ve isyan gibi durumlarda, devlet çeşitli toplumsal grupları kontrol etmek ve siyasal güç dengesini sağlamak için sansürü kullanmayı seçebilir. 51. Antalya Film Festivali'nde, Gezi Direnişi hakkındaki *Yeryüzü Aşkın Yüzü Olunceaya Dek* (Reyan Tuvi, 2014) filmine sansür uygulandı. Bu, devletin veya siyasal güç sahibi kurumların sinema alanındaki ilk müdahalesi değildi, ne yazık ki sonuncusu da olmayacak gibi görünüyor. Buna rağmen yazılı ve görsel olarak Gezi direnişine dair birçok ürün veriliyor.[51]

Yukarıda aktarmaya çalıştığım gibi, II. Abdülhamid idaresi de sinemayı denetleyerek sansüre başvurmuştur. Bu durum hem idarenin katı sansür politikasıyla bağlantılı hem de parlementer rejim talepleri, hükümet karşıtı muhalif örgütlerin eylemleri, milliyetçilik akımı ve ayrılıkçı hareketler, suikastler, sonu gelmeyen savaşlarla kaybedilen toprak ve nüfusun neden olduğu kaotik atmosferle vb. ilgilidir. Bu nedenle, filmlerin neyi anlattığı ve gösterdiği, sinema aygıtlarının ticari ve teknik nedenlerle incelenmesi, denetim ve sansür için gerekçe olarak kullanılmıştır. II. Abdülhamid idaresinin yasal düzenlemeleri filmlerin içeriğine göre Dahiliye Nezareti ve hükümet tarafından ayarlanırken bazı gösterimler de zabıtaya gelen şikâyetlerle denetlenmiştir. Denetim ve sansür sürecinde sansür ve gümrük memurlarından polise ve Sultan'dan seyircilere kadar pek çok aktörün rolü olduğunu unutmayalım. Bu yazıda, seyircilere (kadın, çocuk ve resmi görevliler), ruhsat alımına ve mekân denetimine değinilmedi, fakat bu faktörlerin de denetimi etkilediğini hatırlamakta fayda vardır.

II. Abdülhamid dönemi boyunca, sinema hakkında standartlaşmış bir kanundan söz edilemez. Henüz yeni olan bu teknolojiyle ilgili ne merkezdeki iktidar ne de gümrükteki memurlar yeterli bilgiye sahipti. Denetim alanında oluşan bu boşluk da bazen çeşitli münferit karar ve uygulamalara neden olmaktaydı. Temelde her türlü denetime rağmen, sinemanın propaganda gücü, kitleleri etkileme olasılığı, ayrıca eğitim ve öğretim aracı olarak taşıdığı potansiyel II. Abdülhamid idaresi tarafından tanınmış ve bu yönde bazı kararlar alınmıştır. 1903 Sinematograf İmtiyaznamesi de bunun önemli bir göstergesidir. Dolayısıyla özel yapımlar aracılığıyla sinemanın "devlet yararına" kullanılması planlanmış, ücretsiz film gösterimleriyle sinemanın propaganda gücünden istifade edilmek istenmişti. Filmlerle "Osmanlılık" duygusunu pekiştirmek; "sadık asker", "itaatkâr öğrenci" ve "işlevsel köylü" imgesini desteklemek amaçlanmıştır. Uygulamada bu hedeflerin etkinliği tartışmalı olsa da, neticede II. Abdülhamid idaresi sinema konusunda sadece "yasakçı", "katı" ve "müdahaleci" değildi; aynı zamanda oportünist bir bakış açısıyla sinemadan faydalanmayı istiyordu. Belki de bu yüzden Sultan II. Abdülhamid 1898'de, Fransız mucit Pierre-Victor Continsouza'yı sinemaya katkılarından dolayı iki yüz şilin ve Sanayi-i Nefise Madalyası'yla ödüllendirmişti. Karşılığındaysa Continsouza ona şükranlarını dile getirdiği bir mektup yollamıştı.[52] Bu girişimle Sultan, dünya çapında teknolojinin gelişimini takip ettiğini ve mucitleri bu bağlamda desteklediğini resmi olarak kanıtlamış oluyordu.

ÖZDE ÇELİKTEMEL-THOMEN
UNIVERSITY COLLEGE LONDON

DİPNOTLAR

* Katkılarından dolayı Ahmet Akşit, Başak Çeliktemel, Nezih Erdoğan, Nurçin İleri, Saadet Özen, Özge Özyılmaz, Esin Paça-Cengiz, Dilan Yıldırım ve Martin K. Thomen'a teşekkürler.

1 Bkz. Fatmagül Demirel, *II. Abdülhamid Döneminde Sansür* (İstanbul: Bağlam, 2007); Ebru Boyar, "The Press and the Palace: the Two-Way Relationship between Abdülhamid II and the Press, 1876-1908", Bulletin of SOAS, c. 69, sayı 3, (2006), s. 417-432.

2 Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, (bundan sonra BOA) Y.PRK.AZJ, 46/16, (29/Z/1320), [29 Mart 1903]. 1903 sinematograf imtiyazıyla ilgili çalışmalar için bkz. Ali Özuyar, *Devlet-i Âliyye'de Sinema* (Ankara: De Ki, 2007), s. 11-14, 135-139; Özde Çeliktemel-Thomen, "1903 Sinematograf İmtiyazı", *Toplumsal Tarih*, sayı 229, (Ocak 2013), s. 26-32.

3 Annette Kuhn, *Cinema Censorship and Sexuality 1909-1925* (Londra: Routledge, 1988), s. 7.

4 "Yasakçı ve katı" söylem şu yazarlar tarafından kullanılmakta: Nijat Özön, "Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış", *Türk Dili*, c. 17, sayı 196 (Ocak 1968), s. 266-287; Savaş Arslan, *Cinema in Turkey A New Critical History* (Oxford: Oxford Univesity Press), 2011, s. 31, 25; Nijat Özön, "Sansürden Kesitler", der. Agâh Özgüç, *Türk Sinemasında Sansür* (Ankara: Kitle, 2000), s. 145-162; Stephen Bottomore, "Turkey/Ottoman Empire", der. Richard Abel, *Encyclopedia of Early Cinema* (New York: Routledge, 2005), s. 646. "Yasakçı ve katı" söylemin karşıtı bir bakış ise şu yazarlardan gelir, bkz. Burçak Evren, "Türk Sinemasındaki İlk Sansür ya da Abdülhamid ve Sinema", der. Agâh Özgüç, *Türk Sinemasında Sansür*, (Ankara: Kitle, 2000), s. 135. Örneğin Burçak Evren'e göre " Sinema da Abdülhamid döneminde Türkiye'ye girmiş ve birkaç küçük kısıtlamanın dışında hiçbir engel görmeden kısa sürede tanınma ve yaygınlaşma olanağına kavuşmuştur." Ayrıca II. Abdülhamid'in sinemaya "modernist" bir biçimde yaklaştığı iddia edilir, örneğin bkz. Mustafa Özen, "Travelling Cinema in Istanbul", der. Martin Loiperdinger, *Travelling Cinema in Europe: Sources and Perspectives*, Kintop Schriften, (2008), s. 47; Mustafa Özen, "'Hareketli Resimler' İstanbul'da 1896-1908", *Kebikeç Sinema ve Tarih*, sayı 27, (2009), s. 183-189. Bir başka bakış açısı için ise bkz. Özde Çeliktemel-Thomen, "Prime Ministry Ottoman Archives: Inventory of Written Archival Sources for Ottoman Cinema History", *Tarih: Graduate History Journal*, sayı 3, Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü, (2013), s. 17-48.

5 Server İskit, *Türkiye'de Matbuat İdareleri ve Politikaları* (İstanbul: Tan Matbaası/Başvekâlet Basın ve Yayın Müdürlüğü Yay., 1943), s. 98-99.

6 Alpay Kabacalı, *Başlangıcından Günümüze Türkiye'de Basın Sansürü* (İstanbul: Gazeteciler Cemiyeti Yayını, 1990), s. 54-59.

7 Yavuz Selim Karakışla, "Sultan II. Abdülhamid'in İstibdat Döneminde (1876-1909) Hafiyelik ve Jurnallik", *Toplumsal Tarih*, sayı 119, (Kasım 2003), s. 17.

8 BOA, DH.MKT, 1782/11, (4/R/1308), [17 Kasım 1890].

9 BOA, DH.MKT, 584/12, (22/C/1320), [26 Eylül 1902].

10 Laurent Mannoni, *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema*, çev. Richard Crangle (Exeter: University Exeter Press, 2000), s. 463; Jacques Rittaud-Hutinet, *Le Cinéma des Origines: Les frères Lumière et leurs opérateurs* (Seyssel: Champ Vallon, 1985), s. 236. Bazı kaynaklarda bu şahsın adı Eugène Promio olarak geçer.

11 G.-Michel Coissac, *Histoire du cinématographe, De ses origines à nos jours* (Paris: Librairie Gauthier-Villars, 1925), s. 196-197.

12 Edhem Eldem, "Capitulations and Western Trade", der. Reşat Kasaba, *The Cambridge History of Turkey, Turkey in the Modern World*, c. 4 (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), s. 285, 304.

13 Eldem, agm, s. 310.

14 Nijad Özön, *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960* (Ankara: Antalya Kültür Sanat Vakfı, 1962), s. 18.

15 Aktaran Öztürk, agm, s. 61; Agâh Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, (İstanbul, 2000), s. 7.

16 Paolo Caneppele, "Austro-Hungary", der. Richard Abel, *Encyclopedia of Early Cinema* (New York: Routledge, 2005), s. 51.

17 Promio'nun çektiği filmler şunlardır: *İstanbul'da Boğaziçi Panoraması* (Panorama des Rives du Bosphore), *Haliç Panoraması* (Panorama de la Corne d'Or). Ayrıca Kudüs'te *Türk Askerlerinin Yürüyüşü* (Defile de l'Infentrie de turque), *Bir Sokak* (Une Rue) ve *Yafa Limanı, Doğu Tarafı* (Porte de Jafaı, côte est) Şam'da *Souk-el-Fakra*, Beyrut'ta *Canon Meydanı* (Palace des Canons).

18 Rittaud-Hutinet, *Le Cinéma*, s. 158, 230. Doublier bu esnada dünya turuna çıkmış, İstanbul dışında Sofya, Kahire, Atina, Bombay, Bükreş, Şangay ve Pekin'e gitmiştir.

19 BOA,Y.PRK.AZJ, 46/16, (29/Z/1320), [29 Mart 1903], 12. madde.

20 Mannoni, *age*, s. 457-458.

21 19. yüzyıl sonunda Osmanlı'da elektrik kullanımı yaygın değildi. Başkent İstanbul'da, bazı yerlerde örneğin Yıldız Sarayı, diplomatik mekânlar, otel ve bazı devlet dairelerinde ve özel izne bağlı olarak İzmir, Şam ve Selanik'te kamusal alanlarda elektrik kullanılmaktaydı. Zafer Toprak, "Aydınlatma", der. Nuri Akbayar ve Ekrem Işın, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 1 (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1993), s. 478; Orhan Koloğlu, *Abdülhamid Gerçeği* (İstanbul: Pozitif, 2010), s. 274-275.

22 Ercüment Ekrem Talu, "İstanbul'da İlk Sinema ve İlk Gramafon", *Perde Sahne*, sayı 7, (1943), s. 14.

23 BOA, Y.A.RES.110/44, (23/S/1318), [22 Haziran 1900].

24 BOA, İ.RSM, 6/1314R-2, (12/R/1314), [20 Eylül 1896]; BOA, BEO. 829/62116, (10/RA/1314), [19 Ağustos 1896]; BOA, BEO. 843/63218 (18/R/1314), [26 Eylül 1896].

25 Özen, agm, s. 47.

26 BOA, İ.RSM, 6/1314R-2, (12/R/1314), [20 Eylül 1896].

27 Özen, agm, s. 47. Louis Janin'in Fransız hükümetiyle olan yazışmaları için Nantes Diplomatik Arşiv Merkezi'ne de bakılabilir.

28 Bottomore, agm, s. 646.

29 BOA,Y.PRK.AZJ, 46/16, (29/Z/1320), [29 Mart 1903], 14. madde.

30 BOA,Y.A.HUS. 511/135,(10/R/1325), [23 Mayıs 1907]; BOA, DH.MKT.1203/80, (25/Ş/1325), [3 Ekim 1907].

31 BOA, ZB. 73/119,(12/KS/1323), [25 Ocak 1908].

32 BOA, DH.MKT, 537/38, (03/R/1320), [10 Temmuz 1902].

33 Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Çeliktemel-Thomen, "1903 Sinematograf İmtiyazı", s. 27-28.

34 BOA,Y.PRK.AZJ, 46/16, (29/Z/1320), [29 Mart 1903], 15. madde.

35 Serdar Öztürk, *Osmanlı'da İletişimin Diyalektiği* (Ankara: Phoenix, 2010), s. 133.

36 BOA, DH.MKT, 823/38, (4/Z/1321), [20 Şubat 1904].

37 BOA,Y.PRK.AZJ, 46/16, (29/Z/1320), [29 Mart 1903], 6. madde.

38 Agb, 15. madde.

39 Agb, 9. ve 16. maddeler.

40 BOA. DH.MKT, 827/40, (7/Z/1321), [24 Şubat 1904].

41 BOA. TFR.I.A 36/3508, (12/N/1325), [19 Ekim 1907].

42 Lee Grieveson, "Censorship", der. Roberta E. Pearson ve Philip Simpson, *Critical Dictionary of Film and Television Theory* (Londra: Routledge, 2001), s. 69-70.

43 Annette Kuhn, *Cinema Censorship and Sexuality 1909-1925* (Londra: Routledge, 1988), s. 7-8.

44 Tom Gunning, "From the Opium Den to the Theatre of Morality: Moral Discourse and the Film Process in Early American Cinema", der. Lee Grieveson ve Peter Kramer, *The Silent Cinema Reader* (Londra: Routledge, 2003), s. 145-154.

45 Serdar Öztürk, "Türk Sinemasında Sansür ve Yeni Belgeler", *Galatasaray İletişim*, (Haziran 2006), s. 55.

46 Serdar Öztürk, "Söylemsel İnşalardan Üretilen Sansür ve Denetim Efsanesi 1896-1923", der. Deniz Bayrakdar, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Sinema ve Politika 8* (İstanbul: Bağlam, 2011), s. 43-56; Öztürk, agm.

