



**T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİM DALI**

Yüksek Lisans Tezi

**SİNEMANIN KURUMSALLAŞMASI PERSPEKTİFİNDE
ULUSAL FİLM MERKEZLERİNİN İNCELENMESİ VE
TÜRKİYE İÇİN MODEL ÖNERİSİ**

Recep ÇELEBİ

Mardin-2023

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

SİNEMANIN KURUMSALLAŞMASI PERSPEKTİFİNDE
ULUSAL FİLM MERKEZLERİNİN İNCELENMESİ VE
TÜRKİYE İÇİN MODEL ÖNERİSİ

Recep ÇELEBİ

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Mehmet IŞIK

Bu çalışma MAÜ Bilimsel Araştırma Projeleri Başkanlığı tarafından
22.LEE.004 nolu proje olarak desteklenmiştir.

Mardin 2023

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİM DALI

TEZ ONAYI

Enstitümüzün İletişim Tasarımı Anabilim Dalı 19902012 numaralı öğrencisi Recep Çelebi'nin hazırladığı “Sinemanın Kurumsallaşması Perspektifinde Ulusal Film Merkezlerinin İncelenmesi ve Türkiye İçin Model Önerisi” başlıklı Tezli Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 22/03/2023 çarşamba günü saat 12:00’da yapılmış, tezin onayına **ÖY ÇOKLUĞU / OY BİRLİĞİYLE** karar verilmiştir.

Danışman Prof. Dr. Mehmet IŞIK	İmza
Üye Doç. Dr. Emine ÇAKMAK KILIÇASLAN	İmza
Üye Dr. Öğr. Üyesi Emre AŞILIOĞLU	İmza

ONAY:

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu’nun/...../20.. tarih ve/..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../20..

Enstitü Müdürü

.....

ETİK BEYAN

Mardin Artuklu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgileri etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tez çalışmasının hazırlık, bilgi, belge, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarda bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun davrandığımı,
- Tez çalışmasında kullanılan tüm eserlere eksiksiz atıf yaptığımı ve kullanılan tüm eserlere kaynaklar/kaynakçada yer verdiğimi,
- Tez çalışmasının özgün olduğunu,
- Tez çalışmasının Mardin Artuklu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı” ile tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan eder, aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabullendiğimi bildiririm.

Recep ÇELEBİ

22/03/2023

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİM DALI

SİNEMANIN KURUMSALLAŞMASI PERSPEKTİFİNDE ULUSAL FİLM MERKEZLERİNİN İNCELENMESİ VE TÜRKİYE İÇİN MODEL ÖNERİSİ

Recep ÇELEBİ

2023: 119 Sayfa

Bu çalışmada dünyada birçok örneği bulunan ulusal film merkezleri, sinemanın kurumsallaşması perspektifinde ele alınmıştır. Dünyada ulusal sinema ve kültürel belleğin korunması ve kuşaklar boyu erişilebilir kılma problemini çözmek amacıyla kurumlar oluşturulmuştur. Bu kurumlar arasında en önemlileri, ulusal film/sinema merkezleridir. Kültürel belleğin önemli nüvelerinden biri olan ulusal sinemanın topluma, sinema profesyonellerine, araştırmacılara ve sanat dünyasına daha ulaşılabilir olması gerekmektedir. Türkiye’de sinemanın kurumsallaşma çabaları 1900’lü yılların başlarına uzansa da bu faaliyetler büyük ölçüde yarıda kalmış, dünyadaki örneklerine benzer bir ulusal film/sinema merkezi faaliyete geçirilememiştir. Türk sinemasında çok sayıda filmin kayıp olmasının da nedeni budur. Değil sinemamızın ilk yılları 1990’lı yıllarda çekilen bazı filmlerin dahi kayıp olması kültür tarihimiz açısından önemli bir eksikliktir. Bu eksiklikten hareket eden bu çalışmada, dünyada birçok örneği bulunan ulusal film merkezleri, sinemanın kurumsallaşması perspektifinde incelenmiş ve Türkiye için model önerisinde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Kültürel Bellek, Film Arşivi, Sinematek

ABSTRACT

MSC THESIS

COMMUNICATION DESIGN PROGRAMME

A STUDY ON NATIONAL FILM CENTRES FROM THE PERSPECTIVE OF INSTITUTIONALIZATION OF CINEMA AND AN EXAMPLE FOR TURKEY

Recep ÇELEBİ

2023: 119 Pages

In this thesis, national film centers, which have many examples in the world, are discussed from the perspective of the institutionalization of moving pictures. Institutions have been established all around the world to solve the problem of national cinema, the preservation of cultural heritage, and its accessibility through generations. The most important of these institutions are national film/moving picture centers. National cinema, which is one of the important cores of cultural memory, needs to be more accessible to society, cinema professionals, researchers, and the art world. In this study, national film centers, which have many examples in the world, are discussed from the perspective of the institutionalization of moving pictures, and a model proposal for Turkey is made. Although the institutionalization efforts of cinema in Turkey date back to the early 1900s, these activities were largely interrupted, and a national film/cinema center similar to the examples in the world could not be put into operation. This is the reason why so many films are missing in Turkish cinema. Not only the first years of our cinema, the loss of some films shot in the 1990s is an important shortcoming in terms of our cultural history. Starting from this shortcoming, in this study, national film centers, which have many examples in the world, were examined in the perspective of institutionalization of cinema and a model proposal was made for Turkey.

Keywords: Moving Picture, Cultural Memory, Film Archive, Cinematheque

ÖN SÖZ

Ders döneminden itibaren akademik katkısı yanında, bu tezi yazmam için büyük destek veren, sürekli olarak teşvik eden ve uzun zamana yayılan yazım sürecinde büyük sabır gösteren Prof. Dr. Mehmet Işık'a teşekkür etmem şart. Metni baştan sona okuyan, düzelten ve tavsiyelerde bulunan Dr. Bahtiyar Mermertaş'a minnettarım. Son olarak, uzun yıllara yayılan okuma ve yazma sürecinde yanımda olan, başta ailem ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkürler.



İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	ix
KISALTMALAR DİZİNİ	x
GİRİŞ	1
Araştırmanın Konusu	4
Araştırmanın Problemi.....	5
Araştırmanın Amacı.....	6
Araştırmanın Önemi.....	6
Literatür Taraması.....	7
Araştırma Soruları.....	8
Yöntem.....	8
Araştırmanın evren ve örnekleme.....	8
Araştırmanın sınırlılıkları.....	8
Araştırmanın yöntemi	9
BİRİNCİ BÖLÜM	10
MODERN BİR SANAT OLARAK SİNEMA, RÜYA ALEMİ, ULUSAL ANLATI, HAFIZA ve İKTİDAR.....	10
1.1. Sinemasal Etki, Özdeşleşme ve Özneleşme	12
1.1.1. Hareketli resimler, sonsuzluk ve hakikat	14
1.2. Sinemanın Kurumsallaşma Tarihi.....	19
1.2.1. Dünyada sinemanın kurumsallaşma süreci ve tarihi	20
1.2.2. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e sinemanın seyri ve kurumsallaşması	26
1.3. Kurumsallaşan Sinema Alanına İktidarın Dahil Olmasının İlk Biçimi: Sansür ve Denetim	36
1.3.1. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e sinemada üzerindeki sansür ve denetim	45
1.4. Sinema, İktidar, Savaş ve Propaganda	49
1.4.1. Türkiye'de sinema ve propaganda	56
İKİNCİ BÖLÜM.....	61
FİLMLERİN KORUNMASI, ARŞİVLENMESİ ve GÖSTERİMİ.....	61
2.1. Film Arşivi, Koruma ve Seyir Mekânları Olarak Sinematekler.....	63
2.1.1. II. Dünya Savaşı akabinde devletler ve sinema ilişkisi	68
2.1.2. Türk Sinematek Derneği	73

2.2. Kulüp Sinema 7’den Türk Film Arşivi’ne Türkiye’de İlk Ulusal Film Arşivinin Kuruluşu	76
2.2.1. Türk Film Arşivi’nin görevleri ve dönüşümü	80
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	85
DÜNYADAKİ ULUSAL SİNEMA KURUMLARI.....	85
3.1. Fransa Ulusal Sinema Merkezi	86
3.1.1. Kurumsal yapı	86
3.1.2. Görevler	88
3.1.3. İşleyiş	89
3.2. İngiliz Film Enstitüsü Ulusal Film Arşivi	90
3.2.1. Kurumsal yapı	90
3.2.2. Görevler	90
3.2.3. İşleyiş	90
3.3. Amerika Film Arşivleri	91
3.4. Letonya Ulusal Film Merkezi	93
3.4.1. Kurumsal yapı	93
3.4.2. Görevler	93
3.4.3. İşleyiş	94
3.5. Gürcistan Ulusal Film Merkezi	94
3.5.1. Kurumsal yapı	94
3.5.2. Görevler	95
3.5.3. İşleyiş	95
3.5. Macaristan Ulusal Film Enstitüsü – Film Arşivi.....	96
3.5.1. Kurumsal yapı	96
3.5.2. Görevler	96
3.5.3. İşleyiş	97
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	99
BULGULAR, YORUM VE ÖNERİLER	99
4.1. Türkiye Ulusal Sinema Merkezi ve Arşivi.....	100
4.1.1. Kurumsal yapı ve organizasyon şeması	100
4.1.2. Görevleri	103
4.1.3. İşleyiş	103
SONUÇ	107
KAYNAKÇA.....	110
İnternet Kaynakları	116
ÖZGEÇMİŞ	119

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 4.1: Türkiye Ulusal Sinema Merkezi ve Arşivi Organizasyon Şeması Modeli.....	102
--	-----



KISALTMALAR DİZİNİ

MOSD	: Merkez Ordu Sinema Dairesi
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
OFAD	: Ordu Film Alma Dairesi
NBC	: Ulusal Sansür Kurulu (National Board of Censorship)
MPPDA	: Amerika Film Üreticileri ve Dağıtımçıları (The Motion Picture Producers and Distributors of America)
BBFC	: İngiliz Film Sansür Kurulu (The British Board of Film Censor)
FIAF	: Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (Fédération internationale des archives du film)
CIA	: Merkezi Haber Alma Ajansı (Central Intelligence Agency)
İKSV	: İstanbul Kültür Sanat Vakfı
CNC	: Ulusal Sinema ve Hareketli Resim Merkezi (Centre National du Cinéma et de l'Image Animé)
İFE	: İngiliz Film Enstitüsü
UCLA	: California , Los Angeles Üniversitesi (University of California, Los Angeles)
GNFC	: Gürcistan Film Merkezi (Georgian National Film Center)
GEL	: Gürcistan Larisi (Georgian Lari)
NFIH	: Macaristan Ulusal Film Merkezi (National Film Institute Hungary)

GİRİŞ

“Sinemanın Kurumsallaşması Perspektifinde Ulusal Film Merkezlerinin İncelenmesi ve Türkiye İçin Model Önerisi” başlıklı bu tez çalışmasında dünyadaki film merkezlerinin karşılaştırmalı incelenmesi ve Türkiye için bir model önerisinde bulunulması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda öncelikle sinemanın nasıl kurumsallaştığı ve ulusal bir merkezde korunması gereken bir sanat olarak kabul edilmesinin nedenleri sorgulanmıştır. Buradaki *nasıl* ve *neden*, Türkiye için geliştirilecek model önerisinin çerçevesini/perspektifini belirlemiş ve en temel dinamiği oluşturmuştur. Diğerlerine kıyasla çok daha yeni bir sanat dalı olan sinemanın kısa bir sürede nasıl dünya ölçeğinde kurumsallaştığı ve yayıldığına ilişkin tartışma, bu tezin temel zemini oluşturmuştur.

Sinemanın ilk yıllarında devlet yöneticileri, sinema endüstrisini kontrol etmeye, üretilen filmleri denetlemeye, kitle iletişimde kullanmaya yöneldiyse de gösterim sonrasında filmlerle ilgilenmemişlerdir. Büyük bir endüstri kolu haline geldiği halde sinemanın bir kültür aktarım aracı olduğunun ve toplumsal hafıza açısından taşıdığı önemin dikkate alınmadığı 1930’lu yıllarda, bir film merkezi henüz kurulmamıştır. Gösterimden kalkmış filmleri koruma altına almaya, eski filmleri göstermeye ve sinemasal ürünleri muhafaza etmeye yönelik ilk girişimler Fransa’da görülmüştür. İzmir doğumlu film koleksiyoncusu Henri Langlois, 1936 yılında Fransız Sinematek’ini (*Cinémathèque*) açarak ilk öncü adımı atmıştır. İlk yıllarda sinemaseverlerin kendi çabalarıyla açtığı sinemateklerin öneminin fark edilerek devlet yöneticileri tarafından desteklenmesi, II. Dünya Savaşı’nın sona ermesinden sonra gerçekleşmiştir.

Aynı zamanda bir kitle iletişim aracı olan sinema, mimarlık, resim, tiyatro, heykel, dans, opera, bale, edebiyat, müzik gibi diğer sanat dallarına göre çok daha geniş bir kitleye hitap etmektedir. Bir kitle sanatı olması, sinemanın hızla gelişmesini ve endüstrileşmesini beraberinde getirmiştir. Endüstrileşmeyi çeşitli kurumsallaşma çabaları takip etmiştir. Bu kurumsallaşma çabalarının sonuçlarından birisi de gösterimden kalkmış filmlerin korunması ve gelecek nesillere aktarılmasını amaçlayan ulusal film merkezlerinin yaygınlaşması ve filmlerin arşivlenmesi olmuştur. Sinemanın yapısı,

seyirciye sunduğu deneyim ve içsel imkânları (seyircinin sinema evrene dahil olması, filmlerle özdeşleşmesi ve filmlerin seyirci üzerindeki etkisi), kurumsallaşmasını doğrudan belirlemiştir.

Ortaya çıktıktan kısa bir süre sonra sinemayı iktidarlar için hem bir sorun hem de kullanılabilir bir araç kılan iki boyut bulunmaktaydı. Sorun olarak ifade edilebilecek ilk boyut, bilhassa tekinsizlik kaynağı olarak görülen altsınıf kitlelerin yoğun biçimde ilgi gösterdiği sinemanın iktidarlar için asayişsizlik riski barındırmasıydı. Bu nedenle sinemanın ve film gösterimlerinin denetlenmesi, kontrol edilmesi ve bazı durumlarda sansürlenmesi gerektiği düşünülmüştür. Film üretim ve gösterimlerinin denetlenmesi, kontrolü ve sansürlenmesi, iktidarın sinemayla ilk meşguliyet çerçevelerinden birini de oluşturmuştur. Kitlelerin, özellikle tekinsiz bulunan altsınıfların, ucuz ve diğer sanat dallarına nazaran ilgililerinden herhangi bir ön bilgi ve özelliği (okuryazar olmak, sanat tarihi bilmek vb.) talep etmeyen sinemaya yoğun biçimde ilgisi, bahsi geçen tutumun ilk boyutunu oluşturmaktaydı.

İktidarların sinemayı kontrol, denetim ve bazen de sansüre tabi tutmasının ülkelere göre göre çeşitli nedenleri bulunsa da kitleleri denetim altında tutmak ve “ahlaki değerleri” korumak en yaygın nedenler arasında gösterilmektedir. Başta bizzat kamu otoriteleri olmak üzere çeşitli sivil oluşumlar ve dini çevreler, toplumsal düzeni tehdit ettiği ve ahlakı bozduğu gerekçesiyle her dönem sinemaya müdahale etmeye çalışmıştır ya da bunu yapması için kamu otoritesi üstünde baskı kurmuştur.

Sinemayı denetim altında tutma gayretlerinin hareketli filmlerin gösterimlerinin başladığı ilk yıllara değin uzanmasının bir diğer nedeni de kamu güvenliği ve sağlığı boyutlarıyla ifade edilmektedir. Film gösterimleri için ayrı salonların bulunmadığı bu ilk yıllarda, kamu otoriteleri salonlardaki güvenlik, hijyen ve asayiş hadiseleri gibi gerekçelerle film gösterimleri üzerinde kontrol ve denetim kurmuştur.

Sinemanın kısa bir süre içinde geniş kitleleri kendisine çekmesi ve büyükçe bir meraklı kitlesine sahip olmasının çok temel nedenleri bulunmaktaydı. Sinema kuramcılarının ortaklaştığı konulardan biri, seyircinin seyir deneyimi sırasında film evreniyle özdeşleştiğine dair tespittir. Seyir deneyimi sırasında film evrenine hem özne hem de nesne olarak dahil olan seyirci, bir anlamda *rüya alemine* girmiş gibidir. İnsanlar,

rüyanın gerçek olmadığını bilse de rüyayı *gerçek* gibi deneyimlemektedir. Rüyanın gücü, bireylerin kendi kendilerine rüya âlemine dahil olması ve *gerçek* gibi deneyimlemesidir.

Benzer biçimde, insanların film evrenine kendi bilinç ve bilinç dışı süreçleriyle dâhil olması, filmin seyirciler üzerindeki etkisini maksimize eden faktörlerdendir. Film bir kurgu olsa da seyir deneyimi filmin kurgu olduğunu perdeleyebilecek bir etkiye sahiptir. Filmin gücü, insanların kendi arzuları ve bilinç/bilinç dışı süreçleriyle kurgusal bir âleme geçmesi/çekilmesi ve sinema perdesindeki kurgu hareketli resimlerin bir hakikat olduğuna kendi kendilerini inandırmasıdır. Böylelikle bütün gerçeği olduğu gibi veriyorum (*hakikati temsil ediyorum!*) diyen belgeseller dahil, bir kurmaca türü olarak sinema; bizzat seyircilerin filme *hakikati temsil ediyor/taşıyor* anlamı atfetmesiyle varlık ve etki gücünü bulmaktadır. Başka bir ifadeyle, sinemanın gücü, filmin ve anlatılan hikâyenin gerçeği olduğu gibi anlattığına kendi dâhil oluşu/özdeşleşmesiyle bizzat insanların inanmasından ileri gelmektedir. Bu durum sinemanın diğer sanat dallarından çok daha fazla ilgi çekmesinin nedenlerinden birini oluşturmaktadır. Bu, ayrıca, sinemanın hem kurumsallaşma hem de propaganda aracı olarak kullanılma nedenlerinin başında gelenidir.

Sinemayı iktidarlar için kullanılabilir bir araç kılan boyut ise kitle iletişim ve kontrolünde sunduğu imkândır. Sinemanın kitle iletişimindeki gücünün; başka bir ifadeyle kitleleri yönlendirme ve propaganda etkisinin daha fazla fark edilmesi, sinema üzerinde denetim kurma çabalarının daha da yoğunlaşmasına zemin hazırlamıştır. Özellikle I Dünya Savaşı yıllarında bütün büyük devletler ve müttefikleri, sinemanın propaganda gücünü keşfetmiş ve bu keşif, sinema sektörüne daha fazla müdahaleyi beraberinde getirmiştir.

Sinemanın insanlar üzerindeki etkisi ve propaganda aracı olarak kullanılması, sinema endüstrisinin desteklenmesi, filmlerin korunması ve arşivlenmesini sağlayan temel nedenlerden olmuştur. Sinemanın devletler tarafından, bilhassa savaş dönemlerinde yoğun biçimde, bir propaganda aracı olarak kullanılması siyasal iktidarlar ile sinemanın ilişkisi değiştirmiştir. Sinemanın kurumsallaşmasıyla paralel olarak sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanılması, barış dönemlerinde, sinemanın devlet tarafından desteklemesine ve eski filmlerin koruma altına almasına giden sürecin temellerini atmıştır. Nihayetinde kullanışlı bir araç ve ulusal bir kültür kadar, kamuoyu baskısı da

sinema filmlerinin devletlerce korunmasına zemin sağlamıştır. Devletlerim savaş dönemlerinde pragmatist bir biçimde sinemayı kullanıp sonrasında kendi haline bırakması kamuoyunun tepkisine neden olmuştur. Bunun yanında, esas olarak, sinema filmlerinin ulusal kültürü ve kimliği kurucu boyutunun bulunduğu keşfi, ulusal sinema mirası olarak sinema filmlerinin korunmasının en temel nedeni olmuştur. Nihayetinde modern devlet, bir ulusal varlık biçiminde tanımladığı bir toplumsallığa dayanarak var olmaktadır. Haliyle sinemanın ulusal bilinç inşa etmesi, modern devletlerin ihtiyaç uyduğu bir araçsallık sunmaktadır. Sonuçta *milli eğitim* gibi sinema da istendik bir toplumsal ve bireysel kimlik inşa etmektedir.

Bu tez boyunca sinemanın yapısı, seyir deneyimi ve filmlerin içsel imkânları gibi dinamiklerle sinemanın iktidarın bakış alanında belirmesi, kurumsallaşması ve ulusal merkezler bünyesine taşınma süreci, farklı ülke deneyimleri incelenerek ortaya konulmuş ve Türkiye için bir model önerisinde bulunulmuştur.

Araştırmanın Konusu

Kültürel, toplumsal, siyasal ve tarihi kültürü birer miras olan sinema filmleri ve sinematografik malzemeler ulusal film merkezleri ve arşivlerde koruma altına alınmaktadır. Dünyada birçok örneği bulunan ulusal film merkezleri ve arşivleri, kültürel miras ve değerlerin gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir yere sahiptir. Çekilen her film kültürel, sanatsal ve aynı zamanda tarihsel bir arşiv malzemesi özelliği taşımaktadır. Bundan dolayı zamanla filmler ve sinematografik malzemelerin koruma altına alınması, saklanması, restore edilmesi, kataloglanması ve seyircinin erişimine sunulmasına yönelik çabalar ve uygulamalar evrensel bir kaygı olarak öne çıkmıştır. Sinemasal mirasın korunmasına yönelik bu çabaların en önemli çıktılarından birisi de ulusal film/sinema merkezleridir. Bu çalışma, ilk yıllarında bilimsel bir icat; eğitim, eğlence ve iletişim aracı olarak görülen, sonrasında hızla endüstrileşen ve dünyanın bütün ülkelerindeki kitleleri *seyircisi* yapan sinemanın gelişimini, kurumsallaşma sürecini ve ulusal film merkezlerinin ortaya çıkışını ele almaktadır. Ayrıca, farklı ülkelerin ulusal film merkezi ve arşivleri incelenerek, Türkiye için bir model önerisi geliştirilmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın Problemi

Türk Sinema tarihinde uzun süreden beri var olan “ulusal sinema” tartışmaları, filmlerin içeriğine dairdir. Daha iyi bir ifadeyle, ulusal sinema kavramı, 1960’ların sonlarında politik bir motivasyonla sinema sektörünün ulusalcı ve devletçi bir perspektifle film üretmesi gerektiğini savunan geleneği ifade etmiştir. Ulusal sinemanın inşası, korunması ve ilerlemesi “ulusallık” fikrinin tematik olarak filmlere işlenmesini savunur şeklinde vuku bulmuş ve tartışmalar bu düzlemde ilerlemiştir. Buna mukabil ulusal sinema merkezleri, sinema sanatının kurumsal yapı(lar) tarafından desteklenmesi, üretilmesi ve ayrıca üretilen filmlerin korunması ve yaygınlaştırılmasını ifade eder.

Türkiye’de ulusal sinemanın kurumsal yapısının temelleri, aslında, I. Dünya Savaşı sırasında Osmanlı’daki “Merkez Ordu Sinema Dairesi”nin (MOSD) kurulmasıyla atılmıştır. 1918’de MOSD’un kapatılmasıyla bu kısa süreli kurumsallaşma süreci akamete uğramıştır. TBMM’nin açılmasından kısa süre sonra, 1920 yılında, Ordu Film Alma Dairesi (OFAD) kurulmuş ve bu Daire özellikle Kurtuluş Savaşı sonlarında Yunan Ordusu’nun Anadolu’da yaptığı yıkımın kayda alınmasında önemli görevler üstlenmiştir. Merkez Ordu Sinema Dairesi gibi Ordu Film Alma Dairesi de kısa ömürlü olmuş ve 1960’lı yıllara kadar çekilen filmleri koruma altına alacak bir merkez kurulamamıştır.

Türk Sinemasının kurumsallaşma ihtiyacının iyice belirginleştiği 1960’lı yıllarda Türk Sinematek Derneği ve sinematekler gibi kuruluşlar, devlet dışı girişimler/inisiyatifler olarak ortaya çıkmıştır. Maalesef bu iyi niyetli çabalar da uzun ömürlü olmamış ve ihtiyacı tam anlamıyla karşılayamamıştır. Günümüzde de Türkiye’de ulusal sinema adına var olan kurumlar ve yapılar, parçalı ve birbirinden bağımsız bir görünüme sahiptir. Bu durum Türk sinemasında çok sayıda filmin kayıp olmasını beraberinde getirmiştir. 1990’lı hatta 2000’li yıllarda çekilen ve kaybolan filmlerin bulunması, Türk sinema tarihi açısından büyük bir eksikliktir. Halen ulusal bir film merkezinin tesis edilmemiş olması ve her kurumun kendi arşivini oluşturması hem filmlerin korunmasını hem de erişilebilirliğini zorlaştırmaktadır. Bu çalışma bu durumu bir sorun olarak kabul etmekte ve ulusal film merkezi örneklerini karşılaştırmalı şekilde inceleyerek Türkiye için bir model önermeyi amaçlamaktadır.

Araştırmanın Amacı

Sinema filmlerinin korunması ulusal kültürün gelecek nesillere aktarılmasında büyük öneme sahiptir. Bu önemin farkında olan birçok ülke, çekilen filmleri korunmak için ulusal film/sinema merkezleri kurmuştur. Ulusal film/sinema merkezleri, yerel sinema sektörünün gelişmesi için fonlar, destekler, mekânlar ve iletişim ağı kurabilmektedir. Bu merkezler bir toplumsal hafıza mekânı ve arşiv işlevini yerine getirmektedir. Türkiye’de sinema arşivi görevinin parçalı, kopuk ve seyircilerin erişiminden izole biçimde icra edilmesi, sinemanın ulusal kültürün gelecek nesillere aktarılmasında oynayabileceği rolü yerine getirememesine neden olmaktadır. Nitekim çok sayıda önemli filmin kayıp olması, toplumsal hafızamızda bazı kopuklukların ortaya çıkmasını beraberinde getirmektedir. Söz konusu eksiklikten hareketle bu çalışmada amaç, ulusal film merkezi örneklerinin karşılaştırmalı incelenmesi yoluyla Türkiye için bir model önerisinde bulunmaktır.

Araştırmanın Önemi

Sinemanın gelişimi, kültür ve toplumsal hafıza için gösterimden kalmış filmlerin korunması ve sonraki kuşakların erişimine açık olması en az film üretimi kadar önemlidir. Bu da sadece sinemanın gelişimi için değil ayrıca kültür ve toplumsal hafıza için de hayatidir. Dünyada bu işlevi yerine getirmek için önemli ve etkili ulusal sinema merkezleri oluşturulmuştur. Ülkemizde sinemanın kurumsal yapısı konusunda ciddi bir otorite boşluğu ve çok başlılık mevcuttur. Oluşturulacak film arşivi ile filmlerin asılları ve dijitalleri korunacak ve bu sayede ulusal film kültürü/belleği korunabilecektir. Dünyadaki farklı ulusal sinema merkezlerinin yapılarını ortaya koyarak oluşturulacak “Ulusal Sinema Merkezi” önerisi hem bu dalda iş yükünü sırtlayacak hem de ulusal sinemanın kurumsallaşması yolunda bir model önerisi sunacaktır. Ülkemizde bu görevi yürütmeye çalışan kurum ve kuruluşlar mevcut olmakla birlikte, yukarıda belirtildiği üzere otorite boşluğu, çok başlılık, hantallık ve kişisel inisiyatif almalarından kaynaklı problemleri giderici bir kurum olarak “Ulusal Sinema Merkezi” projesinin önemli bir rol alacağı düşünülmektedir.

Bu çalışma, şimdiye kadar Türkiye akademik bir tartışmanın konusu olmamış ulusal film merkezlerini, sinemanın kurumsallaşma süreci bağlamında tartışarak önemli bir eksikliği gidermeye çalışmaktadır. Ayrıca bu çalışma, dünyadaki ulusal film merkezlerini karşılaştırmalı biçimde inceleyerek geliştireceği model önerisiyle hem akademik tartışma için hem de pratik olarak ilerleyen dönemlerde oluşturulması durumunda ulusal film merkezinin yapısına yönelik bir çerçeve oluşturmaya adaydır.

Literatür Taraması

Siegfried Kracauer sinema seyircisini, hipnotize edilmiş kişiye benzetmektedir. Böylelikle sinema perdesi de hipnozcinun elindeki madalyon gibi seyircisinin zihnini “istila” ederek büyülemektedir. Kracauer, bu anlamda, filmin emsalsiz olduğunu düşünür (Kracauer, 2015, s. 276). Seyirci üzerinde “fotoğrafın canlısı gibi bir” (Özön, 2010, s. 36) etki bırakan ve anlattığı hikâyenin hakikati taşıdığı/gösterdiğini düşündürmesiyle sinema, emsalsiz kabul edilmektedir. Sinema, mevcut ulusal bellek ve kültürü desteklediği ve güçlendirdiği kadar, yeni bir ulusal kültür ve bellek oluşturmaktadır. Bu da sinemanın kurumsallaşmasını ve kitleselleşmesini belirleyen temel nedenlerdendir. Aynı zamanda üretilen filmlerin korunmasını ve sonraki kuşaklara aktarılmasını zorunlu kılan temel dinamiklerdendir.

Ulusal film merkezleriyle ilgili Türkçede yapılan akademik araştırmalar yok denecek kadar azdır. Dolayısıyla bu konuya dair literatürde ciddi bir boşluk olduğu görülmüştür. Sinema merkezleri ve bunların işleyişi üzerine ve nihayetinde Türkiye için bir model önerisi sunan Türkçede herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu tez kapsamındaki tartışmayla kısmen temas eden incelemelerin büyük bir bölümü, sinemasal mekânı konu edinmiştir. Söz konusu araştırmalarda sinema mekânının, sinemasal anlamı oluşturmadaki etkisi ve toplumsal alana tesiri incelenmiştir. Yine ilgili araştırmalardaki ulusal sinema konulu çalışmalar ise ulusal sinemanın kuramsal yapısı üzerine bir tartışmayla sınırlı kalmıştır. Bu tartışmalarda ya ulusu verili kabul eden ve buna göre ulusal kültürü korumak için sinemanın önemi tartışılmış ya da milliyetçilik kuramlarına yaslanarak ulusal kültürün inşa süreçleri sorunsallaştırılmıştır.

Araştırma Soruları

Bu araştırmada ulusal sinema merkezleri ulusal bellek inşası ve ulusal sinemanın kurumsallaşması perspektifinde incelenecek olup aşağıdaki sorulara yanıtlar aranacaktır:

1. Ulusal bellek ve ulusal sinemanın önemi nedir? Nasıl inşa edilir?
2. Dünyada ulusal sinema merkezlerinin yapısı nasıldır?
3. Türkiye’de kurulması halinde ulusal sinema merkezi yapısı nasıl olmalıdır?

