



# MEDİAD

Medya ve Din Araştırmaları Dergisi | Journal of Media and Religion Studies

ARAŞTIRMA MAKALESİ | RESEARCH ARTICLE

Haziran 2022, 5(1), 159-176

Geliş: 24.05.2022 | Kabul: 16.06.2022 | Yayın: 30.06.2022

DOI: 10.47951/mediad.1120687

## Erken Cumhuriyetin Hayra Yorduğu Düş: Yerli ve Muasır Çizgiler Arasında Türk Sineması

Yusuf Ziya GÖKÇEK\*

### Öz

Erken cumhuriyet ideolojisinin oluşumuna katkı veren Kadro dergisinin başyazarı ve farklı edebi türlerde eser veren önemli isimlerden Yakup Kadri Karaosmanoğlu, pek çok metninde yeni kurulan rejim adına konuşmakta, rejimin nasıl olması gerektiğini ifade etmektedir. Cumhuriyet ilan edildikten sonra Kadri, yeni rejimin kültür sanat hayatına ilişkin yazılar yazmakta, sanat türlerinin onunla birlikte kazanması gerektiği rolleri eserlerinde anlatmaktadır. Yakup Kadri, Cumhuriyet idealleri ile erken cumhuriyette karşılaşılan yozlaşma arasındaki çatışma nedeniyle, yazdığı Ankara romanında Neşet Sabit isimli karakterin sahneye koyduğu piyesini bir yol gösterici olarak konumlandırmakta, buna bağlı olarak o dönemlerde henüz az sayıda üretim yapan Türk sinemasını da romanda arzuladığı evrenin inşasında vazifelendirmektedir. Sinema, yeni kurulan bir şehirde yeni bir anlayışın öncüsü olacak, Sodom ve Gomore'de gelmesinden korkulan gelecekte Ankara romanında olmasını dilediği sancılı geçen bir gecenin umut dolu bir şafağına ütopyacı rolünü arttıracak bir araç olarak görülmektedir. Sinema çağdaş bir ütopya, aynı zamanda yerli bir içerik olarak görülmektedir. Çalışmada, Yakup Kadri'nin Ankara romanı dolayısıyla erken cumhuriyet döneminin sinemaya ilişkin görevci yaklaşımı söylem analizi kullanılarak tespit edilmeye çalışılmaktadır. Ankara romanında ve Kadro dergisindeki modernite anlayışı çerçevesinde yeni rejim yerli sinema kodları üzerinden arzulanan bir cumhuriyet ütopyası olarak tiyatronun yanında konumlandırılmaktadır.

**Keywords:** Erken Cumhuriyet, Türk Sineması, Yerli Sinema, Yakup Kadri, Ankara (roman), Ütopya

## The Dream That The Early Republic Interpret Favourably: Turkish Cinema between National and Contemporary Lines

### Abstract

Yakup Kadri, the lead author of Kadro magazine, who contributed to the formation of the ideology of the early republic, and one of the important names who produce works in different literary genres, speaks on behalf of the regime in many of his texts and expresses how the regime should be. After the proclamation of the Republic, Kadri writes about the culture and art life of the new regime, and describes the roles that art genres should gain with it in his works. Due to the conflict between the ideals of the Republic and the corruption encountered in the early republic, Yakup Kadri positions the play of the character named Neşet Sabit as a guide in his Ankara novel, which he wrote, and accordingly, he assigns the Turkish cinema, which was produced in a small number at that time, to the task of building the universe he desires in the novel. Cinema is seen as a tool that will pioneer a new understanding in a newly established city, increase its utopian role from the feared future in Sodom and Gomorrah to a hopeful dawn of a painful night that it wishes to be in the Ankara novel. Cinema is seen as a contemporary utopia, as well as a domestic content. In this study, it is tried to determine the missionary approach to cinema of the early republican period through Yakup Kadri's Ankara novel by using discourse analysis. It is seen in the novel and in Kadro magazine that it is located next to the theater in the construction of a desired republic utopia through modernity, new regime, and national cinema codes.

**Anahtar Kelimeler:** Early Republic Era, Turkish Cinema, National Cinema, Yakup Kadri, Ankara (novel), Utopia

**ATIF:** Gökçek, Y. Z. (2022). Erken Cumhuriyetin hayra yorduğu düş: Yerli ve muasır çizgiler arasında Türk Sineması. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi (MEDİAD)*, 5(1), s. 159-176.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi, yusufziyagokcek@gmail.com, orcid.org/0000-0002-8585-7331, İstanbul, Türkiye

## Giriş

Yakup Kadri'nin *Kadro* dergisindeki yazıları ve aynı dergide çeşitli yazarlarca çıkan yazılar etrafında oluşturulan sanat yörüngesi, cumhuriyet ideolojisinin bu kurucu kadrosunun sanata yüklediği anlam ve onun işlevselliği üzerinde oluşmaktadır. Yazarların her ne kadar sanatın ne olduğu ve ne olması gerektiği konusunda ittifak ettikleri bir tavır olmasa da ona aydınlanmacı bir vazife yükledikleri, onu el birliğiyle politik ütopyanın unsuru olarak söylem düzeyinde inşa ettiği görülmektedir. Teun A. Dijk'in (2019) söylem analizinin kullanıldığı bu çalışma kapsamında *Ankara* romanındaki sinema ve sanat üzerine yoğunlaşan sözcüklerin ima ettiği anlamların Neşet Sabit karakterinin yazdığı piyesle birlikte yazarın dile geldiği anlaşılmaktadır. Yazarın romandaki piyesle birlikte bir cumhuriyet ütopyası kurmakta, sinemayı ise bu ütopyanın temel araçlarından biri haline getirmektedir. *Kadro* dergisinde hem Yakup Kadri'nin hem de diğer yazarların yazılarının erken cumhuriyet ütopyası için sinema gibi belirli sanatlara ilişkin roller verilmesi gerekliliği öne çıkmaktadır. Dijk'in (2019, s. 291) "İdeolojilerin yeniden üretiminde söylemin özel bir yeri vardır. Diğer toplumsal pratiklerden farklı ve anlam kodlarından (örneğin fotoğraf, resim, görüntü, işaret, tablo, film, jest, dans vb.) daha geniş biçimde konuşma ve metnin çeşitli özellikleri; üyelerin soyut ideolojik inançlarla ilgili görüşlerini ifade ve formüle etmelerine imkân verir. Belirli eylemler yalnızca aktörlerin gizli fikirleri hakkındaki belirsiz çıkarımlara izin verebilir" yargısından hareketle *Kadro* dergisinde hem Yakup Kadri'nin hem de diğer yazarların yazılarının erken cumhuriyet ütopyası için sinema gibi belirli sanatlara ilişkin roller verilmesi gerekliliği öne çıkmaktadır. Söylemin oluştuğu bağlamı tespit etmek, söylemde beliren çelişkileri keşfederek onları analiz etmek, söylemde oluşan biz ve öteki tespitindeki olumlu ve olumsuz iddiaları görebilmek, söylemdeki imaların ve varsayımları belirlemek, söylemdeki kanaati görmek ve üzerine inşa edilen yapıyı farkedebilmek gibi (Dijk, 2000, s. 61) basamakların takip edildiği bu makalede Yakup Kadri ve onun belirli metinleri üzerinden sinemanın muasır ve yerlilik/ulusallık dengesini, cumhuriyet ütopyasının kurulmasında sinemanın temel işleyişinin nasıl olacağı çözümlenmektedir.

Yakup Kadri, ilk olarak sanatı "şahsi ve muhterem" olarak anlamakta fakat sanatçı tasavvurunu ortaya koyarken "düşmanın Çatalca önlerindeki top seslerini yatağından işitmeye başlaması"yla ve 1914 ve 1918 yılları arasında "Garp imperalisması"nın saldırısıyla birlikte sanatın bir milletin malı olduğunu düşünmektedir. Kadri *müstakil bir vatan olmadan müstakil bir sanat olamayacağı* (Karaosmanoğlu, 1933, s. 26) ifadeleriyle sanattaki kişisel ve özel durumu toplumsal kurtuluşla ilişkilendirmektedir. Sanatın şahsiliği ilkesi yerine koyulan sanatın doğduğu topraklara bağlılığı ve kader ortaklığı ilkesi beraberinde cumhuriyetin "yeni insan ve cemiyet yaratma" idealine ilişkin adımları getirmektedir;

- ihtilali hazırlayan fikir adamlarının doğması,
- ihtilalin muzaffer olması,
- inşanın başlayıp temelleşmesi,
- yeni kıymet ölçülerinin istikrar peyda etmesi (Karaosmanoğlu, 1934, s. 29).