47 Türkiye'de sinemada sansürle ilgili basılan ilk çalışmaları kısaca listelemek faydalı olacaktır. 1960'ların sonuna doğru bu konudaki çalışmaların sayısı artmaya başlamıştır. Örneğin, Alim Şerif Onaran'ın *Sinematoğrafik Hürriyet* (1968), Özkan Tikveş'in *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü* (1968) adlı eserleri bu konuda yazılan ilk doktora çalışmalarıdır. Ardından 1976'da Agâh Özgüç'ün derlediği *Türk Sineması'nda Sansür Dosyası* (1976), *Sinema Filmlerinin Sansürü Kologyomu* bildirileri (1978) ve *Türk Sinemasında Sansür* (2000) eserleri basılır.

48 Serdar Öztürk bu çalışmalarında, *Mürebbiye* (Ahmet Fehim, 1919) filminin ilk sansürlenen film olması kabulünü sorgular, yine Burçak Evren'in farklı bulgularını değerlendirir. Öztürk, "Söylemsel İnşalardan" ve "Türk Sinemasında Sansür ve Yeni Belgeler"; Burçak Evren, "Türk Sinemasındaki İlk Sansür ya da Abdülhamid ve Sinema", der. Agâh Özgüç, *Türk Sinemasında Sansür* (Ankara: Kitle, 2000).

49 BOA.Y.PRK.TKM, 2/34, (04/M/1296), [29 Aralık, 1898].

50 Örneğin Britanya hükümeti Sovyet *Potemkin Zırhlısı*'nın (Sergey Eisenstein, 1925) gösterimini liberal ekonomiyi ve siyaseti dışlaması gerekçesiyle yasaklamış ve kolonyal Hindistan'da film gösterim mekânlarını (okul, sinema ve müze) sıkça denetlemiştir. Sovyet Rusya'da ise sosyalizm karşıtı filmler yasaklanmıştır.

51 Bkz. *Bizim Bir Haziranımız (Haziran Ayaklanması Üzerine Notlar)*, der. Engin Abat, Erdem Bulduruç, Fırat Korkmaz, (İstanbul: Patika Kitap, 2014); *Gezi Direnişi Üzerine Düşünceler* (Ankara: Nota Bene Yayınevi, 2013); Belgesel: *Cennetin Düşüşü*, Ersin Kana, 2014; *Acabou o Amor/Aşk Bitti*, Mert Kaya, 2014.

52 BOA.Y.PRK.TKM, 2/34, (04/M/1296), [29 Aralık, 1898]. Pierre-Victor Continsouza (1872-1944) Fransız mühendis ve film ekipman üreticisi. Bilhassa Pathé Frerès'lerin projektör ve kameralarını Continsouza imal etmiştir. 6 Ağustos 1896'da icad ettiği çift yönlü kamera için patent almıştır. 1914'te Continsouza, Avrupa'nın film ekipman ihtiyacının yaklaşık %60'ını karşılamaktaydı. Bkz. Laurent Mannoni, "Pierre-Victor Continsouza", der. Richard Abel, *Encyclopedia of Early Cinema* (New York: Routledge, 2005), s. 154. Yukarıda belirttiğim gibi, Continsouza 1900'de İstanbul Beyoğlu'ndaki film gösterimi için Marsilya'dan ekipman getirmiştir. BOA, Y.A.RES.110/44 (23/S/1318), [22 Haziran 1900].

1930 VE 1940'LARDA MİLLİ BİR FANTEZİ OLARAK YILDIZ YARIŞMALARI*

ÖZGE ÖZYILMAZ

1930'larda yayımlanan sinema dergileri, düzenledikleri yıldız yarışmalarının yanı sıra, ünlü yıldızların nasıl yıldız olduğuna ya da genel olarak yıldızların nasıl da güzel ve ihtişamlı bir hayat sürdüğüne dair haberlerle okurları arasında sinema yıldızı olma arzusu yaratır; ancak çok daha cılız bir sesle de olsa yıldızlığın hiç de sanıldığı kadar kolay bir iş olmadığı, Hollywood'a gidip başarılı olmanın çok zor olduğu yönünde yazılarla ve okur mektuplarına verilen cevaplarla, yıldız olma hevesini "aşırıya" kaçıran okurlarına uyarıda bulunurlar.

1930'lu yıllarda Türkiye'de sinema, popüler kültürün önemli bir unsurudur. Sinemaya gitmek özellikle büyük şehirlerde önemli bir boş zaman etkinliği haline gelmeye başlamıştır, ancak 1930, 1934 ve 1936 yıllarında Türkiye'de hiç film üretilmez. 1947 yılına kadar yılda ortalama iki adet film yapılırken, 1947 yılı bir kırılmaya işaret eder ve bu tarihten sonra film üretiminde belirgin bir artış söz konusu olur.[1] Yerli film üretiminin oldukça sınırlı olduğu bu dönemde[2] sinema salonlarında çoğu Hollywood yapımı olan yabancı filmler izlenir.

Sinema salonlarının ülke içindeki dağılımına bakıldığında mevcut veriler kendi içinde kısmi çelişkiler barındırsa da genel tablo hakkında bir fikir verir. Giovanni Scognamillo 1932 yılında ülke genelinde 129 sinema salonu olduğunu, bunların 35'inin İstanbul'da bulunduğunu söyler.[3] Eugene Hinkle ise 1933'te tüm Türkiye'deki toplam salon sayısının 130 olduğunu ve bunun yalnızca 39'unun İstanbul'da bulunduğunu, geriye kalan 91 salonun İstanbul dışındaki il ve ilçelere dağılmış olduğunu belirtir.[4]

Film üretiminin oldukça az olduğu bu dönemde sinema alanındaki en önemli yerli üretim ise sinema dergileridir. *Holivut, Artist, Ses, Sinema ve Tiyatro Heveskârları Mecmuası, Film Gazetesi ve Foto Süreyya* gibi hem uzun yıllar yayımlanan, hem de alanlarında etkili dergiler bu yıllarda yayın hayatına atılır.[5] Gönderilen okur mektuplarına yakından bakıldığında, sinema dergilerinin Anadolu'da küçük vilayetlerden kasabalara kadar çok geniş bir coğrafyada (Çermik, Diyarbakır, Kastamonu, Dereli, Mersin, Bursa, Aydın, Erzurum, Zonguldak, Konya, Trabzon, Nazilli, Adapazarı vb.) yoğun bir ilgiyle takip edildiği anlaşılır.

Bu yıllardaki sinema kültürünün üretim ve dağıtımının temel mecrası olan bu dergilerin reklamlarına, yazılarındaki hitaba ya da öne çıkarttıkları başlıklara baktığımızda ise temel olarak kadın okurları hedeflediklerini görürüz. Dönemin sinema kültürünün tüm dünyadaki en önemli bileşeninin yıldızlık olduğunu sezen sinema dergileri, kazananları Hollywood'a veya Avrupa'ya göndereceklerini vaat ettikleri yıldız yarışmaları düzenleyerek gençler ve özellikle kadınlar arasında yıldız olma arzusunu sürekli canlı tutarlar.

SİNEMA DERGİLERİ YILDIZ OLMAYI TANIMLIYOR

Dönemin en popüler sinema dergilerinden[6] *Holivut*'un daha altıncı sayısında okurlarına yönelttiği "Sinema artisti olmak ister misiniz?" sorusu bu arayışı yansıtır. Dergiye göre, bu sorunun yanıtı çok nettir: "Bu suale maruz kalan hemen herke[s] evet cevabını vermekte tereddüt etmez. Çünkü sinema artisti olmak demek... Zengin olmak, alemşümul [evrensel] şöhrete sahip olmak... [v]elhasıl... bir çok şeylere malik olmak demektir."[7] Yıldız olmaya dair bu büyük vaatlerden sonra yazı, giderek derginin diğer sayfalarında tanıtımları yapılan filmlerden birinin peri masalı atmosferine bürünür. Dünyanın en büyük sinema şirketlerine yüz binlerce insan müracaat etse de bunlara iltifat edilmemekte ve şirketler rejisörlerini uzun seyahatlere çıkararak sinema artisti aratmaktadır; hatta ABD'de sinema artisti arayıp bulma hizmeti veren bazı şirketler bile ortaya çıkmıştır ve bu şirketlerin buldukları artistlere "sinema kumpanyaları fe[v]kalade rağbet göstermektedir". İşte zaten "hikâye" tam da burada başlar: "Bunlardan birkaçından almış olduğumuz mektuplarda, bilhassa İstanbul ve Türkiye güzellerinden, cins farkı olmaksızın sinema artistliğine talip olanların resimleri ile tercüme-i hallerinin [özgeçmişlerinin] gönderilmesi rica edilmektedir." Kendisi de Foto Süreyya Neşriyatı'ndan

olan *Holivut*, yıldız olmak isteyen okurlarına "muhtelif pozda resimlerini çıkartabilecekleri" Foto Süreyya operatörlerine müracat etmelerini söyler. "Taşradaki talipler için" ise "artist olmak şeraitinin [şartlarının] ayrıca" bildirileceği belirtilir.[8]

Derginin bir sonraki sayısında yarışmanın şartnamesi yayımlanır. Buna göre yıldız olmak için şu özelliklere sahip olmak gereklidir:

"1- On iki yaşından altmış yaşına kadar herkes sinema artisti olabilir.

2- Artist olmak için birinci şart fotoğraf objektifi karşısında ve muhtelif yüzlerdeki vaziyetlerin düzgün olmasıdır. Yani (fotojenik) olmak lazımdır.

3- Sinema artistliği muhtelif nevi ve vaziyetler gösterir. Bunlar, komik, trajedik natürel, tiplerdir. Bundan başka sporcu olmak, kuvvetli bedene malik olmak, çevik bulunmak ve daha bazı vasıfları vardır.

Bu vasıfları anlamak için evvel emirde aynaya bakmak lazımdır. Aynada çehrenin hatları ne kadar derin gözükürse objektif üzerine yapacağı inikaslar [yansımalar] da o kadar muntazamdır."[9]

Fotojeniklik, bu yıllarda sinema yıldızlığıyla ilgili olarak sık sık vurgulanan bir özelliktir. Ancak dergi, aynaya bakıp kendi yüz hatlarını yıldız olmak için yetersiz bulabilecek okurlarını kaybetmek istemez ve cesaretlendirmeye çalışır: "[P]ek çok kimseler vardır ki, aynaya baktıkları halde kendilerinde (fotojenik)lik olduğunu bir türlü anlayamazlar." Komedi oyuncularını hatırlatarak yerleşik güzellik anlayışına sahip olmadan da sinema artisti olunabileceğini belirtir: "İstanbul'da belki yüzlerce insan çehresi vardır ki, (Şarlo), (Rejinal Denni) gibi meşhur komiklere nazaran daha yüksek vasıfları vardır. Fakat kendisinin bu vasfa malik olduğunu bilemez."[10]

Holivut, okurlarının ABD'ye gidip sinema yıldızı olmak konusunda, yabancı dil bilgisi gibi olası diğer şüphelerini de gidermek ister: "Sinema artisti olmak için lisan bilmek şart değildir. Lisan bilenler için sinema artisti olmak belki daha çabuk ve kolaydır. Londra, Paris, Nevyork gibi büyük şehirlerde sinema artisti olmak için mektepler açılmıştır. Bu mekteplerde muntazam tedrisat yapılmaktadır."[11] Dergi, tüm bu cesaretlendirmelerine rağmen yine de okurlarını son bir kez teşvik etmekten kendini alamaz ve "[k]at'iyen nevmit [umutsuz] olmayınız. Belki çok yüksek bir artistsiniz. Bunun farkında değilsiniz. Sizi saadetler beklemektedir"[12] diyerek onları cesaretlendirir.

Yarışmanın şartnamesinde, derginin kendi rolünü nasıl gördüğü ve ne tür hizmetler sunduğuyla ilgili bir madde de bulunur. *Holivut*, "bu meselede gösterdiği fedakârlık ve okuyucularına yaptığı hizmetlerle memleketin yüksek menfaati"nin temin edilmiş olacağını iddia eder. Bu sayede sinema alanında dünyanın ilgisini çekebilecek bir yıldız, aynı zamanda Türk milletini tüm dünyaya göstermiş olacaktır. "Belki gazetemizin tavassutile [aracılığıyla] sinema filimleri için zuhur edecek bir yıldız, bir komik elhasıl [kısaca] harikulade artist Türklüğün tarihi ve şanlı namını dünyalara tanıtmış olacaktır."[13]

MİLLÎ FANTEZİ: "AMERİKAN SİNEMA KUMPANYASININ TÜRK SİNEMA YILDIZI"

Holivut'un henüz altıncı sayısında düzenlediği bu yarışma ülkede düzenlenen ne ilk ne de son yıldız yarışmasıdır. Bundan iki yıl önce, 1929'da *Sinema Gazetesi* de yine kazananın Hollywood'a gönderileceğinin vaat edildiği bir yıldız yarışması düzenler. Biri kadın, biri erkek iki genç seçilecek olsa da, yarışmanın görsellerinde kadın imgesi kullanılır ve tüm metinlerinde temel olarak genç kızlara seslenilir. Yarışmanın ilk görselinde insanlar hayali bir filmin afişine hayranlıkla bakmakta ve afişte şöyle yazmaktadır: "...Amerikan sinema kumpanyasının Türk sinema yıldızı ... Hanım'ın ilk filmi bu gece bütün dünya SİNEMAlarında gösterilecektir."[14] (Resim 1)



Resim 1
Sinema Gazetesi, no 5, 1929, s. 25.

Henüz 1929 yılında düzenlenen bu yarışma, erken Cumhuriyet dönemindeki yıldız yarışmalarının ortak özelliklerini yansıtır. Yıldız yarışmaları temel olarak genç kızlara seslenirken, kadınlar arasında Batı'nın beğendiği, Batı'nın arzuladığı modern bireyler olma fantezisi yaratırlar. Yarışmalarda kazananların genelde Avrupa'ya ve özellikle Hollywood'a gönderilmesi vaat edilir ve bu yüzden yıldız yarışmaları milli bir olay olarak sunulur.