Yöntem

Bu çalışma nitel bir vaka incelemesi/araştırması (*case study*) olarak tasarlanmıştır. Olay analizi tasarımı, herhangi bir olayı/vakayı gerçek yaşam koşulları içinde incelemek amacıyla yapılır. Bu tür tasarımda seçilen sosyal bir birimin geçmişini, şimdiki durumunu ve çevre ile ilişkisel özelliklerini ayrıntılı bir biçimde incelemeye tabi tutulur. Olay incelemesi keşif, betimleyici veya açıklayıcı seviyelerde tasarlanabilir. Tek bir olay ele alınabileceği gibi birden çok olay da incelenebilir. Tasarım niteliksel, niceliksel veya her ikisini içeren biçimde hazırlanabilir (Erdoğan, 2002, s. 162-163). Bu çalışmada Fransa, İngiltere, Amerika, Letonya, Gürcistan, Macaristan’da bulunan ulusal film merkezleri kurumsal yapıları, görevleri ve işleyişleri açısından incelenecek ve elde edilen bulgular ışığında Türkiye için bir model önerisinde bulunulacaktır.

Araştırmanın evren ve örnekleme

Bu çalışmanın araştırma evrenini Avrupa’daki ulusal film/sinema merkezleri oluşturacaktır. Yapılan araştırmalar sonucunda Fransa, İngiltere, Amerika gibi ulusal sinema merkezleri hayli gelişmiş ve önemli birer model olan ülke örnekler yanında ayrıca arşiv ve ulusal sinema merkezi anlamında pek gelişmemiş Letonya, Gürcistan, Macaristan gibi ülkeler temel tartışma evreni olarak ele alınmıştır.

Araştırmanın sınırlılıkları

Türkçe literatürde bu konuyla ilgili doğrudan çalışmanın olmaması, dünyada benzer çalışmalarda ele alınan kurumların ve bizzat bu ülkelerdeki sinemanın Türkiye’deki sinema süreciyle benzer olmaması tezin büyük sınırlılıklarından birini

oluşturuyor. İncelenecek sinema merkezlerinde yerinde gözlem yapılacak maddi imkanların bulunmaması çalışmanın en önemli sınırlılıklarından birisini oluşturmaktadır. Çalışma her kurumda en az birer hafta yerinde gözlem yapılarak gerçekleştirilebilseydi çok daha nitelikli bir akademik çalışma olabilir ve daha gerçekçi sonuçlara ulaşılabilirdi.

Araştırmanın yöntemi

Sinema, geçmişle veya tarihle yakın bir bağ kurarak bir bellek aracı ve anlatıcısı görevi görür. Bu bellek aracı ve anlatıcılığı görevi sırasında sinema, tarihi yeniden inşa edebilmek için de kullanılmaktadır. Filmler, tarih için bu açıdan hem belgesel kaynak hem aynı döneme ait yorumsal farklılık kaynakları hem de toplumları anlamak için başvurulacak referans aracı olarak işlev görürler. Dünyada ulusal sinema ve kültürel belleğin kurumsallaşması problemini çözmek amacıyla çeşitli kurumlar oluşturulmuştur. Bunlardan en önemlileri ulusal film/sinema merkezleridir.

Bu çalışmada Fransa, İngiltere, Amerika, Letonya, Gürcistan, Macaristan'da bulunan ulusal film merkezleri kurumsal yapıları, görevleri ve işleyişleri açısından incelenecek ve Türkiye için öneriler geliştirilecektir. Bu kapsamda İngiltere, Fransa vb. ülkelerdeki ulusal sinema merkezlerinin internet sitelerinde yer alan bilgiler önceden belirlenecek temalar çerçevesinde incelenecektir. Nitel bir incelemesi/araştırması (*case study*) olarak tasarlanan bu çalışmada elde edilecek bulgular kavramsal verilerle desteklenecektir. Elde edilecek bulgular doğrultusunda Türkiye için önerilerde bulunulacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN BİR SANAT OLARAK SİNEMA, RÜYA ALEMİ, ULUSAL ANLATI, HAFIZA ve İKTİDAR

Buster Keaton'ın yönettiği ve başrolünü oynadığı “*Sherlock Jr.*” (1924) filminde, ana karakter küçük bir kasabada makinistlik yapmaktadır ama dedektifiye olaylara da meraklıdır. Yapmadığı ve haksız biçimde suçlandığı bir hırsızlık olayını, nasıl dedektif olunacağına dair okuduğu kitapların da etkisiyle çözmeye başlar. Esas hırsız olduğunu düşündüğü adamı takip ettiği ve yorgun düştüğü gün, çalıştığı sinema salonundaki makine dairesine gelip filmi başlattıktan sonra uykuya dalar. Kısa bir süre sonra rüyasında, uyuyan bedeninden dışarı çıkıp filmi seyretmeye koyulur. Filmde, gerçek hayatta suçlandığı hırsızlık anını seyretmeye başlarız. Aynı zamanda filmdeki karakterler, gerçek hayatındaki karakterlerin yeri almıştır. Zira suçun üstüne atıldığı anda yanında bulunan kişiler, filmdeki karakterin yerini almasıyla gerçek hayatta yaşadığı olay sinema perdesinde belirir.

Buster Keaton'ın bedeninden çıkan ruhu, uyumakta olan kendisini uyandırmaya ve takip ederken kaçırdığı esas hırsızın, sinema salonunda gösterilen filmin içinde olduğunu söylemeye çalışır. Fakat uyandırmayı başaramaz ve bunun üzerine makinist dairesinden sinema salonuna gider. İlk seyircilerin arasında filmi seyredip gerçek hayatta başına gelenleri ve filmi anlamaya çalışsa da kısa bir sonra hırsız olduğunu düşündüğü kişi sevdiği kadını sıkıştırınca perdede gösterilen filmin içine girer. Film evreninde, hırsızla konuşmaya ve onu durdurmaya çalışır. Onun tarafından itilince, perdeden/filminden düşer ve seyircilerin arasına yuvarlanır. Filmin içine tekrar girer ama filmde değişen sahneyle kimsenin olmadığı büyük bir kapının önünde bulur kendini.

Buster Keaton filmin bu sekansında, değişen sahnelerle kendini farklı ve *gerçek* kesitlerin içinde bulur. Kapıyı çalmaya çalışırken durduğu eşik, bir bahçedeki çiçeklik olur ve adım attığında düşer. Yerden kalkıp çiçekliğe oturmaya çalışırken, sahne bir anda değişir ve yoğun bir araç trafiğinin olduğu bir yola yuvarlanır. Burada arabalardan kaçarken, sahne değişir ve hızlı koştuğundan bir dağın başında uçuruma düşmekten kendini son anda kurtarır. Nerede olduğunu anlamaya çalışırken, sahne değişir ve kendini iki aslanın arasında bulur. Uyuyan aslanlardan uzaklaşırken, bir çölde etrafında kaktüs bulunan bir çukurun içinde bulur kendini. Çukurdan çıkar çıkmaz yanından hızla geçen trenden son anda kurtulur. Sahne tekrar değişir ve denizle sarılı bir kayada bulur kendini. Burada karaya çıkmak için suya atlamaya çalışırken değişen sahneyle karın içine düşer. Bu sırada ne yapacağını düşünürken, yaslandığı ağaç kaybolur ve kendini tekrar ilk bahçede bulur.

Buster Keaton'ın bu şaşkınlığı ve bir anlamda film evrenine adaptasyon süreci geçtiğinde makinist-dedektif değil, meşhur Sherlock Holmes olur. Böylelikle film evrenine Sherlock Holmes karakteri olarak dahil olan Buster Keaton, usta bir şekilde filmdeki hırsızlık olayını çözer. Uyandığında filmde çözdüğü hırsızlık olayının ve kötü adamlara verdiği dersin gerçek hayatta olamamasına üzülür. Fakat perdedeki film devam ediyordur ve sevdiği kadına sevgisini nasıl göstermesi gerektiğini filmde görünür uygular. Gerçek hayatta hırsız olmadığı başkası tarafından kanıtlanırsa da filmde sevdiği kadına nasıl davranması gerektiğini öğrenir ve film mutlu sonla biter.

Buster Keaton'ın bu filmi, seyircinin temaşa ettiği filmle ve film evreniyle ilişkisini, bir anlamda sinemanın gücünü ifade eden çok etkili bir alegoridir. Seyir pratiği, seyircinin temaşa ettiği film evreniyle özdeşleşme, nesne ve özne olarak dahil olma süreçlerini kaçınılmaz kılan ve böylelikle sinemasal deneyimi *rüya alemine* dönüştüren etkiyi içermektedir. Nihayetinde sinemanın gösterimle sınırlı kalmadığını veyahut filmin sadece film olarak değerlendirilemeyeceğini, seyredenlerin *gerçek* hayatına taşan bir boyuta sahip olduğunu göstermektedir.

Rüya, insanın kendi otonom/bağımsız bilinç dışı süreçlerinin kurguladığı bir evrene dahil olduğu ve bizzat kendi dahil oluşuyla rüyanın yarattığı etkiyle gerçeklik duygusu/duygusu deneyimlediği bir süreç ise film evreni, insanların yaşadığı dünyada kendi bilinç ve bilinç dışı süreçleriyle dahil olduğu bir *gerçeklik* evreni sunmaktadır.

Sinemanın *gerçeklik* evreni, içinde yaşanan dünyanın gerçekliğine sirayet ederek dönüşümünü sağlamaktadır. Dış dünyayı bilinçleriyle deneyimleyen bireyler, sinemasal evrenin gerçekliğine dahil olmaktadır. Bir anlamda bir kurgu olarak sinema, gerçek hayat içindeki bireylerin bilinçlerine sirayet ederek, deneyimlenen ve kavranan gerçeklikle ilişkiyi dönüştüren bir güce sahiptir.

1.1. Sinemasal Etki, Özdeşleşme ve Özneleşme

Film evreni bir zıtlıkla var olur: herkes filmin kurgu olduğunu bilir ama ortada bir kurgu yokmuş gibi film evrenine dahil olmaktadır. Dolayısıyla filmin gücü, kurgu vasıtasıyla, insanların kendi rızaları ve kendi varsayımlarıyla bir gerçeklik evreninin içine çekilmesinden ve kurgunun hakikatine kendi kendilerini inandırabilmesinden ileri gelmektedir. Yani film, “hakikati temsil ediyorum!” iddiasında olsun veya olmasın, bizzat seyircinin filme hakikat iddiasını atfettiği bir şeydir. Bu durum da sinema ile siyasal ve toplumsal iktidar ilişkisinin düğümlendiği eşiği ve bu iktidarların sinemaya ilgisinin temelini oluşturmaktadır.

Siegfried Kracauer’e (2015, s. 276) başvurarak bahsedilen sinemasal evren daha iyi ifade edilebilir: “Sinema seyircisi hipnotize edilmiş kişiyle çok benzer bir durumdadır. Gözlerinin önündeki ışıltılı dikdörtgenle -hipnozcuğun elindeki parıltılı nesneyi andırır- büyülenmiş bir halde, zihninin boşluğunu istila eden çağrışımlara karşı koyamaz. Film emsalsiz bir propaganda aracıdır.” Zira sinema, bir iletişim aracı olarak insanların fiziki dünya ve bizzat kendisiyle kurduğu ilişkiyi şekillendiren, bireylerin ait olduğu cemaatin ve dolayısıyla kendinin geçmişini tahayyül etmesini sağlayan güçlü bir kimlik inşa aracı olmuştur. İnsanların bilincinde bilginin oluşturulma ve şekillendirilme süreci, güçlü bir toplumsal hafıza yaratmakta ve ortak bir tarih oluşturmaktadır. Böylelikle, söz konusu insan grubunun bilinç ve hafızasında homojenlik yaratarak kolektif kimliği oluşturmaktadır (Oksev, 2016, s. 197).

20. yüzyılla birlikte bütün dünyada görülen modern devletler için hayati olan önemli unsurlardan biri ulusal bir topluluk olmuştur. Ulusal bir topluluğu oluşturan kimliğin birey ve nüfusun bütünü üzerinde inşa edilmesi için tarih en önemli enstrümanlardan biri olmuştur. Tarih, birey ve toplum için geçmiş/dün, şimdi/bugün ve

gelecek arasında bir bağ kurup fiziksel dünyadaki olguların, olayların görülmesini ve düşünülmesini imkân dahilinde kılan temel koşullardan biridir. Aynı zamanda, bireyin kendisini ve içinde yer aldığı toplumları anlamaya ve anlamlandırmaya yardımcı olmaktadır. Sinema hem tarih yazıcılığı vasfına sahiptir hem de sinemasal evrende kurguladığı tarihsel anlatıyı hakikatmiş gibi gösterebilme gücünü elinde bulundurmaktadır. Nitekim erken dönemlerinden itibaren sinema, tarihle doğrudan bir ilişki içerisinde olmuştur (Erkılıç, 2014, ss. 11-12).

Benedict Anderson'a (1995, ss. 15-22, 222-223) göre milliyet ve milliyetçilik, kültürel inşanın özel birer ürünü olarak değerlendirilmelidir. Ona göre modern dönemde milli kimlik ve milliyetçilik, siyasi hayatın en meşru ve normal değeri olarak öne çıkmıştır. Bu rağmen Benedict Aderson, siyasi hayatın en meşru olgusu olsa da ulusun hayal edilmiş bir siyasal topluluk olduğunu savunmaktadır. Hayal edilen bu topluluğu oluşturan bireylerin birbirlerini tanıyabilmesi imkânsızken onları bir arada tutan şey, hayali ve soyut bir birlik ve beraberlik fikridir. Bu hayali topluluğu oluşturabilen enstrümanlardan en önemlilerinden biri, sinemanın da içinde değerlendirildiği iletişim araçlarıdır. Bu nedenle sinemanın erken dönemlerinden itibaren modern devletler, ulusun hayal edilmesine ve tarihi olayların hatırlanma biçimlerine sinema üzerinden de müdahale etmeye çalışmıştır.

Jan Assmann (2015, ss. 78-79), modern iktidarın tesis edildiği toplumlarda hatırlamanın ve geçmiş algısının kuvvetli olduğunu ifade etmektedir. Ona göre “iktidar hatırlama için güçlü bir uyarıcıdır.” Modern anlamda iktidar yapılanmasının olmadığı toplumlarda veya yöneticisiz, yatay ilişkilerin olduğu toplumlarda, geçmişin izini sürmek ancak bir iki nesil öncesine kadar mümkün olmaktadır. Modernitenin sirayet etmediği geleneksel toplumlarda, tarih veya geçmiş araçsal biçimde yapılanmadığından ve/veya kullanılmadığından, kişisel tarihle sınırlı bir geçmiş algısı bulunmakta ve tarih büyük bir boşluk olarak görülmekteydi. Modern iktidarın bulunduğu toplumlarda ise daha güçlü bir tarih perspektifi mevcut olmuştur. Çünkü iktidar, dayanacağı bir -toplumsal ve siyasal- köken istemektedir. Bu köken ihtiyacı gelecek için de bir işlev üstlenmektedir. İktidarlar geçmişin yanında geleceği de ellerinde bulundurmak, ona hükmetmek ve hatırlanmak isterler.

Kimlik inşa süreçlerinde toplum ve birey, üretici bir aktör olarak geçmiş ve tarih anlatısının içine yerleşip bu anlatının bilinçli ve aktif katılımcıları olmaktadır. Tarihsel anlatı kültürel bir bellek oluşturarak toplumların bilinçlerini belirlemektedir. Sinema, geçmişle veya tarihle yakın bir bağ kurarak bir bellek aracı ve anlatıcısı görevi görmektedir. Bu bellek anlatıcılığı görevi sırasında sinema, tarihi yeniden inşa edebilmek için de kullanılmaktadır. Filmler tarih için, bu açıdan hem belgesel kaynak hem aynı döneme ait yorumsal farklılık arşivi hem de toplumları anlamak için başvurulacak temel referans olarak işlev görürler.

Unutulmamalıdır ki sinema, modern dönemde, kültürel belleğin en önemli kurucu unsurlarından birini oluşturmaktadır. Jan Assmann'a (2015, ss. 26-28) ve onun kullandığı "kültürel bellek" kavramına başvurmak gerekirse, sinema bir kültürel bellek aracı olarak işlemektedir. Jan Assmann düşüncesinde kültürel bellek kavramıyla "insan belleğinin dış boyutu kastediliyor." Belleğin içeriği ve fonksiyonları toplumsal ve kültürel çevre tarafından belirlenmektedir. Jan Assmann belleğin "mimetik bellek", "nesneler belleği", "iletişimsel bellek (dil ve iletişim)" ve "kültürel bellek" (anlam aktarımı) olmak üzere dört farklı boyuta ayrıldığını düşünmektedir. *Mimetik* bellek, davranışlara dair olan bellektir. *Nesneler* belleği, nesneler yardımıyla canlanan bellektir. *İletişimsel* bellek, bireyler arası etkileşim ve iletişim sonucu oluşan bellektir. *Kültürel* bellek, geleneklerin, politik kimliğin ve geçmişle bağın dâhil olduğu bellektir. Kültürel bellek, toplumsal olanın tarihsel olarak muhafaza edilmesini sağlamaktadır. Her bir belleğin sinemasal alanda farklı bir karşılığının olduğunu söylemek mümkündür.

1.1.1. Hareketli resimler, sonsuzluk ve hakikat

Sinemanın insanları büyülemesinin teknik ve varoluşsal nedenleri de bulunmaktadır. André Bazin "Sinema Nedir?" isimli kitabının başında, sanatların tarihine bakıldığında insanlığın zaman karşısında varlığını devam ettirme, bir anlamda ölüm karşısında yaşam, motivasyonunun belirleyici olduğunu söylemektedir. Yani, Eski Mısır'da mumyalama veya avcı toplayıcı dönemde olağandışı bir av başarısından sonra avlanan hayvanın kille örtülerek saklanmaya çalışmasında olduğu gibi, plastik sanatların tarihinin hareket noktası estetik bir kaygıdan ziyade psikolojik dinamiklerce belirlenmiştir. Bu süreçte uygarlık ve sanat ilişkisinde, -sanatsal- görüntünün

aynılığından ziyade unutuşa/ölüme karşı temsilin hatırlatma/sonsuzluk gücü belirleyici olmuştur (Bazin, 2011, s. 15).

Haliyle, André Bazin’e de göre, resim ve heykel sanatlarının kaynağına doğru yapılacak psikanalitik bir analizle “mumya kompleksi”ne ulaşılabilecektir. Ölümü zamana karşı bir yenilgi gören eski medeniyetler, ölümden kurtuluşu bedenin maddi sürekliliği biçiminde kavramıştır. Böylelikle geliştirdikleri sanatla “varlığı, görünüş yardımıyla kurtarmak[ya]” çalışmıştır (Bazin, 1966, ss. 30-31). Buna mukabil, André Bazin’in ele aldığı gibi, modern dönemde ölümden sonra yaşam sorunu gündemden düştüğünden, görüntüler insanı ölümden koruma amacını taşımamakta ve artık “görüntüler gerçeğin benzerliği olarak ideal bir dünya yaratımı amacını gütmektedir” (Bazin, 2011, s. 15).

Nitekim John Berger, “bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz” demektedir. Ona göre, imge -yeniden- yaratılan ve üretilen görünüm(ler) düzeniyse, imge bir tür görme ve düşünme biçimi yaratmaktadır. Görüntüye bakan öznenin kendini görüntüdeki dünya içine yerleştirdiğini, bakan öznenin kendini görüntünün bir parçası gibi tasavvur ettiğini söylemektedir (Berger, 1995, ss. 7, 9-11). Zira beş duyu organı içinde esas gerçeklik algısını göz üstlenmektedir. Özellikle moderniteyle birlikte göz “iktidar mekanına” dönüşmüştür. Bu nedenle insanların hayatında görme eylemi çok daha önemli olmuştur: “İletişim teknolojisindeki gelişmelerin merkezine de ‘görme ve görüntü aktarma’ uğraşını yerleştirmiştir. Fotoğraf, sinema, TV ve bilgisayar hep bu uğraşın sonucunda yaşamımıza girmiştir” (Rigel, 2006, ss. 7-9).

Tarihsel olarak insanlar resim çizme becerisi edindiğinden itibaren görüntüye “hareketi verebilmek” istemiştir. Eski çağlardan beri aktarmak istenen deneyimin en iyi temsiline statik bir resimle değil hareketle ifade edilebileceği düşünülmüştür. İspanya’daki Altamira mağarasında bulunan 20.000 yıl önceki resimlerde, İsveç’teki Tunç devrinde yapılan Kivik anıtında, Eski Mısır’dan kalma “canlı-resimleri andıran dizileme resimler[de]”, Eski Yunan’daki kabartmalarda yapılmak istenenler, bunun örneklerindendir (Özön, 1964, s. 3). Günümüze kadar kalmış tarihsel örneklerde de görüldüğü üzere, insanlar unutmama/ölüm konusunda taşıyageldiği kaygıya karşı geliştirdikleri çözümlerden biri, sanatsal temsilleri statik görüntülerle değil hareketli resimlerle sağlamak olmuştur.

19. yüzyılda ortaya çıkan sinema, sürekli hareket olarak alınırsa da filmlerin optik bir illüzyon etkisiyle söz konusu hareketi sağladığı bilinmektedir. Birbirinden bağımsız, saniyede 24 kare görüntü karesi, sürekli bir hareketle göz yanılması yaratmaktadır (Mast & Kavin, 2011, s. 10). Zira bir cismin göze düşen bir görüntüsü, cisim ortadan kaybolduğunda hemen kalkmaz ve görme etkisi devam etmektedir (Özön, 1964, s. 3). Bu durumda, sinemanın kökeni “görüntünün retinada iz bırakması” (Betton, 1990, s. 5) olup sinema, bir anlamda, seyreden üzerindeki etki sistematığı olarak tanımlanabilir.

Sinema, ilk dönemde bir saniye içinde 16, sonrasında 24 resmi göstererek seyredende hareket olduğuna dair bir algı sağlamaktaydı. Bir saniye içinde kurgusal 24 kare, gözdeki retina bölgesine sistematik olarak aksederek, kurgu bir görüntü silinmeden diğeri geldiğinden, insanda bu görüntü dizisi hareketli bir hal almaktadır. Bu durum görme işleminin yapısına içkin bir gecikme ve gözün doğal bir kusurundan ileri gelmektedir. Haliyle sinema, bu anlamıyla bir göz yanılması, bir tür insani aldanma üzerine var olmaktadır (Güvemli, 1960, s. 5).

Osmanlı’da ilk sinematograf gösterisini seyredenlerden Ercüment Ekrem Talu “fotoğrafın canlısı gibi bir şeymiş” (Özön, 2010, s. 36) demiştir. Nitekim sözcük olarak sinema (*cinéma*), Yunanca hareket ve devim anlamındaki “kinema” ve yazmak anlamındaki “gràphein” sözcüklerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulan “sinematografi” (*cinématographie*) kelimesinin kısaltmasıdır. Bu durumda kelime anlamı olarak sinematografi, devinimi/hareketi yazmak/saptamak ve hareketli resim sanatı anlamına gelmektedir. Sinema için 19. yüzyılda sinematografi kavramı dışında başka sözcükler kullanılsa da bu dönemde kullanılan söz konusu kavramların tümü, bir biçimde “devinim, “canlılık” ve “yaşam” gibi anlamları karşılayan sözcükler etrafında dolanmaktaydı. Evrensel olarak kullanılan sinema kavramı dışında, tarihsel olarak da sinemanın en güçlü olduğu Amerika’da kullanılan “motion picture” ve “moving picture” (*movie/film* sözcüğünün kısaltması) hareketli/devinimli görüntü/resim aynı ilksel alımlama ve tutumu yansıtmaktadır. Çünkü yeni bir buluş olarak sinemanın en önemli iddiası ve ilgi görmesinin nedenlerinden biri; devinimi, hareketi ve böylelikle bizzat yaşamı temsil etmesi, yansıtmasıydı (Özön, 1984, s. 7).

Filmi bir tür “görme sürekliliği” (*persistence of vision* veya *retinal retention*) olarak, “birbirinden ayrı bir dizi görüntüyü, görüntülerin bir perdeye yansıtılmasını sağlayan bir ışık kaynağının önünden peş peşe hızla geçirerek sürekli bir hareket yanılsaması” (Usai, 2003, s. 22) yaratan bir etki gibi düşünmek gerekmektedir. Sinema, “gerçeklik düşüncesini sağlayan icat” (Bazin, 2011, s. 18) olarak ortaya çıkmıştır. Nitekim Jean-Luc Godard, “sinema saniyede 24 kare gerçek” (Godard, 1963) demektedir. Bu durumda “gerçekçilik hiçbir zaman ‘hakiki’nin kendisi değildir; sinemadaysa, gerçekçiliğe ulaşmak için zorunlu olarak film hilesine başvurulur” (Godard, 2008, s. 63). Ayrıca film, seyredenleri belli görseller içinden geçirerek filmi yapanın istediği sonuçlara götürme gücüne sahiptir (Berger, 1995, s. 26).

Dolayısıyla sinemayı bir hakikat kaynağı biçiminde düşünmek sorunlu olacaktır. 2005’te kendi sineması üzerine çekilen “*24 Wirklichkeiten in der Sekunde*” (Saniyede 24 Gerçek) belgeseli için tercih edilen isim üzerine Michael Haneke, filmi veya sinemayı “gerçeğin ya da gerçeğe ulaşma teşebbüsünün hizmetinde, saniyede 24 yalan” (Kusturica & Testor, 2005) biçiminde tanımlamaktadır. Andy Warhol “benim bütün filmlerim kurgu, ama zaten her şey bir anlamda kurgu değil mi? Kurgunun nerede bitip, gerçeğin nerede başladığını bilemiyorum” (aktaran Antmen, 2009, s. 168) demiştir.

Siegfried Kracauer “bilincin azalması rüyaya davetiye çıkarır” diyor ve sinema filmini rüya âlemine çeken bir tür rüya biçimde tanımlıyor. Siegfried Kracauer, Gabriel Marcel’e başvurarak “sinema seyircisinin kendisini uykuyla uyanıklık arası fantezileri destekleyen bir durumda bulduğunu” söylemektedir (Kracauer, 2015, s. 280). Dolayısıyla sinemanın bir gücü, kendi kurgusuyla, hayatın kurgu olduğunu göstermesinden ileri gelmektedir. Ayrıca, André Bazin’in ifadesiyle, mekanik olmayan bir sanat olarak sinema, sonsuzluk yaratmasıyla “zamanın tarafsızlığı” olarak düşünülebilmektedir.

Geleneksel aile portreleri zamanı yakalamıştır ve varlığını sürdürmektedir. Mekanik bir oluşum olan bu sanat bize sonsuzluk yaratamaz kesinlikle. Onun yaptığı sadece zamanı mumyalamaktır. Çürümeye böyle karşı koyar. Bu açıdan baktığımızda, sinema zamanın tarafsızlığıdır. O artık nesneleri korumaz. İlk kez olarak nesnelerin görüntüleri onların sürekliliğinin görüntüleridir. Onu resimden ayıran en büyük özellik, işin içine zaman boyutunun katılmış olmasıdır (Bazin, 2011, s. 20).

André Bazin’den yola çıkarak sinemanın zamanı durdurma özelliği, modern devletlerin ulus inşası, kitle siyasetleri ve kültür politikaları için önemli bir araçsallık

imkânı sunduğu iddia edilebilir. Nihayetinde sinemanın kitleleri istenilen çerçevede tanımlama ve inşa etmede önemli bir gücü bulunmaktadır.

Radyonun siyasal iktidarın sesini kitlelere duyurma özelliğine karşın sinema, bütün coğrafi uzama yayılarak topluma *kendini* tanıtan, bizzat toplumun gözünde toplumun *kendisini* temsil eden, bireylere kendilerini içine dahil edebilecekleri bir toplumsal tahayyül oluşturan, birey ve topluma bir *kendilik* inşa eden hareketli fotoğraf/imge olma özelliğine sahiptir. Sinema, kitleler nezdinde toplumun/kendilerinin idealize edilmiş bir biçimini temsil eder ve bizzat topluma *kendisini* gösteren bir ayna işleviyle yanılsama imkânına sahiptir. Sinemanın fragmental, birbirinden farklı ve “kendinde kitleyi” (rastlantısal kalabalığı), tanımlanmış ve sınırları belirlenmiş bir ideali kitlenin yazgısı olarak çerçeveleyerek ve söz konusu yazgıyı başarma kudreti vererek, “kendi içinde kitle” (amaçlı bir kalabalığa) formuna sokabileceği düşünülmüştür (Buck-Morss, 2004, s. 154). Sinema evrensel düzeyde yayıldıkça insanlar da “gerçekliği kamera merceğinden görmeyi öğrendiler” (Hobsbawm, 2012, s. 258).

Belgesel veya kurgu filmler, “içsel eğilimleri” hareketlendirmeyi, düzenlemeyi ve kanalize etmeyi hedeflemektedir. Nitekim “film görüntüleri seyircinin eleştirel yetilerini azalttığından, görüntüleri seyircinin duyularını pazarlanan fikre uygun hale getirecek şekilde seçip düzenlemek her zaman mümkündür” (Kracauer, 2015, s. 277). Bu nedenlerden dolayı sinema, modern dönemde devletlerin özel bir dikkat kesildiği sanat dallarından biri olmuştur. Geoffrey Nowell-Smith, sinema sanatının karmaşık doğasını, çok boyutlu yapısını ve modern devletlerin bu sanatla karmaşık ilişkisini şöyle ifade etmiştir.

Hükümet ve hükümet yanlısı kuruluşlar tarafından (özellikle ahlaki kaygılar duyulduğunda) sansür edildi, (özellikle savaş zamanlarında) yasayla düzenlendi ve (özellikle kriz zamanlarında) desteklendi. Üstelik birçok ülkede hatta özel girişimciliğin paradigması Amerika Birleşik Devletleri’nde bile, kâr arayan sermaye tarafından değil sanatçılar ve eylemciler tarafından yönetildi, hükümetler tarafından sanatın yararına ya da içeriğini denetleyebilmek için mali olarak desteklendi. Genel olarak bakıldığında eğlence sektörü en çok kapitalist olanıydı, “sanat” sineması devlet destekliydi, belgesel ve eğitsel filmlerse daha aktif hükümet müdahalelerinin hedefiydi (Nowell-Smith, 2003c, s. 385).

Sinema 20. yüzyıl başından itibaren en etkili kitle iletişim araçlarından biri olmaya başlamıştır. Tam da bu dönemlerde yeni yeni kurulan modern ulus devletler;

egemenliklerinin, güçlerinin ve bekalarının bağılı olduğu en önemli dinamiklerden biri olan kitlelerle ilişkisinde sinemayı kullanmaya yönelmiştir. Nihayetinde “ulusal bir karakterin yaratılması devletin çıkarına geleceği içindir ki, pek çok ülkede hükümetler gerek ülkedeki vatandaşlarını yönetmek gerekse de ürünü (nesne ya da ideoloji ya da her ikisi birden) dışarı ihraç edebilmek amacıyla film endüstrisini desteklemektedir” (Butler, 201, ss. 133).

Modern devletlerin kitlelerle ilişkisinde sinema hem bir risk unsuru hem de söz konusu ilişkiyi kontrol edebilecek ve düzenleyebilecek önemli bir araçsallık işlevine sahip olmuştur. Sinema, kitlelerin yoğun biçimde ilgi gösterdiği, filmlerin evrenine dahil olduğu ve etkilendiği bir *eğlence* aracı olduğundan asayiş ve nizam sorunu çıkarabilme olasılığına sahip görülmüştür. Aynı zamanda sinema kontrol edildiğinde, kitlelerin denetimi, idaresi ve yönlendirilmesine imkân sunan bir araçtır. Bu da sinemanın bütün dünyadaki serüvenini sinema tarihini önemli şekilde belirlemiştir.