Yeni insan ve toplum yaratımını gerçekleştirmek için Kadri'nin aşamaları toplumsal ihtilal, inşa ve yeni kıymet'ten oluşmaktadır. Bu aşamalar perspektifiyle yazarın sinemaya ve diğer sanat türlerine inşa ve yeni kıymet oluşturma rolü verdiği zımnen görülmektedir. Bu ve benzeri tasavvurlar yeni insan ve cemiyet hedefi ile kurulan erken cumhuriyet ütopyasının asli unsuru

olarak ifade edilmektedir. İdealin kurmaca olanın taslağı varsayıldığı bu tür politik ütopyalarda, tasarlanan edilen alternatif toplumun mekanizmaları ve işleyişinin yanı sıra mevcut olan sistemden daha ayrıntılı bir biçimde ayırt edilmesi gerekmektedir. Ancak bunun için “bir metnin ya da filmin politik ütopya olarak adlandırılabilmesi için alıcıya kapsamlı bir alternatif toplum taslağı sunması gerekmekte, okura ve izleyiciye (ütopyadaki) siyasal sistem, ekonomi, bilim, din, sanat ve eğitim ile ilgili ayrıntılı bilgi verilmelidir” (Saage, 1991, s. 3). Bu bağlamda *Ankara* romanında verilen bu ütopyanın nasıl olması gerektiğine ilişkin ayrıntılı bilgi ise Yakup Kadri'nin *Kadro* dergisindeki (1932-1935) yazılarında ve derginin diğer yazarlarının köşelerinde verilmektedir. Böylelikle ütopyayı yalnızca kurmaca türündeki eserler değil kurmaca olmayan yazılar da erken cumhuriyet ütopyası oluşturmaktadır.

Ütopyalar ise yirminci yüzyılda daha çok bilim kurgu türünün gelişiminde bir alt tür olarak varsayıldılar (Fitting, 2009, s. 121). Film tarihine bakıldığında politik ütopya filmlerinin yapılma sıklığının Birinci ve İkinci Dünya Savaşı arasında yoğunlaştığı görülmektedir. Fritz Lang'ın *Metropolis*'i (1927) ile William Cameron Menzies'in H. G. Wells'ten uyarladığı *Things to Come* (1937) filmleri bu duruma örnek gösterilebilir. Türkiye ya da benzeri ülkelerde ise kurtuluş savaşları sonrasında çeşitli metinlerde kurulan ütopyalar, politik ilkelere bağlı, gelecek beklentileriyle örülmüş iyi niyetli ve iyimser niteliktedir. Kurtuluş savaşı sonrası kurulan ülkelerde “yeni” vurgusu, ütopya ifadesi ile neredeyse aynı anlamda kullanılmaktadır. Ütopyanın kendini dayatması, resmi görüşü ifade eden ya da onun adına konuşan yazarlarda belirgindir. Romanlarda ütopya gerçekleşmezse distopya gelecek gibidir. Örneğin Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomora*'sında Kurtuluş Savaşı dönemi İstanbul'unun bir tür güncesini tutarken kavramın özüne ters biçimde “yaşanan” bir distopya, *Ankara* romanında ise beklentisi yüksek tutulan bir ütopya tasarımı vardır. Bağımsızlık savaşı sonrası pek çok ülke sinemasında sıklıkla bu tavır görünmektedir. Örneğin Küba'da Che Guevara'nın Batista sonrası kurulan yeni rejimin en somut görevinin “yeni insan” (Guevara, 2005, s. 89) olduğu yönündeki beyan da inşacı ruh halinin farklı zamanlarda da olsa benzer hedeflere sahip olduğunu göstermektedir. *Yeni İnsan*, öncelikle bir sömürgecilik ya da işgali tecrübe eden topraklarda bağımsızlık sonrası kullanılan yaygın bir söylemdir. Frantz Fanon, “Sömürgeleştirme (...) varlığı temelden değiştirir, özünü yitirecek denli parçalanmış seyircileri, tarihin projektörleri altında neredeyse muhteşem bir halde görülen ayrıcalıklı aktörlere dönüştürmektedir. “Yeni insanların getirdiği kendine özgü bir ritim, yeni bir dil, yeni bir insanlık verir varlığa.” (Fanon, 2007, s. 42-43) diyerek yeni insanın önceliğinin kolonyal bir ağın temizlenmesi olduğunu ifade etmektedir. Her ne kadar Türkiye kolonyal bir yönetime maruz kalmasa da, Kadri'nin yeni insan vurgusu çağdaşlık (muasır) ile yerliliği kullanmasıyla oluşmakta, ancak çağdaşlığın kolonyal olarak görülebilecek belirtilerine (semptom) karşı olmayı gerektirmektedir. Muasır ve yerliliği belirleyen gerilim ise distopya ile ütopyanın muhtemel çatışmasıdır. Yazar yaşanan kötü tecrübe ile yaşanacak olanların müjdesi arasında bir yerde romanlarını konumlandırmaktadır. Film tarihinde ise yeni insan tecrübesi, Kadri'nin romanlarında olduğu gibi iyi ile kötünün mücadelesi olarak yansıtılan toplumsal tarih boyutuyla ele alınmaktadır. Üçüncü Sinema'nın doğuşu olarak kabul edilen Fernando Solanas'ın *Kızgın Fırınların Saati*'nde (Solanas, *La hora de los hornos*, 1968) yer alan *Şiddet ve Özgürlük* (La Violencia y La Liberacion) bölümünde yeni insan hayatı yaşanabilecek biçime, yani bağımsız bir ülkeye dönüştürmeyi gerçekleştirecek (Gökçek, 2017, s. 230) bir ilkeye dayanmaktadır.

Yakup Kadri de yeni kurulan cumhuriyette öncelikle bir edebiyatçı olarak diğer ülke sinemacılarının yaptığına benzer bir biçimde kötü ile ideal iyinin karşılaşmasını yapmakta, erken

cumhuriyeti iki romanı arasında bir eksenle değerlendirmektedir. *Sodom ve Gomore*'de yozlaşma, züppeleşme gibi eğilimlerle birlikte yaratılan distopik bir evrenin varlığına dikkat çekilmekte; *Ankara*'da ise *Sodom ve Gomore*'de gördüğü kâbusu tersine çeviren bir ütopya ile gördüğü düşü hayra yormaktadır. Yazar kurmaca eserlerini, bir filmin senaryosunun kurgusuna yakın bir şekilde biçimlendirmektedir. Geçmiş öne çıkarışı, onun eskimişliğine ve terkedilmesi gerektiğine ilişkin bir hassasiyet nedeniyledir. Eserlerini klasik anlatının da hedeflediği kazanılan ile kazanılması gereken bir gelecek olarak kurgulamaktadır.

Eserlerinde ele alınan tarih aralığı, 1920 ile 1950 yılları arasındadır. Erken cumhuriyet, Türk toplumunun *bitmeyen modernleşmesinin* en kritik aşamalarından biridir (Berkes, 2022; Mardin, 2021). Yazar dönemi kendi toplumsal gerçeklerini bir vakanüvis gibi değil kişiyi merkeze alarak gerçekçi ve eleştirel bir tutumla anlatmaktadır. Roman nihai olarak, kurmaca bir metin olsa da dönemin bürokratları ya da kişilerini anıttırarak oluşturduğu karakterleri arasından kendini gerçekçi kılmaya çalışmaktadır. Gerçek için aradığı tutamak ise belgesel biçimdir. Kadri'nin dönemin gerçekleriyle bir kurmaca yaratması, bu yönüyle, sinemada belgeselin de bir alt türü sayılan (docu-fiction) kurgu-belgesele benzemektedir. *Kurgu-belgeselde* esas olan, gerçek olmayan öğeler ve kurmaca durumlar üzerinden gerçeği (Lipkin, 2006) üretmektir. *Kurgu-belgesel* en çok *yarı belgesel* (docu-drama) ile karıştırılmaktadır. *Docu-drama*, gerçek olayları ya da kişileri betimlerken gerçekçi olmayan unsurlarla gerçeği üretmektedir (Nichols, 2017). Yazar, dramatik bir yönle müstear ya da anonim adlarla gerçeği kurmaca gibi oluşturmakta ve gerçeği kurduğu evrene konuk etmektedir. Ancak yazar *kurgu belgesel* yaratırken ideal olarak belirlediği bir gerçeğe yön vermekte, ele aldığı konu itibarıyla gündemin içinden konuşmaktadır. Ancak Kadri, romanda gerçeği yalın bir biçimde aktarmamakta, onu sinema diliyle görünür kılmaktadır.

Kadri, eserlerinde *cennet* ve *cehennemi* kentler üzerinden göstermektedir. *Sodom ve Gomore*'de bir İstanbul cehennemi yaratılırken *Ankara*'da ise bir başkent cenneti inşa edilmektedir. Şehirler, mutlak kötü ile iyiyi tasvirde birer araç olarak kullanılmaktadır. İşin *belge* (document) tarafı ise yazarın bir bürokrat olarak devletin idari işleyişi içinde bulunması ile erken cumhuriyetin bir dönem ideoloğunu üstlenme iddiasını taşıyan Kadro dergisinin yazarlarından biri olmasından kaynaklanmaktadır. Eserlerinde ele aldığı konuları aynı zamanda bir tanık gibi yazması yazarın resmi bir çevreyle tanışıklığı nedeniyledir. *Resmi bir çerçevede* içinde betimlenen *kıyamet* ya da *kıyamet sonrası* manzaraları da Kadri'nin ideolojik tavrının en iyiyi bulma çabasından doğmaktadır. Yazarla roman karakterinin iç içeliği, eserlerinin *kurgu belgesel* türü şeklinde yorumlanmasını beraberinde getirmektedir. Kadri, romanda bulunan kişileri kendi sözcüsü kılmaktadır. Bundan dolayı metinde yer alan idealist tipler temelinde kendisinden izler taşımaktadır. Bu tipler, adeta yazarın kendi sesinden konuşur. Klasik gerçekçi bir roman çizgisinde oluşturulan romanlarında “hem anlatıcılarını hem de kahramanlarını zaman zaman ‘yazarın sözünü emanet ettiği kişi’ konumunda geniş ölçüde kullanmıştır” (Sarçışek, 2009, s. 192).