1940'LARIN YARIŞMALARI: "TÜRK FİLM SANAYİİ" YILDIZLARINI ARIYOR

1930'lu yılların yıldız yarışmalarında kazananların Hollywood'a ya da Avrupa'ya gönderilmesi vaat edilirken, II. Dünya Savaşı ile birlikte Hollywood filmlerinin ülkeye girmesinin zorlaştığı ve yerli film üretiminin de arttığı 1940'lı yıllarda bu kez kazananlara yerli filmlerde başrol vaat edildiğini görürüz. 1941 yılında, Muhsin Ertuğrul'un eşi Neyyire Neyir'in genel yayın yönetmeni olduğu *Perde ve Sahne* dergisi "Sinema Yıldızı Müsabakası" başlıklı bir yarışma düzenler. "Tahsil görmüş genç kızlarımızdan sinema sanatkârı olmıya hevesliler arasından" seçilecek genç kızlar, "Ertuğrul Muhsin'in çevireceği filmlerde baş rolü" oynayacaktır. Dergi yarışmaya şu şartları sağlayan genç kızları çağırır: "Yaşları 20-25 arasında olmak; en az orta tahsil görmüş, telaffuzu, şivesi düzgün olmak; suratı fotoğrafa, sesi mikro-



SİNEMA YILDIZI

Müsabakası

Tahsil görmüş genç kızlarımızdan sinema sanatkârı olmıya heveslîler arasında bir müsabaka tertip ediyoruz. Ertuğrul Muhsin'in çevireceği filmlerde baş rolü oynamıya bünye, lisan ve zekâ itibarile kabiliyetli olup da sinema ve tiyatro sanatkârlığını meslek olarak seçmek istiyen heveskârlar bu müsabakaya iştirâk edebilirler.

Müsabaka şartları şunlardır :

Yaşları 20-25 arasında olmak,
En az orta tahsil görmüş, talaffuzu, yüzü düzgün olmak,
Surati fotoğrafa, sesi mikrofona elverişli olmak,
Ailesi, sinemada oynamasına müsaade etmiş olmak.

İsteklilerin bir fotoğrafla (Perde ve Sahne, 2209 numaralı Posta kutusu, Beyoğlu) adresine müracaatları lâzımdır.

Resim 2
***Perde ve Sahne*, yıl 1, sayı 3, Haziran 1941, s. 23.**

fona elverişli olmak; ailesi, sinemada oynamasına müsaade etmiş olmak."[15] Bu son maddenin bir benzerine daha önceki yarışma şartnamelerinde hiç rastlamadığımızı not düşmeliyiz. Genç kızların sinema yıldızı olma heveslerinin, dönemin kimi entelektüelleri tarafından eleştirilmesi ve kaygıyla karşılanmasından da anlayabileceğimiz gibi, aileleriyle aralarında bir gerilim yaratmış olması muhtemeldir. Sinemanın "tek adamı" Muhsin Ertuğrul'a çok yakın olan *Perde ve Sahne* dergisi de, düzenlediği yarışmaya yalnızca 18 yaşından büyük genç kızları davet ediyor olsa da, aileleri ve yıldız olma hevesini eleştirenleri karşısına almak istemediğini düşündürür (Resim 2).

Resim 3-4
***Salon-Hollywood Sesi*, sayı 1, 10 Kasım 1946, s. 25.**

Hollywood Sesi dergisi ise 1946 yılında yayımlanan ilk sayısında "1 Hedy veya 1 Clark'ın Sizden Fazla Nesi Var!" başlığıyla bir yıldız yarışması düzenler. Yarışmanın adı her ne kadar Hollywood'a gönderme yapıyorsa da, bu kez mükâfat "kurulmak üzere olan 'Türk Film Sanayii'nin [...] yakında yeni birçok filmlere başlayacak olan emin bir stüdyo"sunda çevrilecek yerli bir filmde rol almaktır.[16] Dergi yarışmanın çağrısında, "[S]öyleyiniz bize, bir Hedy veya bir Clark'ın sizden fazla nesi var?" diye sorarak okurlarına Hollywood yıldızlarına olan hayranlıkları üzerinden seslenir. Bir yandan da "İ[l]çinizde 'Hollywood'a gidip artist olmak' hülyasını kurup senelerce bu kuru hülya ile avunacağınıza, sıvayın paçaları ve gösterin kendinizi!" diyerek bu hayalin genelde "boş bir hayal" olduğunu da hatırlatır. Yıldız olmak isteyenler bu kez çekim hazırlıkları içinde olan bir yerli film stüdyosuna çağırılır ve böylelikle Hollywood'da bir sinema yıldızı olma fantezisi Türkiye dolayımlı bir hale gelir. Diğer yıldız yarışmalarından farklı olarak bu yarışma, sinema artisti olmak isteyenlere, "Hollywood yıldızı olmak istiyorsanız köşenizde durmayın, harekete geçin, önce yerli film stüdyolarından birinin filminde rol alın; kendinizi gösterirseniz işte o zaman Hollywood stüdyolarının da dikkatini çekip bir dünya yıldızı olma şansınız olabilir" diye seslenir.





İKİ KARDEŞ: GÜZELLİK VE YILDIZ YARIŞMALARI

Yine 1946 yılında, bu kez *Salon-Holivut Sesi* dergisinin düzenlediği yarışma ise hem içeriği hem de çağrısıyla yıldız yarışmaları ve güzellik yarışmalarının ortak kökenine dair önemli ipuçları verir. Derginin ilk sayısının 25. sayfasını "1 Hedy veya 1 Clark'ın Sizden Fazla Nesi Var!" başlıklı yıldız yarışması ile "1 Betty Seçiyoruz" yarışması paylaşır (Resim 3-4). "1 Betty Seçiyoruz"un çağrısında "Hollywood şehrinde muhtelif zamanlarda hususi müesseseler, gazeteler ve bilhassa film stüdyoları tarafından birçok güzellik müsabakaları"nın düzenlendiği, "bizde de bir zamanlar güzellik müsabakaları"nın yapıldığı, hatta "İstanbul güzeli diye seçilen Feriha Tevfik'in o tatlı hatıraları bazılarımızın hâlâ kalbinde"[17] yaşadığı belirtilir. İşte bu yüzden *Salon-Holivut Sesi* de "Güzel İstanbul'un bir Betty'si"ni seçmeye karar vermiştir! 18-25 yaşları arasındaki genç kızların katılabileceği yarışma için bir başvuru formu hazırlanır (Resim 5-6). Baldır ve ayak bileği gibi ayrıntılı ölçülerin istendiği bu form, yine sinema dergilerinin hazırladığı ve okurların vücutlarının yıldız olmaya müsait olup olmayacağını anlamaları için hazırlanan ölçü çizelgelerine benzemektedir. Başlığında Betty Grable, çağrısında Feriha Tevfik gibi büyük artistlerin isimleri geçiyor olsa da yarışmanın mükâfatı bir sinema yıldız olmak değildir. "İstanbul'un en güzel vücutlu genç kızı"na "[a]rzu ettiği artistin imzalı bir tablosu; muazzam bir kupa; mecmuanın bir yıllık abonesi; istediği renk ve markada bir çift çorap; istediği gün veya gece için maruf bir sinemanın bir loca bileti"[18] hediye edilecektir.

Cumhuriyet tarihinde ilk güzellik yarışmalarını ise *Cumhuriyet* gazetesi düzenler. İlki 1929 yılında yapılan yarışma, erken Cumhuriyet dönemi boyunca son kez 1933 yılında yapılacak ve 1950'li yıllarda bir kez daha denense de, yeniden sürekli bir şekilde düzenlenerek ülke gündemine girmesi 1960'lı yılları bulacaktır. "Güzellik yarışmalarının düzenlendiği dönem, medeniyetin ve çağdaşlığın beşiği olarak görülen Batı dünyasına genç Cumhuriyet'in de çağdaş, medeni bir devlet olduğunu kanıtlamak için her fırsatın değerlendirildiği bir dönem"[19] olduğundan, bu yarışmalar, "Türk kadınının Batı'daki kardeşleri kadar hür olduğunu, çağdaşlık açısından hiçbirinden geri olmadığını, 'haremin loş dehlizleri'nde yaşamadığını"[20] kanıtlamanın ve bunu Batı dünyasına göstermenin bulunmaz bir fırsatı olarak görülür.

Cumhuriyet gazetesinin düzenlediği ilk güzellik yarışmasının galibi Feriha Tevfik, hemen o yıl *Kaçakçılar* (Muhsin Ertuğrul, 1929) filminde başrol oynamaya başlar ve 1930'lu yıllar boyunca çevrilen yerli filmlerin çoğunda bu durum devam eder. Çok geçmeden güzellik yarışmaları ve yıldız yarışmaları arasında akrabalık kurulur. Kimi güzellik yarışmaları çağrısında yıldız olmayı vaat ederken, kimileri de güzelliği en önemli kriter olarak tanımlar. *Cumhuriyet* gazetesi 1930 yılında düzenlediği güzellik yarışmasının galibinin Hollywood'a gönderilmesi için MGM'nin (Metro-Goldwyn-Mayer) Türkiye mümessilleriyle irtibata geçer (Resim 7). Stüdyo temsilcileriyle kurulan bu ilişki, yarışmanın cazibesini artırıcı bir unsur olarak gün gün gazetede yayımlanır. Gerek vaatleri gerek kriterleri birbirine benzeşen dönemin yıldız ve güzellik yarışmaları, kadınlara seslenerek onlarda modernleşme ve batılılaşma arzusu yaratan iki kardeş mecra olmuştur.

ARZUYA FREN: "SAKIN HOLİVUD'A GİDEYİM DEMEYİN"

Dergiler bir yandan genç kızlar arasında Hollywood'a gitme arzusu yaratırken, bir yandan da cılız bir ses-

Sualler :
Adınız : .....
Yaşınız : .....
Saç rengi : .....
Göz rengi : .....
Boyunuz : .....
Tahsil dereceniz : .....
Hiç sahneye çıktınız mı? .....
Sarih adresiniz : .....
.....

Sualler :
Adınız : .....
Yaşınız : .....
Göğüs : .....
Boy : .....
Bel : .....
Kalça : .....
Baldır : .....
Ayak bileği : .....
Sarih cürbeziniz : .....

Resim 5 "1 Betty Seçiyoruz" yarışmasının katılım formu.

Resim 6 "1 Hedy veya 1 Clark Sizden fazla" nesi var yarışmasının katılım formu.

"Bu seyahat şimdilik imkânsızdır. İzmir'e gittiğiniz zaman oradaki konsoloshaneden de imkân olup olmadığını anlayabilirsiniz. Amerika'ya gitseniz dahi orada muvaffak olmak bir tali meselesidir. Şansımı deneyim demek, karanlıkta bir uçuruma yuvarlanayım, fakat belki kurtulurum, demektir."

le de olsa, böylesi hayallerin olası hüsran dolu sonuçlarına dair onları uyarmaktan geri durmaz. Yıldız olmak için Hollywood'a doğru yola çıkmış ve hayal kırıklığına uğramış genç kızların öykülerinden, Hollywood'a nasıl gidileceğini soran okurların mektuplarına verilen sert yanıtlara kadar çeşitli şekillerde yıldız olma hayalini gerçeğe çevirmek isteyenlere bu işin hiç de sanıldığı kadar kolay olmadığı hatırlatılır.

Yıldız olmanın ne denli zor ve meşakkatli bir iş olduğu, bir sinema yıldızının bütün hayatının stüdyonun kontrolü altına girdiğine dair "uyarı" niteliğindeki yazılara dergi sayfalarında sıklıkla rastlarız. *Yıldız* dergisinde yayımlanan "Yıldızlığın Zor Tarafları" başlıklı yazı, pek çok okurun heves ettiği sinema oyunculuğunun sanıldığı kadar kolay olmadığını göstermeye çalışırken, aynı zamanda yıldız olma arzusunu "aşırıya" kaçıran okurlar için bir fren olma işlevi de taşır:

"Yıldızlığın zorluklarını pek az kişi bilir. Havasız, sıcak bir atmosfer altında bir sahnenin tekrar tekrar çevrilmesinin, can sıkıntısı, yorgunluğun

Resim 7-8 *Cumhuriyet*, 27 Kânunuevvel (Aralık) 1930, s. 1



Güzellik Kraliçesi

Güzeller, isterseniz sinema yıldızı da olabilirsiniz!..

«Metro Goldvin» şirketi, Kraliçeyi memnuniyetle «Holivut» a davete amade olduğunu bildirdi

Bugün Güzellik müsabakamıza iştirak edenlerden Mel. Röne Dünen'in resmini neşrediyoruz.

Dün, müsabakamıza iştirak eden güzellere bir sürpriz hazırladığımızdan bahsetmiştik. Bu sürprizi bugün haber veriyoruz:

Amerika'nın en meşhur filim müessesesinden Metro Goldvin Mayer'in İstanbul'daki mümessiline müracaat ederek bu sene Türkiye Güzellik Kraliçesi intihap edilecek güzelin Holivut'taki stodyolarında sinema artisti olarak alıp almıyacaklarını sormuştuk.

Filim müessesesinin mümessili, bize, intihap edilecek 1931 Türkiye güzelinin, sinema artisti olmak için lâzım gelen şerait i haiz bulunduğu takdirde, memnuniyetle Holivut'a davet edileceğini tahriren bildirdi.

Güzeller, bu suretle muhakkak Paris ve Sili seyahatlerinden, Avrupa ve

49 — Mel. Röne Dünen

Güzellere yeni bir sine ufku daha açıldı

Metro Goldvin şirketi 931 Türki Kraliçesinin Holivud'a davet edec

Bugün Güzellik müsabakamıza iştirak edenlerden Melika Hanımın resmini neşrediyoruz.

Dünkü müsabakada haber verdiğimiz gibi 1931 Türkiye Güzellik Kraliçesi olacak Güzel için yeni bir ufuk daha açılmıştır: Sinema yıldızlığı.

Metro Goldvin Mayer'in İstanbul mümessilliği, 1931 Türkiye Güzellik Kraliçesinin Sinema Artisti olmak için lâzım gelen şerait i haiz bulunduğu takdirde, memnuniyetle Holivut'a davet edileceği tahriren bildirdi.