1.2. Sinemanın Kurumsallaşma Tarihi

Ortaya çıktığında kitleleri büyüleyen sinema, zamanla bu etkiyi süreklileştiren bir yapıya ve kurumsallaşmaya evrilmiştir. Sinema ilk ortaya çıktığında toplu gösteri, eğlence ve çokça da macera olarak değerlendirilmiştir. İlk dönemlerde hızla gelişen ve yayılan sinema karşısında salonlar apar topar bir şekilde hazırlanmış ve konforsuz mekânlarda film gösterimleri yapılmıştır. Üst sınıf ve seçkin zümreler, bu ilk dönemde merak nedeniyle sinemaya gitse de daha geleneksel sanatların konforlu ve elitist salonlarına alıştıklarından bir süre sonra sinemadan uzaklaşmışlardır (Scognamillo, 1997, s. 17).

Nihayetinde sinema salt bir eğlence ve alt sınıf zevklerine hitap eden bir *sanat-olmayan* şeklinde kavranmıştır. Kitle hareketleri ve siyasal dönüşümler konusunda uzman bir tarihçi olan E. J. Hobsbawm, ortaya ilk çıktığı dönemde sinemanın altsınıf kitlelerle ilişkisini, erişilebilirlik meselesini farklı bir perspektiften tartışmaktadır.

Sinema, pek az okuryazarlık gerektiriyordu ve 1920’lerin sonunda konuşmayı öğrendikten sonra, İngilizce konuşan kamuoyundan hiçbir şey talep etmedi. Ne var ki, dünyanın çoğu bölgesinde sadece küçük bir elitin ilgilendiği basının aksine, sinema, neredeyse başından itibaren uluslararası bir kitle aracı oldu (Hobsbawm, 2012, s. 261).

Kitlenin yeni bir sanat formu olarak sinemayla bu ilişkisi ve diğer sanat dallarıyla kıyaslanamaz yoğun ilgisi; sinemanın ulus, devlet, tarih, hafıza, ideoloji, kitle iletişim aracı olarak kavranmasına ve nihayetinde film koruma konularının gündeme gelmesine vesile olmuştur.

1.2.1. Dünyada sinemanın kurumsallaşma süreci ve tarihi

Son yıllarda sinemanın başlangıcını tarihlendirmeye yönelik eğilimlerden öne çıkanı ilk hareketli resmin kaydedilmesiyle değil, 1895'teki ilk seyir deneyimiyle, hareketli bir resim dizisinin bir veya birden fazla kişi tarafından temaşa edilmesiyle başlatandır. Dolayısıyla sinemayı tarihlendirmede söz konusu olan ilk hareketli görüntünün kayıt edilmesi veya sinema filminin çekilme tarihi değil, seyir deneyimi ve seyircinin varlığı olarak ifade edilmektedir (Özön, 2010, ss. 53-55; Scognamillo, 1987, ss. 20-24; Teksoy, 2005a, ss. 67-68). Modernlikle iç içe geçmiş ve seyircisi de modern bir özne olarak sinemanın, “kendine bir seyirci bulduğu her yer ve anın modernleşmeyi haber ver[en]” bir anlamı bulunmaktadır (Erdoğan, 2017, s. 28).

Nitekim Lumière kardeşlerin Paris'teki gösterisiyle Thomas Edison'un tek bir kişiye hareketli resimleri gösteren ve “daha çok bir oyuncak özelliği taşıyan” kinetoscope makinasından farklı olarak, “sinemanın geleceğinin tek kişinin seyrettiği bu oyuncaklarda değil yüzlerce kişinin seyrettiği beyazperdede olduğu” anlaşılmıştır (Özön, 2010, s. 35). 1895'teki yenilik, ücret ödeyen bir seyirci topluluğunun perde üzerinde hareketli resimleri seyretmesidir. Esas mesele de seyir deneyimi olarak seyirci üzerindeki - kolektif- etkisidir. Sinema, 1895'teki yeni bir teknolojik yenilik olarak görülen ve ilk seyir deneyiminden 1915'e gelindiğinde, yani takip eden yirmi yıl gibi kısa bir sürede, yerleşik ve istikrara kavuşmuş bir endüstri haline gelmiştir (Pearson, 2003b, ss. 30-31).

Lumière kardeşler, ilk film gösterimini takip eden sürede yavaş yavaş seyirci kaybetmeye başlamaktaydı. Sinem ilk dönemlerinde sadece dünyayı ve realiteyi olduğu gibi kaydederek seyircileri büyülemekte ve eğlendirmekteydi. Fakat yeni bir icat olarak sinemanın seyircide oluşturduğu bu etkinin sürekli olması ve devamlı bir seyirci kitlesini tutması zaman almıştır. Sinematografla önemli olmayan dış dünya ve olayları görüntülemekle yetinen sinematograflar, kısa bir süre içinde sinemayı çıkmaza sürüklememişti. Öncüler ve mucitler için sinema, dış dünyayı olduğu gibi kaydeden ve

hareketli biçimde perdeye yansıtan bilimsel bir buluştu. Bunun karşısında seyircinin sinemadan beklentisi, tiyatro ve romanlardaki gibi olay dizisi, kurgu ve dramatik içeriğe sahip olmasıydı. Seyircinin filme ilgisi ve beklentisi, haliyle sinemanın geleceği, filmin evrenine çekileceği ve rüya alemine dalacağı bir çerçeveye sahip olmasıydı. Dolayısıyla, kavramsal olarak ifade edilecekse, “sinematograf”tan “sinema”ya geçilmesi gerekiyordu (Scognamillo, 1997, ss. 17-19).

Buna karşın ilk filmlerin bir dakikalık uzunluğu, kurgu ve geniş bir tüketim için yeterli değildi. Kentlere yaygın ve yoğun biçimde yerleşemeyen sinema, yeni pazar arayışları dahil edilmediğinde, gezginleşerek ve bir panayır eğlencesi formuna sıkışarak, görece küçük yerleşim yerlerinde yeni bir icat olan sinematografin büyüünden etkilenen seyirciyi çekmeye çalışmıştır. Sinema tarihçileri, gezgin sinemanın 1896-1907 arasında sürdüğünü belirtmektedir. Amerika’da ise gezgin sinemanın 1903’e kadar sürdüğü ifade edilmektedir. Ayrıca iktisadi kaygı dışında sinema salonlarındaki yangın riski ve sağlıksız salon ortamları da gezgin sinemanın nedenlerindendir. Son olarak, gezgin sinemayla aynı film şeridi parçalanana kadar farklı yerde gösterilerek iyi kar elde edilmekteydi. Zamanla sinemanın gösteri işlevi keşfedilmeye, hareketli resimlerden bir kurgu ve hikâye anlatılarak ayakta kalacağı anlaşılmaya başlanmıştır. 1908’lere gelindiğinde sinemaya edebiyat ve tiyatronun katılmasıyla, senaryoların yazılmasıyla bir sinemasal evren inşa edilmeye başlanmış ve sinemanın bir sanat olabileceği anlaşılmıştır (Scognamillo, 1997, ss. 19-21).

Buna rağmen, diğer sanat dallarına göre görece yeni olan sinema, ortaya çıkışından itibaren toplumsal alanda önemli bir yer kaplamaya ve diğer sanatlara göre çok daha önemli bir kamusal fenomen olmaya başlamıştır. Dolayısıyla sinema salt bir sanat biçimi olarak değil, toplumun ilgisi nedeniyle kârlı bir yatırım alanı da olmuştur. Geoffrey Nowell-Smith’in de belirttiği üzere sinema kuruluşundan itibaren sanat ve sanayi arasında belirsiz bir konumda durmaktaydı: “Sinema, yirminci yüzyılın kültürel yaşamına egemen olan endüstrileşmiş sanat biçimlerinin ilki ve belki de en büyüğüdür” (Nowell-Smith, 2003a, s. 13).

Giovanni Scognamillo’ya göre ise sinemanın sanayileşmesi, bir anlamda sinemanın bünyevi yapısından kaynaklanmaktadır. Nihayetinde sinema, bir sanat alanı olarak diğer sanatlara kıyasla çok daha büyük bir finansman gerektirmektedir. Zira

sinema teknik araçlara, teknolojiye, yeni buluşlara bağlıdır ve ayrıca film üretimi kolektif bir süreç gerektirdiğinden geniş gider kalemlerine sahip olmuştur (Scognamillo, 1997, ss. 9-10). Otuz yıl gibi hayli kısa bir sürede benzersiz bir gelişim gösteren yeni bir iletişim aracı olarak sinema, gösterildiği bütün coğrafyalardaki toplumları büyüdü dünyasına dahil etmiştir. Seyirci arttıkça sinema daha çok yayılmış ve film gösterimi için çok daha uzun ömrü olan opera ve tiyatro sahneleriyle karşılaştırılan salonlar kurulmuştur (Nowell-Smith, 2003b, s. 19). Üstelik kısa bir sürede, üretilen film ve salon adeti miktarı itibarıyla sinema endüstrisi tiyatro ve operayı geçmiştir.

1890’larda eş zamanlı olarak Amerika, Fransa, Almanya ve İngiltere’de ortaya çıkan ilk sinema aygıtları, teknolojik olarak gelişerek, kısa bir sürede bütün dünyaya yayılmıştır. Ortaya çıkmasını takip eden yirmi yıl içinde popüler bir eğlence aracı olarak girişimci, sanatçı, bilim insanları, siyasetçi ve iktidar elitinin ilgisini kazanarak endüstrileşmiştir. Böylelikle sinema, eğlencenin yanında eğitim, propaganda, bilimsel araştırma ve iktisadi bir girişim aracı olmuştur (Nowell-Smith, 2003a, s. 13). Bu dönemde şiir, resim, heykel, mimari, dans ve müzik ile birlikte “yedinci sanat” olarak tanımlanan sinemayı teknoloji mümkün kılmıştır. Teknoloji ile sinema ilişkisi, sinemanın başından itibaren, hayati bir konumda olmuştur (Nowell-Smith, 2003b, s. 19).

Sinema başlangıçta ticari bir yatırım ve/veya araç olarak ortaya çıkmamıştır. Aksine bilimsel bir icat ve yenilik olarak değerlendirilmiştir. Auguste Lumière’in tiyatro müdürü Georges Mèliès “sinematograf kısa ömürlü bilimsel bir buluştur” demektedir (Scognamillo, 1997, s. 15). Bilimsel bir icat olarak bizzat sinematografik aygıt ve bunun hareketi yeniden var eden özelliği, üretilen filmlerden daha çok ilgi çekmiştir. Sinema, ayrıca, bir tür eğitim materyali olarak düşünülmüş ve kullanılmıştır. Bazı temalarda eğitim veren gezgin şovmenler, projektörlerle birlikte hareketli resmi kullanıp para karşılığında kilise ve opera salonlarında seyircilere eğitim vermiştir (Pearson, 2003b, s. 40).

1900’lerin başlarında sinema “ABD’de bir atraksiyon, İngiltere’de bir zanaat olarak gelişirken Fransa’da gerçek bir endüstri olarak doğdu denilebilir” (Abisel, 2003, s. 46). Buna mukabil, 1910’lara gelindiğinde Amerika’daki film şirketlerinin Los Angeles’taki küçük bir banliyö olan Hollywood’a taşınmasıyla sinema hızlı biçimde farklı bir boyuta evrilmiştir. Buraya taşınan film şirketleri kısa bir süre içinde kurduğu

“stüdyo sistemi” ile hem Amerika iç pazarına hem de dünyadaki diğer sinema pazarlarına egemen olmuştur. Fabrika benzeri bir işleyiş mantığına ve çalışma prensibine göre organize olan bu yapım stüdyoları, filmlerin yapımı, tanıtımı, dağıtımı ve gösterimi de dahil sinemayla ilgili süreçleri dikey bir sistemde bütünleştirerek farklı bir sinema işleyiş sisteminin kendileriyle rekabet edemez duruma getirmiştir (Gomery, 2003, s. 64).

Amerika’da 1908’de dokuz yapım şirketi, önde gelen film dağıtımıcısı bir şirket ve ham filmleri üreten en büyük üretici firma toplanıp Film Patent Şirketi (The Motion Pictures Patent Company/MPPC) adlı bir oluşum kurmuştur. Anlaşmaya göre üretilen ham filmler sadece bu dokuz şirkete satılacak ve sinema salonları bu yapım şirketlerinin filmlerini gösterecektir. Film Patent Şirketi, Sherman Tekel Karşısı Yasa (*The Sherman Antitrust Act*) ile 1918’de resmi olarak sonlansa da hayli etkili bir model kurmuş ve benzer yapıların kurulmasında öncü olmuştur (Scognamillo, 1997, ss. 25-26). Böylelikle yapımdan dağıtım ve üretime kadar güçlü bir tekelleşme sağlanmıştır. Aslında, “dikey bütünleşme” diye kavramsallaştırılan ve stüdyoların film üretimi, dağıtımı ve gösterimi gibi bütün süreçleri kontrol ettiği yapıyı ifade etmek için kullanılan “stüdyo sistemi”ne sahip ilk ülke Fransa olmuştur. Buna karşın stüdyo sistemi 1910’larda üç stüdyoya sahip Fransa’yla değil de Hollywood’la özdeşleştirilmiştir (Hayward, 2012, s. 503).

Uzun yıllar sinema sektöründe hayli güçlü bir konumda olan Fransız sineması daha savaş başlamadan önce Hollywood karşısında zayıflamıştır. Öyle ki Hollywood, 1913’e gelindiğinde Fransız sinema endüstrisine karşı Fransa içinde bile üstün bir konuma geçmiştir (Abel, 2003, s. 144). Amerika’daki sinemanın bu kadar gelişmesinde ve Avrupa sinema sektörünü geçmesinde bir başka dinamik daha bulunmaktadır. Amerika’da sinemanın öncüleri Avrupa’daki gibi bilim adamları, tiyatrocu, sanatseverler değil sinemanın iktisadi getirisini sezen tüccarlar olmuştur. İlk yerleşik sinema 1902’de açılmasına ve ilk filmler düşük kaliteli ve kısa olmasına rağmen seyircinin gösterdiği ilgi sürekli artığundan yapımcılar filmleri bir sanayi ürünü ve meta gibi görmüştür. Sinema sektörü de sanayide uygulanan kurallarla benzer biçimde yapılanmaya başlamıştır. Film üretimi, dağıtımı, pazarlanması ve gösterimi, bir meta gibi düşünülmüş ve yapılanmıştır (Scognamillo, 1997, ss. 23-25). Haliyle sinemasal gelişmeler ve planlamalar, ticari sürdürülebilirlik ve kar çerçevesinde planlanmış ve yürütülmüştür.

Hollywood'un bu üstünlüğündeki önemli diğer bir etken, stüdyo sisteminin oluşturduğu "star" sisteminin farklı bir seyir ve seyirci beğenisi oluşturmaya idi. Özellikle Hollywood sisteminin oluşturduğu hegemonyanın rakipsiz olma nedenlerine arasında, "star" sistemi yanında ayrıca, I. Dünya Savaşı'nın Amerika'yı Avrupa'ya nazaran çok daha az etkilemesi gösterilmektedir (Mast & Kavin, 2011, s. 117). Zira I. Dünya Savaşı'yla birlikte birer savaş alanı olan Fransa, İngiltere, İtalya gibi sinemanın öncü ülkelerinde sinema endüstrisi tam anlamıyla bir yıkım yaşamıştır.

Savaş öncesinde Avrupa devletlerinin uluslararası sinema üretim ve dağıtımdaki etkisi ve kimi alanlardaki egemenliği 1918'den itibaren Hollywood'un hegemonyası, yayılmacı politikası ve hayli farklı sinemasal anlayışı karşısında çaresiz kalmıştır (Uricchio, 2003, s. 85). Avrupa ülkeleri, Hollywood'un sinema üzerinde oluşturduğu tekelle baş etmek ve "ulusal sinema"larını¹ korumak için özel vergiler, gümrük sınırlamaları ve boykot gibi çeşitli önlemler almıştır (Gomery, 2003, s. 64).

Uzun vadede ortaya çıktığı üzere, Hollywood'un hegemonyasıyla mücadele edilememiştir. Avrupa ülkelerinin yerel sinema sektörünü korumaya yönelik kimi uygulamaları sadece ticari bir kaygıyla açıklanamamaktadır. Avrupa devletlerinin bu kaygısı, sinemanın ulusal bilinci ve yerel kültür üzerindeki etkisini fark ettiğinin ilk göstergesi olarak göstermek mümkündür.

Dünyanın çoğu bölgesinde sadece küçük bir eliten ilgilendiği basının aksine, sinema, neredeyse başından itibaren uluslararası bir kitle aracı oldu. Kültürleri kesen iletişim için test edilmiş kodlarıyla birlikte sessiz sinemanın yarattığı potansiyel olarak evrensel dilin terk edilmesi konuşma İngilizce'sini uluslararası düzeyde tanıttı ve böylece bu dilin 20. yüzyılın küresel dili olarak yerleşmesine yardımcı oldu. Çünkü Hollywood'un altın çağında sinema filmleri, neredeyse ABD'deki kadar film yapılan Japonya dışında esas olarak Amerikan idi. Dünyanın geri kalan kısmına gelince, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde Hollywood, Japonya'daki kadar kalabalık ve neredeyse ABD'dekine yakın bir izleyici kitlesi için yılda yaklaşık 170 sinema filmi üreten Hindistan da dahil, bütün öteki sinema endüstrilerinin toplamı kadar film ürettiyordu. 1937'de Hollywood 567 ya da haftada ondan fazla filme ulaştı. Bu sayı ile SSCB'nin 1938'de ürettiğini iddia ettiği kırk bir film arasındaki fark kapitalizmin hegemonik kapasitesi ile bürokratikleşmiş sosyalizm arasındaki farkı ortaya koyar (Hobsbawm, 2012, s. 261).

Müttefik ve tarafsız Avrupa ülkelerinin aksine I. Dünya Savaşı'nın önemli aktörü olan Almanya'nın sinema sektörü; iç pazarını geliştirerek, işgal altındaki ve tarafsız

¹ Bu tez kapsamında ulusal sinema, en genel anlamı olan "belli bir ülkenin sinematik ürünü" (Butler, 201, s. 132) biçiminde ele alınmaktadır.

lkelerdeki nüfuzunu genişleterek bu yıkım döneminde bile gücünü artırarak çıkmıştır. Savaş ncesinde Almanya’da faaliyet gösteren yabancı firmalara ve sahip oldukları mallara el konulup yerel sektöre devredilmesi yerel sinema sektörünü güçlendirmiştir. Savaş koşullarında film ithalinin durmasıyla yerel sektörden beklenen film talebi artmıştır. Bu da savaş öncesi yabancı firmalarla rekabet etmekte zorlanan Alman sinema sektörünün hayli güçlenmesine sebep olmuştur.²

Alman sinema sektörünün gelişmesinde iki önemli dinamik bulunmaktaydı. Evvela savaş; İngiltere, İtalya ve Fransa’dan Almanya’ya ithal edilen filmlerin gelişini durdurmuş ve Almanya’yı Amerika gibi tarafsız ülkelerle daha çok ticari ilişki geliştirmeye sevk etmiştir. Bu durum, Almanya’nın film ithali de dahil ticari olarak dışa bağımlı olmaması gerektiğini deneyimlemesine ve kendi sektörünü oluşturması gerektiğine dair kanaati oluşturmuştur. Ayrıca bu dönemde iş çevreleri ve devlet yöneticileri, sinemanın bir etki aracı olduğunu fark ederek sinemaya yatırım yapmaya başlamıştır. Böylelikle filmin kitleler üzerindeki propaganda olanaklarını fark eden devlet ve sermayenin bir araya gelerek oluşturduğu sinema sektörü, Alman sinemasını hayli geliştirmiştir. Benzer bir süreç, bu dönemde büyüyen Rus sineması için de geçerli olmuştur. Dünya savaşına kadar Rusya’da gösterimdeki filmlerin yüzde doksanı ithal edilmekteydi. Savaşın başlamasıyla film ithali durduğundan, sinema sektörü bitme noktasına gelmiştir. Bu da yerli sinemanın geliştirilmesine zorunlu kılmıştır (Uricchio, 2003, ss. 89-90). Savaş nedeniyle sınırların kapanması, i pazara öncesinde olmadığı kadar egemen olan Rus sinema sektörünün altın çağını yaşamasına ve ayrıca sinemasal anlamda kendi estetik anlayışını oluşturmasına vesile olmuştur (Tsivian, 2003, s. 196).

Eric J. Hobsbawm’a göre bilhassa iki dünya savaşı arası dönemde eğlence ve medya alanı güçlenip birer endüstri olmuştur. Bu dönemden itibaren kitlesel biçimde radyo kullanımı grlmş ve Hollywood’un merkezinde olduğu sinema endüstrisinin diğer sanat dalları ve eğlence biçimleriyle kıyaslandığında açık bir zaferiyle sonuçlanan bir dönüşüm başlamıştır. Eric J. Hobsbawm bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Kitlesel işsizliğin hüküm srdğu gri kentlerde dev sinema binalarının dş sarayları gibi yükselmesi belki de o kadar şaşırtıcı değildir; çünkü sinema biletleri çok ucuzdu ve o

² Söz gelimi, 1914’te 25 Alman firmasına karşılık 47 olan yabancı firma rekabeti, 1918’e gelindiğinde 130 Alman firmasına karşılık 10 yabancı biçiminde değişmiştir (Elsaesser, 2003, s. 171).

zaman da işsizlikten orantısız biçimde etkilenen en yaşlıların yanı sıra en genç olanların da boş zamanları vardı.” Eric J. Hobsbawm’a göre dünyada artan savaşlar ve depresyonlar nedeniyle de sinema seyircisinin sayısı artmıştır (Hobsbawm, 2012, ss. 135, 258).

Öyle ki sinemanın baskın konumu II. Dünya Savaşı’ndan sonra değişmemiş, hatta etkisini artırarak günümüze kadar sürdürmüştür. Günümüzde de Hollywood’un sinemanın erken döneminde tesis ettiği bu hegemonik durum devam etmektedir. Örneğin Bollywood, Hollywood’tan daha çok film üretse de dağıtımı kapsayan filmleri dolaşıma ve gösterime sokan kişiler ve yapısal ağlar nedeniyle daha lokal kalmaktadır (Butler, 201, ss. 131-132). Dolayısıyla Hollywood sadece film üretip bunu bütün dünyaya yaymamıştır. Ayrıca, belki de daha önemli olan nokta, bütün dünyadaki farklı coğrafya ve kültürler boyunca bir sinemasal zevk ve beğeni biçimi üretmesi olmuştur. Hollywood’un hegemonyası sadece film üretmek ve bunu yaygınlaştırmakla sınırlı değildir. Ayrıca bir sinemasal haz ve beğeni üretmesi olmuştur. Nitekim zamanla yerli sinemalar da büyük oranda Hollywood’u taklit eden filmler üretmeye başlamıştır.

1.2.2. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e sinemanın seyri ve kurumsallaşması

Sinema, Batı’yla aynı dönemde Osmanlı’ya da gelmiştir. Osmanlı’nın sinemayla tanışması, daha iyi bir ifadeyle ilk seyir deneyimi, Lumière kardeşlerin Paris’te gerçekleştirdiği ilk sinematograf gösterimden kısa bir süre sonra İstanbul’da halka açık ilk film gösterimiyle gerçekleşmiştir. Osmanlı’da ilk seyir deneyimi, sarayda yapılan film gösterimiyle gerçekleşmiş ve sonra Galatasaray’da bulunan Sponeck Birahanesi’ndeki gösteriyle sıradan Osmanlıların hayatına dahil olmaya başlamıştır (Özuyar, 2004, s. 20; Teksoy, 2005a, s. 14). 21 Kasım 1995 tarihindeki Servet-i Fünûn dergisinde çıkan ve sinema üzerine ilk yayın da olan kapsamlı ve uzun bir yazıyla Osmanlı’daki bazı kesimlerin Paris’teki gösteri öncesinde Lumière kardeşlerin sinematograf icadından haberdar olduğu anlaşılmaktadır (Özuyar, 2015, ss. 5, 7).

Osmanlı başkenti İstanbul, bu dönemde Avrupa’nın önemli merkez şehirlerinden biri olarak ve Batı’daki sanatsal ve teknolojik yeniliklere açık bir meraklı kitleyle böylesi bir icadın imparatorluğa hızla gelmesini normal kılmaktaydı. Bilhassa bugünkü Beyoğlu diye anılan Pera semtinde yabancılar, azınlıklar ve Batı kültürüne açık cihani Osmanlılar, modernliğin başkenti Paris’te gerçekleşen her türlü dönüşümü yakından takip

etmekteydi. Bu nedenlerle 1897’de Lumière kardeşlerin operatörlerinden biri İstanbul’da “*Panorama de la Corne d’or*” (Haliç’in Panoraması) ve “*Panorama des Rives du Bosphore*” (Boğaziçi Kıyılarının Panoraması) adlı iki film de çekmiştir (Teksoy, 2005a, ss. 65-66).

Dünyadaki çağdaşlarında olduğu üzere bazı Osmanlılar da sinematograf gösterimlerine yoğun bir ilgi göstermiştir. Bu ilgi nedeniyle birçok yabancı sinematograf, II. Abdülhamid döneminin istibdat koşullarına rağmen, Osmanlı’da hem film çekimi hem de gösterimleri yapmıştır. Osmanlı’ya gelen yabancı sinematograflar rüşvet vererek ve/veya devreye elçilikleri sokarak sinemanın Osmanlı serüveninin sürmesine katkı sunmuştur. II. Abdülhamid’in aksine bürokrasinin sembolü olan Bab-ı Âli tarafından hazırlanan resmi raporlarda sinema, “ilmi açıdan insanlık için önemli bir araç” görülmüştür. Abdülhamid döneminde güvenlik ve propaganda gibi kaygılarla sinema gösterimleri yasal mevzuatla zorlaştırılmıştır. Nihayetinde 1908’de ilan edilen II. Meşrutiyet’le birlikte sinemanın önü açılmıştır. Çeşitli yasal düzenlemeler yapılarak sinematografların Osmanlı’ya gelmesi, film ithalatı ve salon açma süreçleri kolaylaştırılmıştır. Yabancıların sinema sektörüne yatırım yapmasına zemin hazırlanmış ve sansür yasası hayli yumuşatılmıştır. Böylelikle başta Fransa olmak üzere İsviçre, İngiltere ve Brüksel merkezli film şirketleri Osmanlı’da şube açıp yeni sinema salonları açmış, film ithali ile gösterim programlarını çeşitlendirmiş ve böylelikle sinemaya ilgi duyan Osmanlı sayısında artış olmuştur. Bu dönem itibariyle gösterilen filmler, “gerçek” dünyayı kaydedip bunu olduğu gibi hareketli biçimde yansıtmaktan çıkıp kurmacaya dönüşmüştür (Özuyar, 2015, ss. 5-6).

Geleneksel Osmanlı kültürünün kapsadığı Meddah, Hacivat-Karagöz gibi teatral eğlencelerinin yanında sinema kısa sürede seyirci sayısını artırmış ve II. Meşrutiyet sonrasında bağımsız ve yerleşik sinema salonlarına taşınmıştır (Özuyar, 1999, s. 33). Meşrutiyet döneminin serbestlik ortamında gösterimler artsa da Osmanlı sinema hayatında Batı’dan ithal edilen filmlerin ağırlığı devam etmiştir. Bunun yanında Osmanlı içinde aktüel (olgusal) filmler de çekilmiştir. Osmanlı vatandaşı olan Manaki kardeşlerin 1905 (veya 1908) ve 1911 yılları arasındaki dönemde çektikleri filmler günümüze kadar ulaşmıştır. Kısa-aktüel film yapan Manaki kardeşlerin ürettikleri filmler, yerli sinemanın

başlangıcı kategorisinde değerlendirilmektedir (Odabaşı, 2017, s. 16; Teksoy, 2005a, s. 67).

Sinemanın kendi çehresini hızla değiştirmesi, kuşkusuz ona olan bakışı da değiştirdi. Sinema artık salt bir temaşa türü değildi. Bu değişimi Osmanlı matbuatı üzerinden görmek mümkündü. Önceleri sinemaya daha çok ucuz bir temaşa türü olarak yaklaşan ve yayınlarını sadece film ilanlarıyla sınırlı tutan Osmanlı matbuatı, *Servet-i Fünûn* hariç, tüm bu gelişmeler karşısında, tavrını değiştirmek zorunda kaldı. Sinema ideolojik bağlamda kimi yazarlarca şeytani bir icat ve toplumun manevi değerlerine karşı bir tehditti. Kimilerine göreyse Batı'nın Doğu üzerindeki tahakkümünü sona erdirecek modern ve etkili bir araçtı ve doğru kullanıldığı takdirde başta eğitim olmak üzere birçok alanda müthiş faydalar sağlayabilirdi (Özuyar, 2015, ss. 6-7).

İstanbul'daki film gösterimini takip eden birkaç yıl içinde Osmanlı'nın diğer büyük vilayetlerinde sinema gösterimleri yapıldığı iddia edilmektedir (Kaplan, 2003, s. 740). Giovanni Scognamillo ise, sinemanın Osmanlı'ya gelişinin erken bir tarihte olduğunu (1896-1897) ama ilk sinema salonunun on yıl sonra açıldığını ve uzun bir süre diğer vilayetlere yayılmadığını söylemektedir. Ona göre Osmanlı'da erken döneminde sinema sadece İstanbul'un, hatta kozmopolit ve levanten Beyoğlu'nun sakinlerinin ve müdavimlerinin ilgilendiği ve etkilendiği bir sanatı ifade etmiştir. Giovanni Scognamillo, bilhassa 1910'lara kadar sinemanın Beyoğlu merkezli kaldığını ve diğer bölgelere daha az yayıldığını söylemektedir. Nihayetinde ise 1910'larda sürekli sinema salonlarının açıldığını belirtmektedir. Beyoğlu dışındaki bölgelerde de sinema salonları açılmış, saray ve konaklarda özel sinematograf gösterileri gerçekleştirilmiş, ramazanlarda kadın ve erkek kalabalık seyirci gruplarına film gösterimleri yapılmıştır. Bu dönemlerdeki sinemanın, günümüzden yapılacak bir bakışın aksine, herhangi bir ulusal karakterinin olmadığını, sinema işletmeciliğinin Osmanlı gayrimüslimlerinin veya yabancıların elinde olduğunu söylemektedir (Scognamillo, 1987, ss. 14-17).

1914'e gelindiğinde bu durum değişecek ve Türkiye'deki sinemanın gelişimi anlamında önemli bir dönem yaşanacaktır. Evvela 1908 itibarıyla sinema salonu sayısı aşama aşama yükselmiş, seyirci sayısı artmış ve Beyoğlu dışında Müslüman ve daha sıradan Osmanlı nüfusun yoğun yaşadığı Sirkeci, Divanyolu, Şehzadebaşı gibi yerlerde sinema salonları açılmıştır. I. Dünya Savaşı'nın başladığı yıl, İstanbul'da bulunan salon sayısı hayli yükselmiş ve Türkiye sinema işletmeciliğinin başlangıcı anlamında önemli bir döneme tekabül etmiştir. Söz gelimi 1913-1914 yılları arasında İstanbul Şehremaneti (belediyesi) tarafından hazırlanan veriye göre Beyoğlu'nda on dört, Kadıköy ve

Adalar'da üçer, Beyazıt'ta iki, Üsküdar, Bakırköy ve Anadoluhisarı'nda birer olmak üzere yirmi beş sinema salon varken, 1914 yılının sonu gibi bu sayı kırk altıya çıkmıştır. Üstelik bu sayılar Ramazan ayları gibi önemli günlerde geçici salonlarla daha da yükselebilmektedir. Nihayetinde savaş döneminde de salon sayısının katlanarak yükseldiği bilinmektedir (Odabaşı, 2017, ss. 17-18).