### Selma Etiği, Neşet Sabit Estetiği

Yazar, *Ankara* romanında Selma adlı karakterin yaptığı üç evliliği, sırasıyla; kurtuluş savaşı, cumhuriyetin kuruluşu ve sonrasındaki elitlerin yozlaşması gibi tematik bölünmelerle ele almakta, romanı yozlaşmanın da sona ereceği, “yeniden kurtuluşçu” bir umutla bitirmektedir. Yakup Kadri romanın ilk bölümünde Selma Hanım'ın ilk evliliğine, *Ankara*'ya tayin olan bir banka görevlisi Ahmet Nazif Bey'le izdivacına odaklanmakta”; *Ecnebi işgali altında* olan İstanbul'un karşısına

kurtuluşun mekânı olarak Ankara'yı yerleştirmekte yapmakta ve orayı "bir masal ülkesi" olarak nitelemektedir. Romanın ikinci bölümünde ise Selma Hanım'ın ikinci evliliği, eski bir Kuvayı Milliyeci, Binbaşı Hakkı Bey'le yaptığı evlilik, konu edinmektedir. İlk eşi Ahmet Nazif'in savaş bitene kadar daha rahat bir yerde yaşama isteğini reddeden Selma Hanım, milli mücadeleye doğrudan katılım sağlamış, bu süreçte tanıştığı Hakkı Bey'le evlenmiştir. Milli Mücadele sonrası Hakkı Bey, Miralay olarak ordudan emekli olmuş, savaş sonrası kurulan cumhuriyet döneminde bir şirkette yöneticilik yapmaya başlamıştır. Hakkı Bey önceki hayat tarzını da tamamen değiştirmiş, Ankara'daki yüksek cemiyetin gösterişli hayatına dâhil olmuştur. Selma Hanım üçüncü evliliğini, yazarın "İçtimai Mükellefiyet Teşkilatı'nın durup dinlenmek bilmeyen" bir üyesi olarak tanıttığı, genç bir gazeteci olan Neşet Sabit'le yapmıştır. Selma Hanım, ilk evliliğinde rahat, ikinci evliliğinde zengin bir yaşamı tercih etmeyip eski kocalarının yozlaşma sürecine ortak olmak istememiş, yeni kocasıyla (üçüncü evliliği) birlikte yazarın çizdiği "kızıldan pembeye, pembeden mora, mordan leylakiye geçen bir aydınlık içinde cıvıl cıvıl kaynayan Ankara..." (Karaosmanoğlu, 1996, s. 187) için çalışmaktadır. Selma'nın hayatı, erken cumhuriyetin gördüğü aşamaları yakınlaştırması açısından önemli olmaktadır.

Yazarın Selma'da gördüğü bir ulus alegorisidir. Kadri, Fredric Jameson'un çokça eleştirilen "Üçüncü Dünya, kendi kaderini, ulus olmağını, yazmak zorundadır" (Jameson, 2005, s. 372) şeklinde anlaşılan yargısını doğrular mahiyette Ankara'yı ele almaktadır. Yakup Kadri'nin Kadro dergisinde yazılan yazılar da bu tutumu doğrular mahiyettedir. Ankara, bozkırın ortasında, bir bağımsızlık rüyasının devamı için inşa edilen ancak yozlaşma gibi karabasanlarının da bol olduğu bir mekândır. Romanda dekadansın yoğunlaştığı noktalar Selma'nın Cumhuriyet sonrası yeni elitin *Sodom ve Gomore* romanındaki işbirlikçilere dönüştüğünü gözlemlediği yerlerdir. Kadri'nin romanının belgeselleştiği kısımlar bu noktalarda oluşmaktadır. Örneğin, Kadri; Selma'nın ikinci kocası nezdinde Türk subaylarının yabancı firmaların birer mümessili haline gelmesini, neokolonializme yönelik bir eleştiri olarak da okunabilir, uzaktan, buruk bir biçimde not etmektedir. *Ankara*, genel itibarıyla genç cumhuriyetin ilgili ve sorumlularına, onlara da deşebilecek itirazların bulunduğu bir şikâyetname ya da raporlamadır. Yozlaşmanın ilacını, ne romandaki betimlemelerle şarklılardan ne de şehirleşmenin semptomu olan müstağripten beklemektedir. Zira şarklı olanlar *Yaban*'da ikna edilmesi gereken, müstağrip ise *Sodom ve Gomore*'de asla deva veremeyecek olandır.

Yazara göre kurtuluş, romanda Neşet Sabit karakterinin hayat hikâyesiyle inandırıcı kılınmaktadır. Neşet Sabit, Anadolu ve yüksek sanatla (erken cumhuriyetin yüksek sanat olarak belirledikleri tiyatro ve opera vb. uğraşan bir gazetecidir. Sabit'in gazeteci kimliği, Ankara taşrasını ve yöresindeki diğer şehirleri bilmesini sağlamakta, sanatçı kimliği ise tanık olduğu ve içinde yaşadığı, Batı sanatlarıyla ilişki kurmasına imkân tanımaktadır. Yazar, Neşet Sabit karakterinin *magnum opusu* (başyapıt) olarak zikredilen piyesini, dünyadaki diğer çağdaşları gibi kılan yerli kimliği, Batı'ya kaynaklık eden kültürle ilintilendirmektedir. Dönemin çağdaş ve evrensel olma ölçütü olarak yerellik ve uluslararasılık arasında bir lehimleme yapılması gerektiğine yönelik inanç yoğun bir biçimde görülmektedir (Suman, 1942, s. 14). Neşet Sabit'in yazdığı piyes horon ve türkülerle Anadolu'yu vurgulamakta aynı zamanda eski Yunan'ı kültürel havzaya dâhil etmektedir.

Neşet Sabit, *hars ve kültür* kavramlarını ortak bir kavrayış (Gökalp, 1972) içerisindedir. Muasır ile milli kültür ikiliğinin uyumu farklı yazarlarca savunulmaktadır. *Kadro* dergisindeki bir yazısında Ankara romanında henüz ütopyayı kurmadığı Üçüncü Bölüm öncesindeki kenti ışık ve



karanlıklar üzerinden tasvir etmektedir. “Bizim bulunduğumuz şu devre ikinci Orta Çağdır” (Karaosmanoğlu, 1932, s. 30) diyen Karaosmanoğlu, Ankara’da bir yanda balolarda yaşayan zenginler, diğer yanda elektrikle bile henüz tanışmamış yoksul halkla, benzer bir Ortaçağ tablosu oluşturulmaktadır. Yoksul ve fakir yalnızca ekonomik parametrelerce değil kültürel olarak da ayrılmış görünmektedir. Ayrılmışlığı fark eden Neşet Sabit, Ankara’nın yeni caddelerinden geçerken “Bu ıssızlığın bu kadar aydınlığa ne ihtiyacı var?” diye sorar (Dirlikyapan, 2014, s. 63). Işık imanen kaynağını elektrikten almakta, karanlık ise elektriğin yokluğunu çağrıştırmaktadır. Sinemanın elektrikle ilişkisini düşünerek yazar, romanın pek çok yerinde filmi sefahat eğilimi nedeniyle bir ortaçağ alameti olarak değerlendirmektedir. Ankara’nın yoksul semtlerinde, ki bu birkaç mahalle hariç her yerdir, ellerinde fenerlerle mevlüde giden insanları “ortaçağ Asyası’nın göbeği” (Karaosmanoğlu, 1983, s.132) olarak niteleyen yazar elektrik ve ihtiyaç arasındaki orantıyı tersine çevirebilecek bir mühendislik içinde düşünmekte, bu orantısızlık nedeniyle doğrudan olmasa da sinemayı, içeriği nedeniyle, bir elektrik israfı ve ortaçağ karanlığı olarak tasvir etmektedir. Bu israfı muasır bir tüketime dönüştürme eşiği yazara göre sanatla ilgili başlamaktadır. Zira perdeden yansılan imgeler, karanlıkta kalanların zihninde bütünlüklü bir düş / gerçek göstermektedir. Yazar ütopyasını sinemada gerçekleri anlatarak kurmaya niyetlenmektedir. Bu yönüyle sinema romanın üçüncü bölümünde yazarın kurduğu ütopya olması gereken rolü oynayacaktır. Ankara’nın yoksul semtleri ile bürokratların ya da tüccarların oturduğu semtleri ayıran bir işaret olarak elektrik, aynı zamanda sinema olarak görülmektedir. Yazar, bir yerde ışık israfına diğerinde ise ışık mahrumiyetine dikkat çekmekte, yaşanan “uzun ortaçağ”ı geride bıraktıracak bir gösterge olarak “halkı eğitmeyi” kendine vazife çıkaracak bir sanatı ve henüz sanat olduğunu kabul etmese de sinemayı işaret etmektedir. Halkı, yoksul parantezine sokmayan Kadri, sinemayla yoksulu eğitebileceği zengini ise terbiye edebileceği bir düzen kurmaktadır. Sinemanın eğitsel tarafının öne çıkarılması diğer erken cumhuriyet düşünürleri tarafından da vurgulanmaktadır (Soysüren ve Yıldız, 2017), (Lüleci, 2018). Sinemanın kitlesel yönü yoksul ile zengini birleştirebilecek şekilde dayanışmayı sağlamaktadır.