Güzellik Kraliçeliği
millî bir vazifedir

Eğer 931 Kraliçesi güzel olmaz
kabahat münevver Türk güzellerinin

Bugün güzellik mü-
sabakamıza iştirak e-
denlerden Mel L. N.ın
resmini dercediyoruz.
güzeller okuyu-
nuz!

Güzeller, bilhassa
münevver Türk kızla-
rı, Türkiye Sen Krali-
çesi Hudadat Şakir H.
ın müsabaka istihsa-
rını okuyunuz. Size de
Paris'te, Nis'te, Şili'de
düşen millî bir vazife
olduğunu unutmayınız.
Bütün seyahatlerinizi
ve müsabakalar esna-
sında ailenizden bir
zat size refakat ede-
cektir. İstiyoruz ki bu
seyahat ve müsabaka-
larda münevver Türk
kadınlığı güzelliği, za-
rafeti ve inceliği ile

(Lütfen sahifeyi çeviriniz) 47 — Mel L. N.

Foto E. Türkyan

Resim 9
Cumhuriyet, 25 Kânunuevvel (Aralık) 1930, s. 1.

günlerde sırtlardaki mayoların bile çıkarılması düşünülürken kürklere bürünmüş bir halde alev alev yanan odunların karşısında zevkle ısınıyor gibi durmasını isterler."[21]

Sinema dergilerinin sayfalarından gençlere "Sakın Holivud'a Gideyim Demeyin" diye seslenenlerden biri de Hikmet Feridun Es'tir. Es, dönemin en önemli sinema gazetecilerinden biridir. Pek çok derginin "Hollywood'da muhabirimiz var" diye iddia edip, yabancı dergilerden çevirdikleri birtakım haberlerin bu muhagörmek faydasızdır" diye belirtir.[23] Ona göre, yıldız olmak için bir diğer koşulu da eğitimli olmaktır; "uzaktan birçoklarının boyalı birer kukla addettikleri o sinema yıldızlarının çoğu hiç boş insanlar değildirler" der ve "bugün sinema artistliği adam akıllı bir tahsil meselesi olmuştur" diye de ekler. Eğitim mevzuunu yine çok tartışmalı olan gençlerin yıldızları taklidine bağlar: "Gençler 'sinema artistlerini taklid' denilince onlara çehre, vücut ve giyiniş itibarile benzemeği düşünüyorlar. Bir de bunun 'kafa' tarafı vardır. Sinema artisti

Hikmet Feridun Es: "Sakın, sakın ha genç dostlarım... Uzun uzun düşünmeden; kabiliyetinizi, zevkinizi, yapabileceğiniz işi kantara vurmadan bunu aklınızdan bile geçirmeyiniz. Gençler sinema artistliğini yükselmek ve muvaffak olmak için en kolay yol zannederler. Ne yanlış düşünce! O muvaffakıyetin en güç, en çapraşık yoludur."

sinirlenmiye nasıl sebebiyet verdiğini; nefes alırken bile birçok teknik tafsilata riayet edilmesi icap ettiğini anlıyabilmek için stüdyoda gazeteci olarak günler geçirmek lazımdır. Öyle sahneler vardır ki artistin, tabak tabak yemeği yedi sekiz defa aynı iştah ile yemesi lazımdır. Yahut üst üste on tokadı mütebessim bir çehreyle karşılaması icap eder. Yahut sıcak



İzmir güzeli Neriman, Bursa güzeli Leman Hanımlar Peyami Safa B. tarafından halka takdim edilirken.

Resim 10
Peyami Safa, *Cumhuriyet* gazetesinin düzenlediği güzellik yarışmasının önemli figürlerindendir. *Cumhuriyet*, 30 Kânunusani (Ocak) 1933, s. 5.

birlerce gönderildiğini öne sürdükleri bir dönemde, bizzat Hollywood'a giden bir gazeteci olarak önce çıkar ve farklılaşır. Hollywood yıldızlarıyla fotoğraf çektirip onlarla röportaj yapar, ABD gözlemlerini yayımlar. Hikmet Feridun Es bu yanıyla Türkiye'de Hollywood'a gitmek isteyen gençlerin hem gözü kulağı olur, hem de onların özdeşlik kurarak Hollywood'a gitme fantazisini yaşadıkları bir karakter haline gelir.

Hikmet Feridun Es, 1939'da Hollywood'dan geldiğinden beri kendisine sürekli "Holivud'a gideyim mi, muvaffak olabilir miyiz?" sorularının sorulduğunu söyler.[22] Gençlerin kendisine heyecanla sorduğu bu soruya verdiği yanıt oldukça heves kırıcıdır: "Sakın, sakın ha genç dostlarım... Uzun uzun düşünmeden; kabiliyetinizi, zevkinizi, yapabileceğiniz işi kantara vurmadan bunu aklınızdan bile geçirmeyiniz. Gençler, sinema artistliğini, yükselmek ve muvaffak olmak için en kolay yol zannederler. Ne yanlış düşünce! O muvaffakıyetin en güç, en çapraşık yoludur." Hikmet Feridun, ince bir zevk sahibi olunmadan, sinemada oynayabilecek kabiliyette olmadan "Holivud'u rüyada bile Kongo'ya dair film çevireceği zaman bu memleket etrafında en aşağı 10-15 cilt devirir."[24] Hollywood'da sinema artisti olabilmek için bunlardan başka "harikulade bir aksanla, fark edilmez bir şive ile lisan bilmenin şart" olduğunu ekler. Yine yıldızları aşırı taklit etmeyle ilgili bir madde eklemeyi de ihmal etmez. Hollywood sokaklarında Marlene Dietrich, Robert Taylor benzerlerinden geçilmediğini ve bu "makineden çıkmış gibi birbirinin aynı olan 'taklit insanlar'ın" "ebediyen işsiz kalmağa mahkûm" olduklarını belirtir. "Muvaffak olmak için kimseye benzememek lazımdır. Hâlbuki biz de sinema artistliği merakı, gençler arasında meşhur artistlere kendini benzetmek şeklinde tecelli eder."[25]

Yıldız olmak isteyenlere yönelik sinema dergilerindeki uyarılara, bu tür yazıların dışında kimi okur mektuplarına verilen yanıtlarda da rastlayabiliriz. 1944 yılında *Hollywood Dünyası* dergisine İzmir Eski Foça'dan yazan Bülent Ulusoy, belli ki Hollywood'a nasıl gidebileceğini sormuştur. Ona verilen yanıt ise oldukça cesaret kırıcıdır: "Bu seyahat şimdilik imkânsızdır. İzmir'e



Sayfa 16 PERDE ve SAHNE No. 5

SAKIN HOLİVUDA Gideyim Demeyin

Yazan : Kiremt Feridun Es

Holivud'dan İstanbula döneli henüz bir hafta olmuştu. Bir gün Ada vapurunda yanıma iki genç adam yaklaştı. İkisi de yakışıklı delikanlılardı. Biraz mübalağalı fakat şık giyinmişlerdi. Kendilerini takdim ettiler. Nazik çocuklardı. Nihayet biri :

— Bir şey sormak istiyoruz efendim... dedi, biz Holivud'a gitmeği düşünüyoruz. Siz orada sekiz buçuk ay kaldınız... Ne dersiniz? Muvaffak olabilir miyiz? Gidelim mi?.

Ondan sonra bana aynı suali pek çok gençler sordu. Hattâ bu sualle hiç ümit etmediğim yerlerde karşılaştım. Ne-

Hollywood'un gece manzarası.

I.

— Holivud'a gideyim mi? Muvaffak olabilir miyim?..

Sakın, sakın ha genç dostlarım... Uzun, uzun düşünmeden; kabiliyetinizi, zevkinizi, yapabileceğiniz işi kantara vurmadan bunu aklınızdan bile geçirmeyiniz. Gençler, sinema artistliğini, yükselmek ve muvaffak olmak için en kolay yol zannederler. Na yanlış düşünce!.. O muvaffakiyetin en güç, en çapraşık yoludur.

Bence bilhassa şunları temin etmeden Holivud'u rüyada bile görmek faydasızdır.

1 — Dehşetli bir zevk sahibi olmak... Sinema artistliği için

Resim 11
***Perde ve Sahne*, sayı 5, s. 16-17, 22.**

gittiğiniz zaman oradaki konsoloshaneden de imkân olup olmadığını anlayabilirsiniz. Amerika'ya gitseniz dahi orada muvaffak olmak bir tali meselesidir. Şansımı deneyim demek, karanlıkta bir uçuruma yuvarlanayım, fakat belki kurtulurum, demektir."[26] Yine Aydın'dan yazan Fikret İnceoğlu'na da benzer bir yanıt verilir: "Amerika'ya gitmek şimdilik mümkün değildir. Gidilmek kabul olsa dahi size tavsiye etmem. Lisan bilmek ve hiç olmazsa lise tahsilini tamamlamak lazımdır. Boş hülyalara kapılmayınız. Memleketin gençlere ihtiyacı vardır. Amerika'ya ilk mekteb tahsilile giderseniz ne yaparsınız?" Verilen cevabın devamından, derginin Hollywood'a nasıl gidileceğinin sorulduğu daha pek çok mektup aldığını öğreniriz: "Bu konuya ait evvelki sayılarda çok durmuştum. Hatta bazı okuyucularım, onlara mülayim cevap vermediğim için, kızdılar bile... Ama ne yapayım ki vatanın muhtaç olduğu genç uzuvların yabancı ülkelerde sefil ve perişan kalmalarını istemem."[27]

Özellikle 1930'lu yıllarda yayımlanan sinema dergileri, düzenledikleri yıldız yarışmalarının yanı sıra, ünlü yıldızların nasıl yıldız olduğuna ya da genel olarak yıldızların nasıl da güzel ve ihtişamlı bir hayat sürdüğüne dair haberlerle okurları arasında sinema yıldızı olma arzusu yaratır. Ancak bir yandan da yıldızlığın hiç de sanıldığı kadar kolay bir iş olmadığı, Hollywood'a gidip başarılı olmanın çok zor olduğu yönünde yazılarla ve okur mektuplarına verilen cevaplarla, yıldız olma hevesini "aşırıya" kaçıran okuyucularına uyarıda bulunurlar. Yani dönem dergileri bir yandan yıldız olmanın imkânsızlığını kabul ederken bir yandan da yıldızlığı bir arzu nesnesi olarak sürekli yeniden üretir.[28] Bu anlamda yıldız olma fantezisi, batılı ve modern olma fantazisiyle iç içe geçmiştir. Sinema dergileri yıldız yarışmalarıyla kadın okurları arasında güzel olma ve onun en üst aşaması olduğunu ima ettikleri yıldız olma arzusu yaratırken, dönemin kadınlarına güzel ve modern görünmeyi milli bir görev olarak sunmuştur.

ÖZGE ÖZYILMAZ
NİŞANTAŞI ÜNİVERSİTESİ

DİPNOTLAR

* Arşivini cömertçe açan Gökhan Akçura ve değerli yorumları için Peter Kramer'a teşekkürler.

1 Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968), s. 252-253.

2 Bu araştırmanın kapsadığı dönem olan 1930 ve 1940'lı yıllarda Türkiye'de sinema salonlarında yabancı filmlerin çok büyük bir hâkimiyetinin olduğu söylenebilir. 1930 ve 1940'lı yıllar boyunca üretilen yerli film sayısı şöyledir: 1930-0 film, 1931-1 film, 1932-2 film, 1933-4 film, 1934-0 film, 1935-1 film, 1936-0 film, 1937-1 film, 1938-1 film, 1939-3 film, 1940-5 film, 1941-1 film, 1942-4 film, 1943-2 film, 1944-1 film, 1945-4 film, 1946-4 film, 1947-11 film, 1948-16 film, 1949-19 film. Bkz. Özön, *age*, s. 252-253.

3 Giovanni Scognamillo, *Cadde-i Kebirde Sinema* (İstanbul: Metis Yayınları, 1991), s. 54.

4 Eugune Hinkle, "The Motion Picture in Modern Turkey", *US Diplomatic Documents on Turkey II: The Turkish Cinema in the Early Republican Years*, Rifat Bali (yay. haz.) (İstanbul: The Isis Press, 2007), s. 173-176.

5 Burçak Evren, *Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri* (İstanbul: Korsan Yayınları, 1993), s. 25-33.

6 Eugune Hinkle'ın verilerine göre ayda üç kez 2000-3000 adet basılan *Holivut*, *Sinema Mecmuası* ve *Foto Süreyya* ile birlikte dönemin en popüler üç sinema dergisinden biridir. bkz. Hinkle, agm, s. 184.

7 "Sinema Artisti olmak ister misiniz?", *Holivut*, sene 1, sayı 6, (15 Eylül 1931), s. 3.

8 Aynı yerde

9 *Holivut*, sene 1, sayı 7, (1 Teşrinievvel [Ekim] 1931), s. 3.

10 Aynı yerde.

11 Aynı yerde.

12 Aynı yerde.

13 Aynı yerde.

14 *Sinema Gazetesi*, sene 1, sayı 5, (1929), s. 8.

15 *Perde ve Sahne*, sene 1, sayı 3, (Haziran 1941), s. 23.

16 "1 Betty Seçiyoruz", *Hollywood Sesi*, sayı 1, (10 Kasım 1946), s. 25.

17 Aynı yerde.

18 Aynı yerde.

19 Pınar Öztamur, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Güzellik Yarışmaları ve Feminen Kadın Kimliğinin Kuruluşu," *Toplumsal Tarih*, sayı 99, (Mart 2002), s. 47.

20 Agm, s. 48.

21 "Yıldızlığın Zor Tarafları", *Yıldız*, c. 6, sayı 64, (1 Temmuz 1941), s. 12-13, 34.

22 "Sakın Holivud'a Gideyim Demeyin", *Perde ve Sahne*, sene 1, sayı 5, (Ağustos 1941), s. 16.

23 Aynı yerde.

24 Agm, s. 17.

25 Aynı yerde.

26 *Hollywood Dünyası*, c. 2, sayı 48, (1944).

27 *Age*.