Osmanlı'da devletin sinema alanına doğrudan dahil olması, denetim ve sansür dışında, propaganda faaliyetleri kapsamında olmuştur. Bilhassa zorunlu askerliğe Osmanlıları çekmek için Osmanlı ordusu, I. Dünya Savaşı'ndan önce gibi sinemaya görece erken bir dönemde ilgi duymuştur. Savaş başlamadan önceki aylarda Osmanlı aydınları "Sinemanın Faydaları" gibi yazılar yayınlamış, Almanya'da olduğu üzere sinemanın "siyasi bir eğlence" olduğu belirtilmiş ve kavramsal olarak kullanılmasa da "propaganda" aracı olarak içerideki kitleleri şekillendirmede önemli bir enstrüman olarak öne çıktığı belirtilmiştir (Odabaşı, 2017, s. 19). Son dönem Osmanlı'da sinema, I. Dünya Savaşı döneminde Merkez Ordu Sinema Dairesi bünyesinde, sonrasında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Malul Gaziler Cemiyeti gibi oluşumlar içinde, askeri ve yarı-askeri kurumlar tarafından (Özuyar, 1999, s. 58) ve propaganda amacıyla üretilen, kurgu olmayan filmlerle sürdürülmüştür.

Müdafaa-i Milliye Cemiyeti 1913 yılındaki Balkan Savaşları döneminde, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin öncülüğünde, cephe gerisinde yardım ve gönüllü asker toplamak, sağlık hizmeti sağlamak ve kitlelerin savaşa desteğini temin etmek gibi orduya sivil destekte bulunan bir oluşum olarak faaliyet göstermiştir. Cemiyet ayrıca sinema gösterimi ve salon işletmeciliği de yapmıştır. Yarı resmi bir oluşum olan cemiyet, propaganda faaliyetleriyle kitle mobilizasyonu sağlamaya çalışmıştır. Savaş sonrası cephe gerisindeki askeri etkinliklerini bırakıp kültürel faaliyetlere yönelen cemiyet; konser, tiyatro gibi etkinlikler yanında film gösterimleri de düzenlemeye başlamıştır. 1914 yılında Türklerin sinema salonu açmaya başladığı ve sektörde varlık gösterdiği dönemde Şehzadebaşı'nda salon açan cemiyet, zamanla film üretim faaliyetlerine de başlamıştır. Başlarda aktüel belge filmler üretimi ve 1915 yılında Çanakkale cephesini filme alıp halka gösterimini organize eden cemiyet, MOSD gibi resmî kurumlardan farklı olarak ilk kurmaca (hikâyeli) filmleri üreten kurum olmuştur (Odabaşı, 2017, ss. 9, 31-33).

I. Dünya Savaşı sırasında film üretimi için çeşitli girişimler görölse de söz konusu girişimler sadece sahnedeki bir tiyatro oyununu kayda almayla sınırlı kalmıştır. Sigmund Weinberg tarafından 1916 yılında çekimine başlanan “*Leblebici Horhor*” filmi, çekimler sırasında ölen bir oyuncu nedeniyle bitirilememiştir. 1916 yılında, Fuat Uzkınay ve Weinberg tarafından yönetilen ve yapımı iki yıl süren “*Himmat Ağa’nın İzdivacı*” (1918 yılında gösterildi) çekilmiştir. Film, evvela oyuncuların bir kısmının askere alınması, devamında Weinberg’in Osmanlı’yı terk etmesi nedeniyle hem geç tamamlanabilmiş hem de Fuat Uzkınay tarafından bitirilmiştir. 1917 yılında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti bünyesinde ve cemiyete gelir sağlamak için Sedat Simavi’nin yönettiği “*Pençe*”, “*Casus*” ve 1918 yılında piyasaya çıkamayan “*Alemdar Mustafa Paşa*” filmleri çekilmiştir. Bu filmler, sahnede oynanan bir temsilin kaydedilmesi veya sahne yapıtlarının uyarlamasıyla sınırlı kalmıştır (Özön, 2010, ss. 53-55; Scognamillo, 1987, ss. 20-24; Teksoy, 2005, ss. 67-68).³

Türkiye sinemasının başlangıcı olarak 1914 yılındaki bir aktüel-belge film görölmektedir. Buna karşın Arda Odabaşı, “*Ayastefanos’taki Moskof Heykelinin Tahribi*” isimli aktüel belge filminin ilk sinema filmi olarak görölmesini eleştirmektedir. *Ayastefanos’taki Moskof Heykelinin Tahribi*’nin dönemin basınında yerli film olarak görölmediğini belirten Odabaşı, buna karşın 1917 yılında gösterilen filmlerin ilk yerli sinema kabul edildiğini ifade etmektedir.

Osmanlı basınında *Ayastefanos* filmi önemsenmez, “ilk Türk (veya Osmanlı) filmi” veya “milli sinemanın başlangıcı” sayılmaz, kimse ondan söz etmemektedir. Osmanlı gazeteleri, gazetecileri, yazarları “milli sinema”yı 1917 tarihli filmlerle başlatmaktadır. Onlara göre “milli sinema” 1917’nin uzun metrajlı, yerli kurmaca filmleriyle start almıştır. Bu filmler “milli sinema”nın başlangıcı kabul edilmiş, bu girişim yerli sinema endüstrisinin kuruluşunun ilk adımı olarak görölmüş ve alkışlanmıştır. İlgili metinlerin hemen tamamının “Milli Sinema” veya “Milli Kurdele” başlığını taşıması boşa değildir (Odabaşı, 2017, ss. 162-163).

Nitekim *Ayastefanos’taki Rus abidesi* ve kayda alınan yıkılışı, Cumhuriyet’le birlikte sinema tartışmalarında yer almamış ve unutulmuştur. Nihayet 1946’da Soğuk Savaş’ın erken dönemlerinde, Rakım Çalpala tarafından yerli film yapımına devlet

³ Buna karşı Odabaşı, ilk kurmaca filmlere dair ilgili literatürde mütemadiyen yinelenen iddialar doğru değildir” diyor, Osmanlı’daki ilk kurmaca filmlerinin “*Casus*” ile “*Bican Efendi Belediye Müfettişi*” olduğunu ve 1917 yılında ilk gösterimlerinin gerçekleştirildiği iddiasında bulunmaktadır (Odabaşı, 2017, ss. 36-37).

desteğini sağlamaya yönelik yazılan “Türkiye’de Filmcilik” çalışmasında geçen bir cümlelik ifade, 1950 ve 1960’larda Türkiye sinema tarihçiliğinin büyük keşiflerinden birine ve milli sinemanın başlangıcıyla ilgili anlatıya kapı açmıştır (Kaya, 2019; Mutlu, 2007).

I. Dünya Savaşı döneminde Osmanlı’da sinema sektörü durma noktasına gelmiştir. Savaş sırasında uygulanan yoğun denetim, ağırlaştırılan sansür kuralları, yurt giriş-çıkışlarında yaşanan kısıtlamalar, film ithalinin durma noktasına gelmesi, ekonomik darboğaz, film üretimindeki kadro ve malzeme sıkıntıları gibi nedenler sinema sektörünün gerilemesini beraberinde getirmiştir. Bunun yanında önemli bir dinamik ise savaş koşullarının getirdiği hiper-enflasyonla birlikte katlanan bilet fiyatlarıdır. Bilhassa yüksek bilet fiyatlarıyla ilgili yoğun şikayetlerin iletildiği aydın kesim, süreli yayınlarda bu durumu eleştiren yazılar yazmıştır. Ayrıca savaş döneminde başlayan İspanyol Gribi gibi salgın hastalıklar da kalabalık bir faaliyet olan sinema gösterimlerini ve dolayısıyla sektörü etkilemiştir. Örneğin 1918 yılında salgın nedeniyle İstanbul’daki sinema salonları kapatılmıştır (Odabaşı, 2017, ss. 21-23)

Osmanlı’da sinemaya ilginin kökeninde, salt bir eğlence unsuru olarak değerlendirmesinden ileri gelmemektedir. Söz gelimi savaşın ilk yılında, sadece sinema üzerine yazıların olduğu “Sinema” gazetesi yayınlanmıştır. Dört sayfadan oluşan Sinema gazetesi haftada üç defa yayınlanmaktaydı. Bu dergiden sonra büyük savaş ve Osmanlı’nın yaşadığı yıkım nedeniyle 1914-1923 yılları arasında hiç sinema dergisi yayınlanmamıştır. Buna karşın Muhsin Ertuğrul ve birkaç arkadaşının 1918 yılında çıkardığı tiyatro dergisi olan “Temaşa” gibi farklı alanlara yönelik yayınlarda sinema yazıları bulunmaktaydı. Nihayetinde Cumhuriyet’le birlikte seyirci sayısının artmasıyla odağına sadece sinemayı alan dergiler yayınlanmaya başlamıştır. Buna neden olarak da Hollywood’un Türkiye sinema pazarında görünür olması ve sinema sektöründe etkisini artırması gösterilmektedir. Sinemaya artan ilgiyle bilim, edebiyat, felsefe, pedagoji vb. farklı alanlardaki yayınlara sinemayla ilgili yazılar dahil edilmiştir. Zira 1920’lerde sinema sadece Türkiye’de değil bütün dünyada tekrar en popüler bir sanat alanı olmaya ve yoğun biçimde ilgi çekmeye başlamıştır (Özuyar, 2015, ss. 7-9).

Hollywood sektörünün Türkiye pazarına girişi ise 1923 yılında Amerika ile imzalanan ticaret anlaşmasıyla başlamıştır. Seyircinin de Avrupa sinemasına nazaran

Hollywood yapımlarına daha fazla ilgi göstermesiyle (Özuyar, 2004, s. 48) sinema sektörü gelişmiş ve yerli yapım şirketleri açılmaya başlamıştır. Bu dönemde önemli oranda ithal filmlerle varlığını sürdüren Türkiye’deki sinema sektöründe, yerli yapımlar hayli az ve yerel talebi karşılamaktan uzak kalmıştır. Âlim Şerif Onaran’a göre uzun yıllar yerli film üretiminin tek aktörü olan Muhsin Ertuğrul, “tiyatromsu bir anlatış yoluyla da olsa” film üretmiştir. Buna karşın Ertuğrul bir sinema seyircisi ve beğenisi yarattığı, film üretimini ve sinema sektörünü düzene kavuşturan isimlerden biri olduğu iddia edilmiştir. İlk önemli sinemacı olan Muhsin Ertuğrul, Türkiye sinemasının önemli figürlerinden biridir (Onaran, 1981, s. 1).

1919 yılında Almanya’da olan ve bazı filmlerde aktörlük yapan Muhsin Ertuğrul, ihracatla uğraşan ve işleri için burada bulunan Nabi Zeki (Ekmen) ile tanıştıktan sonra Nabi Zeki’nin teklifi üzerine İstanbul Film (Stambul-Film G.m.b.H) isimli bir firma kurduklarını aktarmaktadır. Alman Lisesi’nde ticaret eğitimi alan Nabi Zeki işletme işlerini, Muhsin Ertuğrul ise sanat işlerini üstlenmiştir. İlk film de Ertuğrul’un o sıralarda okuduğu Maurice Level’in “L’Angoisse” isimli romanından uyarlanan “*Samson, Kendi Kendinin Katili*” (1922) filmi olmuştur. Hikâyenin az karakterli ve düşük bütçeli olmasıyla çekilebilen; senarist, yönetici ve başrolü Ertuğrul’un üstlendiği ve yapımcıları Türk olan ilk kurgu film 1919 yılında Almanya’da çekilmiştir (Ertuğrul, 1989, ss. 271-275).

Osmanlı’da üretilen ilk filmler, Osmanlılar tarafından değil yabancı kameramanlarca çekilen aktüel-belgesel filmler olmuştur. Bitirilen ilk uzun metrajlı “kurmaca” filmler, 1917 yılında Milli Müdafaa Cemiyeti tarafından yapılan ve Sedat Simavi tarafından yönetilen “*Pençe*” ve “*Casus*” filmleridir. İlk film yapım şirketi Kemal Film ise 1922 yılında Seden kardeşler tarafından kurulmuştur (Kaplan, 2003, s. 740). Osmanlı’nın dağıldığı tarihe kadar bir sektör olarak sinema, film ithali ve salon işletmeciliğiyle sınırlı kalmıştır. Gayrimüslim Osmanlılar bu alanı Cumhuriyet’in ilk yıllarına kadar elinde bulundurmuştur (Özuyar, 2004, s. 48).

Son dönem Osmanlı’da film üretimiyle ilgili bilgi, sanatsal uzmanlık ve teknik altyapının varlığından söz edilmemektedir. Muhsin Ertuğrul, 1922 yılında Avusturya’dan İstanbul’a döndüğünde “ne film yıkayacak bir laboratuvar, ne bir stüdyo, ne bir film çekme makinesi, ne bir basma makinesi, tek sözcükle teknik araç adına hiçbir şey

bulunmamaktaydı” demektedir. Bu şartlarda Muhsin Ertuğrul’un Türkiye’de yönettiği ilk film, işgal altındaki İstanbul’da çekilen ve ilgi çekeceği düşüncesiyle bu dönemde işlenen bir cinayeti konu alan “*İstanbul’da Bir Facia-i Aşk*” (1922) isimli film olmuştur. Muhsin Ertuğrul, Beyoğlu sinemalarında filmin gösterilmesiyle seyircinin olağanüstü ilgi gösterdiğini, beklenenin hayli üstünde başarı sağlandığını ve bütün sinema piyasasının “gözleri yerli film üstüne faltaşı gibi açıldı[ğın]” ifade etmektedir. Gişeden gelirinin çok yüksek çıkmasıyla yerli filmlerin değerinin sanatsal kalitesinden bağımsız olarak hayli arttığını da eklemektedir (Ertuğrul, 1989, ss. 296-297). Nitekim bu başarıdan sonra Muhsin Ertuğrul tarafından 1922 yılında “*Boğaziçi Esrarı*”, 1923 yılında ise “*Ateşten Gömlek*” ve “*Kız Kulesi’nde Facia*” adlı üç film daha çekilmiştir (Kaplan, 2003, s. 740).

Sinema Cumhuriyet döneminde halkla iletişim ve eğitim için kullanılmıştır. 1923 yılında Cumhuriyet’in ilanından kısa bir süre önce toplanan İzmir İktisat Kongresi’nde, ahalinin tarım konusunda bilgilendirilmesi için sinemanın kullanılabileceği tartışılmıştır. Nitekim kongre kararları arasında çiftçinin bilgilendirilmesi için “ahlaka aykırı olmamak kaydıyla yeni bir iletişim aracı olan sinemadan yararlanılması emredilmiştir” (Güngör, 2019, s. 347). Cumhuriyet’in ilk dönemlerinden itibaren hem sanat hem de siyasal çevreler için sinemanın “terbiyevi” ve “öğretici” yönü öne çıkmıştır. Bu dönemde sinemanın “modern tekniklerin, sağlık ve yurttaşlık bilgilerinin öğretilmesi gibi eğitsel amaçlar için de kullanılabileceği ortaya çıkmıştı[r]” (Abisel, 2005, s. 50).

Bununla birlikte, Cumhuriyet’in kurulmasını takip eden yirmi yıl boyunca Muhsin Ertuğrul, sinema sektöründeki tek figür olacak ve bu süre zarfında Türkiye’deki sinema anlayışını belirleyecektir. Üretilen filmler tiyatronun etkisinde kalmış, senaryolar sahne eserlerinden seçilmiş ve hatta yönetmenler genellikle profesyonel tiyatroculardan kişiler olmuştur. Kemal Film 1924 yılında kapandıktan sonra sinema sektörüne 1928 yılında kurulan İpek Film egemen olmuş ve 1941 yılına kadar da tek yönetmen Muhsin Ertuğrul olarak kalmıştır. 1941 yılına kadar İstanbul Belediye Tiyatrosu’ndaki mesai arkadaşlarıyla, tiyatro sezonu kapandığında filmler çeken Ertuğrul; “*İstanbul Sokaklarında*” (1931), “*Bir Millet Uyaniyor*” (1932), “*Söz Bir Allah Bir*” (1933), “*Tosun Paşa*” (1939), “*Şehvet Kurbanları*” (1940) dahil yirminin üzerinde film çekmiştir. Bu dönemde tiyatro gibi üretilen filmlerde de Batı sanatının yoğun bir etkisi gözlemlenmiştir. Bu soyut bir etkiden ibaret değildi, ayrıca üretilen filmler Batı sanatının yeni bir

transkripsiyonundan ibaret de kalabilmektedir. Nihayetinde bu transkripsiyon bir “ulusal sinema”nın oluşmasını engellemiştir. Sinemanın gelişimini engelleyen dinamiklerden biri de Faşist İtalya’nın yasal modelinden esinlenen katı sansür yasası olmuştur (Kaplan, 2003, s. 740).

Erken Cumhuriyet döneminde devlet, bütün referanslarını ve planlamasını kurduğu Batı medeniyetinin müziğine, tiyatro ve operasına ilgi gösterse de sinemaya karşı mesafeli kalmıştır (Kaplan, 2003, s. 740). Buna karşın, Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde seyirci ve sinema sayıları konusunda kesin rakamlar bulmak güç olsa da sinema salonlarının başta İstanbul olmak üzere daha çok büyük kentlerde yoğunlaştığı bilinmektedir. Bilhassa kentlerdeki sinema salonlarının miktarı ve seyyar gösterici sayısının gösterdiği üzere sabit sinema salonları olmayan yerlerdeki halkın sinemaya ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Söz gelimi 1929 yılında bütün Türkiye’de iki yüze yakın sinema salonu bulunmaktaydı. 1936 yılında ise altı yüz seksen beş sinema salonunun yanında ayrıca beş bin üç yüz gösterici olduğuna dair kayıtlar bulunmaktadır. 1929-1933 yılları arasında İstanbul’da otuz beş olan salon sayısı 1935-1949 yılları arasında kırk civarına ulaşmıştır. Eldeki verilere göre 1933 yılında İstanbul’da sinemaya bir yılda giden kişi sayısı üç milyona kayın iken bu rakam 1938 yılında on milyona kadar çıkmıştır. Öyle ki yüksek bilet fiyatlarına dair yapılan şikâyetler nedeniyle 1930’ların sonunda sinema biletlerinden alınan vergilerde indirimle gidilmiştir. Böylelikle her kesimden insanın sinemaya daha kolay gitmesi temin edilmeye çalışılmıştır (Abisel, 2005, ss. 10-13).

1940 yılında Türkiye sinema sektörü devlet desteğine ihtiyaç duymaktaydı. 1946 yılında yerli yapımlara sahip çıkmak ve devlet desteği sağlamak için Yerli Film Yapanlar Cemiyeti gibi cemiyetler dahi kurulmuştur (Kaya, 2019, ss. 113-114). II. Dünya Savaşı’nın son bulması ve çok partili sisteme geçilmesiyle erken Cumhuriyet döneminin tek film yapım şirketi olan İpek Film’e karşı Ha-Ka Film kurulmuştur. Şirketin genç film teknisyenlerini işe alarak film üretmeye başlamasıyla Muhsin Ertuğrul’un yönetmenlik tekeli de kırılmıştır. Muhsin Ertuğrul döneminin sinema üstündeki sanatsal tekeli kırılınca da üretilen filmler bir süre daha tiyatronun etkisinde kalmaya devam etmiştir. Sektörde, zamanla yeni yapım şirketleri ve yeni yönetmenler görülmüştür. Genç sinema oyuncular, yapımcılar, teknisyenler ve yönetmenler sektörde alan bulmaya başlamıştır. Türkiye’deki sinema sektörünü geliştiren bir diğer önemli gelişme ise filmlere konan vergi oranlarının

düşürülmesi olmuştur. Düşürülen vergilerle sinema sektörü karlı bir iş alanı olduğundan, daha iyi yapımlara ve sinemacılara alan açılmıştır (Kaplan, 2003, s. 741).

Türkiye’de film sektörü, 1950’lerle birlikte tam anlamıyla çeşitlenmiştir. İstanbul’da Yeşilçam sokağında çok sayıda küçük yapım şirketinin kurulduğu bu dönem, Yeşilçam diye adlandırılan ve üretilen filmlerde patlamanın yaşandığı sürecin başlangıcı olmuştur. 1917-1947 yılları arasında üretilen toplam film sayısı elli sekiz iken bu rakam 1957 yılından sonra yıllık ortalama iki yüz filme çıkmıştır. Bu hacimli artış, üretilen film kalitesine de yansımıştır. Lütfi Akad’ın 1952 yılında çektiği “*Kanun Namına*” filmi, sanatsal değer olarak yeni dönemin müjdecisi kabul edilmektedir. Bu filmin dünya sinema tarihinde bilinen anlamda sinemanın kurucusu Griffith’ten kırk yıl sonra da olsa “*Bir Ulusun Doğuşu*”nun (*The Birth of a Nation/1915*) yarattığı etkinin benzerini Türkiye sinemasında gerçekleştirdiği düşünülmektedir (Kaplan, 2003, s. 741).

Türkiye’de sinemanın gelişimi göz önüne alındığında, 1950’lerden sonra üretilen iyi filmlere rağmen bu dönem uzun sürmemiştir. Bunun çokça nedeni olsa da kendi kendini sürdürebilen bir film endüstrisinin oluşmaması temel sorunlardan birini oluşturmaktadır. Yapım şirketleri, ucuz ve seyirciler nezdinde başarılı olmuş temalarda birbirine benzer film üretmeye çalışmıştır. Yurtdışında başarılı olmuş filmlerin Türkiye’ye uyarlanması ve salon sahiplerinin seyirci beklentisine yönelik film üretilmesini talep eden tutumları, birbirine benzer filmlerin yapılmasını beraberinde getirmiştir. Bu durum bağımsız sanat filmlerinin üretilmesini engellemiştir. Ayrıca sinema sektörüne devlet desteğinin olmayışı Türkiye sinemasının gelişmesinin önündeki engellerden biri olarak öne çıkmıştır. Bunların yanında hem toplumsal hem de sinema sektöründeki kişiler arasında yoğun siyasal ve ideolojik çatışmalar sinemanın gelişimini engelleyen bir diğer neden olarak görülmüştür (Kaplan, 2003, s. 744). Rekin Teksoy’a göre ise Türkiye sinemasının 1960 yılından sonraki gelişimini ülkedeki siyasal konjonktürden bağımsız değerlendirmemek gerekmektedir. Bu tarihlerde yaşanan sosyopolitik çalkantılar ve olağanüstü haller sinema sektörünü doğrudan belirlemiştir (Teksoy, 2005b, ss. 913-914).

Nihayetinde 1960’ların sonundan itibaren özellikle ilkin televizyonun ve akabinde videonun bütün toplumda yaygınlaşması, film üretiminde büyük bir düşüşe sebebiyet vermiştir. Sinema sektöründeki film şirketleri, yaşadığı krizin üstesinden gelmek için

porno ve erotik filmlere yönelmiştir. Bu da aile izleyicisinin sinema salonlarından uzaklaşmasına neden olmuş ve çokça sinema salonunun kapanmasıyla sonuçlanmıştır. Bilhassa “1970’te Türk film endüstrisi çökme tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Tutarlı bir yerli film için hiçbir temel ya da destek alınacak dış pazar yoktu; pek çok Türk filminin teknik kalitesi oldukça kötüydü ve var olan sinema salonlarının neredeyse yarısı tv rekabeti karşısında kapanıp gitmişti” (Kaplan, 2003, s. 744).

Bu olumsuzluklara rağmen dönem dönem çok başarılı filmler üretilmiştir. Türkiye’nin “Yeni Dalga” akımını başlatan ve sonrasındaki sinema dilini dramatik biçimde belirleyen film Yılmaz Güney’in “*Umut*” (1970) filmi olmuştur. Güney’in sinemasının açtığı kapıdan giren ve bu sinemadan etkilenen Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kıral, Ali Özgentürk gibi çok başarılı yönetmenler, önemli filmler üretmiştir (Teksoy, 2005b, s. 924).

1.3. Kurumsallaşan Sinema Alanına İktidarın Dahil Olmasının İlk Biçimi: Sansür ve Denetim

Sinemada denetim ve sansür uygulaması, kendi içinde ayrımlarla sahip iki temel boyutta seyretmektedir. İlki, kamu otoritesi veya devletle özdeşleşen filmin üretim süreci dışında bulunan bir güç odağı tarafından film içeriğine yapılan müdahale biçimini kapsamaktadır. Kamu otoritesi veya devletler, sistemlerine ve dönemsel ihtiyaçlarına göre üretilen filmlerin nasıl olması gerektiğine ve/veya üretilmiş filmlerin içeriğine müdahale etmiştir. İkincisi ise film üretim sektörü içinde bulunan aktörlerin, çoğunlukla dış fenomenlerin (devlet ve toplumun siyasal, ahlaki, dini vb. dinamiklerine göre) gereklilik ve/veya zorunluluklar nedeniyle, kendi kendileri üzerinde işlettiği (oto)sansür mekanizmasını ifade etmektedir. Sinema sektörü, film üretimini ve üretilen filmlerin içeriğini siyasal iktidar, iktisadi, toplumsal, ahlaki, dini vb. gibi bazı dinamiklerin etkisinde kalarak belirleyebilmekte ve bir otosansür mekanizması işletebilmektedir.

Devlet gibi dışsal bir fenomen tarafından gerçekleştirilen sansür ölçülebilirdir. Buna karşın otosansür hem kompleks hem de ölçülmesi zor bir süreci ifade etmektedir. Söz gelimi gişe hasılatı düşük diye belli tarz filmlerin yapılmaması bir otosansür biçimidir. Veyahut savaş zamanlarında propaganda faaliyetlerine yönelik sinemada

olduğu gibi toplumun dönemsel *beklenti* ve(ya) kimi değerlerine göre film üretilmektedir. Böylesi zamanlarda sektörün ticari kaygıları, siyasal iktidarın ve toplumun beklentisini karşılama *zorunluluğu* birlikte işleyebilmektedir. Haliyle sinema sektörü dışındaki fenomenlerce filmlerin içeriğine yapılan müdahale ile sinema sektörünün farklı beklenti ve kaygılarla kendi kendine uyguladığı (oto)sansür mekanizması birbiri içine geçebilmektedir.

Sinemada sansür ve denetimi kısaca ayırmak gerekmektedir. Evvela sansür, üretilen sanatsal işin bütün veya bir kısmının yasaklanması veya bir biçimde manipüle edilmesini kapsayan ve baskıyla özdeşleştirilen süreci ifade etmektedir. Toplum içindeki birey veya bir grubun kendini istediği gibi ifade etme biçiminin engellenmesidir. Sansürün en genel anlamda iki boyutu bulunmaktadır. İlki “ön denetim” veya “ön sınırlama” olan, bir sanatsal işin dolaşıma çıkmadan önce denetlenip onaylanmasını veya reddini içermektedir. Diğer boyutu ise yasaklama ve bu eylemi gerçekleştirecek birimi (kurum veya otorite) karşılamaktadır. Bu durumda ortak görüş yasaklamayı yapacak birimin, devlet veya hükümet olmasıdır. Nihayetinde sansür, bir sinema filminin gösterimden önce denetlenmesi, bir kısmının kesilmesi veya bütünüyle yasaklanmasıdır (Öztürk, 2006, ss. 51-53).

Buna karşı her denetim edimi ve prosedürü, geniş ele alındığında, farklı bir biçimdeki sansür olarak değerlendirilmektedir. Bu durumda sansür, bir anlamda düzenleme (*regulation*) bağlamında işler ve toplumsal iktidar ilişkilerine içkin bir süreç barındırmaktadır. Bu durumda düzenleme, filmi üretenlerin sansür veya kimi içsel motivasyonlarla kendi kendilerini kontrol ettiği bir denetim biçimini karşılamaktadır. Düzenleme geniş anlamıyla, devletlerin filmler üretildikten sonra işlettiği sansür mekanizmalarından dolayımlanan film üretimi öncesi kontrol, denetleme ve bir anlamda sansür mekanizmasıdır. Dolayısıyla sansür, devlet veya hükümet gibi bir yapının dışsal biçimde sinema üzerinde oluşturduğu denetimle sınırlı değildir. Nihayetinde sansür, denetim sürecinin daha spesifik ve yoğun işletilmesidir. Denetim, sansürü de kapsayan, kontrolle ilgili daha genel bir mekanizma ve süreçtir. Sansür ise denetimin bir alt alanı olan ön denetimle ilişkilidir (Öztürk, 2006, ss. 51-53, 55).

Dünyada sinema üzerinde denetim ve sansür uygulaması 1908 yılında başlamış ve bu tarihten itibaren devam etmiştir. Sinema uzun yıllar anayasa hukukundan ziyade

idare hukuku bünyesinde yapılan düzenlemelerle sansüre maruz kalmıştır. Zira II. Dünya Savaşı'na kadar Amerika ve Fransa dahil Batı ülkelerinde sinema, anayasal bir hak ve ifade özgürlüğü perspektifiyle değerlendirilmemiştir. Haliyle sinema anayasal bir koruma altına alınmadığından, idare ve ceza hukukunun nesnesi olmuştur. II. Dünya Savaşı sonrasında Türkiye, Amerika, Fransa ve İtalya'da olduğu üzere sinema anayasal bakımdan ele alınmıştır. Söz gelimi Alman anayasasındaki bir maddeye göre sinema sansürü yasaklanmıştır. Diğer bazı Batılı ülkelerde de basın hürriyetini temin eden anayasal maddeler, sinemayı da kapsayacak biçimde genişletilmiştir (Onaran, 1968, ss. 1, 24-25).

İlk yıllarında sinema üzerinde daha çok denetim uygulanmış ve ön denetimi kapsayan bir sansür mekanizması işletilmiştir. Ahlakçı reformcular, sinema üzerinde işe yarar düzenleme mekanizmalarının olmadığını düşünmüş ve hükümetlerin ön-denetime dayanan sansür uygulamasını talep etmiştir (Öztürk, 2006, s. 55). Sinemanın toplumsal ahlakı bozduğuna dair söylem, başından itibaren sinema üzerindeki denetim ve sansürünün temel nedenlerinden birini oluşturmuştur. Siyasal alanda yeni bir aktör olarak beliren ve siyasal iktidarlar için bir tehdit olarak kavranan “kitleler çağı” ile sinemanın aynı dönemde ortaya çıkması bu ahlaki denetimlerin temel nedenlerindendir. Siyasal iktidarlar için kitlelerin belirlenen normlara itaati, yönetim süreçlerinin işlemlerini sağladığından, varoluşsal bir gereklilik olmuştur. Dolayısıyla kitlelerin filmler nedeniyle belirlenen ahlaki normlardan sapma ihtimali, siyasal iktidarlar için ciddi bir risk faktörü olarak öne çıkmıştır.

“Sansür bir iktidar pratiğidir” diyen Richard Maltby, sinemada sansür pratiğinin iki ayrı uygulamada birleştiğini düşünmektedir. İlki, filmlerin içerdiği siyasal söylem nedeniyle devletlerin geliştirdiği kontrol sistemini ifade etmektedir. İkincisi ise sinema sektör temsilcilerinin ulusal değerleri oluşturduğu düşünülen ahlaki, sosyal ve politik sisteme göre film içeriğini düzenlemesini kapsamaktadır. Savaş hali gibi olağanüstü durumlar haricinde liberal demokrasiler, otoriter bir sansür pratiğini yaygın ve yoğun biçimde uygulamamıştır. Buna karşın 20. yüzyılda totaliter sistemler açık ve sistematik bir sansür pratiği uygulamıştır (Maltby, 2003, s. 276).