Neşet Sabit’in Mustafa Kemal’in de izlediği piyeste yeni cumhuriyetin ilk on yılında görülen sorunların neler olduğunu, ilerleme yönündeki ağır aksaklıktan kurtuluşun nasıl sağlanacağını söyleyerek, bir sanat eserinin hiçbir ilgi ve çıkar duymadan üretilmesi gerektiği prensibini (Tunalı, 1984, s. 66) hatırlatan Kantçı eğilimin dışındadır. Zira sanat eserinin, Kadri’ye göre cumhuriyet aydınının nezdinde bir ereği olmalıdır: İslah ve terakki (ilerleme). İslah, terakki kavramına yapışıktır. İlerleme hedefi varsa öncelikle yolda bulunan çalı çırpılardan kurtulmak gerekir. Terakki aynı zamanda, cumhuriyetin önceki dönemden ele aldığı bir terennümdür. Sanatın bir misyonu bulunmaktaydı, “terbiye” ve “vazife” nosyonuyla hareket etmeliydi. Sanatın etik alanı Selma’nın iradesiyle oluşmakta Neşet Sabit’in tercihleri de ele alınan konuları estetiğin ilgisi içine dâhil etmekteydi.

Etik ve estetik farklı kategorileri sorgulamakla birlikte her biri değerler alanını oluşturmaktadır. Estetik, “güzel, yüce” gibi kavramları mesele edinirken etik ise “iyi”, “kötü” gibi kavramları konu edinmektedir. Her iki kategoride “iyi” gibi ortaklaşılabilir kavramlar (Deleuze, 2007) olduğu için kavramları ayırmak kolay olmamaktadır. Güzel-yüce-çirkin, iyi-kötü gibi kavramların birbiriyle eşleştirilmesi geleneksel sanat anlayışında hâkimken insanın kendi eylemlerinde ve eliyle yaratmış olduğu ürünler, bu anlayışın dışında bir yerden bakıldığında, kusursuz bir evren tasarımının dışında kalmaktadır. Bu kusurun getirdiği uyumsuzluğun ortadan

kaldırılması amacıyla insan yaratımındaki kusurluluk, etik ve estetik beraberliğiyle çözüme kavuşturulmaya çalışılmaktadır. Bu anlayış merkeze alındığında güzelliğin yasalarına göre oluşturulan bir eser aynı zamanda iyi olmaktadır. Kadri'nin karakterlerinde ve onların yaşadığı evrende kurduğu denge de bu yöndedir. *Sodom Gomore* ile *Ankara*'da iyi ile kötünün tasvirinin, İstanbul ve Ankara'nın, distopik ve ütöpik evrenin beraberliği, "esfel-i safilin" (aşağıların aşağısı) ve "ahsen-i takvim" (en güzel) arasındaki gerilim üzerine kuruludur. Romanlarındaki estetik, hikmeti oluşturabilecek anlatı biçiminde, etik ise hikmeti hükümet gereğidir. Kadri'nin Ankara romanında Selma'yı etik bir kategoride, Neşet Sabit'i estetik bir yerde konumlandırmak da yazarın romanlarındaki karakter dengesi ile ilgilidir. Selma, etik, yani seçimlerinin ahlaki sorumluluğunu üstlenebilecek bir irade; Neşet Sabit ise bir piyesin nasıl olması gerektiği üzerinden sinemanın da nasıl şekilleneceğinin bilgisini vermektedir. Sabit'in tiyatro piyesi aynı zamanda sinemanın hedefinin ne olması gerektiğine ilişkin kriterler içermektedir.

### Sinema Tasarımından İzleyici Mühendisliğine

Selma'nın son kocası Neşet Sabit, önceki kocaları gibi, iki kelimelik bir tertiple anlatırsak, müstağrip (korkak) ve elit (yoz) değildi. Parantez içindeki ifadeler Kadri'nin eski kocalara ilişkin duygu çıkarımıdır. Ancak Neşet Sabit, Yakup Kadri'nin cumhuriyetin sonraki yıllarını aydınlatacak bir sanatçıydı. Yeni cumhuriyet savaşını vermiş, nihayetinde bağımsız olmuş ancak yeni savaşı ve akabindeki bağımsızlığı sanatla kazanacaktı. Bu sanat da "yeni tür sanat" olarak yirminci yüzyılda kabul edilen sinema olacaktı. Kadri, yeni sanata tiyatro kadar yakın olmasa da onun kiteselliğini tiyatrodan daha çok önemsiyordu. Neşet Sabit'in piyesi gibi sinema da bir yol haritasına sahipti:

"Sinemalar da, bu piyesin kazandığı muvaffakiyetten sonra, artık, halkın aşağı duygularına hitap eden ve insanlığın hayvanlık kısmını gıcıklayan, adi, bayağı ve zevksiz filmleri çevirmekten vazgeçmişler, bunun yerine milli davalara hizmet eden *satirik* ve *epik* filmler yapmaya başlamışlardı. Halk, bunları aynı alaka ve tehalükle seyrediyor; bunlara bakarken Greta Garbo'nun aşıklarına ağladığı, Charlie Chaplin'in düşüp kalkışlarına güldüğü kadar, ağlayıp gülmesini biliyordu. Hele Anadolu'nun bir yerinde bataklık kurutuluşunu, yeni demiryolu hattı üstünde ilk trenin işleyişini veya Seyhan sahasındaki pamukların Kayseri bez fabrikalarına gelip oradan beyaz patiska ve renkli basma halinde çıkışını gösteren milli aktüalite filmleri, sinema sallerini (salonlarını) alkış ve sevinç çığlıklarıyla çın çın çınlatıyordu" (Karaosmanoğlu, 1987, s. 185-186). Yazar, film izleyicisini; ticari sinema dilinin iğvasından (ayartıcılığın) kaçınan, onları dram ve komediye gerektiği gibi tepki veren ancak milli dava temalı filmlerin satirik ve epik bir biçimde çekilen filmleri daha çok talep eden, heyecanla karşılayan bir kitle olarak tasarlıyordu. Klasik anlatıda karakter yaratılması, belgeselde ise cumhuriyetin üretim ve tekniklerinin gösterilmesini bir ilke olarak ortaya koyuyordu.

Garbo ve Chaplin, büyük ölçüde klasik anlatı içerisinde değer merkezli, hiciv biçiminde yer alan dram ve komedilerde rol almaları, yazarın kanaatini etkilemekte, klasik anlatının kathartik bir usulle izleyiciyi aynı zamanda erdemli bir vatandaş kılma gayreti üzerinden verdiği örneklerdir. Ancak Kadri'nin dramatik alana klasik anlatı çizgisinde gelişen kurmaca ve belge içerikli görüntüleri dâhil etmesi yazarın evrenindeki fantezi ve gerçeklik beraberliği nedeniyle. Dramatik alanın kaçışçı yönelimini gerçek alanının sahici yönelimiyle dengelemek için Kadri biçimsel düzeyde bir köprü kurmaktadır. Kadri, sinemanın yıldızları, biçimi ve türlerini kitlenin eğitimi ve yönlendirilmesi gibi görevlerle topluma ve tasarladığı ütopyaya hizmet dairesi içinde düşünmektedir. Belgeseli ve kurmacaya ilişkin seyirci tepkilerinin aynılığı ve devamlılığı da ütopyadaki mühendisliğin her yerde

aynı sonucu verme isteğiyle ilgilidir. Yeni cumhuriyet yeni sanat türü ve anlayış biçimiyle, sürekli kendini yenileyen ve gelişmekte olan ülkenin müjdecileri, talim ve terbiye dairesinin aparatı olarak görünmektedir.

### Erken Cumhuriyet'in Sinema Düşü: Maarif

Erken Cumhuriyet döneminde sinema ile ilgili Türkçede az sayıda kitap bulunmaktadır. Bu kitaplarda sinemanın rolüne ilişkin temel vurgu aracın eğitici yönde kullanılabileceğiydi. Bu önerinin hedef kitlesi bürokratlardı ve yazılanlar bürokratik mekanizmayı telkin edici nitelikteydi. Türkiye'de yayımlanan ilk sinema kitabı Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun çevirdiği Alexis Sluys'e ait *Mekteb ve Sinema* (1927) ve Hilmi Adnan Malik'in yazdığı *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri* (1933) idi. Bu kitaplarda ele alınan temel mesele sinemanın eğitim için önemi idi. Malik, kitabın amacı bölümünde (Ülkü) "Günde binlerce insanın girip çıktığı bu sinemalarda hâkim kuvvetin neden ibaret olduğunu bilmekle, içtimai, siyasi, terbiyevi ve iktisadi sahalarda yapılmak istenen değişikliğe yardım edilmiş ve hız verilmiş olur." (Malik, 1933, s. 6) demektedir. Malik de Kadri gibi sinemanın etkin bir maarif aracı olarak kullanılabileceğini düşünmekteydi. Yeni kurulan cumhuriyetlerin kendi meşruiyetlerini halkla paylaşmak ya da onları bu alana dahil ederek meşruiyet paydasını genişletmek için kullandığı film türü de belgeseldir. Yakup Kadri de kurduğu ütopyada Sovyetlerin haber-belgeselleri gibi gündelik gelişmelerin ve terakkinin kayda alınmasını alkışla takdir edebilecek bir kitle beklemektedir. Kadro Dergisi yazarken ziyaret ettiği Moskova'da gerçekliğin sökün ettiği, romantizmin yerini aldığı sanat türlerine yönelik halkın ilgisi dolayısıyla Kadri, Türkiye'de de böyle bir değişimi zımnen talep etmektedir. Halkın ilgisi meselesi tartışmalı da olsa Sovyetler'de rejim sanatçıyı bir suç ortağı kılarak sosyalist gerçekçi bir akımın savunusu altında iş üretmeye zorladı (Miller, 2010, s. 1). Ancak Kadri, Çarlık rejiminden sonra Rusya'da Sovyetler'in kurulması ile Türkiye'deki Osmanlı dönemi sonrası yeni rejim arasında bir benzerlik ilişkisi kurmakta, Sovyetler'in yeni bir toplum yaratma çabasındaki heyecana katılmaktadır. Sovyetler'de Lenin öncülüğünde rüya ile gerçeklik arasında kurulan ilişkide, rüya bir gerçeklik belirlenimi olarak kabul edilmekteydi. "Lenin bu ameli yaklaşımın kolektif bir düzeyde "tarih" yapmaya uygulanabileceğini iddia ediyordu. Ütopyacı vizyonlar, "hülyalar," diye yazıyordu Lenin, "yeni bir halkı" devrimci bir planı gerçekleştirmeye motive ettiklerinde bilimseldirler. Böylece tarihsel olarak gerçekleştirme sosyalist rüyanın kabul edilebilirliğinin ölçücü haline gelir. Rüyanın bir fantaziden ibaret olmadığını kanıtlamaktadır. Ama bu arada, tarihin kendisi bir rüya âlemi haline gelecektir" (Buck-Morris, 2004, s. 81). Sovyetler gezisi sonrasında kaleme aldığı yazılarda Kadri de romanlarında ortaya koyduğu felaket ve ütopyik vizyonu ile yeni bir tarih yazma / yapma imkanını da ortaya koymaktadır. Kadri, Sodom Gomorre ile kaçınılacak olanı, geçmiş; Ankara ile gidilmesi gereken, geleceği göstermektedir.