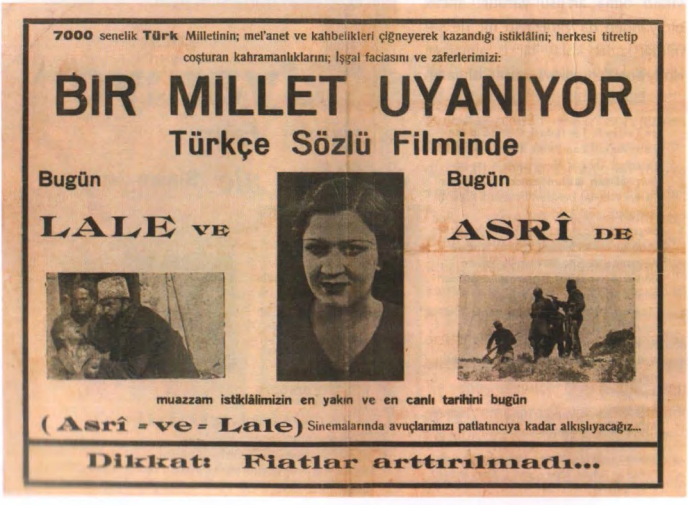
28 Nezih Erdoğan, "The Making of Our America: Hollywood in a Turkish Context", *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Exchange*, Martin Stokes ve Richard Maltby (der.) (Londra: BFI, 2004), s. 127.

TÜRKİYE'DE SİNEMA, TARİH VE TEMSİL İLİŞKİSİ ÜZERİNE SORULAR

ESİN PAÇA CENGİZ

Bu yazı Türkiye'de ilk sinema pratiklerinin ortaya çıktığı 1900'lerden itibaren girift bir ilişki içinde olan sinema, tarih, temsil ve tarih yazımı alanları bağlamında birtakım sorular/sorunlar üzerinde durmayı amaçlamaktadır. Türkiye sinemasında tarih temsillerinin sadece akademi ve sinema tarihi açısından değil, aynı zamanda siyaset alanında nasıl tartışıldığı, desteklendiği veya eleştirildiği ve bu tartışmalarda hangi eğilimlerin ve konuların hâkim olduğuna bakılacaktır. Tartışmanın eksenini 1945 öncesi sinema pratikleri oluşturmakla birlikte, 1945 sonrasına, Yeşilçam filmlerine ve 1980 sonrası üretilen filmlere ve televizyon dizilerine de değinilecektir.

Geçtiğimiz yıllarda özellikle *Muhteşem Yüzyıl*, *Fetih 1453* (Faruk Aksoy, 2012), *Veda* (Zülfü Livaneli, 2010) ve *Mustafa* (Can Dündar, 2008) gibi tarih anlatılarının sadece sinema çevrelerinde değil aynı zamanda tarihçiler ve özellikle siyaset alanında şiddetli tartışmalara malzeme olduğunu görüyoruz. *Fetih 1453* ve *Veda* örneğinde olduğu gibi bazı tarih temsilleri, siyasetçiler için düzenlenen özel gösterimler ve kendilerine gönderilen film kopyaları vesilesiyle izlenerek gösterimler sonrasında yapılan basın açıklamalarında belirtildiği üzere, sadece Türkiye sineması için değil, aynı zamanda ulusal tarihin temsil edilme biçimleri anlamında çığır açıcı olarak görülmüştür.[1] *Muhteşem Yüzyıl* ve *Mustafa* örneğinde olduğu gibi başka tarih temsilleri ise geniş kitleler tarafından eleştirilip, aleyhlerinde sokak gösterileri düzenlenmekte, hem konu edinilen tarihi kişiliklerin aileleri hem de birçok siyasetçi tarafından keskin bir dille uyarılara maruz kalmakta,[2] hatta gösterimlerinin yasaklanması veya yayından kaldırılmaları için yasal girişimlerle bulunulacağı ifade edilmektedir.[3] Özellikle filmler ve televizyon dizileri ekseninde ortaya çıkan bu tür tartışmalar Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal iklimin yansılamaları olarak ele alınırken, hangi tarihi temsilin hangi temsilden daha "doğru" olduğu, ulusal tarihin nasıl temsil edilip/edilemeyeceği ya da edilmemesi gerektiği sorusu filmler ve televizyon dizilerine getirilen eleştirilerin ve övgülerin bel kemiğini oluşturur.



Bu noktada *Muhteşem Yüzyıl* çerçevesinde gelişen tartışmaların,

özellikle de Recep Tayyip Erdoğan'ın dizinin tarihi temsil etme biçimiyle ilgili getirdiği eleştirinin Türkiye sinemasında tarih, sinema ve temsil ilişkisinin nasıl algılandığı ve tartışıldığı konusunda önemli ipuçları verdiğini ifade etmek gerekir. Şöyle diyordu Erdoğan: "Bunlar sanıyorum bizim ecdadımızı o *Muhteşem Yüzyıl* belgeselindeki gibi tanıyorlar. Bizim öyle bir ecdadımız yok. Biz öyle bir Kanuni tanımadık. Biz öyle bir Sultan Süleyman tanımadık. Onun ömrünün otuz yılı at sırtında geçti. Sarayda o gördüğünüz dizilerdeki gibi geçmedi. Bunu çok iyi anlamamız lazım; bizim böyle bir tarihimiz yok."[4] Erdoğan'ın sarf ettiği bu sözler, yani ulusal tarihin ne olup ne olmadığı ve aynı zamanda nasıl temsil edilmesi/edilmemesi gerektiği üzerine verilen reçete, her ne kadar bugünün siyasi iklimiyle ilişkilendirilse de, sinema, tarih, tarih yazımı ve temsil üzerine vuku bulan böylesi tartışmaların –yani bazı tarih anlatılarının "doğruluğunun" onaylanıp, diğerlerinin "tarihi çarpıtma" ve "tarihsel gerçekliği yansıtmama" gerekçesiyle savuşturulmasının– sinemada tarih temsillerinin ortaya çıktığı ilk günlerden itibaren tarih anlatıları ve temsil tartışmalarında bir gelenek oluşturacak kadar köklü bir söyleme denk düştüğünü iddia etmek yanlış olmayacaktır.

Dünya sinemasında olduğu gibi Türkiye sinemasında da tarihi anlatılar ilk sinema formlarından biri olarak ortaya çıkmakta ve tarihle ilgili meseleleri ele alan kurmaca ve kurmaca olmayan filmler ulusal hissiyata hitap etmek için bir fırsat olarak görülmektedir. Bu bağlamda Nijat Özön, Osmanlı'da film yapımının başlangıç hikâyesini şöyle aktarmaktadır. 1910'larda Almanya'da gerçekleştirdikleri bir ziyaret sırasında Osmanlı ordusu mensupları Alman ordusunun savaş meydanlarında çektiği birtakım filmleri görüp, filmin bir araç olarak ulusal duyguları harekete geçirme potansiyelinin farkına varır; 1915'te Alman ordusu örneğini takip ederek Ordu Fotoğraf ve Film Merkezi'ni kurarlar.[5] Sonrasında ise, özellikle I. Dünya Savaşı sırasında birtakım propaganda ve *actualité* filmleri çekerek, bu filmleri İstanbul'daki Askeri Müze'de gösterirler.[6] Ancak, yine Özön ve Scognomillo'nun Türkiye sinema tarihi üzerine yazdıkları kitaplarda yapım süreci detaylıca anlatılan –çekilip çekilmediği hâlâ tartışma konusu olmakla birlikte, çekildiği ve "ilk Türk filmi" olduğu varsayımıyla bu sene Türkiye'de sinemanın 100. yılının kutlanmasına yol açan– *Ayastefanos'ta Rus Abidesinin Yıkılışı* (Fuat Uzkınay, 1914) adlı filmin yapım süreci ve bu sürecin aktarılma biçimi önemli bir unsura işaret etmektir. Özön filmin yapım hikâyesini şöyle anlatmaktadır: 1914 yılında Osmanlı İmparatorluğu Rus Abidesi'nin temelini dinamitlemeye karar verdiğinde, bu "tarihi anın" ulusal hissiyatı harekete geçirmek için paha biçilmez bir fırsat olduğuna karar getirilir ve abidenin yıkılışını filme çekmek için Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'ndan bir film şirketiyle anlaşılır. Ancak, I. Dünya Savaşı'nın patlamasıyla kabaran milliyetçi duygular nedeniyle filmin bir Türk tarafından çekilmesinin daha doğru olduğu kanaatine varılıp, bu "tarihi olayın" filme kaydedilmesi işi, orduda askerlik görevini yerine getirmekte olan Fuat Uzkınay'a devredilir ve Özön'e göre, Fuat Uzkınay'ın abidenin yıkılış anını filme kaydetmesiyle birlikte Türkiye'de ilk film çekilmiş olur.[7] Özön ve Scognomillo'nun aktardıkları bu sürece rağmen, Burçak Evren[8] ve Dilek Kaya[9] bu hikâyedeki boşluklara değinip, filmin hiçbir kopyasının günümüze ulaşmamış olduğuna ve filmin çekildiğine dair elde somut bilgilerin bulunmadığına dikkat çekerek böyle bir filmin çekilip çekilmediğinin kolayca içinden çıkılabilecek bir konu olmadığını not eder. Buradan hareketle Kaya, 1910'ların başında Donanma Cemiyeti'nin çektiği bazı filmlerden bahsederek bu filmlerin, çekildiği tamamen bir muamma olan *Ayestefanos'ta Rus Abidesinin Yıkılışı* filmini önceleme ihtimalini belirtirken,[10] Evren, Manaki Kardeşlerin Osmanlı vatandaşı olmasından dolayı, onların 1911 senesinde çektiği *V. Sultan Mehmed Reşad'ın Manastır ve Selanik Ziyareti* filminin ilk Türk filmi olarak anılması gerektiğini belirtir. Öte yandan Savaş Arslan'ın da değindiği üzere, Manaki Kardeşlerin bilinen en eski filmleri V. Mehmed Reşad'ın ziyaretinden yıllar önce 1905'te çekilmiştir, ancak bu filmler Türkiye'de sinema tarihi kapsamında süregiden tartışmalarda yer almamaktadır.[11] Bu nedenle Kaya ve Arslan'ın da belirttiği üzere, "ilk film"



Parçalanmış bir *Muhteşem Yüzyıl* afişi.

üzerine ortaya çıkan tartışmaların ve Türkiye sinemasına dair bir "başlangıç miti" yaratma sürecinin kendisi aslında Türkiye'de ulus, ulusal kimlik ve sinema hakkında çok şey söylemektedir. Bu iddiayı bir adım ileriye taşıyarak, "ilk filmin" hangisi olduğunu belirlemek üzerine dönen münazaranın bize aynı zamanda, hatta belki daha net bir biçimde, sinema, tarih, tarihyazımı ve temsil hakkında çok kritik şeyler söylediğini öne sürebiliriz. Zira Türkiye'de film yapım tarihini anlatmak için, ister bir abidenin yıkılışının sembolize ettiği "tarihi" bir an, isterse de sultanın Selanik'i ziyaret ettiği "tarihi" bir olaydan daha iyi bir başlangıç olabilir mi?

Sinema, tarih yazımı ve tarih temsilleri çerçevesinde gözlemlenen bu ve benzeri tartışmalar, yani filmlerin milliyetçi duyguları harekete geçirmek için bir araç olarak işlev görme postansiyeli ve bunun becerilemediği takdirde "istenmeyen" birtakım sonuçlara yol açacağı veya filmlerin "tarihi çarpıtarak" bize "yanlış" temsiller sunacağı yönünde uyarıların tarihin kurmaca filmlerde temsil edildiği ilk örnekler çerçevesinde gelişen tartışmalarda da ortaya çıktığını görmek mümkün. Müdafaa-i Milli Cemiyeti'nin çekimlerine başladığı III. Selim ve veziri Alemdar Mustafa



Paşa'nın hikâyesine odaklanan ve ilk tarihi kurmaca film olarak tanımlanan *Alemdar Vakası* (1918)[12] bu konu çerçevesinde önemli bir örnek teşkil etmektedir. Çekimlerin İstanbul'un işgali nedeniyle yarım kaldığı ve filmin tamamlanamadığı sinema tarihi metinlerinde bildirilirken,[13] daha çekimler sırasında hakkında çıkan eleştiri yazılarına baktığımızda ulusal tarihin ne olup olmadığı, nasıl temsil edilmesi/edilmemesi gerektiği, "doğru" temsilin ne olup olmadığı söylemlerini, tarih temsillerinin sinemada bir form olarak ortaya çıktığı ilk günlere kadar dayandırabileceğimizi görmekteyiz. *Alemdar Vakası*'nın yapımı duyulur duyulmaz, filmin yapımcıları üstlendikleri "ağır yük"le ilgili uyarılmaktadır:

> "Öğrendik yine, hem de tarihimizin pek şanlı sayfalarından birini ihtiva eden *Alemdar Vakası* da sinema objektifi önünde çevrilmeye başlanmış. Nasıl ve ne şerait altında böyle oldukça ağır bir yükün altına girildiğini bilmiyoruz. Fakat elimizdeki vesait ile yine sahnelerimizdeki temsil edilegelmekte gibi yapılacaksa hürmetten başka bizden hiçbir şey beklemeyen medarı iftarımız olan büyüklerimizin ruhunu bu suretle incitmemiş olsak daha iyi olur."[14]

Yukarıdaki alıntıdan da çıkarılabileceği üzere, ilk tarihi film olarak adlandırılan *Alemdar Vakası* henüz yapım aşamasındayken, bugün hâlâ egemen bir söylem olan tarihin "doğru" bir biçimde temsil edilme/edilememe hususu ve bunun ne kadar "ağır bir yük" olduğu söylemi 1900'lerin başından itibaren şekillenmiş ve bu söylem bugüne kadar uzanmıştır. Tarih, sinema ve temsil ilişkisinde tekrar tekrar altı çizilen bu "doğruluk" ya da tam aksine "tarihi çarpıtma" söylemleri hemen akabinde 1922 yılında çekilen *Boğaziçi Esrarı* (Muhsin Ertuğrul) filminin çekimleri sırasında tekrar ortaya çıkmıştır. Agâh Özgüç'ün aktardığı üzere, Bektaşi bir şeyhin kadın düşkünü olarak temsil edildiği bir anlatıya sahip olan *Boğaziçi Esrarı* filminin çekimleri sırasında, filmin Eyüp Camii'ndeki seti Bektaşi bir grup tarafından "tarihi yanlış temsil ettiği" gerekçesiyle basılmış, oyuncu ve set ekibi grup tarafından saldırıya uğramış ve tartaklanmış, böylece filmin çekimi durdurulmaya çalışılmıştır;[15] ancak, bu baskı ve şiddete rağmen film tamamlanabilmiştir. Sinemanın erken döneminde ortaya çıkan bu gibi örnekler tarih, sinema, temsil ve tarih yazımı arasındaki, aynı zamanda bu alanların algılanış ve anlayış biçimleri arasındaki girift ilişkiyi ortaya koyar niteliktedir.