Richard Maltby'ye göre sinema sektörünün kendi kendini düzenlemesini (*self regulation*) kapsayan otosansür mekanizması, üretilecek filmleri tayin eden bir “pazar

sansürü” biçiminde işlemiştir. Ona göre pazar sansürü, üretim sonrasında filmleri sansürlemeye yönelik işlememiştir. Pazar sansürü, daha yapım öncesinde, istenilen sınırlar dışında kalan filmlerin üretilmesini engelleyen bir mekanizma olarak işlev görmüştür. Hasılı bir kültürdeki düşünceleri, imajları, görüntüleri ve temsilleri kontrol etme kudreti, bu iki sansür biçimini iktidar pratiği yapan temel dinamiktir. Richard Maltby, sinemanın ortaya çıktığı günden itibaren evrensel bir endüstri olması nedeniyle iki sansür pratiğinin de birbirini güçlendiren bir etkileşime sahip olduğunu düşünmektedir. Bunun yanında, Richard Maltby’ye göre, bizzat Hollywood’un uluslararası egemenliği nedeniyle kendi içinde yaptığı düzenleme, başlı başına bir sansür pratiğidir (Maltby, 2003, s. 276).

Sinema, 20. yüzyılın başlarında esas olarak altsınıfların eğlence aracı olmuştur. Sinema bir yandan kültürel hegemonyayı üretse de söz konusu kültürel hegemonyanın sınırlarından taşan bir boyutu bulunmaktaydı. Bu hegemonya da iki yönden işlemekteydi. Evvela sinema filmleri, bütünüyle, devletlerin ve üst sınıfların makbul bulduğu kültürel çerçeveye uygun içerik üretmiyordu. Diğer yandan film gösterimleri alt grupların ve işçi sınıfının yoğun ilgi gösterdiği; dolayısıyla kontrolü zor bir kalabalık ve sosyallik mekânıydı. Söz konusu nüfus grubu, ahlaken ve politik olarak muhtemel bir tekinsizlik kaynağı olarak görülüyordu. Sinema gibi görece ucuz bir eğlence biçimine çok fazla ilginin olması, 20. yüzyıl başlarında, *kitleler çağı* diye adlandırılan dönemde, ciddi bir risk kaynağı olarak görülme nedenlerindendi. Bu dönemde bütün dünyada kitleler siyasal süreçlere dahil olan ve geleneksel siyasal sistemlerde söz hakkı talep eden tekinsiz bir siyasal aktördü. Dolayısıyla sinema salonlarının denetimi kadar film içerikleri üzerinde bir denetleme ve kontrol elzem görülüyordu.

Kitlelerin kontrolü yanında ve bununla ilişkili olarak bir diğer etken de ulusal kültür ve değerlerin korunması ve yeniden üretimi idi. Batı ve Batı dışı dünyada ulusal değerler ve kültürü koruma ve yeniden üretme temel kaygılardan birini oluşturuyordu. Ülkelerin elit zümresi için Hollywood’un sinema sektöründeki hegemonik konumu, ulusal kültür ve değerlere tehdit olarak algılanıyordu. Seçkin zümreler, sinema sektörü üstündeki hâkimiyetiyle Amerikan değerlerinin ulusal kültüre zarar vereceği kaygısını taşıyor ve bu da anti-Amerikancı bir söylemi besliyordu. Benzer biçimde dönemin burjuva kökenli milliyetçi çevreler, Amerikan değerlerinin homojenleştirici etkisinden,

ulusal ve sınıfsal sembol ve değerlerinin aşınmasından şikâyet ediyordu. Amerika'yla dilsel ve kültürel yakınlığı da olan Britanya İmparatorluğu'nda 1927 yılında gösterime giren filmlerin yalnızca yüzde beşinin yerel üretim olduğu, geri kalan yüzdeliğin önemli bir kısmının Hollywood yapımı olduğu tespit ediliyor ve bunun da ciddi bir sorun olduğu ifade ediliyordu. İmparatorluğa dahil ülkelerde gösterime giren Hollywood yapımı filmlerin oranı Yeni Zelanda ve Avusturya'da yüzde seksen yedi, Kanada'da doksan sekiz, Hindistan'da ise seksen gibi yüksek bir değerdedi. İngiliz yönetici elit, Hollywood kaynaklı filmlerin Amerikan değerlerini yansıttığını, ulusal kültür ve değerlerin yıprandığını düşünüyordu. Yapılan bir parlamento araştırmasında Britanya'nın çıkarı için imparatorluğun değerlerini yansıtan filmlerin yapılması gerekliliğinden bahsediliyordu. Yerel sinema sektörünün devlet tarafından desteklenmesinin temel motivasyonu, imparatorluk kültür ve değerlerini korumak ve Hollywood'un yaptığı gibi kültürel yayılmacılıkla mücadele etmektir (Vasey, 2003, ss. 77, 81).

Sansürün ilk uygulandığı ülkeler, Batılı devletlerin katı biçimde yönettiği ve kontrol ettiği sömürgeler olmuştur. Sömürgelerdeki siyasal iktidar, nüfusu yönetmek ve herhangi bir asayişsizlik oluşmaması için yoğun tedbirler almıştır. Genel itibariyle hem otoriter hem de tesis edilen siyasal rejimin kültürel ve siyasal hegemonyasından emin olmayan devletlerin sinemayla ilgili ilk refleksi sansür mekanizmasını işletmek olmuştur.

Sömürgeci Batılı devletler, yerel yönetimler aracılığıyla uyguladıkları sansürün mantığını, kültür ve "anlayış" farklılığına dayandırmıştır. Böylece, Hollywood yapımları başta olmak üzere bazı filmler, yerli halkın bütün "beyaz"ları kötü, katil, ahlaksız, fahişe sanmasına yol açabilir gerekçesiyle yasaklanmıştır. Temeli erken atılan sinema sansürü, iki dünya savaşı, iç savaşlar, şiddetli ve sürüp giden siyasi çalkantılar nedeniyle Asya ülkelerinde kalıcı bir nitelik kazanmıştır. Yakın yıllarda uygulamada belirli bir yumuşama görülmekle birlikte, özellikle Malezya ve Singapur'da cinsellik, Hindistan, Malezya, Endonezya ve Pakistan'da dini açıdan tabu kabul edilen konular ve birçok ülkede siyasi nedenler, hala sert bir tepkiye yol açabiliyor (Abisel, 2003, s. 80).

Batılı devletler sinemaya karşı kendi içinde, sömürge yönetimlerinde uyguladığı denetim ve sansür mekanizmalarından daha farklı bir tutum almıştır. Batı'da ve özellikle İngilizce konuşulan dünyada, filmlerin ön sansüre tabi tutulması ve sinemaya yönelik eleştirilerin temelinde siyasal kaygılar dışında film evreni içindeki temsiller, bilhassa da cinsellik ve şiddet olmuştur (Maltby, 2003, s. 276). Özellikle gösterim salonları ve seyirci sayısındaki artış, yönetici ve elit zümrenin ahlaki bulmadığı filmlerin gösterimini engellemeye yöneltmiştir (Onat, 2012, s. 30).

Siyasal, toplumsal ve kültürel elit zümrelerin sinemayla ilgili endişesinin (*anxious*) tarihsel bazı nedenleri bulunmaktaydı. Tarihsel olarak kültür ve kültürel alan üzerindeki hakimiyet, bir anlamda, iktidarın tesisi ve devamı için elzem bir unsur olarak kavranmıştır. Sinemadan önce de Amerika’da “vodvil”⁴ gibi altsınıfların kitlesel eğlencelerine karşı da ciddi bir güvensizlik söz konusu olmuştur. Sinema, bu güvensizlik ve endişenin olduğu dönemde elit zümrenin kaygısını artıran yeni bir unsur olarak ortaya görülmüştür (Grieverson, 2004, s. 13). Sinema üzerinde denetim ve sansür uygulanmasına yönelik talepler ve idari ve hukuki düzenlemeler dönemsel olarak değişkenlik gösteren bir özelliğe sahip olmuştur. Söz gelimi 1920’lerin başında Amerika’daki eyaletlerin yasama meclislerinin neredeyse bütününün sinema sansürüyle ilgili bir yasayı görüşmesinin nedeni, filmlerdeki cinsellikten değil savaş sonrası “işçi sınıfının potansiyel olarak bozuk ruh haliyle, orta sınıf kaygılarını yoğunlaştıran savaş sonrası kriz ve içki yasağıyla ilgiliydi” (Maltby, 2003, s. 278).

Sinema başta bilimsel ve teknolojik merak, sonrasında piyasa koşullarında şekillenen bir endüstrinin sonucunda gelişmiştir. Devletin sinemanın gelişim sürecine doğrudan bir katkı ve müdahalesi olmamıştır. Örneğin Amerika’da, 20. yüzyılın başında, filmler opera sahneleri, okul ve kilise salonlarında gösterildiğinden, kısmen ve dolaylı olarak kontrol edilmiştir. Böylelikle “kültürel statüko” için tehdit unsuru olması engellenebilmiştir. Bu dönemde gelişen öykülü filmlere yoğun ilgi, “nickelodeon”⁵ denilen salonların sayısındaki artış ve seyirci sayılarında yaşanan hızlı yükseliş ile birlikte sinema endüstrisi, devlet görevlilerinin ve kimi çevrelerin hedefi olmuştur. Sinema endüstrisi, altsınıfların yoğun biçimde gittiği ve denetimden uzak nickelodeon gibi salonlarda gösterilen “gayriahlaki” filmler nedeniyle, toplumsal değerleri bozduğu iddiasıyla yoğun bir şekilde eleştirilmiştir. Bu dönemlerde kamu otoritesinin filmlere sansür uygulaması gerektiği tartışılmaya başlanmıştır. Hızla gelişen ve büyükçe bir seyirci grubuna yayılan filmlerin içeriğini kontrol etmek için belediyeler bünyesinde

⁴ *Vaudeville*, kökeni kesin olmasa da genellikle Fransızca “şehrin sesi” anlamına gelen “voix de ville”den geldiği düşünülmektedir. Toplumsal ve siyasal meseleleri güldürücü bir anlatımla temsil eden tiyatro türünü ifade etmek için kullanılmaktadır.

⁵ 1905-1915 arasında Amerika ve Kanada’da kapalı alanda film gösterimleri yapılan ilk basit sinema salonlara verilen isimdir. Nickelodeon ismi de giriş için ödenen, Amerika’da 5 sent madeni paraya verilen isim olan “nickel” ve eski Yunancada üstü kapalı tiyatro/şarkı söyleme yeri anlamına gelen “odeion” kelimelerinin birleştirilmesinden türetilmiştir.

sansür kurulları oluşturulmuştur. 1907 yılında Chicago bölgesinde yerel yönetim, bir denetim kurulu oluşturularak, “rahatsız edici” içeriklerin kaldırılmasını talep eden yoğun bir sansür uygulamaya başlamıştır. Aynı dönemlerde San Fransisco sansür kurulu, “bir kişinin başka bir kişiye vurduğu tüm filmler”e karşı sansür uygulamıştır. 1911 yılına gelindiğinde eyaletler ölçeğinde sansür kurulları oluşturulmuştur (Pearson, 2003a, ss. 56-57).

Sinema sektörü Amerika, İngiltere ve diğer Batı ülkelerinde gösterime giren filmler üzerinde yerel yönetimlerin artan kontrol ve denetim pratiğinden kaçınmak için etkili bir çözüm bulmuştur. Başta Amerika olmak üzere bizzat sinema sektör temsilcilerinden oluşturulan düzenleme kurumları, kamu otoritesi tarafından oluşturulan sansür kurullarını ortadan kaldırmıştır. Kamu otoritesi tarafından oluşturulan sansür kurulları filmleri yasaklamaktan ziyade kontrol ve denetlemek istediğinden, dağıtımıcılar ve gösterimciler ekonomik çıkarları nedeniyle kamu otoritesiyle uzlaşarak, kendi kendilerini düzenlemiş ve kapsamlı bir devlet müdahalesinden kaçınabilmiştir. Zira 1909 yılında yerel film sansürleri, belediyelerin kamu güvenliği gerekçesiyle uyguladığı yönetmeliklerle sağlanmıştır (Maltby, 2003, ss. 276-278).

Amerika’daki sansür tartışmalarının “nickelodeon çılgınlığı”yla (*nickelodeon madness*) başladığı öne sürülmektedir. Nitekim yoğun bir şekilde açılan nickelodeon salonlarının fiziki yapısına dair güvenlik kaygıları öne çıksa da çoğunlukla işçi sınıfının gittiği bu mekanlarla ilgili esas kaygı, “ahlaki tehlike” etrafında şekillenmiştir (Grieverson, 2004, s. 11).

Büyük orandaki Amerikalının nickelodeon çılgınlığına yakalandığına dair inanç, bu salonların ve gösterilen filmlerin kontrol ve denetimden uzak olduğu dair düşünce kamu otoritelerinin temel rahatsızlık kaynağını oluşturmuştur. 1907’lerin başında şehirler ve eyaletlerdeki kamu otoriteleri, film içeriklerini *temizleme*, salonların hijyen ve güvenliğini temin etme gerekçeleriyle sansür kurulları oluşturmuştur. Bu kurulların sinema endüstrisine çıkardığı sorunlar büyümüştür. Yeni yeni gelişen film endüstrisi, bir eyalette sansür kurulundan geçen bir filmin diğerlerinden geçeceğine emin olamamaktaydı. Böylelikle film stüdyoları bünyelerinde üretilen filmlerin içeriğini kontrol etmesi için kendilerinin finanse ettiği sansür kurulları oluşturmaya başlamıştır. Bu nedenle 1909 yılında sinema sektör temsilcilerinin öncülüğünde Ulusal Sansür Kurulu

(The National Board of Censorship/NBC) oluşturulmuştur (Mast & Kawin, 2011, ss. 63-64).

Amerikan örneği, sinema sektörünün dıştan bir sansüre uğramamak için kendi kendini kontrol ettiği bir otosansür stratejisini kapsamaktaydı. Film sektöründeki aktörlerin oluşturduğu NBC, kamusal ve toplumsal otoritelerce kabul edilebilir içeriklerde film üretiminin oluşması için standartlar da oluşturmuştur. Yani, filmlerdeki belli şeyleri yasaklamak dışında ayrıca “yasayla düzenlenmiş bir gelenekler kümesine uygun düşen anlatılar kurmayı da teşvik etmeyi amaçlıyordu.” Söz gelimi suç temasına dahil olan filmlerde, suç faillerinin tam da işledikleri cürümler nedeniyle uzun vadede felaket yaşaması gerekmektedir (Maltby, 2003, s. 277).

Kendi kendini kontrol mekanizması, sadece iç pazardaki bir müdahaleden/sansürden kaçınmak için işlevsel olmamıştır. Ayrıca Amerika dışındaki ülkelerde tesis edilmiş sansür mekanizmalarından kaçınmanın bir aracı olmuştur. Nihayetinde Hollywood’un büyük gelir kaynaklarından biri, Amerika dışındaki piyasadan sağlanmaktaydı.

Fakat bu kurumlar ve 1922 yılında kurulan Amerikan Film Yapımcıları Dağıtımçıları (The Motion Picture Producers and Distributors of America/MPPDA) kurumu, sinema sektörü tarafından oluşturulan diğer yapılar, yaptırım gücüne sahip olmadığından film gösterimi üzerinde mutlak bir sansür mekanizması işlevine sahip olmamıştır. Sinema sektörünün oluşturduğu kendi kendini düzenleme mekanizmaları ve ön-izleme kurullarının etkili olduğu alan, dönemsel olarak sinema üzerinde oluşan baskıları ve muhtemel bir sansür tehdidini ortan kaldırması olmuştur. Sektörün sonraki dönemlerde farklı isimlerle oluşturduğu kurumlar; izleyici beğenisini, toplumsal ahlakı, sinema filmlerinin sanatsal değerini ve sektörel çıkarı yükseltmeye yönelik bir mekanizma işlevi görmüştür. Temel amaç, sinema sektörünün dışarıdan bir baskı ve sansüre maruz kalmadan kontrol ve denetimini bizzat sektörel dinamiklerle sağlamak olmuştur (Onat, 2012, ss. 34, 37-40).

1909 yılında İngiltere’de de işçi sınıfının yoğun biçimde ilgi gösterdiği sinemanın kontrol altına alınması gündeme gelmiştir. İşçi bölgelerinde ve sanayi şehirlerinde yoğunlaşan salonlarda gösterilen filmlerin suçu övdüğü iddiaları sık sık dile getirilmiştir.

Nihayetinde 1909 Sinematograf Yasası (Cinematograph Act) çıkarılmıştır. Bu yasa, yerel kamu otoritelerine sinema salonlarını kontrol etme yetkisi vermiştir. Kısa bir sürede film üretimi, dağıtımı ve gösterimi gibi geniş bir alanda sinema sektörünün üzerinde devletin kontrol ve denetim sağlama tehlikesi belirmiştir. Bunun önüne geçmek için sinema endüstrisinin temsilcileri, içişleri bakanıyla görüşüp üyelerinin sektör temsilcilerinden seçileceği ve 1912 yılında göreve başlayacak otosansür organı olan İngiliz Film Sansürcüleri Kurulu'nun (The British Board of Film Censors/BBFC) oluşturulması onayı almıştır (Robertson, 1993, ss. 1-2, 158).

1909 yılındaki düzenlemeyle İngiltere, sinema sektörüyle ilgili yasal düzenleme yapan ilk devlet olmuştur (Abisel, 2003, s. 53). İngiliz Film Sansürcüleri Kurulu, yerel sansür kurullarını ortadan kaldırmaktan ziyade söz konusu kurulların filmler karşısındaki tutumuna göre filmlerin içeriğini düzenleme işlevi görmüştür. Böylelikle sansüre mahal vermeden filmler bazı kurallara göre üretilmiş ve genel itibarıyla sansüre karşı başarılı da olmuştur (Maltby, 2003, s. 277).

Almanya'da bir iletişim aracı olan sinemanın hızlı yayılması, kısa bir sürede geniş kitlelerde bir alışkanlık oluşturması, filmlerin halk üzerinde güçlü bir etkiye sahip olması ve haliyle ulusal kültüre karşı/alternatif bir kültürel değer üretme korkusu nedenleriyle sansür görece erken bir dönemde işletilmiştir. Sinemanın salt bir eğlence unsuru olarak topluma zarar verdiği ve bilimsel eğitim için kullanılması gerektiği söylenmiştir. Siyasal, toplumsal ve iktisadi elit zümrede oluşan kaygı sonucunda 1906 yılında, Berlin Polis Komisyonu adında resmi bir ön-sansür mekanizması kurulmuştur. Gelişim dönemindeki çocuk ve gençlerin zarar görmesinin önüne geçmek adına çalışmalar yapılmıştır. Çocuk ve yetişkinlerin kültürel kapasitelerinin geliştirilmesi için sinemanın iyi bir araç olduğu düşünülmekteydi. Bundan dolayı Alman sinema sektörü temsilcileri ikna edilmiş ve doğa bilimleri, tıp, tarih, spor, dini, askeri vb. konularda eğitsel temalar içeren filmleri üretmesi sağlanmıştır (Pearson, 2003a, s. 58). Bu uygulama 1918 yılında ortadan kalkmış ve 1920 yılında Weimar hükümeti sırasında Berlin ve Münih'te iki ayrı sansür kurulu oluşturulmuştur (Maltby, 2003, s. 277).

Görüldüğü gibi Batı'da kamu otoritelerinin ve siyasal iktidarların sinemayla ilk meşguliyeti, denetim ve sansür mekanizmalarını işletmekle sınırlı kalmıştır. Sinema bir tür tekinsizlik kaynağı olarak algılanmıştır. Alt grupların, işçi sınıfının ve geniş kitlelerin

yoğun bir şekilde ilgi gösterdiği sinema, yasaklanmak ziyade kontrol edilmesi gereken bir şey olarak kavranmıştır. Bu dönemde devletlerin sinemaya desteği veya filmlerin korunması söz konusu olmamıştır.

1.3.1. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e sinemada üzerindeki sansür ve denetim

Bugüne kadar Türkiye’de sinema sansürü ve denetimini tartışan çalışmalar, sansür ve denetim meselesini ilk ele alan kişilerden olan Âlim Şerif Onaran’ın doktora tezinde sinemanın ilk dönemlerinde sansür yoktu saptamasını baz almaktaydı. Âlim Şerif Onaran’a göre I. Dünya Savaşı’ndan önce Osmanlı’da sansür, Kapitülasyonların yürürlükte olması nedeniyle uygulanmıyordu. Buna göre Fransa’dan ve İtalya’dan gelen filmler, herhangi bir denetimden geçmeden gösterime girmektedir. İşgal dönemlerinde sinema salonları, özellikle İzmir ve İstanbul’da yoğunlaştığından ve salon sahipleri de gayrimüslimler olduğundan denetlenme veya sansür mekanizmaları işletilmemişti. Filmlerin büyük oranda Batı menşeli olması da bu tutumu desteklemekteydi (Onaran, 1968, s. 59). Onaran’ın bu iddiasına karşın Serdar Öztürk, sinemanın Osmanlı’da ilk gösterimden itibaren denetim ve sansüre maruz kaldığını belirtmektedir (Öztürk, 2013, ss. 254-255).

Öztürk, Onaran’ın arşiv kayıtlarını incelemediği için sinemanın ilk dönemlerinde sansür olmadığına dair bir tespitte bulunduğunu söylemektedir. Nitekim az da olsa eldeki tarihsel kaynakların gösterdiği üzere, 1915 yılında sansür kurulları ve Sansür Merkezleri olduğu görülmektedir. Ayrıca film gösterimleri üzerinde de yoğun bir denetim söz konusu olmuştur. Söz gelimi 1902 yılındaki bir belgeden gayrimüslim bir Osmanlının işlettiği sinema salonundaki gösterimlerin sık sık denetlendiği ve 1907 yılında siyasal/muzır içerikli film gösteriminin engellenmesine yönelik polis idaresi kararları görülmektedir. 1904 yılında Matbuat Müdürlüğü genel bir sansür kararı almıştır. Ayrıca Dâhiliye Nezareti’nce (İçişleri Bakanlığı) Emniyet-i Umumiye Müdüriyetine gönderilen bir yazıdan anlaşıldığına göre, 23 Şubat 1915’te söz konusu sansür kurulları ve merkezlerinin kaldırılarak tiyatro piyeslerinin ve “sinema şeridlerinin” polis teşkilatı tarafından denetleneceği bir mekanizma işletilmeye başlanmıştır. Öztürk’e göre muhtemelen savaş bitimine kadar polis teşkilatı bu sorumluluğu üstlenmeye devam etmiştir (Öztürk, 2006, ss. 58-59, 61-62, 68, 2013, s. 255).

İşgal dönemi olan 1919-1922 yılları arasında işgalci güçlerin denetim ve sansür çabaları olmuştur. Bu dönemde sinema gösterimi üzerinde sadece işgal kuvvetleri değil ayrıca Himâye-i Etfal Cemiyeti gibi sivil oluşumlar işgal kuvvetleri ve İstanbul Hükümeti'nden, “adap” ve “ahlak” gibi gerekçelerle kimi filmlerin gösteriminin engellenmesini istemiştir (Öztürk, 2013, s. 256). Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu’da güçlü olan Ankara Hükümeti, tiyatro ve meyhane gibi eğlence mekânlarına müdahale etse de sinema gösterimlerini denetlememiştir. Savaş koşullarını gerekçe gösteren Ankara Hükümeti, kimi eğlence faaliyetleri ve içki satışını yasaklayıp, tiyatrolar üzerinde kontrol kurup meyhaneleri kapatsa da sinemaları bu tutumdan muaf tutmuştur. Söz gelimi 1921 yılında Bakanlar Kurulu, Ramazan ayı ve savaş nedeniyle tiyatro gösterilerini yasaklamıştır (Lüleci, 2018, ss. 235-236; Öztürk, 2006, ss. 69-70).

Fakat 1922 yılında Malul Gaziler Cemiyeti’nin yapımcısı olduğu, Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun “Nur Baba” romanından uyarlanan “*Boğaziçi Esrarı Nur Baba*” filmi, İstanbul’u işgal edenler tarafından yasaklanmıştır. Bir Bektaşî şeyhinin tekkesini “seks tuzağı” olarak kullanmasını içeren senaryosunun infiale neden olacağından korkulduğu için filmin gösterimi yasaklanmıştır. Bunun yanında 1923 yılında, Cumhuriyet’in ilanından kısa bir süre önce, İzmir’deki sinemalarda gösterilen ve İtilaf Devletleri ile ilişkilendirilen bir propaganda filminin Anadolu’da gösteriminin engellendiği görülmektedir (Öztürk, 2006, ss. 62-63, 70).

Cumhuriyet’in kurulmasını takip eden birkaç ay içinde yurtdışından ithal edilen ve içeride üretilen filmlerin gösterim öncesinde denetimden geçirilmesi ve uygun görülmeyenlerin seyrettirilmemesi kararlaştırılmıştır. Bu karar, Trabzon müftülüğü ve yerel eşraftan kimselerin bölgede gösterilen bir filmi şikâyet etmesi sonucunda yeni kurulan Cumhuriyet’in genel bir düzenlemeye gitmesi sonucunda alınmıştır. Merkezî idare, yurtiçinde üretilen ve ithal edilen filmlerin denetlenmesinden ve sansürlenmesinden sorumlu tutulmuştu (Öztürk, 2006, s. 72). 1932 yılına kadar sinema üzerinde merkezî bir sansür ve denetim mekanizması kurulmasa da filmler gösterim öncesi yerel polis tarafından kontrol edilmekteydi (Güngör, 2019, s. 347).

Bu dönemde denetim ve sansür yetkisi iller ölçeğinde valilerin tasarrufuna bırakılmıştı. Filmlerin gösterileceği şehirlerdeki salonda ilkin polis tarafından seyretiliyor, uygun odluğuna dair rapor yazıldığında gösterimler başlayabiliyordu.

Dolayısıyla filmler her ilde ayrı ayrı kontrol ediliyor ve tekrar gösterim izni almaktaydı. 1932 yılına kadar, uygulamada, sinemaya özgü bir mevzuattan ziyade genel olarak polis vazifelerine dayanan kontroller yapılmaktaydı (Onaran, 1968, s. 60). Burada sansür ve denetimi ayırmak gerekirse sinema üzerinde denetim farklı biçimlerde tesis edilmişti. Örneğin 1930 yılında on iki yaş altındaki çocukların tiyatro, dans ve sinema salonlarına girmesi Umumi Hıfzıssıhha Kanunu ile yasaklanmıştır. Ayrıca 1932 yılında Milli Eğitim ve İçişleri Bakanlığı tarafından oluşturulan bir kurul filmleri din propagandası, ahlaki kurallar ve kamu düzeni temaları altında denetlemeye başlamıştır (Öztürk, 2006, ss. 50, 64).

1934 yılındaki Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu'nun Türkiye'deki sinema ve seyir deneyimini dramatik biçimde belirleyecek 6. maddesi için mecliste yapılan görüşmelerde İçişleri Bakanı Şükrü Kaya, amatörler veya profesyoneller tarafından "hadisatı" tespit eden (aktüel) filmler dahil her durumda sinemanın, "memleket leh ve aleyhinde propaganda mahiyetinde" olması nedeniyle "hükümet tarafından kontrol edilmesi" gerektiğini söylemekteydi. Kaya, nihayetinde "Türlklere icap ettiğı kadar ruhsat verilir" demekteydi (Abisel, 2005, ss. 55-56).

1939 yılında, yeni başlayan II. Dünya Savaşı nedeniyle çıkarıldığı düşünülen (Güngör, 2019, s. 347) Film Senaryolarına Dair Nizamname, filmler üzerinde güçlü bir denetim (ön-denetim veya sansür) tesis etmiştir. Bu nizamname, 1934 yılındaki Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu ve Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilatına ve Vazifelerine Dair Kanun gibi iki yasaya dayanarak çıkarılmıştır. 1948 ve 1958 yıllarında küçük değişiklikler yapılsa da denetim sürecinin temel ilkeleri olduğu gibi korunmuştur (Özön, 1995, s. 250). Yerelerde kamu otoritesini temsil eden valilerin sorumluluk sahasında bulunan illerde filmleri sansürleme yetkisi bulunmaktaydı. 1949 yılındaki İl İdaresi Kanunu'nda bu yetki tanımlanmıştır (Onaran, 1968, ss. 71-72). Filmlerin çekimi öncesi ve filmler tamamlandıktan sonra da devam eden yoğun bir idari denetim alındığı bir dönem söz konusu olmuştur. Aynı zamanda yapılan denetimin içeriğinden ziyade, söz konusu denetim süreci film üretim işlemini hayli uzatabilmekteydi.

Nijat Özün'e göre 1939 yılındaki film denetleme tüzüğü dünyadaki diğer film denetleme uygulamalarından en katı ve sıkı olanı olmuştur. Bu yasaya göre, yerli veya yabancı fark etmeksizin Türkiye'nin herhangi bir yerinde film çekmek için bulunulan

bölgenin en büyük mülki amirliğine dilekçeyle başvurmak gerekmekteydi. Dilekçede, filmin nerede ve ne zaman çekileceği, çekilme amacı, konusu ve çekecek kişi(ler) veya kurum belirtilmeliydi. Dilekçeyle birlikte verilen senaryo, mülki amirlikler kanalıyla İçişleri Bakanlığı'na iletilir ve Merkez Film Kontrol Komisyonu'nun onayı beklenirdi. Bu komisyon, senaryoyu kabul veya ret edebileceği gibi senaryoda gerekçeleriyle birlikte revizyon da isteyebilmekteydi. Uygun görülen filmler, çekildikten sonra benzer bir denetim süreci tekrar işletilmekteydi. Filmler gösterilmeden önce, Film Kontrol Komisyonu tarafından tekrar seyredilir ve gerekli izni vermesi gerekmekteydi. Buna rağmen gösterim izni alan filmler, valiler veya görevli memurlar tarafından tekrar İçişleri Bakanlığı'na ihbar edilebilmekteydi. Bununla birlikte, Türkiye'de çekilen filmlerin yurtdışına gönderilip banyosunun yapılması için de bakanlık izni gerekmekteydi. Böylelikle Türkiye'de çekilen filmlerin yurtdışında gösterilmesi de bakanlık tasarrufuna bırakılmaktaydı (Özön, 1995, ss. 250-252).

1939 yılındaki film denetleme yasası hem bir ön-denetleme hem de asıl denetleme özelliğiyle film üretimi üzerinde kısıtlayıcı bir işleve sahip olmuştur. Denetleme komisyonu, Emniyet Genel Müdürlüğü ve Genelkurmay Başkanlığı yanında içişleri ve milli eğitim bakanlıklarından temsilcilerin olduğu ve bütünüyle devlet memurlarından oluşan bir yapıyla kurulmuştur. Dolayısıyla komisyonda sektör ve meslek temsilcileri bulunmamaktaydı. Bu durum beraberinde pek çok soruna neden olmuştur. Komisyonun filmleri denetlerken yararlandığı tüzük, muğlak ve hayli geniş yorumlamaya imkân vermektedir. Çekilen filmlerin komisyon tarafından uygun görülüp görülmeyeceğine dair belirsizlik, sinema sektörünün kendi kendine yoğun bir otosansür uygulamasına sebebiyet vermiştir. Ayrıca komisyonun aldığı kararlara sinemacıların güçlü bir itiraz yolu ve dayanağı bulunmamaktaydı. Komisyonun senaryosuna onay verdiği filmler çekildikten sonra çokça kesme işlemi yapması ve/veya gösterim izni vermemesi, sinemacıları ciddi zararlara uğratabilmekteydi (Özön, 1995, ss. 252-253).