Yazara göre sinema muasırlığa gidilecek yol üzerinde bir levhaları koymaktadır. Yoldaki işaretlerin anlaşılması için gerekli olandır. Sanat, topluma geleceğe ilişkin bir görüş, geçmişe yönelik bir hafıza olarak konumlanmaktadır. Bu doğrultuda sanatçı, Kadri'ye göre toplumun bir parçasıdır, ürettiği eserle bu yeni toplumsallığa katkı ve yön vermektedir. Yaratılan eserle birlikte izleyici heyecan duymaktadır. Eser aurasını kaybetmemekte, izleyici ise ona donuk gözlerle bakmamakta, aralarında estetik temelli ilişkisellik kurulmaktadır. Yakup Kadri, eserin oluşturduğu heyecanın nedenselliği üzerinde durmasa da bu durumu, izleyicinin eseri sahiplenmesi ve ona nasıl yaklaşılacağını bilmesini *bedii heyecan* (estetikğin konusu olan güzelliğe duyulan ilgi, heyecan)



(Karaosmanoğlu, 1932, s. 19) kavramıyla anlatmaktadır. Yazarın Ankara romanında Neşet Sabit'in piyesinin devlet bürokrasisinde, halkta yarattığı heyecandan hareketle sinema izleyicisinin de benzer bir heyecanla filme ilgi göstermesini arzulamaktadır. Eğitsel bir içerik, kurmacanın aldatıcı ihtimalini gidermekte, maarif alanına destek vermektedir. Romanda Neşet Sabit'in yazdığı ve yönettiği piyese Mustafa Kemal'in katılımı, Kadri'yi gönendirmekte, onun takdirini aldığını ima ettiği jest ile doğru yolda olduklarının bir emaresi olarak görülmektedir. Hilmi Malik'in sinema kitabında da sinema kitlelere cumhuriyetin kazanımlarını gösterebilecek güçlü bir eğitici materyal üreten bir mecra niteliği taşımaktadır: "Gazinin... Türk Cumhuriyetini kurması ve daha sonraki içtimai, siyasi ve iktisadi inkılâpları gösterecek filmler, bilhassa bu mevzular üzerinde yazılmış, çok kitaplara ve yazılara karşı pek büyük bir merak uyandıracacağı ve onları seve seve okutacağı tabii görülmelidir"(Malik, 1933, s. 45).

### Kendine Dönüşlü Bir Sinema

Yakup Kadri sinemayı kendi çağdaşları gibi genç cumhuriyetin *terakki* yolunun bir garantörü, maarif meselesinin bir uzamı olarak değerlendirmekteydi. Sinemanın maarif etkisi bilginin görülebilir bir düzlemde, görerek öğretme inisiyatifi alabilecek niteliğe sahip olduğu iddiası üzerinden tartışılmaktaydı. Sinemanın terbiye ve vazife gibi belirli yükümlülükler üzerinden değerlendirildiği erken cumhuriyet döneminde idealleri çerçevesiyle bir hedef tayin ediliyordu. İdealler doğrultusunda sinema bir bilgi kaynağına ve ders materyali özce maarif hamlesi olarak görülmekteydi. Ancak *Ankara* romanından alıntılanan kısımda sinemanın erekselliği zımnen ikiye ayırmaktadır: Kaçışçı ve didaktik. Kaçışçı sinema izleyene sorunlarını unutturmakta ve onları ürettiği hülyayla oyalamakta, pür eğlenceyi hedeflediğinden dolayı ise yozlaştırmaktadır. Kendinin desteklediği sinema ise didaktiktir. Örneğin izleyeni heyecandıran kısmı yurttan yaşanan gelişmelerdir. Kadri, zımnen kaçışçı sinemanın arzusu kısırlanan izleyicisini yurtdan ettiği, ondan uzaklaştırdığı ve yersiz-yurtsuz kıldığını ifade etmekte, kendi önerdiği dille onu yeniden "yurtlu" ve vatandaş yapmaktadır. Ancak kaçışçı hazlar vaat eden (Kirel, 2012, s. 30-31) yozlaştıran sinemayla bunu yapmak mümkün değildi. İzleyeni yüce bir hedefe yönlendirecek, Aristo'nun *Poetika*'sında bir sanat eserinin erekselliği doğrultusunda izleyeni kathartik bir biçimde doğru ve yüce olana yönlendirecek, onu sağaltacak, ağularından / zehirlerinden arındırılmış bir evrenin hakiki mukimi kılacak bir sinema gerekliydi. Yazara göre doktriner bir biçimde izleyenlere cumhuriyetin kazanımları, yurttaşlık bilinci vermekle mükellef bir sinema dili, yeni sanatın ereği olmalıydı. Sinema bu yönüyle hayatı olgusal olarak ele alan ve yeni rejimin tüm ürettiklerini abidevi olarak üretebilecek, rejimin kendine dönüşlü, bizatihi yansılanan yüzünü oluşturacaktı. Ütopya, sinema aracılığıyla öz-düşünümsel (self-reflexivity) bir nitelik kazanacaktı.

Romandaki ele alınış itibarıyla Garbo ve Chaplin üzerinden izleyicinin eğilimi, hicvin ve destansı yapıları filmlerin ikiliğinde belirlenmekteydi. Dönemin sinema yıldızlarının ele alınışı Yakup Kadri'nin *Ankara* romanında yaptığına benzer bir ikilik taşıyordu. Selma'nın önceki iki kocası üzerinden verdiği yargıda, milli mücadelede yer almaktan korkanlar ve milli mücadeleden sonra yozlaşanlardı. Satirik bir dil eski kocalarının şahsında somutlaşan yozlaşmayı eleştirmek için piyeste kullanılıyordu. Destansılık ise yeni kocası Neşet Sabit'in şahsındaydı. Kuru, meyve vermeyen "ahlat ağaçları"nın bulunduğu bozkırda farklı tür ve temalardan melezlenen bir opera sahneyi koymaya çalışan ve aynı zamanda romanını yetiştirmeye çalışan Neşet Sabit'in kaleminde somutlaştırmaktadır. Karakterin yazdığı piyes içeriği itibarıyla muasır çizgi ve yerlilikle, sinema dilini de Batı ile Doğu'yu birleştiren ideolojik bir ataç olarak görmektedir. Metinde vurguladığı

sinema dilinin iki ucu satirik ve epik türleriyle yeni toplumsallığın sanatına yön vermektedir. Tiyatro metninden bu iki ucun birlikteliğini vurgulamaktadır. Yazarın, yazdığı eserin, piyesin ya da senaryonun *yabanlığı* iki türün melezlenmesiyle izleyiciyle teması yoğunlaştıran bir reçetedir. *Yaban*'da Kadri'nin halkın asıl gündemine şaşırarak, yabancılaşan kahramanı *Ankara*'da kendi gündemini halkın gündemi kılmak için kolları sıvamaktadır. Karakterlerin (sinemada) tekâmülü mekânsal düzlemde görülmektedir. Sinema da kendine bir yerleşke/mekân aramaktadır.