Bu ilişki ve bu ilişkinin "tarihsel gerçeklik" ve "doğru temsil yolları" çerçevesinde anlamlandırılma biçimleri ulus inşası ve Cumhuriyet'in kurulmasıyla iyice belirgin hale gelmiş, derinleşmiş ve böylece tarihin sinemada temsillerine atfedilen "misyon", "ağır yük" söylemleri ve sinemanın ulusal duyguları harekete geçirmek için bir araç olarak kullanılabileceği anlayışı sosyal, kültürel ve siyasal hayatın iliklerine kadar sirayet etmiştir. Sinema müzik, bale, dans, tiyatro gibi diğer sanat alanlarının aksine, Cumhuriyet'in kültür programlarının parçası olmamış ve sistematik olarak devlet desteği almamıştır. Buna rağmen, özellikle de tarih temsilleri üzerinden, Cumhuriyet'in tarih algısının ve tahayyülünün dolaşıma geçirilmesi bağlamında önemli bir enstrüman olarak işlev görmüş ve bazı istisnai örnekler dışında çoğu zaman bu görevi gönüllü olarak yerine getirmeye çalışmıştır. Bu çaba, sinemaya sistematik destek vermenin yanında iktidarların filmler hakkında dile getirdiği sert eleştiriler, uygulamaya koyduğu son derece katı sansür yasaları, kimi filmlere verdiği kısmi destekler ve diğer taraftan filmlere yüklenen misyonlar, filmlerle ilgili şiddetli tartışmalar ve baskılarla birlikte yürümüştür. Bu noktadan bakıldığında, Cumhuriyet'in kültür programlarının dışında kalması nedeniyle, Savaş Arslan'ın ileri sürdüğü gibi, diğer ulus devletlerde görüldüğünün aksine Türkiye'de sinemanın kendisinin doğrudan devletin ideolojik aygıtı olarak konumlandırıldığını söylemek mümkün olmamakla birlikte,[16] erken Cumhuriyet döneminde halkevlerinde sürdürülen kurtuluş savaşı, Cumhuriyet'in kuruluşu ve inkılapları anlatan bir dizi belgesel/filme bakarak sinemanın yeni kurulan devleti ve reformları yaymak için bir araç olarak kullanıldığı ileri sürülebilir. Bunun yanında, Serdar Öztürk'ün

"İlk film" üzerine ortaya çıkan tartışmaların ve Türkiye sinemasına dair bir "başlangıç miti" yaratma sürecinin kendisi aslında Türkiye'de ulus, ulusal kimlik ve sinema hakkında çok şey söylemektedir. Bu iddiayı bir adım ileriye taşıyarak, "ilk filmin" hangisi olduğunu belirlemek üzerine dönen münazaranın bize aynı zamanda, hatta belki daha net bir biçimde, sinema, tarih, tarihyazımı ve temsil hakkında çok kritik şeyler söylediğini öne sürebiliriz.

belirttiği üzere, yabancı filmlerden başka devletlerin propagandasını yaptığı gerekçesiyle çıkarılan sahneler, harf devriminden sonra altyazılara yapılan müdahele ve eski yazının kullanımının yasaklanması[17] ya da Arslan'ın vurguladığı üzere özellikle seslendirme, filmlerde konuşan dil ve kullanılan film müzikleri gibi yollardan,[18] sinema Cumhuriyet ideolojisinin ve reformlarının yayılmasına katkıda bulunmuştur.

Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra filmlerin gösterimine, dolaşımına ve içeriğine yapılan devlet müdahaleleri ve sert sansür uygulamaları dışında, 2004 öncesinde doğrudan devlet desteğinden bahsedebileceğimiz tek istisna tarih temsilleridir. Kuruluşun hemen akabinde, Mustafa Kemal genç Cumhuriyet'in ideallerinin ve ulusal mücadelenin tarihini anlatan filmlerin elzem olduğu üzerine düşüncelerini dile getirecektir. Bu sözlerle, ulusal tarihi "doğru" yansıtacak filmlere olan "ihtiyaç" ve "zaruriyet" söylemi ivme kazanacak, ardından Mustafa Kemal'in konu üzerine ortaya koyduğu girişimler, ilerleyen yıllarda ordunun tarihi filmlere verdiği destek ve sonrasında devlet tarafından çekilmesi öngörülen "Atatürk filmi" üzerine vuku bulacak tartışmalarla bu söylem giderek katmerlenecektir. TRT'nin kurulmasıyla birlikte devlet televizyonu ülke içinde dolaşıma sokulacak tarih imgelerinin üreticisi haline de gelecektir.

Bu bağlamda Mustafa Kemal, ulusal tarihi "doğru" temsil edecek tarihi film ihtiyacını karşılamak amacını yerine getirmek üzere birtakım girişimlerde bulunmuştur. Bunlar arasında *Ben Bir İnkılap Çocuğuyum* adlı bir filmin senaryosu üzerine bizzat çalışmak da vardır. Ancak Özön'ün belirttiği üzere filmin yapımı Mustafa Kemal'in sağlık sorunları nedeniyle gerçekleşememiştir.[19] Yine Özgüç'ün aktardığı üzere, Mustafa Kemal ulusal mücadele yıllarını anlatan *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul, 1922) romanının sinemaya uyarlanması için Muhsin Ertuğrul'la görüşlerini paylaşmış ve bu filmde Türk kadın oyuncuların kamera karşısına geçmeleri konusunda nasihat vermiş[20] ve ulusal mücadeleyi konu edinen *Bir Millet Uyanıyor* (Muhsin Ertuğrul, 1933) filmi için de yine Muhsin Ertuğrul'la senaryo üzerine görüşüp yorumlar yapmış, öneriler getirmiş, hatta film için kamera karşısına geçmiştir.[21] Ayrıca, Cumhuriyet'in 10. yılında kuruluş sürecini, ulusal mücadeleyi, yeni kurulan ulus-devleti ve gerçekleştirilen reformları anlatmak üzere Mustafa Kemal'in isteğiyle Sovyetler'den bir film ekibi Türkiye'ye davet edilmiştir. Bu süreç sonunda *Ankara Türkiye'nin Kalbi* (Sergey Yutkeviç, 1933) belgeseli çekilmiş ve daha sonra bu belgesel halkevlerinde gösterilmiştir.[22]

Mustafa Kemal aynı zamanda *İzmir Zaferi/İstiklal* belgeseli için bir kez daha kamera karşısına geçmiş, çekimlerin gecikmesi üzerine hâlâ hayatta olduğundan, kılıcının, çizmelerinin yerinde durduğundan ve ulusal mücadeleyle ilgili elinde bulunan evraklardan söz ederek, kendisinin gerektiğinde kamera karşısına geçip bir aktör gibi oyunculuk yapacağını ve anılarını tekrar canlandırabileceğini ifade etmiştir. Mustafa Kemal'e göre, böyle bir görevi yerine getirmek, yani tarihin sinemada temsil edilmesine katkıda bulunmak "milli bir vazifedir".[23]

Mustafa Kemal'in birçok kere altını çizdiği, ulusal mücadeleyi genç kuşaklara aktaracak tarihi filmlerin yapımının "zaruriliği" Cumhuriyet tarihi boyunca "Atatürk filmi" başlığı altında tekrar tekrar gündeme getirilecektir. Konuyla ilgili devlet tarafından açık oturumlar düzenlenecek, filmi çekmesi için Steven Spielberg, Martin Scorsese, George Lucas gibi yönetmenlerin adı geçecek ve bu filmde tarihin nasıl temsil edilip edilmeyeceği üzerine tartışmalar vuku bulacaktır.[24] Örneğin filmin rakı, aşk, şarkılar, şehvet gibi konulardan uzak durması ve esas olarak Mustafa Kemal'in reformist doğasına odaklanması gerektiği Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından 1989 yılında düzenlenen "Atatürk Filmi Paneli"nde konuşulan konular arasındadır.[25] Bu konu 2000'li yıllarda tekrar gündeme gelecek ve bu defa Atatürk'ü canlandırmak için aktör Kevin Costner'ın filmde rol alacağı söylentisi yayılacaktır.[26]

"Atatürk filmi" merkezinde devlet desteğiyle çekilecek ve tarihi "olması gerektiği gibi temsil edecek" zaruri tarihi film dışında, Yeşilçam



tarih filmlerinin birçoğuna ordunun verdiği desteği de not etmek gerek. Maddi bir destek vermemekle birlikte, ordunun tarihi filmlere sağladığı imkânları şöyle sıralamak mümkün: Üniforma desteği, kalabalık savaş sahneleri için figüranlık yapmak üzere askeri kuvvet desteği, silah, top, tüfek gibi aksesuar desteği ve büyük savaş sahnelerini yönetmek üzere ordu komutanlarından alınan destek, hatta bu sahnelerin koreografisini tamamen generallerin yapması. Ordu tarafından desteklenen filmlere *İstiklal Madalyası* (Ferdi Tayfur, 1948), *Çanakkale Aslanları* (Turgut Demirağ, 1964), *Vatan ve Namık Kemal* (Talat Artemel ve Sami Ayanoğlu, 1951), *İstanbul'un Fethi* (Aydın Arakon, 1951) örnek gösterilebilir.[27] Bununla birlikte, tarihi filmlerin Ayasofya, Topkapı Sarayı gibi tarihi mekânlarda çekimlerinin gerçekleştirilmesi için verilen izinler de dolaylı yoldan destek kapsamında sayılabilir.

Sinemada tarihin temsili üzerine bu gibi sistematik olmayan destek örnekleri vermek mümkün. Ancak yukarıda bahsi geçtiği gibi, TRT'nin kurulmasıyla birlikte, önceleri televizyon daha sonraları ise yine TRT üzerinden *Cumhuriyet* (Ziya Öztan, 1998) ve *Abdülhamid Düşerken*

(Ziya Öztan, 2003) gibi büyük bütçeli tarihi filmlerde yapımcı konumunda olacak şekilde, devletin tarihsel imgelerin oluşturulması ve yayılması sürecine dâhil olduğunun, hatta bizzat kendisinin sinema ve televizyonda tarih anlatılarının üreticisi konumuna geldiğinin de altını çizmekte fayda var.

Tarih, tarih yazımı ve temsil olguları bağlamında ortaya çıkan tartışmaların esas olarak sinema filmlerini ve televizyon dizilerini merkeze alan bir yapı etrafında şekillenmesi önemlidir. Tarihi temsiller etrafında dönen bu tartışmalar bizi tarih, temsil ve sinema alanlarının birbiriyle kurduğu yakın ve çetrefil ilişki üzerine düşünmeye zorlar.

Tarih, tarihyazımı, sinema ve temsil alanlarında ve bu alanlar üzerinde ve etrafında süregiden "doğru" tarih "doğru" temsil söylemlerinin tarihi filmlerin çıktığı ilk yıllardan günümüze kadar eriştiğini görmek mümkün. Bu tartışmaların aynı zamanda resmi söylemler, ideolojiler, değişen siyasi iklimlerle evrilip yeni yollara saparak, tarihi "doğru" temsil edebilmek için yeni reçetelerin ortaya atıldığı dönüşümlerden de geçtiği göz ardı edilemez. Bütün bu kültürel, siyasi ve sosyal dönüşüm sürecinde değişmediği gözlemlenebilen tek şey "tarihin nasıl temsil edilmesi gerektiği" sorusu ve "doğru" temsilin zaruretidir.

Yukarıda sözü edilen ve tarih, tarih yazımı ve temsil olguları bağlamında ortaya çıkan tartışmaların esas olarak sinema filmlerini ve televizyon dizilerini merkeze alan bir yapı etrafında şekillenmesi önemlidir. Tarihi temsiller etrafında dönen bu tartışmalar bizi tarih, temsil ve sinema alanlarının birbiriyle kurduğu yakın ve çetrefil ilişki üzerine düşünmeye zorlar. Tartışmaların neden bu ilişki üzerine ilerlediği, "doğru" temsil reçetelerinin bize neler söylediği, dönemin, ulusun ve daha geniş çapta tarih anlayışının kendisiyle ilgili nelere işaret ettiği, daha da önemlisi sinemanın kendisinin anlatım yapısı ve bir tarih anlatısı olarak ne gibi potansiyeller taşıdığı, ne tür söylemler barındırdığı gibi konuların üzerinde durulması gerektiğinin altını çizmek gerek.

Bugüne kadar Türkiye sineması üzerine yapılan çalışmalarda son derece az yer bulan tarih ve sinematik temsil ilişkisinin, tarihsel filmleri "gerçeklikten ve gerçekçilikten uzak" filmler olarak savuşturan veya "tarihsel gerçeklik" sorusunu merkeze alıp Türkiye'de tarihsel film formunu pejoratif söylemler çerçevesinde tanımlayan yaklaşımlardan ziyade, derinlemesine araştırılması gereken önemli bir alan olduğunu vurgulamak gerekiyor.

ESİN PAÇA CENGİZ
ROYAL HOLLOWAY UNIVERSITY OF LONDON

DİPNOTLAR

1 Recep Tayyip Erdoğan'ın *Veda* filmini izlediği özel gösterim ve sonrasında gazetecilerle filmle ilgili paylaştığı görüşler için bkz. "Başbakan Erdoğan, Veda Filmini İzledi", *Zaman*, 22 Mart 2010. Erişim: http://www.zaman.com.tr/politika_basbakan-erdogan-veda-filmini-izledi_965524.html [Erişim Tarihi: 10 Aralık 2014]. *Fetih 1453*'ü şahsına gönderilen DVD üzerinden izleyip sonrasında başbakanlık ofisinden yaptığı açıklama için bkz. "Başbakan Beğendi", *Hürriyet*, 17 Şubat 2010. Erişim: http://www.hurriyet.com.tr/magazin /magazinhatti/19932306.asp [Erişim Tarihi: 10 Aralık 2014]. Bülent Arınç'ın *Fetih 1453*'ü izlediği özel gösterim ve sonrasında gazetecilerle paylaştığı görüşler için bkz. "Arınç, Fetih 1453'ü beğendi: Herkese tavsiye ederim", *Zaman*, 20 Şubat 2012. Erişim: http://www.zaman.com.tr/politika_arinc-fetih-1453u-begendi-herkese-tavsiye-ederim_1247895.html [Erişim Tarihi: 9 Aralık 2014].