Nihayetinde 1987 yılında sinema yasasında değişiklikler yapılmıştır. Öncesinde Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu'nun 6. maddesine dayanarak polis tarafından yapılan denetleme ve sansür yetkisi Kültür ve Turizm Bakanlığı'na verilmiştir. Ayrıca ön-sansür işlevi gören senaryoların denetlenme ve sansürü de kaldırılmıştır (Güngör,

2019, s. 351). Bu yeni düzenleme sinema sektörünü daha özgür kılmıştır. Bu tarihten sonra çok az filme sansür uygulanmıştır.

1.4. Sinema, İktidar, Savaş ve Propaganda

Siyasal iktidarların sinemayla ilk meşguliyeti denetleme ve sansür olmuştur. İkinci meşguliyeti ise sinemayı bir kitle iletişim ve propaganda aracı olarak kullanmak şeklinde biçimlenmiştir. Kuşkusuz siyasal iktidarların sinema üzerinde uyguladığı denetleme ve sansür pratiği, sinemanın kitleler üzerindeki etkisini fark etmesinden de besleniyordu. Dolayısıyla siyasal iktidarların sinemayı kitle iletişimi ve propaganda faaliyetlerinde kullanması ile sinema üzerinde uyguladığı denetleme ve sansür işlemi sinemanın sosyolojik etkisinden ileri gelmektedir. Bu dönemde devletler tarafından, sinema filmlerinin kitlelerle üzerindeki etkisi fark edilse de toplumsal kültür ve belleğin bir çıktısı ve korunması gereken bir değeri olarak kavradığı anlamına gelmemekteydi.

Hareketli resimler serisi olarak sinemanın arkeolojisi yapıldığında, ilk insanların büyük bir av başarısı veya bir savaş durumunu anlatmak ve aktarmak için hareketli resimler kullanmasını gösterebilmek mümkündür. İlk propaganda faaliyetinin de benzer bir tarihselliğe sahip olduğu düşünülmektedir. Bir fikri, düşünceyi, inancı veya ideolojiyi yayma, insanları inandırma amacıyla yapılan iletişim faaliyetlerine propaganda denilmektedir. Propaganda, temel olarak, insanların bir fikir etrafında toplanması ve regülasyonu olarak öne çıkmakta ve propagandanın nesnesi insanların belli tutum, düşünce ve pratiğe yönlendirilmesini hedeflemektedir. Tarihi boyunca insanlar kendi ve dış dünyayla uzlaşma ve çatışma ilişkisi içinde olmuştur. İlk propaganda pratiklerinin bu süreçte yapıldığı düşünülmektedir. Eski dönemlerde insanların mağara duvarlarına çizdiği av süreçlerini ve savaşları ifade eden resimlerin nedeni, insanları etkilemek için yapıldığından ilk propaganda faaliyeti olarak kabul edilmektedir. MÖ 7000'lere kadar giden mağara çizimlerinde kabileler arasındaki savaş aktarıldığından, bilinen ilk savaş propagandası örneklerinden sayılmaktadır (Eşitti & Işık, 2022, s. 129; Işık & Eşitti, 2018, ss. 186-187).

Film arşivini oluşturan ilk ülkelerden birinin, iktidara geldikten kısa bir süre sonra Hitler Almanya'sı olması enteresan değildir. Bu dönemde Almanya, iktidara gelen

Nazilerin yoğun biçimde ihtiyaç duyduğu üzere, sinemayı yeni bir toplumsal bilinç, siyasal bir tahayyül ve kültür inşa etmek için kullanmıştır. Reichs Film Arşivi (Reichsfilmarchiv) ilk olarak 1934 yılında kurulsa da resmi açılışı bizzat Hitler tarafından 1935 yılında açılmıştır. 1935 yılına gelmeden kısa bir sürede “sanatsal veya kültürel önemi” dolayısıyla bin iki yüz film arşivlenmiş ve koruma altına alınmıştır. Joseph Goebbels, bir sinema tutkunu olarak, filmlerin kültürel ve politik değerinin farkında olarak Reichs Film Arşivi’nin oluşturulmasında etkin olmuştur. Öyle ki 1935 yılında Reichs Film Arşivi’nin başındaki Frank Hensel, Alman Nasyonal Sosyalist Partisi’nin propaganda filmlerini yapmaktaydı. Reichs Film Arşivi’nin kurulduğu yıl, Berlin’de yirmi dört ülkenin ulusal sinema endüstrisinden ve bine yakın kişinin katıldığı Uluslararası Film Kongresi düzenlemiş ve film arşivi sorunu üzerine konuşulmuştur. Sonuç bildirgesinde de her ülkenin kültürel, eğitimsel ve bilimsel değeri olan filmleri toplaması, sinema sanatının gelişimini desteklemesi, sektördeki üretilen her filmin bir kopyasını ücretsiz film arşivine teslim etmesi, arşivlerin filmleri kataloglaması ve her ülkenin söz konusu filmlerin bir kopyasını saklaması gerektiği ilan edilmiştir (Dupin, 2013, 43-44).

Niall Ferguson I. Dünya Savaşı için “ilk medya savaşıydı” demektedir ve 1914 yılında görece yeni bir icat olan kitle iletişim araçlarının bu dönemde “bir savaş silahı olarak” kullanılmaya başladığını tartışmaktadır. Hatta savaşın sonucu dahil, savaşın seyri ve alımlanma biçimini, resmi propaganda olması nedeniyle, kitle iletişim araçlarının belirlediğini ifade etmektedir (Ferguson, 2015, s. 272). Dünya savaşında katılımcı devletlerin savaş dönemindeki propaganda faaliyetleri sadece kendi vatandaşlarıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda “düşman” askeri kuvvetleri ve nüfusunu da hedeflemiştir (Işık & Eşitti, 2015, s. 663). Propagandanın tarihi hayli eskilere dayansa da sinema, gazete ve radyo gibi kitle iletişim araçlarının varlığı nedeniyle propaganda pratiğinin “en etkin ve sistematik olarak yürütüldüğü dönem I. Dünya Savaşı yılları” kabul edilmektedir (Eşitti & Işık, 2022, s. 135). Nitekim “sinema bir güç olduğunu, kalabalıkları sadece duygularla değil de, fikirlerle de harekete geçirebileceğini Birinci Dünya Savaşı’nda fark etti, öğrendi, örneklerini verdi, “propaganda”ya girdi” (Scognamillo, 1997, s. 182) fikri yaygın bir şekilde kabul görmektedir.

Tarihsel olarak devletler savaş yapma işi için para, asker, silah gibi zaruri olan unsurlar yanında cephe gerisindeki sivil ahalinin de desteğini almak için çeşitli propaganda araçlarıyla toplumsal rıza üretmeye çalışmıştır. Kitle iletişim araçlarında devrimsel yeniliklerle ve söz konusu araçlardaki çeşitlilikle I. Dünya Savaşı, propaganda pratiğinin profesyonelleştiği bir aşamayı temsil etmektedir. Bizzat devletler, cephelerden görüntüler ve fotoğraflarla sivil ahaliye çatışmalarda yaşananlara dair haberler vermiş ve aynı zamanda kitlesel propaganda yapmıştır (Eşitti & Işık, 2022, s. 128). Sinema sektörü I. Dünya Savaşı'nda, “cepheden gönderilen haberleri düzenlemek ve ülke içinde yurtsever filmler yapmayı teşvik etmek için hükümetlerin müdahalesiyle karşılaştı” (Nowell-Smith, 2003c, s. 385). Nihayetinde salt şiddet araçlarına veya silahlara dayalı bir güç “ruhu fethetmede ya da istila etmede başarısız olan güç” anlamına gelebilmekte ve sürekli bir risk altında olmayı ifade edebilmektedir (Kracauer, 2011, s. 301).

Sinema sadece savaş zamanında toplumsal bir öznelilik inşasında değil, ayrıca modern bir sanat yapısı olarak içinde doğduğu modern devletin inşa etmeye çalıştığı toplumsallığın bir aracı ve aynı zamanda metaforu da olmuştur. Susan Buck-Morss'un Sovyet “makinecilik” anlayışıyla ilgili sözlerini sinematografa uyarlayabilmek mümkündür. Bir teknolojik araç olarak ortaya çıktığı dönemde sinemanın, “gücü elektriksel sinirler, beyinsel makineler ve sinemasal gözlerden oluşan yeni insan duyuları ve kolektif hareketlere, kolektif hislere, kolektif amaçlara sahip küresel, kitlesel bir beden yarataca[ğı]” beklentisi bulunmaktaydı. Öyle ki “Hitler bir sinema yönetmeni gibi” toplumu kontrol etmek ve şekillendirmek istemiştir (Buck-Morss, 2004, ss. 80, 121).

Nitekim bu dönemin -çocuk- tanıklarından Sebastian Haffner yazdığı anılarında, yapılan savaş propagandası nedeniyle “savaş müptelası” (Haffner, 2018, s. 21) olduğunu söylemekte; Hitler'in iktidara gelmesine, soykırıma ve II. Dünya Savaşı'na zemin olan toplumsal ve düşünsel çerçeveyi aktarmaktaydı:

Bütün Alman kuşağı, çocukluk ya da gençlik yıllarında savaşı böyle ya da buna benzer şekilde yaşamıştı - ve pek anlamlı olarak, bu kuşak bugün savaşın tekrarını hazırlayan kuşaktı. Bu hadiseleri yaşayanların küçük çocuklar ya da yeni yetmeler olması, onların gücünü ve etkisini hiçbir şekilde azaltmaz. Tam aksine, kitlelerin ruhuyla çocuk ruhu, tepkileri açısından birbirine çok benzerdir. Kitleleri beslemenin ve harekete geçirmenin yöntemlerinin ne kadar çocukça olabileceğini tasavvur etmek bile zordur. (...) Birbirini takip eden on senede doğmuş bir neslin kafalarında oluşturulmuş ve dört sene boyunca bu beyinlere iyice mihlanmış çocukça bir sanrı, yirmi sene sonra pekâlâ ölümcül ciddiyette bir “dünya görüşü” olarak büyük siyaset sahnesine geri dönebilir. Milletlerin

heyecanlı-coşku verici bir oyunu olarak, barışın sunabileceği her şeyden daha derin bir eğlence ve daha keyifli duygular bahşeden savaş: On senelik bir dönemde doğmuş Alman okul çocukları, 1914 ile 1918 arasında günbegün bu şekilde yaşadılar savaş. Ve işte bu daha sonra, Naziliğin, her şeyi mümkün kılan temel tahayyülü oldu. Nazilik ondan alır bütün propaganda gücünü, basitliğini, hayal gücü ve aksiyon şehvetine yaptığı çağrılar (Haffner, 2018, s. 23).

Görüldüğü gibi burada dikkat edilmesi gereken nokta, propaganda filmlerinin bir tür manipölasyon değil, aksine içinden çıktıkları toplumsallıkla karşılıklı bir belirlenim ilişkisi içinde üretildiği ve etkide bulunduğudur. Siegfried Kracauer, filmlerin “ulusların psikolojik örüntüsüyle ilişki içerisinde tam olarak anlaşılabilirliğini” ve “diğer sanatsal araçlardan daha doğrudan bir şekilde o ülkenin zihniyetini yansıtır” bir göster olduğunu düşünmektedir. Zira Siegfried Kracauer’a göre filmler, tek tek bireylerle değil kolektif bir süreçle üretilmektedir. Ayrıca filmler, anonim bir kitleyle ilişki kurup etkilediğinden, mevcut kitlesel arzu ve hazları tatmin etmesi gerekmektedir. Bu da filmin etkisinin zemin aldığı toplumsallıkla ilişki içinde üretilebildiğini ve söz konusu toplumsallıkla sınırlandığını ifade etmektedir. Siegfried Kracauer’ın da ifade ettiği üzere çok güçlü bir sinema sektörü olan Hollywood bile kitlelerin istediğini vermeyen filmlere çok nadiren seyirci çekebilmiştir. En nihayetinde Siegfried Kracauer “yönlendiren kişi kendi malzemesinin içsel niteliklerine bağlı” olduğunu düşünmektedir. Zira bütünüyle propaganda olan Nazi filmleri de “uydurulamayacak olan belirli ulusal özellikleri yansıtmaktadır” (Kracauer, 2011, ss. 5-7).

Nitekim Niall Ferguson’a göre I. Dünya Savaşı’nda yoğun biçimde görüldüğü üzere propaganda denildiğinde sadece “resmi propaganda”nın anlaşılmasına itiraz etmektedir. Ona göre, “gerçekte savaş dönemi propagandası büyük ölçüde resmi kuruluşlar değil, özerk örgütler ya da özel kişiler tarafından hazırlandı” ve bu süreçte resmi kurumların en önemli vasfı ve rolü, koordinasyondan ibaret kalmaktaydı. Bilhassa propaganda araçları arasında en maliyetli olan sinema filmlerinin üretiminde, devletlerin daha etkili olması beklenirken, büyük oranda devlet dışı aktör ve kurumlar etkin olmuştur. Bunda yadırganacak bir şey yoktur. Zira ulusal veya farklı duygular dışında savaş dönemlerinde, bağımsız ülkelerde bile, medya ve sinemaya ilgi hayli artmaktaydı. Söz gelimi gazete satışları, barış zamanına kıyasla savaş süresince katlanarak artmıştır. İngiltere’de yayınlanan Daily Mail gazetesinin 946.000 olan tirajı savaş sırasında 1,5 milyona kadar çıkmış ve savaş bittiğinde söz konusu yüksek satış oranı devam etmiştir.

Aynı durum sinema filmleri için de geçerli olmuştur. Almanya’da bir olan Alman haber filmi dizisi, savaşla birlikte yediye çıkmış, film sektörü yüzde yirmi yedi oranında büyümüş ve film şirketi sayısı yirmi beşten yüz otuza kadar ulaşmıştır. Genellik özel sektör ve devletin iş birliği söz konusu olup kimi durumlarda devlet, sektör temsilcilerinden film sipariş etmiş veya temsilcilere devlet yardımı verilmiştir (Ferguson, 2015, ss. 287-288, 306-307).

Savaş kesinlikle bir medya savaşıydı. Propaganda hükümet denetiminden ziyade basın, ayrıca akademisyenlerin, profesyonel yazarların ve film yapımcılarının kendiliğinden başlattığı seferberliğin sonucuydu. İlk başta gazetelerin işleri, birçoğu açısından muazzam tiraj artışları sağlayan savaşla yolunda gitti. Ne var ki savaş döneminin ekonomik sorunları, çoğu gazetenin finansal bakımdan zarara uğradığı bir bilançooya neden oldu. Dahası, gazetelerin ve diğer propagandacıların keyifle yürüttüğü düşmanı kötüleme ve savaş sebebini efsaneleştirme furyası, cephede çarpışanlarca büyük ölçüde ciddiye alınmadı; propagandanın etki gücü cepheye yakınlıkla ters orantılıydı (Ferguson, 2015, s. 517).

Nihayetinde I. Dünya Savaşı’yla birlikte temel keşiflerden biri, sinemanın bir kitlesele propaganda aracı olarak kullanılabileceğiydi. Tarihsel olarak propaganda faaliyetlerinin ilk defa yoğun biçimde kullanılması I. Dünya Savaşı’nda olsa da propagandanın dünyadaki devletler tarafından keşfedilmesi ve etkin biçimde kullanılmaya başlanması II. Dünya Savaşı’na giden dönemlerde olmuştur. Söz gelimi 1933 yılında iktidara gelen Hitler “Propaganda ve Halkı Aydınlatma Bakanlığı” kurmuş, Stalin “Anavatan Tehlikede” gibi böylemi dolaşıma sokmuştur (Özdemir & Işık, 2019, s. 72).

Bu dönemde sinemanın kamuoyu bilgilendirmede ve hatta kamuoyunun inşasında etkili bir iletişim aracı olduğu görülmüştür. Savaş dönemde bir propaganda aracı olarak keşfi yanında sinema, ayrıca, kamu duygularının oluşturulması ve kamuoyunun bilgilendirilmesi için kullanılabilecek etkili bir araç olmuştur. Bu nedenlerle, siyasal iktidarı hedefleyen ve iktidardaki güçlerini artırmak isteyen liderler, sinemayı kullanmaya başlamıştır. Hitler, Mussolini gibi popüler desteğe sahip diktatörler, sadece radyo konuşmaları ve toplantılarla değil, ayrıca sinema sinemalarda gösterilen tanıtım filmleriyle de kitle desteğini ve siyasal güçlerini konsolide etmiştir (Sartori, 2006, s. 85).

Savaş döneminde devletlerin çıkarlarına hizmet eden, kitle seferberliğini kontrol eden ve düzenlemeye imkân veren filmler çekilmiştir (Özdemir & Işık, 2019, s. 72).

Vatan ve devlete sorumluluk düsturuyla hareket eden bu dönemki sinemayla birlikte; filmlerin kitleleri yatıştırmaya, kontrol etmeye ve yüreklendirmeye hayli elverişli olması muhafazakâr çevrelere karşı reformcular elini güçlendirmiştir. Zira reformcular, savaş öncesinde filmlerin yerleşik gelenek ve kültüre tehdit oluşturduğunu düşünen muhafazakâr çevrelere karşı çok önemli bir argüman elde etmiştir. Bu dönemde sinemanın ulusal önemi konusunda evrensel bir kabul oluşmuş olduğundan, ulus devletler ve ordular, sinema filmlerinin yapımıyla ilgilenmeye başlamıştır. Amerika, İngiltere, Fransa ve Almanya devletleri cephede yapılan çekimleri denetleyecek kurumlar tesis etmiş, askeri ve tıbbi eğitim ve tabii ki propaganda faaliyetleri için filmler yaptırmıştır. Ayrıca, cephelerdeki çadır sinemalarında ve cephe gerisindeki ahalinin yakıt sıkıntısı nedeniyle evlerinde bulamadığı sıcak ortama sahip sinema salonlarında gösterilen filmlerle (Ferguson, 2015, s. 517; Uricchio, 2003, ss. 90-93) savaş politikalarına rıza üretilmeye çalışılmıştır. 1934 yılında Nazi propaganda bakanı Goebbels, sinemasal propaganda sanatını hem tarif etmekte hem de övmekteydi:

Coşkumuzun parlayan alevi asla sönmeyecek. Bu alev tek başına modern politik propagandanın yaratıcı sanatını aydınlatır ve ısıtır. Halkın derinliklerinden çıkan bu sanat her zaman yine ona dönmelidir ve gücünü orada bulmalıdır. Silahlara dayalı güç iyi bir şey olabilir; ancak bir halkın yüreğini kazanmak ve bunu sürdürmek daha iyi ve daha tatmin edicidir (Kracauer, 2011, s. 301).

Savaş bitiminde sinemaya bu bakış ve araçsallaştırma pratiği bitmediği gibi kimi yönetimlerin sinemaya verdiği ehemmiyet ve film sektörü üzerindeki kontrolü sistematikleşmiştir. I. Dünya savaşından sonra Lenin'in "sinema bizim için bütün sanatlar içindeki en önemli araçtır" (Kracauer, 2015, s. 276) ve İtalya'da yönetime geldikten sonra Mussoloni'nin "sinema en güçlü silahtır" söylemleri, sinemanın kültürel değerinden çok, bu dönemde okuryazar oranı hayli düşük nüfusa istenilen bilgiyi yaymak ve iktidarın düşüncesini aşılama için filmlerin ideal bir araç olarak gördüğüne işaret etmektedir. Bu dönemde bilhassa haber ve belgesel film üretimleri kamusallaştırılmış ve ayrıca ulusal kaygılarla Hollywood sinemasıyla rekabet edebilmesi için yerli sektörler ekonomik destekler verilmeye başlanmıştır. Sinemanın ulusal karakteri ve devletlerle ilişkisi, II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte değişmeden devam etmiştir. Hatta kimi sinema tarihçilerine göre "endüstrinin savaş postallarını giydiği" II. Dünya Savaşı döneminde

Üretilen çoğu film “açıkça faşist sayılabilir” özelliklere sahip olmuştur (Nowell-Smith, 2003c, s. 386).

Paralel olarak Almanya’da Propaganda Bakanlığı, savaşın başlamasıyla bilhassa haber filmlerini etkili bir propaganda aracı olarak kullanmaya başlamıştır. Naziler savaş öncesinde de propaganda için kullandığı haber filmlerine, yeni durumda daha çok önem vermeye başlamıştır (Kracauer, 2011, s. 273). Filmler sadece propaganda aracı olarak da kullanılmamış, ayrıca savaşın sebep olduğu kolektif buhrana karşı kitlelerin eğlencesi olarak da işlev görmüştür: “Savaşan her büyük ülke ilham verici ve gerçekten ‘kaçışı’ hoş gören filmler -iyi düzenlenmiş belgeseller ya da tarihi analogiler- yaptı” (Parker, 2005, s. 190).

Aslında totaliter yönetimlerin kitle kontrolü ve iletişim aracı olarak sinema üzerindeki kontrolü ve kullanması yanında, liberal ve demokratik sistemlere sahip ülkelerin savaş gibi kriz dönemlerinde sinema sektörüyle kurduğu ilişki dramatik dönüşümler yaşamıştır. I. Dünya Savaşı’yla birlikte bütün dünyada endüstriyel hegemonyasını perçinleyen ve rakipsiz olan Hollywood gibi salt sektörel ve ticari kaygıları ne çıkaran bir ülke sineması, II. Dünya Savaşı’yla birlikte “ulusal sinema” çerçevesinde film üretmeye başlamıştır.

Amerika’nın aniden küresel bir savaşa dahil olmasıyla birlikte Hollywood’un ekonomik, toplumsal ve endüstriyel kaderi neredeyse bir gecede değişiyordu. “Ulusal sinema”yı artık hem vatandaşlara hem de askerlere yönelik ideal bir eğlence, bilgilendirme ve propaganda kaynağı olarak gören bir hkmetle Hollywood’un hızla geliştirdiği dostluk ilişkisi dönemin en keskin ironileri arasındaydı. ABD’nin savaşa girmesini izleyen aylarda, stüdyo-fabrikalarından popüler türlere ve üsluplarına kadar Hollywood’un film yapma operasyonları, savaş üretimi için etkin bir biçimde yeniden yapılandırıldı. Pearl Harbor’dan [7 Aralık 1941] sonraki bir yıl içinde, haber filmleri ve belgesellerin büyük çoğunluğunda olduğu gibi, Hollywood’un uzun metrajlı filmlerinin yaklaşık üçte biri savaşla ilgiliydi (Thomas, 2003, s. 274).

Savaş ncesi Hollywood, lke pazarlarını kaybetmemek için faşist Almanya ve İtalya gibi devletleri rahatsız edecek yapımlardan kaınmışsa da savaşla birlikte durum değişmeye başlamıştır. Dünya leğinde yükselen gerilim ve savaş nedeniyle keskinleşen karşıtlık, film sektörüne de doğrudan yansımıştır. Amerika’da siyasal sansür, eyalet veya yerel sansür kurullarının tasarrufuna bırakılmış ve sansür mekanizması kimi Sovyet filmlerinin yasaklanmasıyla sınırlı kalmıştır. Haber içerikli filmler eyalet sansür kurullarının kontrolünde değilse de kendi kendini düzenleme ilkesine göre söz konusu

filmler üretilmiştir. İtalya ve Almanya'daki yönetimler ise hem içeride yapılan filmler üzerinde ciddi bir kontrol uygulamış ve gerçekliği örtbas etmeye çalışmış hem de Amerika başta olmak üzere dış yapımlar üzerinde katı bir sansür mekanizması işletmiştir. Sovyetler ve Japonya imparatorluğu gibi ülkeler ise dış yapımlara bütünüyle kapanmış ve içeride yapılan filmleri kendi siyasal ajandasına göre kontrol etmeye başlamıştır (Maltby, 2003, s. 287).

Burada önemli bir nokta da sinema sektörünün çoğunlukla kendi kendini kontrol etmesi, devletin siyasal amaçlarına göre film üretmesiydi. Söz gelimi piyasa ve ticari mantığın geçerli olduğu Hollywood'daki sinema yapımcıları, filmlerin insanlar üzerindeki etki gücünün farkında olarak, savaşa dahil olan Amerika'ya bu süreçte destek sağlamaya istekli olmuştur. Bu dönemde sinema sektörü, devletin istekleri doğrultusunda ürettiği filmlerle ve desteğiyle savaşta önemli bir güç olmuştur (Wittern-Keller, 2013, s. 22).

Sinema önemli bir gücü ve devletler bu gücü kamuoyu inşasında önemli bir araç olarak gördüğünden farklı biçimlerde sinemayı kullanmıştır. Devletler sinemayı evvela denetim ve sansür gibi mekanizmalarla kontrol etmek, olağanüstü zamanlarda doğrudan film üretimini belirleyerek kendi çıkarları için kullanmaya çalışır. Bununla birlikte totaliter rejimler, sadece savaş gibi kriz dönemlerinde değil devletin çıkarları doğrultusunda sürekli biçimde film üretme ve sektöre istediği çerçevede film yaptırma yolunu seçmiştir.

1.4.1. Türkiye'de sinema ve propaganda

Son dönem Osmanlı'dan başlayıp erken Cumhuriyet'e, sinemanın ilk dönemlerinden itibaren propaganda ve kitle iletişimi anlamındaki gücünün farkında olduğu görülmektedir. I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Almanya, Fransa, İngiltere, Amerika gibi ülkelerde olduğu üzere propaganda faaliyetleri tek bir merkezden ve sistematik biçimde yürütülmesine de farklı kanal ve şekillerde Osmanlı'nın da propaganda faaliyetleri yürüttüğü bilinmektedir (Eşitti & Işık, 2022, s. 136). Fakat savaş döneminde Osmanlı'nın propaganda süreci, "pasif" kabul edilmekte; kendini koruma refleksinden ve kendisine yönelen suçlamalara cevap vermekten ibaret kaldığı düşünülmektedir. Buna, Osmanlı'nın iktisadi ve teknolojik kapasitesinin düşüklüğü neden olarak

gösterilmektedir. Batı'daki devletlerle kıyasla Osmanlı'nın propaganda faaliyetleri başarılı olmasa da savaş süresince toplumsal meşruiyetini üretmeye çalıştığı ifade edilmektedir (Işık & Eşitti, 2018, s. 118).

Nitekim sinema tarihçileri, I. Dünya Savaşı döneminde Osmanlı'daki en önemli propaganda aracının sinema olduğunu belirtmektedir. Bir Türk tarafından çekildiği savıyla Türkiye sinemasının başlangıcı sayılan ve bugüne kadar “Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı” olarak bilinen ama dönemin gazetelerinden anlaşıldığı kadarıyla “Ayastefanos'taki Moskof Heykelinin Tahribi” (1914) olan aktüel-belge film, askeri propaganda amacıyla çekilmiştir. Belge filmin gösterimiyle ilgili 1914 yılındaki İkdâm ve Tasvîr-i Efkâr'da çıkan haberlerden anlaşılabacağı üzere, Osmanlı'nın savaşa girmesi üzerine, kitle konsolidasyonu sağlamak ve milli duyguları hareketlendirmek istenmiştir (Odabaşı, 2017, ss. 26-27).

Osmanlı, savaşın başlamasıyla kitlelerle iletişim kurmak, çatışmalar hakkında bilgilendirmek ve rıza üretmek için farklı iletişim kanalları kullanmıştır. İlk sayısı 1915 yılında yayınlanan ve 1918 yılına kadar yirmi yedi sayıya ulaşan “Harp Mecmuası” önemli bir propaganda aracı olmuştur (Eşitti & Işık, 2022, s. 137; Işık & Eşitti, 2018, ss. 193-195). Harp Mecmuası yanında sinemayı etkin kullanmaya çalışmıştır. Osmanlı'nın savaş propagandasında kullanmadan önce, sinemaya ilgisinin olmadığı iddia edilmektedir. Buna mukabil, Serdar Öztürk'ün arşiv kaynaklarına dayanarak aktardığı üzere, Osmanlı'da ilk film gösterimlerinden ve gelişiminden sonra sinemanın kitleler üzerindeki etkisi bilinmekteydi: “Basın ile birlikte, hatta bir belgeden anlaşıldığına göre, siyasal iktidarın gözünde basından bile önemli bir araçtır. Bu belgede sinemanın ‘en birinci propaganda’ aracı olduğu belirtilmektedir” (Öztürk, 2006, s. 49).

1877-1878 Osmanlı Rus savaşı sırasında Rus askerlerinin imparatorluk içinde ilerlediği en uç noktaya dikilen ve bir anlamda Osmanlı devletinin yıkılmaya en yakın olduğu olaylardan biri kabul edilen Yeşilköy'deki abide, savaşa katılma kararından sonra İstanbul'da düzenlenen bir miting sırasında yıkılmıştır. Abidenin yıkılışını çekmesi için Avusturya'dan bir film ekibi getirtilmiştir. Bunun yanında, Almanya'nın etkin kullandığı gibi sinemayı milli seferberlik ruhu oluşturmak için kullanmayı düşünen Osmanlı yöneticileri, Merkez Ordu Sinema Dairesi'ni (MOSD) kurmuştur (Işık & Eşitti, 2018, s. 191). Özön'ün aktardığı üzere, Harbiye Nazırı Enver Paşa Almanya'ya gerçekleştirdiği

bir seyahat sırasında, Alman ordusu bünyesinde bir sinema biriminin kurulmuş olduğunu görmüş, birim tarafından yapılan bazı propaganda filmlerinden etkilenmiş ve bir propaganda aracı olarak sinemanın kitleler üzerindeki etkisinden yararlanmayı düşünmüştür. Bu nedenlerle Enver Paşa benzer bir sinema birimini Osmanlı ordusu içinde kurmuştur. Özön'e göre, oluşturduğu bu birimle Enver Paşa "Türk sinemacılığının başlamasını sağladı" (Özön, 2010, s. 51).

Buna karşın Arda Odabaşı, Osmanlı kaynaklarına dayanan araştırmasında, 1914 yılının başlarında açılan Müze-i Askerî Sineması'nın I. Dünya Savaşı'ndan ve hatta MOSD'dan önce kurulduğunu söylemektedir. Müze-i Askerî bünyesinde "askerî sinematograf salonu" kurulduğunu, gerekli araçların Fransa'dan tedarik edildiğini ve "yerli ve yabancı müesseselerden birçok askerî şerit [film]" alındığını aktarmaktadır. Müze-i Askerî Sineması kurumu bünyesinde savaş öncesi ve esnasında sadece askeri ve savaş filmlerinin gösterilmediğini ayrıca kurmaca filmlerin de gösterildiğini iddia etmektedir. Dolayısıyla savaştan önce de ordunun sinemaya ilgisi bulunmakta ve sinemayı kitlelerle iletişim için önemli bir araç olarak görmekteydi. Ordunun sinemaya ilgisinin kapsamı, film gösterimiyle sınırlı olmayıp ayrıca belli temalardaki filmlerin üretimini de kapsamaktaydı. Nitekim kurulduktan sonra aktüel-belge film üretimi başlamıştır. Müze-i Askerî'nin açılmasını takip eden ayda Tanin gazetesinde "Orduda Sinema" adlı haber yapılmış ve "sinemanın bir eğlence olmaktan çıkarıldığı, memleketlerin ilim ve idari hayatlarında sadık, düzgün bir eğitimci olarak mevki tuttuğu" aktarılmıştır. Tanin gazetesindeki haberde, sinemadan çokça yararlanan Avrupa orduları gibi Osmanlı ordusunun da bu iletişim aracını askerin "talim ve terbiyesi" için kullanmaya başlaması önemli bir adım olarak okuyucularına sunulmaktaydı (Odabaşı, 2017, ss. 28-29).