Mekân olarak Ankara yeni sinema dilinin merkeziydi. Zira İstanbul'un hanesine *Sodom ve Gomore*'lik düşmekteydi. İstanbul cerrahi bir müdahale için geç kalınmış bir şehir, daha genç olduğu düşünülen Ankara ise cumhuriyet estetiğinin ufku için idealize edilen bir yerdi. *Ankara* romanında İstanbul ve Ankara kıyasında "İstanbul, bütün manasıyla bir zevk ve safa merkezi, bir turizm şehri, bir kozmopolit bir liman halini almıştı. En iyi cazlar şimdi orada, en tantanalı gazinolar orada, palaslar, barlar, danslı çay salonları orada idi. Hayatı yalnız bu taraflarından alan kimseler için Ankara, artık, pek sıkıntılı bir yer olmuştu. Burada, müzik namına, yalnız senfonik konserler, büyük bir Türk sanatkarı tarafından harmonize edilmiş yerli danslar ve folklor havaları çalınıyordu." (Karaosmanoğlu, 1987, s.182) Kozmopolitlik İstanbul'un aleyhine işleyen bir kimlikken şehir biçimsiz, sefahatin nüksettiği (ki bu yönüyle Kadri'de bu durum İstanbul için döngüsel bir olgudur), Tanzimat ya da sonraki dönem romanlarındaki kötü şöhretli, (Ahmet Mithad Efendi'nin Hüseyin Fellah ya da Felâton Bey ile Râkım Efendi romanları gibi) Pera olarak anılıyordu. Ankara ise aristokrasinin sanatları ve zarafeti övülerek onun icra edilebileceği, yeni kentlinin emarelerinin neler olması gerektiğinin somut şehriydi. İstanbul'un teveccüh gösterdiği eğlence kültürü dolayısıyla sanat haritası daha çok levanten kültürün ürettikleri üzerinden değerlendiriliyordu. Ankara ise levantenlerin olmadığı, verilmiş savaş sonrası kurulmaya çalışan milli burjuvazinin ve onun beğendikleri üzerinden, yazar buruk bir şekilde ansa da, gizlice iftihar edilen sanat türlerinin gelişme alanını ihtiva ediyordu. Yazarın "millilik" vurgusu bir tür melezlik önermektedir. Sanat türünün, ona iltifat eden, takip edenlerin ıslahını da içeren sinema bu vazifeyi omuzlamaktaydı. Melezlikle birlikte, melezliği oluşturacak ana parça Batı'ydı, ıslah devam edecek, muasırlaşma ülküsü etrafında mesafe kat'edilecekti. Yazarın tiyatroya, o dönemki *Dar'ül Bedayi*'de Henrik İbsen gibi yazarların oyunlarının sahnelendiğini düşünürsek, klasik tiyatrolara nisbetle modern eğilimleri dikkate almadan rol biçmektedir. Sinemayı da tiyatronun mütemmim bir cüzü olarak düşünmektedir.

Yakup Kadri'nin sinemayı ve tiyatroyu dekadansın sahnelenmesinden kurtarma isteği, o yıllarda artan "muaşaka" filmleri ve monden bir dünyadan uyarlanan piyeslerdi. *Fahişeler Hayatı ve Redaet-i Ahlakıyye* adlı eserinde Dersaadet Polis Mektebi Müdürü Mustafa Galib, gençliği fuhuşa sevk eden nedenler arasında gösteri sanatlarını kaydediyordu (Akt. Toprak, 2019, s. 266) Kadri, yozlaşmaya karşı (ahlaki) soyluluğu, *mondan* (zevk ve eğlenceye) bir dünyanın karşısına da tesanütü (dayanışmayı) koymakta, sinemayı ve tiyatrodaki sanrının yerine gerçeği koymaya çalışmaktaydı.

Yakup Kadri'nin *Ankara* romanındaki *personası* Neşet Sabit'in, bir başka deyişle Selma'nın üçüncü kocası, yazdığı tiyatro eseri "kaltabanlar"dır. Kaltaban ise hilekâr, şarlatan, namussuz (TDK) anlamlarını karşılayan bir kelimedir. Sabit'in yazdığı eser ise satirik (yergi) türündedir. Romanda, Selma dolayısıyla gösterilen tiplerin eleştirisidir. Selma ile aynı yozlaşmayı gören Sabit, Moliere'in yolundan gitmekte, bir yönüyle onları komikleştirme, bir yandan da bu tipleri iskartaya

çıkarma niyetindedir. O dönemde İbsen gibi, insanın zaafını, çikışsızlığını, yalnızlığını konu edinen yazarların piyesleri sahnelenirken Yakup Kadri, kahramanına Molierevari bir hiciv yazdırarak, yolun başına dönmekte, Mecelle'nin külli kaidelerinden olan "Def-i mefâsid celb-i menâfi'den evlâdır" (Zararın önlenmesi, faydanın temininden önce gelir) ilkesini öncelemektedir. Yazarın modern tiyatronun o dönem sevilen niteliği yerine klasik tiyatronun toplumsal işlevini benimsiyordu. Yazar tiyatroya yüklediği erken cumhuriyetin kültürel olarak imar görevini sinemaya da vermektedir. Neşet Sabit'in tiyatro oyunundaki ilk perdenin ilk sahnelerinden birinde belediye salonunun içtimai salonu gösterilmektedir. Salonda konuşulacaklar ise kasabanın gelişimiyle ilgili konulardır. Oyunda kasabanın gelişimi için aktarılan para birkaç azanın itirazıyla askıya alınmaktadır. Kasabada bataklığın kurutulması, elektriğin getirilmesi gibi konular bu itiraz ve curcuna ile hep akamate uğratılmaktadır. Belediye reisi ise şahsi menfaatlerin kamu menfaatlerinden önde tutulmasına karşı çıkmakta, ancak bu hükmü "komünistlikle" itham edilmektedir. Selma Hanım, perdede oynanan oyunun izleyicileri içine çektiğini romanın birkaç yerinde ifade etmektedir. Oyunun ikinci perdesinde ise bu kaltabanların aile içerisindeki geçimsizlikleri ve tedirginlikleri konu edinilmektedir. Yakup Kadri, bu oyundaki bazı sahneleri tiyatro tarihinden bazı tip ve yazar örneğiyle açıklamaktadır. Örneğin komedi oyunlarında pek rastlayamadığımız trajik unsurları anlatmak için Giuseppe Verdi'nin *Rigoletto Operası*'na, kaltabanları korkunç, bencil ve uğursuz bir şekilde temsil ettirmek için Şekspir'in *Machbet*'ini referansla betimlemektedir. Üçüncü perdede ise kaltabanların hezimetini gösterilmektedir. Kızları istediği adamlarla evlenmekte, oğulları istediği işlere girmektedir. Kaltabanlar zamanında inkılabı hizmet ettiklerini düşünmekte ancak şimdilerde kendilerine hizmet etmedikleri cevabı verilmektedir. Perde kapandığında seyirciler alkışlamakta, Atatürk ise oyunu takdir etmektedir. Neşet Sabit karakterinin romanda yazdığı üç perdelik oyuna bakarak Yakup Kadri'nin sinema için tasarladığı işlevi görmek mümkündür. Yakup Kadri, sinemanın döneme göre siyasetin bir yordamı hatta yozlaşma emareleri ortaya çıktığında onu düzeltebilecek bir manivela olması gerektiğini ifade etmektedir. Yazar için sanat estetik tarafı göz ardı edilemeyecek ancak daha çok etik bir anıt olarak izleyicinin karşısına çıkacaktır. Bu yönüyle yazarın estetik görüşünün klasik medeniyetlerin görüşüne uygun bir biçimde iyi ve güzelin ayrılmazlığını savunan etik ve estetiğin bir aradalığıdır. Klasik görüşün bu beraberliği siyasal ve toplumsal düzende de "iyi bir vatandaş"ın olmazsa olmazları olarak çıkmaktadır. Kadri de iyi olmaya çalışana güzel yardımcı olmalıdır, güzelin ortaya çıkması da iyi eliyle ortaya çıkmalıdır demektedir. Ancak Kadri'ye göre aslolan samimiyettir (Karaosmanoğlu, 1933, s. 30). Yazara göre samimiyet, sanatkarın kendi ruhunu bir ayıp olarak görmeyip saklamadığı, Garp kültürüyle temas ettiği zaman kendi ruhundan utanmadığı ve onun derisini kendisine libas kılmadığı durumlarda ortaya çıkmaktadır. Zira Gorki'nin ümmi/ okuma yazma bilmeyen tiplerinin aşk ve ızdırapta Dostoyevski'nin entelektüel canavarlarından aşağı kalır yanı yoktur. Sinemada soylu ve derin karakterler yaratma ve onları anlatma derdine düşmeden sıradanlık içinde yüceliği keşfedebilir, yazarın inkılab bütünlüğünde tesanütçü (dayanışmacı) toplum yapısının içerisine dahil olabilir.

Film, yazara göre, yeni bağımsızlığın murat ettiği gelişmeleri gösteren ve göstermekle iftihar eden, kendisini daha çok belgesel gibi konumlandırılan bir yer olma arzusuyla üretilmelidir. Yakup Kadri'nin bir başka yazısında İstanbul, Lale Devri'nin son demlerinde görülen şuh ve şeyda şairlerinin bir sofranın hüznüne dair yazdığı yazılar (*Machbet* 1932, s. 27) gibi kaybedişin ve tükenişin bir ağıdı, zımmen sinema da bunu perdeleyen bir aygıt olarak görülmekte, Ankara ise yeni sinema anlayışının da başkenti olarak ifade ediliyordu.