2 Adile Osmanoğlu'nun Banu Güven ile NTV ARTI programında *Muhteşem Yüzyıl* üzerine yaptığı röportaj için bkz. *Artı* (2011). NTV. 13 Ocak. [Online]. Erişim: **http://www.youtube.com/watch?v=BT7Y9TzJQI4** [Erişim Tarihi: 10 Aralık 2014]. Suna Vidilli'nin Haber Türk televizyon kanalında Orhan Osmanoğlu ile yaptığı röportaj için bkz. *Perspektif* (2012). Haber Türk. 28 Kasım. [Online]. Erişim: **http://video.haberturk.com/tv/video/abdulhamidin-torunu-haberturke-konustu-1/70063** [Erişim Tarihi: 10 Aralık 2014]. Ülkü Adatepe'nin *Mustafa* filmine getirdiği eleştiri ve filmin vizyondan kaldırılmasının gerekliliği üzerine dile getirdiği sözler için bkz. "Adatepe: Mustafa Filmi Vizyondan Kalkmalı", T24, 30 Kasım 2008. Erişim: **http://t24.com.tr/haber/adatepe-mustafa-filmi-vizyondan-kalkmali,18739** [Erişim Tarihi: 10 Aralık 2014].

3 *Muhteşem Yüzyıl*'ın yanı sıra, şiddetle eleştirilen, davalara maruz kalan, gösterimlerinin veya eser işletim belgelerinin çıkarılmasında engellerle karşılaşan filmler için *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoğlu, 2002), *Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirselimoğlu, 2001), *Gitmek* (Hüseyin Karabey, 2008) ve *Mustafa* (Can Dündar) örnek gösterilebilir. Ancak filmler etrafında dönen sert tartışmalar ve bu tür girişimlere rağmen yukarıda adı geçen her film vizyona girmiş ve sinemalarda gösterilmiştir.

4 "Bizim Böyle Bir Ecdadımız Yok", *Milliyet*, 26 Kasım 2012. Erişim: http://www.milliyet.com.tr/bizim-boyle-bir-ecdadimiz-yok/siyaset/siyasetdetay/26.11.2012/1632951/default.htm'Milliyet [Erişim Tarihi 10 Aralık 2014].

5 Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi* (İstanbul: Doruk Yayımcılık, 2010 [1967]), s. 51.

6 Savaş Arslan, *Cinema in Turkey: A New Critical History* (Oxford: Oxford University Press, 2011).

7 Özön, *age*, s. 51.

8 Burçak Evren, *İlk Türk Filmleri* (İstanbul: Es Yayınları, 2005).

9 Dilek Kaya, "Ayastefanostaki Rus Abidesi: Kim Yıktı? Kim Çekti? Kim 'Yazdı'?", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* 6, der. Deniz Bayrakdar (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2007).

10 Kaya, agm, s. 26-27.

11 Arslan, *age*, s. 33.

12 *Age*, s. 40.

13 Aynı yerde.

14 Giovanni Scognomillo, *Türk Sinema Tarihi* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005), s. 26.

15 Agah Özgüç, *Türlerle Türk Sineması* (İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2005), s. 28.

16 Arslan, *age*, s. 41.

17 Serdar Öztürk, *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset* (Ankara: Elips Kitap, 2005), s. 29-33.

18 Arslan, *age*, s. 118.

19 Özön, *age*, s. 210.

20 Özgüç, *age*, s. 83.

21 Hilmi Maktav, "Sinemada Tarih Dersleri", *Birikim*, sayı 239, 2009. s. 84.

22 Arslan, *age*.

23 Özgüç, *age*, s. 83.

24 Konuyla ilgili daha detaylı bilgi için Hilmi Maktav, agm ve Metin Erksan, *Atatürk Filmi* (İstanbul: Hil Yayınları, 1989).

25 Erksan, *age* ve Maktav, agm.

26 Şermin Terzi, "The 56 Year Story of the Unmade Atatürk Film", *Hürriyet Daily News*, 31 Ekim 2007. Erişim: http://www.hurriyetdailynews.com/the-56-year-story-of-the-unmade-ataturk-film.aspx?pageID=438&n=the-56-year-story-of-the-unmade-ataturk-film-2007-10-31 [Erişim Tarihi: 10 Aralık 2014].

27 Konuyla ilgili daha detaylı bilgi için TRT tarafından yapımı gerçekleştirilen *Tarihin Işığında Türk Sineması* belgeseline bakınız.

İSTANBUL 2015

expoMED EURASIA

22. Uluslararası İstanbul Tıbbi Analiz, Teşhis, Tedavi, Koruma, Rehabilitasyon Ürün, Cihaz, Sistem, Teknoloji, Donanım ve Hastaneler Fuarı

EŞ ZAMANLI

İSTANBUL 2015 LAB tech med EURASIA

ÖZEL BÖLÜM

COSMED Medikal Estetik ve Kozmetik, Ürün, Cihaz, Donanımları ve İlgili Hammaddeler ve Yardımcı Maddeler Özel Bölümü

26-29 Mart 2015

www.expomedistanbul.com

TÜYAP İSTANBUL

TÜYAP FUAR VE KONGRE MERKEZİ
Büyükçekmece, İstanbul / Türkiye

Reed

BU FUAR 5174 SAYILI KANUN GEREĞİNCE TOBB (TÜRKİYE ODALAR VE BORSALAR BİRLİĞİ) DENETİMİNDE DÜZENLENMEKTEDİR

EMİNE ÖNEL KURT

RESMİN RESMİ: SANAT ODALARI

*Tür resimleri adını verdiğimiz, günlük yaşama ilişkin sahnelerin konu edildiği çalışmalarda, özellikle 17. yüzyıldan itibaren, sanat eserlerinin sergilendiği salonları veya odaları resmetmek yaygınlık kazanmıştır. Bu resimlerde salt koleksiyonlar değil sanatın alıcıları ve satıcıları da görülmektedir. Tıpkı modern çağın koleksiyoncusu gibi Rönesans'tan itibaren "biriktirenler" bir anlamda servetleri de diyebileceğimiz bu koleksiyonlarını meraklılarıyla paylaşmak istemiş, özel olarak hazırlanmış odalarda ve vitrinler içerisinde teşhir etmişlerdir.**

Koleksiyonculuğun tarihine Hıristiyanlık sonrası Avrupa resim tarihi açısından bakarsak, ilk koleksiyonlar kiliseler için yapılan resimlerle başlatılabilir. Şüphesiz, ortaçağda sanat eseri olarak bakılmayan bu nesneler halkın izlemesi, Hıristiyanlığı anlayıp öğrenmesi için kilise tarafından yaptırılmıştır. Dini bir kurumun dışında seküler dünyaya ait koleksiyonların oluşması, ortaçağın sonlarından itibaren soylular arasında Nadire Kabinesi[1] adı verilen ve kelimenin tam anlamıyla bin bir çeşit nesnenin bir araya getirildiği mekânlarla başlamıştır. Tıpkı evrenin kilise içinde yeniden oluşturulması düşüncesinde olduğu gibi bu odalar da neredeyse tüm evreni içinde barındırıyordu. Adından da anlaşılacağı gibi alışılmadık, ender görülen, görende merak duygusu uyandıran, birbiriyle ilintisiz ve hatta acayip nesnelerin toplandığı bu mekânlar, ileriki yıllarda görülecek uzmanlaşmış koleksiyonların ve giderek müzelerin öncüsü niteliğini taşıyordu. Bitkiler, hayvanlar ve nesnelerin yanı sıra bu kabinelerde uzun bir süre sanat eserleri de biriktirildi ve giderek resim, çizim ve heykel koleksiyonları bu odalardan ayrışmaya başladı.[2] "Resmin resmi" diyebileceğimiz bu türdeki resimlerin sipariş giderek yaygınlaştı.[3] Örneğin Felemenk ülkelerinde sanat eseri sahibi olmanın yaygınlaşmasıyla birlikte koleksiyoncular nasıl kendilerinin ve ailelerinin günlük yaşamları içinde görüldükleri portrelerini ısmarladılarsa bu kez de koleksiyonlarıyla birlikte görünme arzusu oluşmaya başlamıştır.



Jan Brueghel (Yaşlı) (Hieronymus II. Francken'le birlikte) ***Arşidük Albert ve Eşi Isabella'nın Koleksiyoncunun Odasını Ziyareti,*** **1621-1623, ahşap üzerine yağlıboya, 94 x 123,3 cm, The Walters Art Museum, Baltimore**

Sanat koleksiyonları oldukça büyük iç mekânlar içinde resmedilmiştir. İzleyicinin tam karşıda gördüğü duvarla sağda kalan duvar, tavandan yere kadar resimlerle doludur. Sol tarafa genellikle odayı ve koleksiyonu aydınlatan büyük pencereler çizilir. Bir ya da iki masanın üzeri bronz heykelcikler, nadir bulunan deniz kabukları, çizimler, gravürler ve bilimsel aletlerle dolu olur. Genel eğilim olarak da koleksiyon sahibi, ziyaretçilerine "servetini" gösterirken resmedilmiştir. Kurgusal bir oda içine sığdırılan, manzara, portre, mitoloji, ikonografi ve günlük hayat konulu resimlerin yer aldığı bu koleksiyonlardaki eserler bugün neredeyse küçük çaplı bir müze oluşturabilecek sayıdadır.

Bu tür resimlerin bilinen örneklerinden biri Flaman ressam Yaşlı Jan Brueghel'e (1568-1625) aittir. Flaman resminin kendine has üslubuyla ünlü, "köylü" lakaplı ustası Pieter Bruegel'in (Yaşlı) oğlu olan sanatçı, mitoloji konulu çalışmalarının yanı sıra çiçek ve manzara resimleriyle tanınmıştır; ressamlar loncası başkanlığı yapmanın yanında Arşidük Albert[4] ve eşi Prenses Isabella için de çalışmıştır. Jan Brueghel'in ressam Hieronymus II. Francken'le[5] birlikte yaptığı tabloda, Arşidük ve eşi bir koleksiyoncunun odasını ziyaret ederken görülmektedir. Isabella oturduğu koltukta doğrudan izleyiciye bakarken, sağında ayakta resmedilmiş olan Arşidük de dikkatle yanındaki koleksiyoncuyu dinlemektedir. Resmin neredeyse figürlerden ve sanat koleksiyonundan daha fazla dikkat çekici öğesi en solda, köşede görülen büyük bir vazo içindeki çiçeklerdir.[6] Özellikle Amerika kıtasına özgü olduğu bilinen ayçiçeği oldukça büyük boyutlu resmedilmiştir. 16. yüzyılın ortalarından itibaren Avrupalıların tanıdığı, yeni keşfedilen yerlere ait bu bitkinin kendisi ya da çizimleri, meraklıların koleksiyonlarında yerini bulmuştur. Nadir bulunan bir bitki olarak ayçiçeğinin bir soylunun resmedildiği bir tabloda güneşe doğru değil de Dük ve eşine dönük olarak gösterilmesi semboliktir. Resmin sol alt köşesinde, Isabella'nın önünde, saksı içindeki ve sağdaki masanın yanında, arkası dönük biriyle sohbet ederken gösterilen kadının elinde tuttuğu karanfil çiçeği de Avrupa'da en az ithal edilen karanfil baharatı kadar değerli bir bitkidir. Doğal dünyaya ait hayvanlar ve bitkiler, insanın yaratıcılığını simgeleyen resim ve heykellerle ve bilimsel araç gereçlerle birlikte resmedilmiştir. Duvarlarda Flaman sanatçıların resimleri asılıdır. Farklı dönemlere ait heykeller arasından Giambologna'nın *Mimarlık Alegorisi* heykeli dikkati çekmektedir. Kapı üzerindeki alınlıkta yer alan heykeller, içinden su dökülen bir amfora taşıyan Irmak tanrısı; kalkanı, mızrağı, miğferi ve göğüslüğüyle Athena; kanatlı başlığı ve elinde burmalı asasıyla (*caduceus*) gösterilmiş olan Hermes'tir. Bu kapının açıldığı arka odada, elinde mızraklarıyla muhtemelen Arşidük'ün muhafızları beklemektedir. Yerde, bir sandalyeye dayalı olarak duran resimde ise tablolara zarar veren, onları bulundukları yerden alıp parçalayan hayvan maskeli figürler görülür. Alegorik bir anlatıma sahip bu eser Hollanda'da

Willem van Haecht,
Cornelis van der Geest'in Galerisi,
1628, ahşap üzerine yağlıboya,
100 x 130 cm, Rubenshuis, Anvers

Anvers kentinin önde gelen baharat tüccarlarından, Tuhafiyeciler Loncası'nın başkanlığını da yapmış olan varlıklı Cornelis van der Geest, Anversli sanatçıları desteklemiş ve kendi sanat koleksiyonunu oluşturmuştur. Geest'in desteklediği sanatçılardan biri de, manzara ressamı Tobias Verhaecht'in oğlu Willem van Haecht'tir (1593-1637). Flaman ressam Van Haecht, Paris ve İtalya'da bulunduktan sonra Anvers'e dönerek St. Luke sanatçılar loncasında usta olmuş, hamiliğine girdiği Geest'in koleksiyonunun danışmanlığını da üstlenmiştir. Sanatçı bu resminde, Arşidük Albert ve eşi Isabella Clara Eugenia'nın, Geest'in koleksiyonunun yer aldığı galeriyi ziyaret etmelerini betimlemiştir. Resmin solunda kalabalık bir grup içinde görülen Dük ve eşinin yanında, Polonya prensi Władysław Vasa (siyah şapkalı), sanatçılar Peter Paul Rubens, Gerard Seghers ve Jacob Jordaens yer alır. Bu gruba Quentin Matsys'ın *Meryem ve Çocuk İsa* resmini gösteren ise koleksiyonun sahibi Geest'tir.