Osmanlı'daki ilk sinema yapımları ve Harbiye Nazırı Enver Paşa tarafından kurulan MOSD belgesel filmleri, söz konusu modelin açtığı yolda ilerlemiştir. Devletin desteklediği yarı resmî kurumların bünyesinde filmler üretilmiştir. Örneğin Sedat Simavi tarafından yönetilen *Pençe* (1917) ve *Casus* (1917) gibi Osmanlı'da üretilen ilk uzun metrajlı filmler, Milli Müdafaa Cemiyeti tarafından sağlanan destekle yapılabilmektedir (Kaplan, 2003, s. 740). İttihat ve Terakki'nin en önemli yöneticilerinden olan Talat

Paşa'nın, "savaşı popülerleştirmek için sinemaya el attık"⁶ (Erdoğan, 2017, s. 28) demesinden de anlaşılabilir gibi Osmanlı kitle iletişiminde ve toplumu kimi politikalarla göre şekillendirmede sinemayı kullanmaya çalışmıştır. Bu nedenle MOSD, vermek istenen mesajı doğrudan veren, diğer türlere kıyasla daha az teknik beceri gerektiren ve daha az maliyetli olan, kısa ve aktüel-belge filmler üreten bir kurum olmuştur (Özön, 2010, s. 52).

Erken Cumhuriyet döneminde doğrudan propaganda amacıyla sinema kullanılmasa da kitlelere kimi mesajların iletilmesi, bilgilendirilmesinde ve eğitiminde filmler kullanılmıştır. Ayrıca ithal edilen sinema filmlerinin, inşa edilmeye çalışılan ulusal kültür ve bilince zarar vermemesi için denetimi yapılmıştır. Söz gelimi 1923 yılında, cumhuriyet ilan edilmemişken, Erkânı Umumiye Reisliğinin (Genelkurmay Başkanlığı), İcra Vekilleri Heyeti Riyasetinden (Bakanlar Kurulu Başkanlığı) İzmir'de kimi sinema salonlarında gösterilen bir askeri propaganda filminin Anadolu'da gösterilmesinin yasaklanmasını istediği bir yazıda "sinemalar bütün dünyada en birinci propaganda aletleridir. Bunları memleketimizde milli ve şayanı istifade bir şekle sokmak hali hazırda mümkün değilse bile hiç olmazsa henüz kendileriyle sulh akdetmediğimiz düşmanlarımızın propagandalarına müsaade etmemiz caiz değildir" denilmekteydi (Öztürk, 2006, s. 70, 2013, s. 254).

1950'lerden sonra canlanan sinema endüstrisiyle birlikte, yerli sinemanın propaganda amacıyla kullanıldığı ve devletin kimi politikalarına göre film üretildiği görülmektedir. Örneğin Türkiye Cumhuriyeti'nin katıldığı ilk savaş olan Kore Savaşı'nı (1950) konu eden filmler, 1951 yılında itibaren gösterime girmiştir. 1951 yılında "Kore'de Türk Süngüsü" çekilmiş, aynı yıl içinde bu filmi "Kore'den Geliyorum", 1952 yılında "Yurda Dönüş", 1953 yılında "Zafer Güneşi", 1954 yılında "Şimal Yıldızı" vb. yapımlar takip etmiştir. Üretilen filmler incelendiğinde, sinema sektörünün devletin Kore Savaşı'nı katılma kararına ürettiği filmlerle destek olduğu görülmektedir. Üretilen filmlerde hükümet politikaları desteklenmiş; milliyetçi ve savaş meşrulaştırıcı bir dil kullanılmıştır. Sonraki dönemlerde de savaş ve çatışmaları merkezine alan çokça film çekilmeye devam etmiştir. Son dönem Osmanlı'dan Cumhuriyet'le birlikte devam eden

⁶ Nijat Özün ise Talat Paşa'nın "harbi popüler hale getirmek" dediğini aktarmaktadır (Özön, 2010, s. 49).

süreçte, yani sinemanın erken dönemlerinden itibaren, Türkiye’deki siyasal aktörler arasında önemli bir yerde olan ordu ile sinema sektörünün yakın ilişki içinde olduğu ifade edilmektedir (Özdemir & Işık, 2019, ss. 73-74).

Sinema hem propaganda hem de toplumla iletişimde önemli bir araç olarak kullanılmasına rağmen sinema filmlerinin arşivlenmesine ve korunmasına yönelik bir eğilim oluşmamıştır. Nitekim sinema, bir kültürel ve ulusal miras değeri olarak görülmemiştir. Yani sinema, bu süre zarfında kullanışlı bir sanat formu olarak görülmenin ötesine geçmemiştir. Günümüze kadar da birçok filmin kaybolmuş olmasının da gösterdiği üzere, ticari bir meta ve propaganda örneğinin gösterdiği üzere siyasal bir araç olarak düşünülmüştür. Takip eden bölümde tarihsel süreç içinde sinemanı bir sanat formu olarak alınılanması ve böylelikle arşivlenip korunmasına yönelik dönüşüm tartışılacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

FİLMLERİN KORUNMASI, ARŞİVLENMESİ ve GÖSTERİMİ

Sinemanın başlangıcından beri dünya ölçeğinde filmlerin korunması her zaman önemli bir mesele olmuştur. Fakat özellikle 1950'lere kadar film şeritlerinin yapıldığı selüloz nitrat maddesinin hayli yanıcı olmasından dolayı, özel biçimde korunması gerekmektedir. Nitekim 1950 öncesinde film koruma bilincinin gelişmemesi nedeniyle dünyada çekilmiş olan önemli miktarlardaki film günümüze ulaşamamıştır. Bilhassa ilk dönem sinema anlayışında, piyasa koşullarına göre bir film gösterildikten sonra ticari değeri bitmekteydi. Bu nedenle sanatsal, kültürel ve ulusal bir değer olarak sinema filmlerinin korunması, sektör temsilcilerinin birincil kaygılarından biri olmamıştır. Bu dönemde devletler de sinemayı sadece denetlemesi, sansür uygulanması gereken bir tehdit nesnesi ve kitlelerle iletişimde/propagandada kullanılabilecek bir araç olarak değerlendirmiştir. Dolayısıyla kamu otoriteleri de sinema filmlerinin saklanması ve korunmasıyla ilgilenmemiştir. Devletlerin ilgi göstermediği filmlerin arşivlenme ve korunma işini gönüllüler ve sivil oluşumlar üstlenmiştir.

Benzer biçimde, son dönem Osmanlı'dan erken Cumhuriyet dönemine kadar filmlerin arşivlenmesi ve üretilen filmlerin korunmasına yönelik bir bilinç gelişmemiştir. Cumhuriyet döneminde imkânları olan bazı yapım şirketlerinin, ürettiği ve gösterimden kalmış filmlerini depolarda saklaması dışında, arşivleme ve korumaya yönelik bir eğilimleri söz konusu olmamıştır. Film üreten ve yurt dışından film ihraç eden bazı şirketlerin gösterimden kalmış filmlerini sakladığı depolarda uygun koşullar sağlanmadığından sık sık yangınlara sebebiyet vermiştir. Söz gelimi, 1959 yılı gibi geç bir tarihte bile Kemal Film, Lale Film, İpek Film, Ha-Ka Film ve Halk Film gibi erken Cumhuriyet döneminden itibaren film üreten dokuz şirketin filmlerini depoladığı yerde meydana gelen yangında birçok film yok olmuştur. Arşivleme ve koruma bilincinin

eksikliği nedeniyle günümüze ulaşamamış filmler ve bu yangında yok olan filmler için yerli sinemanın “kayıp filmleri” değerlendirmesi yapılmaktadır (Saydam, 2021, ss. 226-227).

Burada esas mesele, kurumsallaşan sinemanın eski ve yeni filmleri arşivleyen ve koruyan yapılara duyduğu ihtiyaçtır. Bu dönemde dünyada sinematekler gibi yapılar, film arşivleme ve koruma işini yerine getirmiş, ticari anlamda dolaşımda olmayan eski ve yeni klasik filmleri göstererek bir sinema kültürü oluşmasını ve sonraki kuşaklara aktarımını üstlenmiştir. Yani mesele ne sadece filmlerin arşivlenmesi ve korunması ne de sadece gösterimlerinin yapılmasıyla sınırlı olmuştur.

Arşivler; en genel tanımıyla, sinematografik belge, eser toplayan, bakım-onarımını yaparak koruyan, gerekiyorsa filmleri restore ederek kopya üreten; bu film ve belgeleri, araştırma, eğitim veya kültürel amaçlarla ilgililerin kullanımına sunan bir devlet kurumu ya da özerk bir kuruluş veya bu kurumların bir bölümüdür. (...) Sinematografik eserleri, olanaklar ölçüsünde araştırmacılara ve topluma sunmak (yararlandırma) ise, koruma işlevinin doğal sonucudur. Arşivlerde yürütülen koruma ve yararlandırma çalışmalarının, birbirini tamamlayan bütünün parçaları olduğu bir gerçektir. Bu açıdan bakıldığında, yalnız film gösterileri yapan ancak korumaya yönelik bir çalışması olmayan, bir sinema salonu işletmesi gibi çalışan kuruluşların, bir dağıtımcının deposunun, bir belediyenin ya da kişilerin bulundurdıkları filmlerin “arşiv” olarak nitelendirilmesi doğru bir tanımlama değildir (Turhan, 2004, s. 1).

Sinema tarihçisi ve uzmanı Nijat Özön yangından sonra yazdığı yazıda, 1959 yılındaki yangının bir çağının yok olmasına sebep olduğunu söylemekte ve ilgililerinin duyarsızlığını eleştirmektedir. Yanan filmlerin sanatsal/sinemasal değerinin önemli olmadığını belirten Nijat Özön, “sinema tarihimizin başlangıcından bugüne değin gerçekleştirilen birçok filmin bir daha yerine konmamak üzere yok olması, tecim ve güvenlik düşüncelerinin yanı sıra, bunların kültür ve sanat düşüncesiyle de ayrı bir yerde toplanması gereğini ortaya koydu” demektedir. Sinemanın da bir sanat ve toplumsal bir kültür ürünü olduğunu belirten Nijat Özön “acaba bir yazın çağının, örneğin bir divan yazınının, bir edebiyat-i cedide döneminin bütün metinlerinin birkaç saat içinde yanıp kül olmasını kayıtsızlıkla karşılamak mümkün olabilir miydi?” diye sormaktaydı (Özön, 1995a, s. 302).

Sinematek gibi kurumlarda eski filmlerin ve sinema klasiklerinin gösterilmesi için 1960’ları beklemek gerekmiştir. Aynı zamanda film arşivlenmesi ve korunmasına yönelik girişimler de 1960’larda başlamıştır. Nitekim 1959 yılında, yerli sinemaya büyük zarar veren bu yangın sonrası yazdığı yazıda, depo yangınıyla kaybolan filmleri hatırlatan Nijat

Özön çözüm olarak, Fransa’da kurulmuş olan sinematekin benzerinin kurulması gerektiğini hatırlatmaktaydı:

Bu ihmalciliğin günahını biraz olsun affettirecek, unutturacak tek yol, bir Türk sinemateğinin vakit geçirilmeden kurulmasıdır. Bir sinemateğin ilk görevi, hiç kuşkusuz yerli olsun yabancı olsun, sinemanın en önemli yapıtlarını bir araya getirmektir. Kuşkusuz bugün bizim için her şeyden önce önemli olan, kendi sinemamızın yapıtlarını toplamaktır. Bunun çeşitli yolları vardır: Yapımcılardan film satın almak; yapımcıların sinemateğe film bağışında bulunmaları; özel ya da tüzel kişilerin film bağışında bulunmaları; özel ya da tüzel kişilerin film satın alıp sinemateğe bağışlamaları... Ama en sağlam, en güvenilir yol, basmalarda olduğu gibi filmler için de “devlet nüshası” yönteminin benimsenmesidir. Böylelikle, çevrilen her filmin bir kopyası, bu iş için ayrılan yerde ve yalnız sinematek gereksinmesi için saklanır. Nitekim buna benzer bir yöntem, 1948 yılına dek Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü’nce uygulanmaktaydı. Ama basmalarda oldukça kolay işleyen bu yöntem filmlerde aynı kolaylıkla uygulanamamıştır. (...) Oysa böyle bir sinematek kurulmuş olsaydı, yapımcılar pekâlâ filmlerin kopyalarını elde edebilirdi (Özön, 1995a, s. 303-304).

Takip bölümde film arşivlenmesi, korunması ve gösteriminde öncü ilk kurumsal mekanizma olan sinemateklerin dünya sinemasındaki yeri tartışılacaktır. Fransa’da kurulan ilk sinemateki ilham alan Türkiye’de sinematekin ve başında Sami Şekeroğlu’nun olduğu Kulüp Sinema 7 gibi sivil ve akabinde devlet kurumsallığına eklemlenen girişimlerin sinemanın gelişmesi ve film koruma sürecindeki yeri belirlenmeye çalışılacaktır.

2.1. Film Arşivi, Koruma ve Seyir Mekânları Olarak Sinematekler

Sinemanın ilk dönemlerinde üretilen filmler, kısa bir süre gösterim için dolaşıma girmiş, ticari olarak verimlilikleri bittikten sonra saklamak ve korumak için çaba gösterilmeye değer görülmemiştir. Üstelik saklanmasına dair bir düşünce anlamsız olarak karşılanmıştır. Örneğin 1898 yılında Polonyalı Boleslaw Matuszewski’nin⁷ sinema filmlerinin birer tarihi belge olduklarına, gelecek nesiller için saklamak ve korumak gerektiğine yönelik söylemi ve kalıcı bir film arşivi oluşturmakla ilgili talebi⁸ hiçbir karşılık görmemiştir.

⁷ 1856-1943 arasında yaşamış Polonyalı fotoğrafçı, sinematograf ve film kuramcısıdır. Sinemanın işlevi konusunda insanların fikrini değiştiren ilk kişi olarak görülmektedir. Sinemayı sadece eğitimsiz kesimlerin eğlence aracı olarak gören dönemin düşüncesine karşı, Boleslaw Matuszewski sinemayı tarihi kayıt eden bir belge, gerçekliği kıyas kabul etmez biçimde kayıt altına alan bir araç, tarih yazımı ve anlatma biçimini değiştirebilecek yeni bir fenomen olarak görmüştür (Boleslaw Matuszewski, t.y.).

⁸ Boleslaw Matuszewski, yalnız değildi. 1900’de Paris’te toplanan Etnografi Kongresi de antropolojik ve etnografik belgelemede sinemanın kullanılması gerektiğini ilan etmiştir (Inceoğlu, 2001, s. 17).

Ancak 1930'lara gelindiğinde, bazı ülkelerde gelecek kuşaklara aktarmak için filmleri korumak amacıyla ilk film arşivleri açılmıştır. Maalesef gösterim sonrası filmleri koruma bilinci gelişmediğinden bu tarihe gelene kadar üretilen birçok film kaybolmuştur. 1950'lere kadar film şeritlerinin yapımında kullanılan selüloz nitrat maddesinin dayanıksızlığı, belli bir sıcaklıkta kendi kendine tutuşan yanıcı yapısı ve/veya zaman içinde görüntünün yok olmasıyla sonuçlanan bir bozulmaya uğraması, bu tarihe kadar üretilen filmlerin kaybolma nedenlerinden olmuştur (Usai, 2003, s. 29). Buna karşın filmlerin kaybolmasının en büyük nedeni, koruma bilincinin gelişmemesidir.

Öyle ki 1930 yılından önce dünya ölçeğinde ve sessiz sinema olarak adlandırılan dönemde, ne kadar film yapıldığı kesin olarak bilinmese de, üretilen filmlerin yüzde seksen kadarının kayıp olduğu tahmin edilmektedir (İnceoğlu, 2001, s. 14; Odabaşı, 2017, s. 10). Örneğin, erken dönemden itibaren en büyük sinema sektörüne sahip Amerika'da 1930'lardan önce üretilen filmlerin yüzde sekseni, 1950'lerden sonra üretilen filmlerin ise yüzde ellisi günümüze ulaşamamıştır (Turhan, 2004, s. 6). Türkiye'de de durum pek iç açıcı olmamıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın 2014 yılında yaptığı bir açıklamaya göre Türkiye'de çekilen on bin film arşivlenmediği ve korunmadığı için yok olmuştur (*10 Bin Türk Filmi Arşivden Silindi*, 2014).

“Yanar film” de denilen nitrat tabanlı (nitroselüloz) filmler, koruma için madeni kutularsa biriktirilmiş olsa da ısı ve hava koşullarında meydana gelen küçük değişikliklerle kutularda biriken gaz patlamalarına ve yangınlara sebebiyet vermiştir. Bu hadiselerde film, mal ve hatta insan kayıplarına neden olmuştur. Üstelik gaz patlamaları ve yangınlar olmasa bile nitrat filmler zamanla görüntü kalitesinde bir bozulmaya sebebiyet veren bir bozulma yaşamaktaydı (Şalom, 2015, s. 280).

Bu dönemde arşivler, müzeler ve kütüphaneler de filmlerin patlayıcı ve yanıcı özellikleri nedeniyle sinema arşivi oluşturmaya istekli olmamıştır (İnceoğlu, 2001, s. 18). Hatta 1949 yılında İstanbul Belediyesi, nitrat tabanlı filmlerin sebep olduğu yangınlar nedeniyle film arşivlerinin şehir merkezindeki depolarda saklanmasını yasaklamıştır (Saydam, 2021, s. 226). Bu nedenlerle 1950 yılında daha güvenli ve dayanıklı olan selüloz asetat tabanlı ve 1952 yılında ise daha güvenli olan selüloz triasetat tabanlı filmler yapılmaya başlanmıştır. Asetat ve tirasetat tabanlı filmlere “yanmaz filmler” denilmiş ve zamanla bütün dünyada selüloz nitrat tabanlı filmlerin kullanılması yasaklanmıştır. 1956

yılında ise bunlara, daha dayanıklı ve kullanışlı olan polyester tabanlı filmler eklenmiştir (Özön, 1985, s. 31). Film şeritlerinde kullanılan daha güvenli maddelere rağmen, filmlerin korunmasına yönelik bilinç gelişmediğinden, 1950'lerden sonra da üretilen filmler kaybolmaya devam etmiştir.

Kendiliğinden yanan nitrat tabanlı filmler, 1950'lere kadar sinema arşivciliğinde iki ayrı ekolün ortaya çıkmasına neden olmuştur. İlk ekol, nitrat tabanlı filmlerin kendiliğinden alev alan yapısı nedeniyle özel sıcaklıklara sahip bir ortamda tutulması ve gaz birikmesine engel olacak şekillerde havalandırılması gerekliliği nedeniyle, gösterim sonrası filmlerin uygun koşullara sahip arşivlerde saklanmasını savunup temel olarak filmlerin korunmasını amaç edinmiştir. Söz gelimi Türkiye'de bu ekolün temsilcisi olarak gösterilen Sami Şekeroğlu'nun anlayışına göre filmleri saklayarak korumak gerekmektedir. Sami Şekeroğlu, filmlerin saklanması için uygun ortamın getirdiği maliyet nedeniyle devletin olanaklarıyla Türk Film Arşivi'ni oluşturmuş ve filmleri korumayı temel öncelik olarak benimsemiştir. Buna karşın ikinci ekol, en önemli temsilcisi olan sinema filmlerinin korunmasını dünya ölçeğinde ilk başlatan kişi olan Fransız Sinemateki'nin (Cin  math  que Française) kurucusu Henri Langlois'ın uygulamalarıyla somutlaştığı üzere, filmlerin sürekli olarak gösterilmesini, böylelikle havalandırılmasını ve yanmaktan korunmasını savunmuştur. Henri Langlois'nın yaklaşımı, kuruluşundan itibaren Türk Sinematek  iler üzerinde etkili olmuştur (  zdemir, 2015, s. 269).

1937 yılında Henri Langlois yazdığı bir makalede, dünyada üretilen filmlerin arşivlenmesine yönelik bir hareket başlamış olduğunu belirtmiş, bu film arşivleri arasında işbirliği ve film paylaşımının öneminden bahsetmiş ve başta kurucusu olduğu Fransız Sinematek'i olmak üzere sinemateklerin öneminin altını çizmiştir (Dupin, 2013, 50). *Sinematek* (*cin  math  que*) kavramı, Fransızca *kütüphane* (*biblioth  que*) kavramından esinlenilerek 1920'lerde türetilmiştir. Kütüphane gibi sinematek fikir ve işleyişı, bir film arşivi olarak üretilen sinema eserlerini toplama, saklama, koruma ve meraklılarına erişim hizmeti verme işlevine sahip olması gerektiği üzerine bina olmuştur. Buna göre sinematekler, sadece film ve video arşivleri olan ve bunları muhafaza eden yerler olmamalıdır. Ayrıca, eski filmlerin gösterimlerini yapan, bünyesinde sinemayla ilgili basılı ve online kaynaklar, kitaplar ve dergiler barındıran, sinema tarihi için önemli

sinematografik materyallerin (kostüm, dekor, afiş, kamera vb.) sergilendiği müze kısımlarının olduğu çok fonksiyonlu organizasyonlardır (Esmer, 2020, s. 19-20).

Henri Langlois ve Fransız Sinemateki, ilk dönem sivil çabalarla filmlerin arşivlenmesi, korunması, onarımı ve gösterimi konusunda öne çıkan örnek olarak gösterilmektedir. Henri Langlois ilk olarak 1930’larda sinemaların makine dairelerinde, gösterimden kalkmış ve çürümeye terk edilmiş sessiz film kopyalarını toplamaya başlayarak sinematek açmaya yönelmiştir. Filmlerin korunmasının zor olduğunu ve uygun şartlar oluşturulmadığında kısa sürede kullanılamaz hale geleceğini bilen Henri Langlois, sinematek gibi kurumsal bir yapıyla yapımcıları ikna edip gösterimden kalkmış film kopyalarını toplamıştır (Dupin, 2013, 47; Şalom, 2015, s. 280). II. Dünya Savaşı’nda Fransa’yı işgal eden Hitler Almanya’sının yok edilmesini hedeflediği çok sayıda önemli filmi Henri Langlois saklamıştır. Resmi arşivlerin filmlerin gösterimi ve dışarı çıkarılmasını engelleyen işleyiş biçimine karşı Fransız Sinemateki, seyircilere açık bir kütüphane mekânı olarak tasarlanıp işletilmiştir (Şalom, 2015, ss. 280-281; Yücel, 2015a, s. 105).

Bu anlamda sinematekler, film ve sinema sektörüyle ilgili diğer önemli araç ve malzemelerin saklandığı, muhafaza edildiği, onarıldığı ve gösterildiği/sergilendiği kurumları ifade etmektedir. Bu nedenle bünyesinde eski ve yeni filmleri kapsayan arşiv, sinemayla ilgili dergi ve kitapların olduğu kütüphane, filmlerin gösterileceği salon, sinemayla ilgili önemli nesnelerin gösterileceği müze gibi araçlarla sinemateklerin halkın sinema sanatıyla ilgili her şeye erişmesini kolaylaştırdığı kabul edilmektedir. Nitekim dünyada en bilinen ve önemli sinematekin Henri Langlois ve arkadaşları tarafından kurulan Fransız Sinemateki olduğu genel bir kabul olmuştur. Henri Langlois, sadece Fransız Sinemateki’nin kurucusu değildir, ayrıca sinematek fikrini ve işleyiş biçimini icat eden kişi kabul edilmektedir (Özdemir, 2015, s. 251). Henri Langlois, başta Amerika ve Avrupa olmak üzere, film koleksiyoncuları, film arşivleri ve sinemateklerle kişisel ilişki geliştirmiş, koleksiyonları olan bireyler ve kurumlar arasında bir işbirliği geliştirmeye çalışmıştır (Dupin, 2013, 50).

1938’de Fransız Sinematek’i Berlin’deki Reichs Film Arşivi (Reichsfilmarchiv), İngiliz Film Enstitüsü (The British Film Institute) ve New York’taki Modern Sanat Müzesi (The Museum of Modern Art) ile kurucu üyeler olarak bir araya gelerek Paris’te

Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nu (The International Federation of Film Archives/Fédération internationale des archives du film/FIAF) kurmuştur. Bu dört kurucu üyenin bir araya gelerek oluşturduğu Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nun temel amacı, evrensel bir sanat ürünü olarak filmleri korumak ve dünya ölçeğinde yaygınlaştırmaktır. Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nun bünyesinde bulunan kurumlar arasında, kendi ülkelerinde gösterimden kalkmış tarihi, eğitici ve sanatsal filmlerin dolaşımını sağlamak; kendi aralarında bilgi, film ve ilişkili araçları paylaşmaktır. Federasyon, Henri Langlois'nın 1936'da söylediği “ancak, farklı ülkelerdeki film arşivleri aralarında düzenli değiş tokuş yaptığında, nihayetinde sinemanın gerçek tarihini öğrenebileceğiz” sözünden ilham almıştır. Sinemanın korumaya değer görülmediği, bir sanat olarak değerlendirilmediği ve filmleri korumanın hayli maliyetli olduğu bir ortamda Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu gibi bir oluşuma gitmek, üye kurumların bulundukları ülkedeki meşruiyetlerini artıran, güçlendiren ve koleksiyonlarını zenginleştiren bir etkiye zemin sağlamıştır (Dupin, 2013, 43-44).

Slogan olarak “Filmi çöpe atmayın!” ve “Filmleri yok etmeyin!” diyen Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu, kuruluş manifestosunda “Kültürel mirasımızın zaruri bir parçasını biçimlendiren film, tarihimizin ve gündelik hayatımızın emsalsiz bir kayıdır. Hem kamusal hem de özel film arşivleri, filmlerin toplanmasından, korunmasından, belgelenmesinden, filmlerin mevcut ve gelecek kuşakların araştırma ve keyifleri için erişilebilir olmasından sorumlu kuruluşlardır” demektedir. Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nun günümüzde yetmiş dört ülkeden yüz elli üyesi bulunmaktadır. Federasyon, yetmiş yıl içinde iki milyonun üzerinde filmi korumuştur. Üyeleri arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne bağlı Sinema-TV Enstitüsü de bulunmaktadır (*Don't Throw Film Away: The 70th Anniversary FIAF Manifesto*, 2008).

Toparlamak gerekirse bir sinematek “genellikle çok büyük bir sinema filmi arşivini, sinema kütüphanesini, sinema gösterim salonlarını ve bir sinema müzesini” kapsamı gerektiği düşünülmektedir. Dünyada en bilinen sinematek olan Fransız Sinematek'i dışında Lumiere Enstitüsü, İngiliz Film Enstitüsü, Lozan Cinémathèque'i, Almanya'daki Film Müzesi, Kanada'daki Uluslararası Sinema Enstitüsü, İtalyan

Sinematek'i, Amerika'daki George Eastman House ve Moskova Cin  math  que'i gösterilmektedir (Alıcı, 2016, s. 195). Günümüz dünyasında, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'na bağlı ve sinematek gibi yapılanan pek çok sinematek bulunmaktadır (  nceoğlu, 2001, s. 3).

Sinema eserlerinin korunması gereken bir sanat eseri ve kültürel değer olarak görülmesi için 1930'ları beklemek gerekmiştir. Devletler, II. Dünya Savaşı'ndan sonra daha yoğun biçiminde sinema alanına dahil olmaya, sinemayı ulusal bir kültür ve bütünleştirme aracı olarak görmeye başlamıştır. Nitekim II. Dünya Savaşı akabinde, bilhassa Avrupa devletleri sinema alanına dahil olmaya başlamıştır. Bu dönemden itibaren filmler, ulusal bir miras olarak g  r  lm  ş ve devletler ulusal filmlerin arşivlenmesini ve korunmasını önemsemiştir. Devletlerin Henri Langlois gibi kişilerin başlattığı sivil inisiyatif ve kurumlara bu dönemde destek verdiği görülmüştür.

Henri Langlois'nın başlattığı film arşivleme ve koruma içine Fransız hükümeti ilk defa II. Dünya Savaşı akabinde yüz bin frankla destek vermeye başlamış, kısa bir zaman içinde bu rakam sekiz milyon franka yükselmiştir. Söz gelimi Fransa dışında   ngiliz Film Enstitüsü de (*British Film Institute*) devlet tarafından bu dönemlerde desteklenmiştir. 1933 yılında, Fransız Sinemateki'nden önce kurulmuş olsa da   ngiliz Film Enstitüsü sinematekten farklı olarak sadece film arşivleme işini yürütmüştür. Klasik anlamdaki bir arşiv olan bu enstitü, II. Dünya Savaşı'ndan sonra sinematek gibi diğer alanlarda işlev görmeye başlamıştır (  nceoğlu, 2001, s. 19-20). Paralel olarak, totaliter olmayan Batılı devletlerce, sinema sektörüne fonlar sağlanmış ve farklı biçimlerde doğrudan destekler verilmiştir (  nceoğlu, 2008, ss. 101-102). Buna karşın Rusya gibi totaliter ülkeler sektörü bütünüyle finanse eden bir devlet desteği sağlasa da sinema üzerinde mutlak bir denetim ve baskı tesis etmiştir.

2.1.1. II. Dünya Savaşı akabinde devletler ve dinema ilişkisi

Özellikle Batılı devletlerin II. Dünya Savaşı akabinde sinemaya destek olmak zorunda kalmasının veya gönüllü olarak destek olmasının çeşitli nedenleri bulunmaktadır. Evvela sinemayı propaganda aracı olarak kullanan devletler, savaş sonrasında söz konusu aracı bir kenara bırakmamış veya bırakamamıştır. Zira sinema, hayli etkili bir araç işlevi görmüş ve ayrıca savaş sonrası oluşturulan kültür politikalarının temel aralarından biri

sinema olarak öne çıkmıştır. Bununla bağlantılı olarak, toplumlar sinemayı kendi kültürel değerlerinin bir çıktısı ve söz konusu kültürü yeniden üretecek önemli bir araç olarak kavramaya başlamıştır. Dolayısıyla devletlerin sinemayı desteklemesine dair önemli bir kamuoyu baskısı da söz konusu olmuştur. Ayrıca Hollywood'un dünya ölçeğindeki sinemalar üzerinde oluşturduğu hegemonik üstünlük, devletlerin kendi yerel sinemalarını desteklemek zorunda kalmasına neden olmuştur.

Ayrıca, aynı dönemde sinema ve sektör temsilcilerinin de siyasal süreçlerde doğrudan bir alan ve aktör olmaya başlaması, kamuoyu oluşturma gücü siyasal elitler üzerinde bir baskı oluşturmuştur. Unutulmamalıdır ki II. Dünya Savaşı'nı takip eden dönemde bütün alanlarda olduğu gibi sinemada da yerleşik ve geleneksel sistem eleştirisi yapılmaya, kültür ve sanattan iktisadi ve toplumsal yapıya kadar geniş bir uzamda sistem eleştirisi yükselmeye başlamıştır. Buna paralel olarak yeni sinema anlayışının sorunsallaştırdığı temel temalar iktidar, sınıfsal farklılıklar ve toplumsal yapı olmuştur. Ayrıca bizzat sinema filmlerinin içeriği, dağıtımı, korunması, gösterimi gibi alanlar ve bunların kontrolü, siyasal bir gündem olarak zuhur etmeye başlamıştır.