## Sonuç

İstanbul, Yakup Kadri'nin bir başka distopyası olarak *Sodom ve Gomore* eğretilmesine sahip, zevksiz ve yozlaşmış eğlencelerin bir mekânı olarak ele alınmaktadır. İstanbul, Yakup Kadri'nin tasviriyle sefahatin yaşandığı, *kıyamet alametlerinin* görüldüğü, yıkıma yakın bir mekân olarak gösterilmekte Ankara ise yılların biriktirdiği yoz tortuların olmadığı, sınıf çelişkisinin aşılabilceğini, aristokratik sanatın yeniden zamana özgü koşullar ve ulusal bilincin eşlik ettiği kültürel bir dönüşümün görülebileceği şehir olma ihtimalini saklı tutmaktadır. Sinema, Türkiye'de bir *pharmakon* gibi hem deva hem de zehir olabilecek yönlerini iki şehir özelinde ayırt ederek kendini bulmaktadır. Sinema, insanın en iptidai duygularını kışkırtacak, onları varlık kaygısını ki, Yakup Kadri, bu kaygıyı ulusal varlık ile iç içe kullanmayı yeğlemektedir, unutturacak bir mecra iken aynı zamanda bütün bunların ötesinde medenileşme yolunda tiyatro soyluluğunu ödünç alan, bir ütopyaya inandıran, muhayyilesini genç cumhuriyeti kurmak yönünde çabalayan insanlar için pusula olmayı hedeflemektedir. Zehir ve şifanın görünürlüğü üzerinden Yakup Kadri, sinemanın çift yönlü değer üreten tarafına dikkat çekmekte, sinemayı nihai anlamda, kendi sanat anlayışına uygun olarak toplumcu bir görevi üstlenecek mecra ve ulusal bir ütopyanın kurulması için mümkün varlık olarak ele almaktadır. Zira tiyatro olmaksızın halkı inkılabı inandıracak bir soyluluk duygusu olmayacaktı. Yakup Kadri, Roma ve Moskova'dan döndükten sonra kaleme aldığı yazısında sinemanın insanların *bedii heyecan* yerine inkılabı olan ilgisini yok eden sahte bir heyecan yarattığını ifade etmektedir: "Her adım başında sinema. Duvarda, havada boyalı insan resimleri. Kimi dudak dudağa yapışmış başlar; kimi maskeli bir hırsız suratını; kimi avcunun içinde bir hançer kabzasını sıkın katilin kolunu gösteriyor. Mektep çocukları, genç kızlar, analar, babalar bu feci levhalar önünde birbirini ite kaka kaynaşıp duruyor" (Karaosmanoğlu, 1933, s. 33). Yazar, sinema filmlerinin afişinden, film önünde bekleyen insanlardan hareketle sinemanın "lumpen"liği besleyen tavrına, kitlelerin insanları çaresiz kaldıkları hayatın içinde yanlış, ayartıcı yönüne dikkat çekmekte; Ankara romanında Neşet Sabit'in sinema düşünde paylaştığı bir sinema ortamının idealini kendi yazısında betimlediği bu vasatla ilişkilendirerek ortaya koymaktadır. Yazar, Ankara'da görülen sinema atmosferi, *Diyonizyak* esrime yerine apollonik bir sanat peşinde, yeni kurulan cumhuriyet için *makul* bir evren kurmaya çalışmaktadır. Yazara, Türkiye'deki sinema bir sanata henüz dönüşmemişken Moskova'da sinema geniş bir sanat hattının amaçladığı *devrimci bir terbiye* içindedir.

Yazara göre (Karaosmanoğlu, 1933, s.33) Moskova ise devrimin tüm izlerini duvarlara, tiyatrolara taşıyan bütünlüklü bir tablo sunmaktadır. İlgili yazıda yeni rejimin kitleleri sanat yoluyla eğittiğini, halkın tiyatro gişelerinin önünde iase kooperatiflerinin önündeki gibi saatlerce sıra beklediğini, yüksek sanat heyecanının ekme ve tuz gibi zaruri bir ihtiyaç halini aldığını, tiyatrodaki dini bir vecibeyi yerine getiriyormuşçasına halkın bir vecd halinde olduklarını, bunun da esaslı, içli bir terbiye olduğunu, bir sınıf disiplini ve insan vakarının tüm şartlarını yerine getirmekle mümkün olduğunu ifade etmektedir. Esere ilişkin estetik tavır dini bir vecibeyi yerine getirirken olması gereken "vecd" ile ilişkilendirilmekte eserin kendisi, film ya da piyesin anlaşılmasının koşulunda özdeşlik prensibi vurgulanmaktadır. Kendinden geçerek, eserin ürettiği değer çerçevesinde cemaatleşmeyi, kitleleşmeyi ve aynılaşmayı savunmakta olan yazar, eserin insana vermesi gerekenlerin, sınıf disiplini, insan vakarı ve içselleştirilmiş bir terbiye olduğunu savunmaktadır. Yakup Kadri'nin Kadro dergisinden arkadaşı Burhan Asaf Belge de, sinemanın kamusal çıktısının ne olması gerektiği konusunda benzer kanaattedir. İnkılap ve onun sanatının olması için gereken *diri*

ve *olgun cemiyettir* (Asaf, 1934, s. 28). Kadri'nin sinema salonu önündekileri betimlediği yerde insanlar kendilerini aldatıcı bir panayır içindedir. Olgunlaşmış bir cemiyetin ferdi gibi görünmemektedir. Diri ve olgun olmanın prensibi halkı atıl hale getirecek, inşa edici kuvvelerinin önüne hayalden setler kuran eserler olduğunu varsaymaktadır. Kadro dergisinin yazarlarından Asaf, sanat ve *akiydenin* (akide / inanç) sanat sanat içindir ilkesi yerine sanat insan içindir ilkesini benimsemekte, bu noktadan da sanat inkılap içindir diyerek Kadro dergisinin neredeyse ittifakla bu görüşü benimsedikleri görülmektedir. Kadri de resmi sanat görüşünü, kendi sanat tecrübesinden yola çıkarak sanatın tüm imkanlarıyla inkılabın alanını genişletmek ve tahkim etmek için kullanması gerektirdiği yönünde açıklamaktadır (Karaosmanoğlu, 1934, s. 32). Genç Yakup Kadri'nin lirizmi öncelediği, ayakları mekanla temas etmeyen bir şiir yazma gayretinde olduğunu ancak *Faust*'un düşlerden gerçeklere uyandığı gibi bir uyanışın olması gerektiğini ifade etmektedir. Ancak Kadri bir dönem paganizmin çöküşüyle, yakın dönemde romantizm çöküşüyle, insanlığın neşveden, coşkudan, parıltıdan uzaklaştığının acısını duyumsamakta ancak bu heyuladan kurtulma yolunu ise yazıda ve Ankara romanı karakteri Neşet Sabit'in kurucu coşkuluğu olarak zımnen ifade etmektedir. Neşet Sabit, bir ütopya kurarken genç cumhuriyete bir yol haritası sunmakta, sanat görüşlerinin gizli rehberi olarak sunulmaktadır. Cumhuriyetin ilk döneminde sinemanın kendi başına bir olgu yerine genç cumhuriyeti idealler çerçevesinde anlayan, kurucu paradigmaya bağlaşıklık, işe yarar bir aygıt olarak değerlendirme eğilimi daha yaygındır. Ütopyanın olmazsa olmazlarından ada mekanı, bir bozkırın ortasında kurulmakta, şehri şehir yapan tüm modern unsurlar da, kent gibi, sinema da bu ütopyanın bir aparatı olarak dahil olmaktadır.

### Kaynakça

- Aristoteles. (1993). *Poetika* (Çev. İ. Tunalı) İstanbul: Remzi.
- Asaf, B. (1934). *Inkılâp San'atına varmak yolları*. *Kadro*(29), 28-32.
- Berkes, N. (2022). *Türkiye'de çağdaşlaşma*, İstanbul: YKY.
- Buck-Morss, S. (2004) *Rüya âlemi ve felaket: Doğu'da ve Batı'da kitlesel ütopyanın karışması*. (Çev. T. Birkan) İstanbul: Metis.
- Cavell, S. (1971) *The world viewed: Reflections on the ontology of film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Deleuze, G. (2007) *Kant üzerine dört ders*. (Çev. U. Baker). İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- Dirlikyapan, M. (2014). Kadro hareketi ve bir Kadro Kitabı olarak Ankara. *Erdem*(66), 53-70.
- Eagleton, T. (2020). *İdeoloji*. (Çev. M. Özcan). İstanbul: Ayrıntı.
- Fanon, F. (2007). *Yeryüzünün lanetlileri*. (Çev. Ş. Süer). İstanbul: Versus.
- Fitting, P. (2009). A short history of utopian studies, *Science Fiction Studies*. 36(1), 121-131.
- Gökalp, Z. (1972). *Hars ve medeniyet*. Ankara: Diyarbakır'ı Tanıtma ve Turizm Derneği Yayınları.
- Gökçek, Y. Z. (2017). *Üçüncü Sinema'ya Fernando Solanas sineması üzerinden bakış*. Marmara Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Guevara, C. (2005). *Sosyalizm ve insan*. İstanbul: Yar Yayınları.