Galerinin duvarları tavandan yere kadar tablolarla kaplıdır. Geest'in koleksiyonunda yer alan tablolar arasında Quentin Matsys'in *Paracelsus* portresi, Jan van Eyck'ın *Banyo Yapan Kadın* resminin kopyası, Frans Snyders'in maymun ve egzotik meyvelerin resmedildiği bir natürmortu (Geest'in kadın hizmetçisi tarafından konuklara gösterilir), hemen önünde Van Haecht tarafından yapılmış küçük boyutlu bir *Danae*, Adam Elsheimer'in *Ceres*'i, Peter Paul Rubens'in *Amazonların Savaşı*, Jan Wilden'in köpeğiyle avdan dönen bir adamı resmettiği tablosu yer alır. Dışarı açılan kapının iki yanında heykeller sıralanmıştır. Bunların arasında *Belvedere Apollonu*, *Medici Venüsü*, *Farnese Herkülü* heykellerinin kopyaları yer alır. Tanınan figürlerin yer aldığı soldaki topluluğun yanı sıra odanın çeşitli yerlerine dağılmış başka figürler ve ortada, üzeri heykelciklerle dolu bir masanın etrafında toplanmış başka bir grup bulunur. Duvarların dışında galerinin zemininde de çeşitli resimler göze çarpar. Herkes merakla galerinin içindeki resimleri, nesneleri incelemektedir. Açık duran ve üzerinde "Yaşasın Zihin" yazısının okunduğu kapıdan da biri içeriye doğru bakmaktadır.



yaşanan ikonoklazma hareketini simgeler.[7] Odadaki diğer ziyaretçiler resimleri, çizimleri ve uzak diyarlardan geldikleri belli olan deniz kabukları, mercan gibi nesneleri incelemektedir. Sağdaki masada bu tür koleksiyonların vazgeçilmez nesnesi ve bilinmeyen yerlere duyulan merakın da bir simgesi sayılan dünya küresi göze çarpar. Soldaki masada yer alan küre benzeri nesne ise bir saattir.[8] Raf üzerinde yer alan tabloda bilgeliği simgeleyen, mızrağı, kalkanı ve başlığından tanınan Athena[9] ve elindeki trompetinden tanınan, kanatlı olarak gösterilmiş Ün alegorisi resmedilmiştir. Öte yandan aynı odada ikonoklazmanın yıkıcılığını vurgulayan bir resme yer verilmiş olmasındaki amaç, cehaletin bilgelikle yok edileceği görüşünü vurgulamak

Giovanni Paolo Pannini, *Kardinal Silvio Valenti Gonzaga Koleksiyonuyla Resim Galerisi'nde*, 1749, tuval üzerine yağlıboya, 198,2 x 266,5 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut.

İtalyan ressam Giovanni Paolo Pannini (Panini) (1691-1765), ağırlıklı olarak antik dönemin ve 18. yüzyıl Roma'sının kent manzaralarını konu aldığı resimleriyle tanınır. Büyük ölçüde gerçeğe bağlı kalınarak yapılmış kent tasvirleri olarak tanımlanan *veduta* (çoğulu *vedute*) resimlerinin ilk örneklerini yapan sanatçılardandır. Papa XIV. Benedikt'e yakınlığıyla da bilinen, Papa'nın dış ilişkiler vekilliğini yapmış olan, dönemin önemli koleksiyoncularından ve entelektüellerinden Kardinal Gonzaga'nın resim galerisini resmetmiştir. Çok sayıda sanat eserini içeren bir koleksiyonun sahibi Kardinal resimde öndeki salonda, muhtemelen koleksiyonuna yeni katılan bir eseri incelerken gösterilmiştir. Arkada beşik tonozlu büyük bir salon görülmekte, bu salondan da dış mekâna çıkılmaktadır. Mekânın genelinde klasik mimari öğeler göze çarpmakla birlikte rokoko üslubuna ait detaylar, özellikle kemerleri ve alınlıkları çevreleyen heykellerde gözlenir; mekânı adeta bir sahneye çeviren iki tarafa çekilmiş perdeler dikkati çeker.

Zengin bir kütüphanesi de olduğu bilinen Kardinal Gonzaga haritalar, bilimsel aletler, antik döneme ait eserler, Çin porselenleri ve Uzakdoğu'ya ait objelerin yanı sıra çağının sanat eserlerini de biriktiren bir koleksiyoncudur. Aynı zamanda birçok sanatçının hamisi olmuş, Roma'daki Fransız Akademisi'ni ve Roma Sanatçılar Loncası'nı desteklemiştir.

Kardinal'in sanat koleksiyonu, farklı ekol ve dönemlerden çok sayıda portrenin yanı sıra Hıristiyan ikonografisine ait tasvirler ve manzara resimlerinden oluşmuştur. Bu tabloda, 832 adet kayıtlı resimden oluşan söz konusu koleksiyonun ancak dörtte birinin yer aldığı bilinir. Kardinal'in ölümünün ardından önce yeğenine kalan bu koleksiyon daha sonraki yıllarda el değiştirmiş ve büyük bir çoğunluğu da 1763 yılında Amsterdam'da yapılan iki açık artırmada satılmıştır. Pannini'nin tablosundaki tanımlanabilen resimlerden bazıları Raffaello'nun *Papa II. Julius* ve *Papa X. Leo*, Tiziano'nun *Laura de'Dianti*, Tintoretto'nun *Venedik Doçu Gerolamo Priuli*, Velazquez'in *Prens Baltasar Carlos* portreleriyle, Pier Francesco Mola'nın *Cennetten Kovulma* ve Jacop van Ruisdael'ın *Büyük Meşe Ağacı* adlı tablolarıdır. Kardinal'in baktığı resim ise Raffaello'nun ünlü *Oturan Meryem* tablosunun büyük boyutlu ve daire olan orijinalinin aksine dikdörtgen formda bir kopyasıdır. Kardinal resmin tam odak noktasında, tüm koleksiyonun merkezinde, kırmızı renkli resmi kıyafetiyle, yanında duran ressam Pannini'ye poz verir gibi durmaktadır. Resmin sol tarafındaki figürler, Kardinal'in koleksiyonunu görmeye gelen izleyiciler ya da etrafa yayılmış çizimler ve tablolardan da anlaşılabileceği üzere koleksiyonu düzenlemeye çalışan yardımcılar olmalıdır. Ruisdael'ın tablosunun sağında kalan figürlerin Kardinal'in villasının planlarını inceledikleri bilgisi kaynaklarda yer almaktadır. Sanatın yanı sıra bilime olan ilgisi de bilinen Kardinal, Roma dışında bulunan villasını yeniden inşa ettirmiş, farklı nitelikte nesneler barındıran koleksiyonunu burada sergilemiş, villanın bahçesinde nadide ve egzotik bitkiler yetişmesini sağlamış (hatta Roma'da ananas yetiştiren ilk kişi olduğu bilinir) ve burada sanatçılar kadar bilimadamlarını da ağırlamıştır. Yaşamında önemli bir yere sahip bu yapının inşa sürecine ait bir belgenin de bu resimde görünmesini istemiş olmalıdır.



David Teniers (Genç),
***Arşidük Leopold Wilhelm Brüksel'deki Sanat Galerisinde*, 1651, tuval üzerine yağlıboya, 123 x 165 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana**

Genç David Teniers (1610-1690), Anversli bir sanatçı aileye mensuptur. Eşinin babası olan Pieter Bruegel'in (Yaşlı) de etkisiyle köylülerin günlük hayatlarına dair resimler yapmıştır. 1647 yılında Brüksel'e taşınmasının ardından Avusturya Arşidükü Leopold Wilhelm'in (1614 -1662) saray ressamı olarak görev yapan Teniers, Arşidük'ün koleksiyonunu yönetmiş, 1660 yılında bu koleksiyon için *Theatrum Pictorium* adıyla koleksiyondaki resimlerin gravürlerinin olduğu bir katalog hazırlamıştır. Arşidük'ü resim galerisinde gösteren çok sayıda tablo yapmıştır. Bunlardan biri olan bu resimde gene soldaki büyük pencerelerle aydınlanan, bir duvarın tamamen resimle kaplı olduğu galerisinde Arşidük, belki de Teniers'nin onun için yeni seçtiği resimlere bakarken görülür. Arşidük Leopold, Hollanda'da naiplik yapmış ve 30 Yıl Savaşları'nın sonuna doğru politik pozisyonunun da yardımıyla oldukça önemli bir koleksiyonun sahibi olmuştur. 1400 civarında eseri barındıran koleksiyonunda İtalyan sanatından Hollanda sanatına (Frans Snyders, Pieter Snayers, Daniel Seghers, Peter Franchoys, Frans Wouters, Jan van den Hoecke, Pieter Thijs vb. sanatçılar) kadar önemli sanatçıların yapıtları yer alır. Teniers'in yaptığı bu tabloda da Palma il Veccio, Giorgione, Guido Reni, Raffaello, Annibale Carraci, Tiziano, Veronese, Dosso Dossi, Parmigianino gibi birçok İtalyan ustanın çalışmaları vardır. Bu eserlerden bazıları bugün Viyana'daki Kunsthistorisches Museum'dadır.



olmalıdır. Şüphesiz, bunu sağlayacak kişiler Dük ve eşi gibi sanatın koruyucuları olacaktır. Resimde yer alan bazı nesneler ve canlılar da karşıtlıkları vurgulamak ister gibi seçilmiştir; bilimin yüceltildiği bilimsel aletler, sanatın yüceltildiği resim, heykel ve müzik aletlerinin karşısında bu dönem resimlerinde insanın aptallığının simgesi olarak yorumlanan maymun figürleri gibi...

Sanat koleksiyonları oldukça büyük iç mekânlar içinde resmedilmiştir. İzleyicinin tam karşıda gördüğü duvarla sağda kalan duvar, tavandan yere kadar resimlerle doludur. Sol tarafa genellikle odayı ve koleksiyonu aydınlatan büyük pencereler çizilir. Bir ya da iki masanın üzeri bronz heykelcikler, nadir bulunan deniz kabukları, çizimler, gravürler ve bilimsel aletlerle dolu olur.

KAYNAKLAR

Agamben, Giorgio, "Galerinin Doğuşu: Sanatın Hayattan Ayrışması", *e-skop*, Şubat 2013 (http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-galerinin-dogusu-sanatin-hayattan-ayrismasi/1129)

Artun, Ali, *Sanat Müzeleri 1: Müze ve Modernlik*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

Daverio,Philippe, *The Ideal Museum: An Art Lover's Dream Collection*, Rizzoli International Publication, New York, 2012.

Grasskamp, Walter, "Sanatçılar ve Diğer Koleksiyoncular", *Sanatçı Müzeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 69-70.

Seymour, Slive, "Dutch Pictures in the Collection of Cardinal Silvio Valenti Gonzaga (1690-1756)", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, c. 17, sayı 2/3, 1987, s. 169-190.

Sutherland, Harris, Ann, *Seventeenth-Century Art and Achitecture*, Laurence King Publishing, Londra, 2005.

DİPNOTLAR

* Kimi zaman evdeki kadınlar tarafından görülmesi istenmeyen ve sadece erkek arkadaşlara gösterilecek olanlar, çekmecelerde saklanmış ya da üzerleri kumaşla örtülmüştür.

1 Merak Odaları anlamı da taşıyan *Wunderkammer, Cabinets of Wonder, Cabinet de Curiosit, Wonder-Rooms ya da Kunstkabinett, Kunstkammer* olarak adlandırılan Nadire Odaları'nda minerallerden doldurulmuş hayvanlara, devekuşu yumurtalarından tek boynuzlara (*unicorn*), kayalardan sikkelere dek ayrım gözetmeksizin farklı ve alışılmadık canlı cansız nesneler sergilenirdi. Yeni yerlerin keşfiyle uzak diyarlardan Avrupa'ya getirilen yeni canlı türleri (bitki, hayvan ve sürüngenler), doğadaki çarpıklığı yansıtan yapışık ikizler ya da doğayı çarpıtan ve gerçekliği bozan ayna, mercek gibi nesneler herhangi bir sınıflama kaygısı olmadan bu odalarda ve özel vitrinlerde biriktirilirdi. Sahipleri için evrenin küçük bir modeli olan bu odalar, ileride bu koleksiyonlardan yola çıkılarak belirli sınıflandırmalarla bilim, doğa ve sanat koleksiyonlarını ve nihayetinde müzeleri oluşturacaktır.

2 Sanatçılar da kendi atölyelerinde bu tür nesneleri bir araya getiriyor ve bunların birçoğunu da bu konudaki resimlerde model olarak kullanıyordu. Örneğin bir koleksiyoncunun ya da soylu birinin portresinde muhtemelen bu nesnelere de sahip bu kişileri fonda bunlarla (deniz kabukluları, küreler, denizcilikte kullanılan ölçüm aletleri, silahlar vb.) resmediyorlardı.

3 Bu resimler bir bakımdan resmi yapan sanatçının bir tür tanıtım aracı olarak kabul edilebilir; çünkü bazı ressamlar zaten sipariş aldıkları bu kişinin koleksiyonlarını oluşturmak için danışmanlık yapıyor ve gene bu kişiye birçok resim satıyordu. Dolayısıyla bu tür bir resim içinde kendi yaptıkları tablolar da görünür oluyordu.

4 Avusturya Arşidükü VII. Albert (1559-1621), İspanyol Hollanda'sında valilik yapmış, ölümüne kadar bölgede barış ve refah hâkim olmuştur. Eşi Isabella Clara Eugenia ile birlikte sanat hamilikleriyle de ünlenmişler; başta Peter Paul Rubens, Jan Brueghel olmak üzere dönemin sanatçılarını desteklemişlerdir.

5 Hieronymus II. Francken (1578-1623), Anversli ünlü bir sanatçı ailenin üyesidir.

6 Adeta alametifarikası olan bu tür çiçek betimlemelerindeki yetkinliği ve ince detaycılığı, Jan Brueghel'in "Kadife Brueghel" olarak da anılmasına neden olmuştur.

7 Protestanlığın yaygınlaşmasının ardından Hollanda'da dini imgelerin kaldırılması istenmiş ve ardından bazı kiliseler ve resimler tahribata uğramıştır.

8 Thames Nehri'nde kullandığı bir denizaltı da geliştirmiş olan Hollandalı mucit Cornelis Drebbel (1572-1633) tarafından icat edilen bu saat *perpetuum mobile* olarak adlandırılmıştır.

9 Bu tür Athena betimlemeleri bazen Erdem alegorisi olarak da kullanılır.