- Jameson, F. (2005). *Modernizm ideolojisi - edebiyat yazıları*, İstanbul: Metis.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1996). *Ankara*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- “Kadro [1]” (Ocak 1932). *Kadro*(1), 3. İmzasız başyazı.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (Haziran 1932). Bedii heyecan, *Kadro*(6), 19-20.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (Ağustos 1932). Edebiyat buhranına dair. *Kadro*(8), s. 27-29.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (Şubat 1933). Bir kışa ve bir hisse. *Kadro*(14), 25-27.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (Mart 1933). Ankara-Moskova-Roma, *Kadro*(15), 32-35.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (Nisan 1933). Samimiyete davet, *Kadro*(16), 29-30.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (Haziran 1934). Yarıda kalan bir “Bahariyye”, *Kadro*(30), 32-34.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (Eylül 1934). Moskova edebiyat kongresinde, *Kadro*(33), 27-32.
- Kirel, S. (2012). *Kültürel çalışmalar ve sinema* (2. Baskı). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Lipkin, S. N., Derek, P. and Jane, R. (2006). Docudrama and Mock-Documentary: Defining terms, proposing canons. (Ed. Rhodes, G. D., & Springer, J. P.) *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co.
- Lüleci, Y. (2018). Erken Cumhuriyet döneminde Atatürk ve CHP'nin sinema politikası. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, (31), 222-248.
- Malik, H. (1933). *Türkiye’de sinema ve tesirleri*. Ankara: Kitap Yazarlar Kooperatifi neşriyatı.
- Mardin, Ş. (2021). *Türk modernleşmesi*. İstanbul: İletişim
- Miller, J. (2010). *Soviet cinema*. New York: I. B. Tauris.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel sinemaya giriş* (Çev. D. Eruçman). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- Saage, R. (1991). *Politische utopien der Neuzeit*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Sarıççek, M. (2009). Yakup Kadri'nin romanlarında Cumhuriyet ideali ve düş kırıklıkları. *Erdem*(54), 189-200.
- Sluyi, A. (2019). *Mekteb ve sinema* (Çev. A. H. Müftüoğlu, Haz. A. Yılmaz), İstanbul: Bilim ve Sanat Vakfı Yayınları
- Soysüren, A. H. ve Yıldız, N. (2017). Erken Cumhuriyet döneminde Türk sinemasının ulus-devlet politikalarıyla ilişkisi üzerine değerlendirme, *Karadeniz Dergisi*, (35), 95-110.
- Suman, N. (1942). “Resim Sergisi Dolayısıyla” Ülkü Halkevleri Mecmuası, *Yeni Seri*, 2(13), 1 Nisan.
- Tunalı, İ. (1984). *Estetik*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Toprak, Z. (2019). *Türkiye’de yeni hayat, inkılap ve travma 1908-1928*. Doğan Kitap: İstanbul.
- Van Dijk, T. (2019). *İdeoloji* (Çev. A. Demir). Ankara: Hece.
- Van Dijk, T. (2000). Opinions and ideologies in the press. A. Bell & P. Garrett (Ed.), *Approaches to Media Discourse* (s. 21-63). Massachusetts: Blackwell.

---

**Son Notlar**

<sup>1</sup> Yakup Kadri'nin Sodom ve Gomorre romanında genel hatlarıyla müterake yıllarında işgal altındaki İstanbul'da işgalcilerle işbirliğinde ya da gönüllü bir biçimde temasta bulunan, dekadans içinde yaşayan kesim anlatılmaktadır.

<sup>2</sup> Ancak Yakup Kadri'nin düşlediği sinema, aristokratik zevkleri kendince harmanlayan Ankara'da değil nereye evrileceği bilemediği eğlence anlayışının görüldüğü İstanbul'da kurumsallaştı.

## The Dream That the Early Republic Interpret Favourably: Turkish Cinema between National and Contemporary Lines

Yusuf Ziya GÖKÇEK

### Extended Abstract

The common main themes in the nine novels of Yakup Kadri Karaosmanoğlu, one of the ideological sources of the early Republican period, are snobbery, corruption and alienation among the intellectuals who are the leading cadres of Turkish modernization. Looking at the themes, Yakup Kadri is critical of false modernization. His objection to modernity is that the entire content and process is under Western auspices. Kadri's view of art is formed in this way. There is an art idea that can combine the formality of Western arts with the national content. In Yakup Kadri's Ankara novel, the unity of the West and Us/native/ authentic/national is emphasized with the play prepared by the character of Neşet Sabit, and the ideal of the republic is given a horizon. In the Ankara novel, when the West is made the sole executor of a development program, it appears as a threat that corrupts the internal corruption and the collective emotion and identity that, according to Kadri, it treats as "us". In order for the threat to turn into an opportunity in the novel, the identity of "We", an imaginary Turk, comes to the rescue, thus the Republic is presented as a utopia that makes possible the unity of the West and the Turk. The name of the play that will be screened for the opening ceremony of the Great State Theatre, written by Neşet Sabit in the Ankara novel, is Kaltabanlar. Kaltaban is a word that means deceitful, charlatan, dishonest (Turkish Language Society/ TDK).

The work that Sabit wrote is in satirical (satire) type. In the novel, it is a critique of the types shown through Selma. Sabit (Selma's husband), who sees the same corruption as Selma, follows Moliere's way, intends to make them funny in one way and to discard these types on the other. At that time, while the plays of writers like İbsen, which deal with the weakness, helplessness and loneliness of human beings, were staged, Yakup Kadri had his hero dictate a Moliere-like satire and returned to the beginning of the road, "Def'-i mefâsid celb-i menâfi" (Prevention of harm comes before benefit). Instead of the author's popular character of modern theater at that time, he adopted the socialist function of classical theatre. The author also assigns the task of cultural construction of the early republic to the cinema.

Within the scope of this study, in which Teun A. Dijk's (2019) discourse analysis was used, it is understood that the intensified expressions and the meanings implied by the words in the Ankara novel are expressed by the author with the play written by Neşet Sabit. Together with the play in the novel by the author, he establishes a republic utopia and makes cinema one of the main tools of this utopia. For the early republican utopia of both Yakup Kadri's and other writers' articles in Kadro magazine, the necessity of giving roles related to certain arts such as cinema

comes to the fore. In the study, the balance of contemporary and indigenouslyness of cinema and how the basic functioning of cinema will be in the establishment of the utopia of the early republic are analyzed through Yakup Kadri and his specific texts.

The Early Republican era is a period of time when the debates on cinema, which appeared as a modernity phenomenon in the last period of the Ottoman Empire, continued, albeit to a lesser extent, and the efforts to understand and define the new art were approached within the framework of its "functions" and "works it created". Yakup Kadri, like many intellectuals of the period, is a writer who assigns more important roles to theater in the modernization process, but he also does not ignore cinema in his novels and articles in Kadro magazine. There are two places where we observe the influence of the author's cinema. The first is the cinema screenings in Kadro Magazine that he observed and influenced during his trip to Russia. Because, watching newsreels about the developments in the Soviet Union and technical progress by thousands of people affects Kadri, and he wishes that the same would happen in Turkey. The second point where he observed the effect of cinema is the part in his Ankara novel where he tells about Neşet Sabit.

Although Kadri was not as close to the new art as theater, he cared more about its massiveness than theater. Because, like Neşet Sabit's play, cinema also had a roadmap:

“After the success of this play, the cinemas stopped making vulgar, vulgar and tasteless films that appealed to the inferior feelings of the people and tickled the animal part of humanity, and instead started making satirical and epic films that served national thesis. The people watch them with the same interest and concern; looking at these, he knew how to cry and laugh as much as Greta Garbo wept for her lovers, laughed at the fall and rise of Charlie Chaplin. Especially the national news films showing the draining of the swamp in a part of Anatolia, the operation of the first train on the new railway line, or the cotton coming to the Kayseri cloth factories in the Seyhan field and coming out of it in white calico and colored prints, were making the cinema halls ring with applause and cries of joy.” (Karaosmanoglu, 1987, pp. 185-186). The author, the movie audience; He envisioned them as an audience that avoided the temptations of commercial cinema language, reacting appropriately to drama and comedy, but demanding and welcoming more satirical and epic films of national agenda-themed films. He put forward as a principle the creation of characters in the classical narrative and the demonstration of the production and techniques of the republic in the documentary.

Yakup Kadri, thinking that cinema has a constructive quality of national existence, functionalizes it in the Republic utopia he established in his Ankara novel. Cinema aims to be a compass for people who borrow the theater nobility on the way to civilization, make them believe in a utopia, and strive to establish a young republic with their imagination. Through the visibility of poison and healing, Yakup Kadri draws attention to the double-sided value-producing side of cinema, and ultimately considers cinema as a medium that will undertake a socialist task in accordance with his artistic understanding, and as a possible entity for the establishment of a national utopia. Yakup Kadri presents the character of the novel, Neşet Sabit, as the secret guide of artistic views, while establishing a utopia, presenting a roadmap to the young republic. In the first period of the republic, the tendency to evaluate the cinema as a useful device that understands the young republic within the framework of ideals, belong to the founding paradigm, rather than a stand-alone phenomenon seems to be more common. The island space, which is

one of the sine qua non of utopia, is established in the middle of a steppe, all the modern elements that make the city a city, like the city, the cinema is included as an apparatus of this utopia.

**Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı/ Contribution of Authors**

Araştırma tek bir yazar tarafından yürütölmüştür.

*The research was conducted by a single author.*

\*\*\*\*\*

**Çıkar Çatışması Beyanı / Conflict of Interest**

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

*There is no conflict of interest with any institution or person within the scope of the study.*

\*\*\*\*\*

**İntihal Politikası Beyanı / Plagiarism Policy**

Bu makale iThenticate yazılımlıyla taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

*This article has been scanned by iThenticate. No plagiarism was detected.*

\*\*\*\*\*

**Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı / Scientific Research and Publication Ethics Statement**

Bu çalışmada “Yükseköđretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur.

*In this study, the rules stated in the “Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive” were followed*