Bu dönüşümün tarihsel örneği de öncü bir film koleksiyoncusu, koruyucusu ve Fransız Sinemateki'nin kurucularından Henri Langlois'nın görevden alınması ve akabinde buna karşı yaşananlar gösterilebilir. Sinema filmleri uzun yıllar devletlerin değil, Henri Langlois gibi sinefil ve koleksiyonerlerin kendi çabalarıyla korunmuştur. Henri Langlois, 1936 yılında Georges Franju ve Jean Mitry ile birlikte, kâr amacı gütmeyen, devlet-dışı, sinema filmlerini korumaya ve gösterimine yönelik bir kurum olan Fransız Sinemateki'ni kurmuş ve böylelikle “dünyanın film ve film verileri açısından en büyük deposu” (Andrew, 2010, s. 290) oluşmaya başlamıştır. Henri Langlois'nın Kültür Bakanı André Malraux tarafından Fransız Sinemateki'ndeki görevinden almasının “tahrik ettiği gösteriler”, Fransa'daki 1968 olaylarının başlangıcı olduğu kabul edilmektedir (Kovács, 2010, s. 1).

Başlangıçta sinematekler, devlet dışı oluşumlar olup çalışanından seyircisine kadar sinemaseverlerin kendiliğinden kurduğu ve sürdürdüğü kolektif kurumlar olarak tasarlanmıştır. Zira, uzun yıllar devletler sinemateklere, filmlerin arşivlenmesine, korunmasına ve gösterilmesine merkezi bir biçimde dahil olmamıştır. Fakat devletlerin bu tutumunun 1960'lara gelindiğinde değiştiği görülmektedir. Filmlerin korunması,

maliyetli olduğundan İngiltere ve Rusya'daki arşivler devlete bağlı biçimde varlığını sürdürmekteydi. Henri Langlois ise Fransız Sinemateki'nin bağımsız kalmasını istediğinden, devletten çok az yardım almış ve sinematekin devlet kurumsallığına eklenmesinden kaçınmıştır. Bu nedenlerle “filmleri koruyamıyor” gerekçesiyle görevinden alınmıştır (Şalom, 2015, s. 282).

Hükümet tarafından Henri Langlois'nın görevinden alınması, sinemateki “devlet bünyesine geçirip ulusallaştırma politikası” (Yücel, 2015c, s. 273) olarak değerlendirilmiştir. Başta Henri Langlois ve arkadaşlarının kişisel çabaları ve sinemaseverlerin özverisiyle sürdürülen sinematek, II. Dünya Savaşı akabinde devletten yardım almaya başlasa da 1968 yılındaki görevden almaya kadar Fransız Sinematek'i bağımsızlığını korumayı sürdürmüştür (Şalom, 2015, s. 281). Kültür bakanı André Malraux'nun, Henri Langlois'yı görevinden etmek için sinemateke devlet tarafından yapılan yardımı kesmesi, içinde Charlie Chaplin, (*Henri Langlois, 62, Historian of Film*, 1977) François Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol ve Eric Rohmer gibi popüler yönetmenlerin de bulunduğu sinema dünyasını sokaklara dökmüştür.

Birçok tarihçi Şubat 1968'deki bu eylemlerin aynı yıl içinde Fransa'da Mayıs ve Haziran aylarında başlayan ve bütün dünyaya yayılan 1968 Mayıs Olayları'nın başlangıcı ve habercisi olduğunu söylemektedir. Bu durumu hatırlatan James Monaco, belki de ilk defa, “politik bir devrim sinemayla ilgili bir tartışmayla başlamıştı” demektedir (Monaco, 2006, ss. 18-19, 43). Bu dönemde sinematekteki film gösterilerini takip eden ve kurumla aidiyet bağı geliştiren başta üniversite öğrencileri, sokak gösterilerinde ilk defa polisle çatışmaya ve totaliter buldukları hükümete karşı politik bir özne olmaya başlamıştır (Yücel, 2015c, ss. 273-274).

Eylemler sonuç vermiş; Henri Langlois görevine iade edilmiş ve sinematek bağımsız kalmayı sürdürmüştü de devletin kuruma yaptığı finansal yardım hayli azaltılmıştır. Devlet tarafından sağlanan finansal yardım azaltılsa da 1973 yılında Henri Langlois'nın büyük projelerinden olan Sinema Müzesi, dünyadaki sinemacıların filmler, kostümler, dekorlar, fotoğraflar vb. bağışlamasıyla açılabilmiştir (Şalom, 2015, s. 282).

Henri Langlois olayının gösterdiği üzere Fransız devleti, esas olarak, öncesinde kontrol etmediği ve dahil olmadığı sinema alanına yönelik tutumunu değiştirmeye

başlamıştır. Söz gelimi Fransız Sinematek'inin hayli popüler olduğu 1963 yılında, Henri Langlois'ı görevinden alan Fransız Kültür Bakanı André Malraux, Chaillot Sarayı'nda Sinematek adında bir sinema salonu açmıştır. Bu hareket, devletlerin kültür alanını kontrol etme ve sinema üzerinde kurmak istediği kontrolün göstergesi kabul edilmektedir. Pierre Bourdieu'ya göre bu dönemde kültür ve sanat, yani bu örnekte sinema, seküler ve dünyevileşen toplumu bir araya getirebilecek, bir tür ulusal bütünlük ve ethos oluşturabilecek bir din gibi tahayyül edilmiştir (aktaran Yücel, 2015c, ss. 274-275).

Sinemateklerde sıradan seyirciler, filmler üzerinden seyir deneyimini birlikte tecrübe ederek, düşünerek ve tartışarak hem sanat yapıtını hem de bizzat kendi deneyimlerini kolektifleştirmiştir. Dolayısıyla Henri Langlois'nın görevden alınması ve nihayetinde sinemateklere karşı/alternatif biçimde devletin sanat alanında söz sahibi olmaya ve kontrol etmeye çalışması, “sanatı gündelik yaşam pratiğinden uzak bir yerde konumlayan kültür politikası” etrafında çerçeveleniyor ve “devletin Langlois'yu görevden uzaklaştırma konusundaki kararlılığın ardında da, kontrolsüzce devam eden bu gösterim-seyir pratiklerini ve bu pratikler etrafında oluşan politik anlam üretimini zapturapt altına alma niyeti yatıyordu” (Yücel, 2015c, s. 276).

Fransız Sinematek'inin kurumsal politikasına göre filmlerin arşivlenmesi ve korunması kadar önemli bir durum da söz konusu filmlerin erişilebilir olmasıdır. Erişilebilirlik, sadece seyirciler için değil, hâlihazırda sinemacı olan ve müstakbel sinemacı adayları için de çok önemlidir. Sinema tarihi alanında uzman olan kişilerin de ifade ettiği üzere, Fransa'da “sinematek çocukları” denilen ve 1957'lerde beliren yeni sinemacı kuşağının geleneksel sinemayı iptal edip yeni bir anlayışla film çekmesine imkân veren sanatsal ve düşünsel zemin, Fransız Sinemateki'nde buldukları eski ve yeni filmleri seyretme olanağı olmuştur (Şalom, 2015, ss. 281-282).

Filmler için “aslolan sadece saklamak değil aynı zamanda göstermektir” (Başaran, 2015, s. 25) diyen Henri Langlois'nın François Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer ve Jacques Rivette gibi Yeni Dalga'nın önemli yönetmenlerinin “manevi babası” ve bu sinemacılar nezdinde “hazineleri koruyan ejder” olarak kabul görmesinin nedeni, kurduğu merkezde sinemaya ilgili kişilerin eski ve yeni filmlere ulaşabilmesi ve tekrar tekrar seyredebilmesini sağlamasıdır. Sinematek, söz konusu yönetmenlerin “yeni bir estetik” oluşturmaları için malzemeleri sağlamıştır (Esen, 2013, s.

37; Monaco, 2006, s. 13). Kurumun temel “politikası maksimum sayıda film göstermek, geleceğin sinemasının boy atmasına yarayacak kültürü kurmak için geçmişin ürünlerini tekrar gösterime sokmaktı” (Wollen, 2004, s. 68).

Nitekim bu dönemde Paris’teki sinematek olmak üzere eski ve yeni filmlerin seyreldiği, seyir zevkinin ve filmlerin kurduğu dünyanın kolektif bir paylaşım aracı ve amacı olduğu, politik ve toplumsal tartışmaların yaşandığı mekânlar sinematekler olmuştur (Yücel, 2015c, s. 271). Fransız Sinemateki sadece Fransız Yeni Dalga yönetmenleri için sinemasal bir kaynak olmamış, ayrıca bu dönemde dünyada kurulacak sinematekler için de örnek olmuştur. Söz gelimi 1965’te Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, Hüseyin Baş gibi kişiler tarafından kurulan Türk Sinema Derneği, Paris’teki sinematek gibi yapılandırılmıştır (Yücel, 2015a, s. 105). Henri Langlois, ayrıca, İstanbul’daki sinemateke yıllarca film göndererek destekte bulunmaya devam etmiştir (Şalom, 2015, s. 289).

Henri Langlois tarafından kurulan Fransız Sinemateki ve Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu’nun Türkiye’deki sinemaseverler arasında yakından takip edildiği anlaşılmaktadır. 1959’da Nijat Özön yazdığı bir yazıda, Henri Langlois’nın kurmuş olduğu modele benzer bir sinematekin Türkiye’de de kurulması gerektiğini hatırlatmaktaydı. Ayrıca Türkiye’de açılacak sinematekin, vakit kaybetmeden Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu’na üye olması gerektiğini söyletmekteydi. “Yılda iki üç film çeviren, hatta kimi yıllar hiç film çevirmeyen İran, Uruguay, Brezilya’nın bile birer sinematek kurup bu federasyona katıldıkları ve bundan yararlandıkları göz önünde tutulursa, bizim bunun dışında kalmamızın nedenini anlamak kolay olmaz” demektedir (Özön, 1995a, s. 305).

Toparlamak gerekirse, Fransa örneğinde de görüldüğü üzere, II. Dünya Savaşı akabinde devletlerin sinema alanına dahil olma noktasındaki tutum değişiminin çeşitli nedenleri bulunmaktaydı. Evvela sinemateklerin, kolektif ve tekinsiz bir politik düşünce, ethos ve pratik üretme riskini barındırdığı düşünülmekteydi. Zira sinemateklerin devletlerin merkezî biçimde tasarladığı kültür, siyasal tahayyül ve ideolojinin karşısında konumlandığına dair bir algı söz konusu olmuştu. II. Dünya Savaşı’nın getirdiği yıkım, Avrupa’daki siyasal elitlerin devlet tarafından merkezî biçimde organize edilmiş kültür politikalarıyla yeni bir toplum yaratmasının zaruri olduğu sonucuna ulaştırmıştır. Zira

Almanya ve İtalya’da kitlelerin faşist hareketlere angaje olması, farklı bir kültür politikasını ve yeni bir toplumsallık yaratma çabalarını anlamlı kılmaktaydı.

Bunun yanında, özellikle 1960’lar, toplumsal hareketlerin siyasal alanda yoğun bir şekilde görünür olduğu ve sokak gösterilerinin yaşandığı bir dönemi ifade etmiştir. Başlangıçta savaş karşıtı hareketlere, çalışma şartlarının düzeltilmesini isteyen işçiler ve daha özgür bir siyasal ortam talep eden ve geleneksel sol dışında/karşısında yeni siyasal oluşum peşindeki öğrenciler katılmıştır. Dolayısıyla büyük kitle hareketlerinin zuhur ettiği bir dönem yaşanıyordu. Buna, dünyada yükselen sosyalist ve anti-kolonyal hareketleri de eklemek gerekmektedir. Haliyle kültür ve sanat alanını kontrol etmek devletlerin önemseydiği bir siyasal strateji olmuştur. Dolayısıyla Fransız devletinin sinemateki hedef alması, bu dönemde genel politika değişiminin bir uzantısı olarak düşünülmelidir.

2.1.2. Türk Sinematek Derneği

Yerli/ulusal bir sinema anlayışına karşı, evrensel bir sinema anlayışıyla kurulan Türkiye Sinema Derneği, Yeşilçam’ın sinema anlayışı dışında, alternatif ve deneysel filmlerin üretilmesini teşvik etmiştir (Alıcı, 2016, s. 191). Kurucu üyeleri arasında Cevat Çapan, Şakir Eczacıbaşı, Nijat Özön, Onat Kutlar, Muhsin Ertuğrul, Sabahattin Eyüboğlu, Macit Gökberk, Aziz Albek, Hüseyin Baş, Adnan Benk, Adnan Çoker, Mazhar Şevket İpşiroğlu, Tuncan Okan, Semih Tuğrul, Tunç Yalman olan Türk Sinema Derneği, on yıla yakın süre boyunca film gösterimleri ve bünyesinde yayımlanan “Yeni Sinema” dergisiyle, bir sanat olarak sinemanın tanınması ve seyircinin sinemasal estetik anlayışını şekillendirme noktasında hayli önemli bir kurum olmuştur. Türkiye’deki sinema seyircisinin Sovyet klasikleri, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Alman Dışavurumcu sinemanın önde gelen örnekleriyle ve farklı ülkelerdeki filmlerle tanıştığı yer, Türk Sinematek Derneği’nin sinemateki olmuştur (Teksoy, 2005b, s. 921).

Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı ve Hüseyin Baş, Paris’teyken sinematekte film seyretmiş, farklı zamanlarda Henri Langlois’la tanışmış ve benzer bir sinemateki Türkiye’de de açmak istemişlerdir. Bu iç ismi tanıştıran Henri Langlois, Türk Sinematek Derneği’nin açılışında da destek sağlamıştır. Üyelik sistemiyle çalışan dernek, açılışını takip eden iki yıl içinde altı binin üzerinde üyeye sahip olmuştur. Dernek, İstanbul’da

ayarladığı yerlerde, Türkiye’de ilk defa yayınlanan filmler dahil, sinema tarihi içindeki önemli yapımların gösterimini sağlamıştır. Zamanla Ankara, İzmir, Trabzon, Eskişehir gibi yerlerde de temsilcilikler, sinematekler ve sinema kulüplerinin açılmasına öncülük etmiştir. Dernek, 1966-1970 arasında Batı’da sinema kuramları ve yeni filmlerle ilgili makaleleri içeren “Yeni Sinema” dergisini de yayınlamıştır. Sinematekler genel olarak muhalif ve sistem karşıtı kişilerin bir araya geldiği, kültür sanat meselelerini siyasal bir angajmanla düşündüğü yerler olmuştur. Nitekim 1974-1975 arasında Ankara Sinematek Derneği; sendikalar, meslek odaları, sivil inisiyatif ve kitle örgütleriyle işbirliği içinde film gösterimlerini düzenlemiştir. 1971 askeri darbesinden sonra kapatılmak istenen dernek, nihayetinde 12 Eylül’den sonra kapatılmıştır. Darbecilerin derneği siyasal bir merkez olduğu için kapattığı ve yöneticilerine “kimi tutuklasak üstünde Sinematek kartı çıkıyor” dediği aktarılmaktadır (Özdemir, 2015, ss. 249, 252-253; Yücel, 2015d, ss. 183-184).

Sinematek çevresi, Türkiye’deki sinema anlayışını da sert biçimde eleştirmiş, yerel ve ticari çıkarları temel motivasyon yaptığını söylediği Yeşilçam sinemasının sanatsal değerini sorgulamıştır. Sinematek çevresindeki Nijat Özün, Jak Şalom, Onat Kutlar, Giovanni Scognamillo gibi sinema eleştirmenleri ile içinde Halit Refiğ, Metin Erksan, Ertem Göreç gibi yönetmenlerinin bulunduğu çevreler arasında sert tartışmalar yaşanmıştır. Sinematek çevresi, Yeşilçam sinemasını sanatsal bulmamıştır. Yeşilçam’ı Batı’daki filmlerin kötü bir kopyasını yapmakla suçlamıştır. Türkiye’deki sinema anlayışını bir tür sömürü sineması biçiminde olduğunu düşünen sinematek çevresi, mevcut sinema anlayışını bütünüyle reddetmiştir. Türkiye sinemasında özellikle Yılmaz Güney’in filmlerini evrensel bir sinemaya yakın bulan sinematek çevresi; birbirinin kopyası, salon sahipleri ve dağıtımçıların ticari çıkarları için üretilen filmler dışında yeni bir sanat anlayışının şart olduğunu düşünmüştür. Buna karşılık olarak Yeşilçam yönetmenleri, sinematek çevresini CIA ajanı veya komünistlikle suçlamış ve “ulusal sinema” gibi dinsel motifleri ağır basan bir sağcılaşma yaşamıştır (Daldal, 2005, ss. 128-129; *Jak Şalom: “Sinema Büyük Perdede İzlenir”*, 2016; Özdemir, 2015, s. 268). Evrensel sinemaya karşı yerel değerleri tekrar tanımlayan bu yönetmenler, sinemasal dile değil yerel/ulusal kültüre önem vermiştir.

Türk Sinematek Derneği, Türkiye’deki sinemayı görmezden geldiği, film arşivi konusunda eksik kaldığı için eleştirilere maruz kalmıştır (Alıcı, 2016, s. 191). Hatta 1973 yılında Türk Sinematek Derneği, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu bünyesindeki “yazışma üyesi” statüsündeki konumu film arşivciliği yapmadığı gerekçesiyle iptal edilerek üyelikten ihraç edildi (Engin, 2007, s. 82).

1975’lere geldiğinde Türkiye’deki sinematekler etkisini kaybetmiş ve film festivalleri etkinlik kazanmaya başlamıştır. Türk Sinematek Derneği’nin kurucularından olan Şakir Eczacıbaşı, evvela İstanbul Sinema Günleri ardından da İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın (İKSV) bünyesinde İstanbul Film Festivali’ni ve Ankara Sinematek Derneği’nin eski yöneticileri de Ankara Film Festivali’ni başlatmıştır. Bu süreçte sinematek dönemi kapanmış ve yerlerini festivaller almıştır. Ankara ve İstanbul dışında da yaygınlaşan festivaller, sinemateklerden farklı olarak Kültür Bakanlığı’ndan ve ticari işletmelerden alınan desteklerle sürdürülmüştür (Özdemir, 2015, s. 263).

Film festivalleri, Hollywood’un dünya sinema endüstrisi üzerinde kurduğu hegemonya karşısında yerel ve sanat sinemalarını koruma kaygısı ve çabalarından doğmuştur (Yetkiner, 2018, s. 1602-1603). Nihayetinde filmlerin çekilmesiyle gösterime girmesi arasında fark bulunmaktadır. Çekilen birçok film, gösterilebileceği salon bulmakta zorlanmaktadır. Büyük yapım şirketleri ve Hollywood dışında kalan, günümüzde sanat filmleri olarak anılan filmler de dahil, pek çok sinema filmi gösterim şansını bulamamaktadır. Nihayetinde festivaller, büyük oranda bağımsız filmleri ve ulusal sinemaları desteklemek için kurulmuştur. En bilinenleri Cannes, Londra, Venedik, Berlin, Melbourne ve Robert Redford tarafından kurulan Sundance film festivalleri Hollywood dışında kalan bağımsız ve ulusal filmleri desteklemeye çalışmaktadır. Zira filimler bu festivallerde herhangi bir ödül aldığında gösterime girebilecek salon bulabilmektedir (Butler, 201, ss. 133-134).

Türkiye’de ilk festivaller 1964 yılında yapılmaya başlanan Antalya Altın Portakal Film Festivali ve 1969 yılında itibaren de Adana Altın Koza Film Festivali’dir.⁹ Buna

⁹ Birinci ve ikinci Altın Koza Film Festivali, Sami Şekeroğlu ve arkadaşlarının bir sinematek olarak yapılandığı Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi’nin katkılarıyla gerçekleştirildi (Engin, 2007, s. 93). İlerleyen bölümlerde Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi’yle ilgili ayrıntılı bilgi verilecektir.

karşın İKSV'nin kurulduğu yıl da olan 1973 yılında, Uluslararası İstanbul Film Festivali ismiyle bir festival gerçekleştirilmiştir. Sonrasında İstanbul Film Festivali yerini, yine İKSV'nin düzenlediği film, tiyatro, müzik, caz festivalleri ve bienale bırakmıştır. Festivaller, küreselleşmeye çalışan seçkinlerin kenti dünya pazarına açma, dünya kamuoyunun dikkatini çekme ve küresel sermayeyi çekme motivasyonu ile gerçekleştirdiği etkinlikler olmuştur. Festivaller, küresel kültür ve sermayeyle eklemlenme çabası olsa da ulus-devletle ilişkili kalmaya devam etmiştir (Yardımcı, 2021, ss. 8, 12, 27). Film festivallerini, kentin küresel piyasa içinde yer edinmesi ve bizzat “kent pazarlanması” bağlamında düşünmek gerekmektedir (Klick, 2015, s. 306).

Genel olarak festivaller, sinema salonlarında gösterilmeyen yerel/bağısız filmleri seyirciyle buluşturmak, klasik filmleri sinema salonunda seyredebilmek, vizyon tarihinden önce filmlere ulaşmak ve yönetmenler, oyuncular gibi filmleri üretenler ile seyirciyi bir araya getirmek için uygun zemin sağlamıştır. Ayrıca, genç nesil sinemacıları ve yeni kuşak yetenekli sinemacıları tanıtmak, desteklemek ve ustalarla bir araya getirmek için işlevsel olmuştur. Nitekim festivallerle birlikte hem Türkiye’de hem de Avrupa’da yerel sinema Hollywood’un hegemonyasına karşı desteklenmiş, yerel sinemalar güçlenmiştir (Yetkiner, 2018, s. 1604-1606). Buna karşın festivaller filmlerin arşivlenmesi ve korunmasına yönelik bir çaba içerisine girmemiştir.

2.2. Kulüp Sinema 7’den Türk Film Arşivi’ne Türkiye’de İlk Ulusal Film Arşivinin Kuruluşu

Kimi çalışmalar Türkiye’de film arşivleme işini üstlenen ilk kurumların Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin çektiği filmleri saklamasıyla başlamaktadır. I. Dünya Savaşı’ndan sonra işgal edilen İstanbul’da bu iki kurumun bünyelerinde sakladığı film ekipmanlarının ve filmlerin korunması için yarı resmi bir kurum olan Malul Gaziler Cemiyeti’ne devretmesini film arşivleme işinin bir devamı olarak göstermektedir. Nihayetinde Cumhuriyet’le birlikte tarihi anlamda önemli bulunan aktüel-belge filmlerin ve son dönem Osmanlı’da üretilmiş uzun metrajlı kurmaca filmlerin Türk Silahlı Kuvvetleri bünyesinde kurulmuş olan Ordu Foto Film Merkezi’ne devredilmesini söz konusu arşivleme işinin bir devamı olarak düşünmektedir (Saydam, 2021, s. 225). Nitekim Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin çektiği filmlerin bir yerde

saklanmasıdaki gaye, arşivleme değil depolamak olmuştur (Engin, 2007, s. 54). Bu kurumların yaptığı, bünyelerinde üretilen filmleri arşivlemek ve saklamakla sınırlı kaldığından söz konusu iddialar, kelimenin en hafif anlamıyla, aşırı yorum olarak kalmaktadır.

II. Dünya Savaşı akabinde bütün dünyada devletlerin sinemaya destek vermesi gerektiğine dair bir düşünce belirmeye başlamıştır. Nijat Özön 1960 yılında Türkiye’de de devletin sinemaya destek vermesi gerektiğini ifade etmekteydi.

“İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, dünya sinemacılığında yeni bir öge kendini göstermiştir. Bu yeni öge, devlet koruması ve yardımudur. İktisadi düzenleri serbest yarışmaya (rekabete) dayanan ülkelerde bile bu devlet koruma ve yardımı, başka alanlarda olmasa bile sinema alanında görünmektedir. O kadar ki, iktisadi düzeni tümüyle serbest yarışmaya dayanan Amerika Birleşik Devletleri bile, dolaylı yoldan da olsa, sinemasını korumaktan geri kalmamakta, yabancı ülkelere yaptığı birçok ticaret anlaşmalarında, yabancı ülkelere yaptığı iktisadi yardımın uygulanmasında, kendi sinemasının korunmasını çok kez şart koşturmaktadır. İngiltere, İtalya, Fransa... gibi Batı Avrupa ülkelerindeyse, devletin sinema alanındaki yardım ve koruması artık geniş bir “mevzuat” konusu olmuştur” (Özön, 1995a, s. 306).

1959 yılında dokuz film şirketinin erken Cumhuriyet döneminde ürettiği filmler dahil birçok filmin yanmasını eleştiren ve Türk Sinema Derneği’nin kurucularından olan Nijat Özön “bir sinemateğin ilk görevi filmleri yok olmaktan kurtarmak, sonra da bunları en güvenilir yolda korumaktır. Ama bir kitaplık gibi, bir sinematek de, aynı zamanda taşıdığı bu gereğten yararlanılma derecesiyle önem kazanır. Sinematek de kitaplık gibi, salt bir “depo” değildir. Toplam ve koruma işinden sonra, sinemateğin yararlandırma yani kültür görevi başlar” demektedir (Özön, 1995a, s. 304). Türk Sinema Derneği ve Sinemateki, Türkiye’de bir sinema anlayışının oluşması ve film gösterimleri konusunda hayli işlevsel olsa da, bilhassa maddi imkânsızlıklar nedeniyle, filmlerin arşivlenmesi ve korunması konusunda etkili olamamıştır.

Buna karşın 1962 yılında Sami Şekeroğlu, bazı üyelerince sinemanın bir sanat olarak görülmediği Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde (günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi), başta bir öğrenci kulübü, sonrasında dernek olan ve Türkiye’deki ilk sinema kulübü/derneği olan Kulüp Sinema 7’yi kurmuştur. Bu kulüp, Türkiye’deki ilk sinema arşivinin kurulmasına giden sürecin yolunu açmıştır. Kulüp Sinema 7, çalışmalarına ilkin Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki dersliklerde ve konferans

salonunda öğrencilere klasik filmlerin gösterimlerini yaparak başlamıştır (Engin, 2007, ss. 33-37; Scognamillo, 1988, s. 18; Onaran, 1994, s. 194; Yücel, 2015b, s. 126).

Kulübün kurucularından olan Sami Şekeroğlu, daha başından sinemayı, akademik bir sinema eğitimini, sinemasal teknolojiyi, gösterimleri ve filmlerin arşivlenmesini birbirinden ayıramaz dinamikler biçiminde kavramıştır. Sami Şekeroğlu, küresel düzeyde klasik filmleri önemse de Türkiye’de üretilen filmleri iyi veya kötü gibi kategorilerle değil, kültürel miras biçiminde değerlendirmiştir (Engin, 2007, s. 49).

Bir üniversite kulübü olan Kulüp Sinema 7’nin öğrencilerin kendi aralarında topladığı bütçeyle dünya sinemasındaki klasik filmlerin gösterimlerini kapsayan programlarla, sinema üzerine düzenlediği açık oturumlar ve tartışmalarla, yerli ve yabancı sinemacıların konuşmacı olduğu panellerle Türkiye’deki sinema bilincinin oluşturulmasında önemli bir dinamik olmuştur. Bunun yanında, kulübün çok daha önemli etkisi, sinemanın güzel sanatların bir dalı olduğuna dair fikri yerleştirmesi gösterilmektedir. Klasik bir sanat üniversitesi olan Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde gerçekleştirdiği faaliyetler ve akademinin öğretim üyelerinin sinemayı bir sanat dalı görmeyen düşüncesini değiştirmesi, Kulüp Sinema 7’nin önemli etkilerinden birini oluşturmaktadır. Kulüp Sinema 7, Güzel Sanatlar Akademisi’nin sinema sanatına olan ilgisini arttırdığı ve “sinemanın güzel sanatların bir dalı olduğu bilincinin yerleşip kökleşmesine sebep olduğu” düşünülmektedir (Engin, 2007, ss. 40-41).

Kulüp Sinema 7, 1964 yılında “Film” isminde sinema dergisi çıkarmaya başlamıştır. “Film” dergisi, sinemanın salt bir eğlence aracı olmadığını, modern dönemin en önemli sanatsal faaliyetlerinden biri olduğunu ve akademik biçimde ele alınması gerektiğini savunmuştur. Sami Şekeroğlu, bilhassa Güzel Sanatlar Akademisi içinde sinema eğitiminin verilmesi gerektiğini savunmuştur. Nitekim 1973 yılında Sami Şekeroğlu ilk sinema öğretim üyesi olarak Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki bölümlere “Sinema” dersi vermiştir. Böylelikle 1975 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Sinema-Televizyon Enstitüsü kurulmuştur. Bu dönüşümle sinema, Türkiye’de üniversite düzeyinde ilk defa akademik bir meşguliyet haline gelmiş ve sinema, akademik bir eğitim alanı olmuştur. İlk yıllardaki öğretim görevlisi kadrosu da, Sami Şekeroğlu dışında, Lütfi Akad, Halit Refiğ, Metin Erksan ve İlhan Arakon gibi önemli sinemacılardan oluşmuştur (Engin, 2007, ss. 47-49, 89, 92, 99-100).

Sami Şekeroğlu, Bülent Erkmen, Turgay Sapanlı, Duygu Şekeroğlu, Erdal Küpeli, Emre Çağatay, Nur Erkmen ve Akın Oktay öncülüğünde ilk defa Güzel Sanatlar Akademisi içindeki Kulüp Sinema 7'nin küçük odasında ve kendi evlerinde filmler yanında afiş, dekor, kostüm, kitap, senaryo, broşür gibi sinemayla ilgili her türlü sinematografik materyali koruma odaları oluşturmuş ve gönüllü arşivcilik çalışmaları burada başlamıştır. 1962-1967 yılları arasında Kulüp Sinema 7, toplamda 118 sinema filmini koruma altına alarak arşivlemiştir (Yücel, 2015b, ss. 126-127; Engin, 2007, s. 52, 63-64). Zamanla Güzel Sanatlar Akademisi içinde farklı bölümlere de taşan arşivleme işi, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e sinemanın seyri ve tarihi için önemli sinematografik belge ve malzemeler de kapsamaya başlamıştır. Ayrıca Türkiye'deki önemli sinemacılarla sesli ve görüntülü sözlü tarih görüşmeleri yapılmış ve kayıt altına alınıp arşive eklemiştir (Engin, 2007, s. 52).

Türk Sinematek Derneği'nin film gösterimlerinin yoğun ilgi çekmesi, Kulüp Sinema 7'nin gösterimlerine olan ilginin azalmasına neden olmuştur. 1967 yılında film gösterimlerine ilginin azalmasıyla Kulüp Sinema 7, Türk Film Arşivi Derneği'ne dönüşerek, kurumsal olarak Türkiye'nin ilk film arşivini tesis etmiştir. Bu dönüşümün esas nedeni olarak ulusal bir sinema arşivi kurmak ve uluslararası standartlarda kurumsal bir yapı kazanmaktır. Nitekim bu profesyonelleşme süreci başarılı da olmuştur. Türk Film Arşivi 1973 yılında Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'na üye olmuştur. Ayrıca Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi bünyesinde Sinema-TV Merkezi'nin bünyesindeki film arşivinin kökenleri, Sami Şekeroğlu ve arkadaşlarının 1962 yılındaki çabalarına dayanmaktadır. (Yücel, 2015b, s. 127; Saydam, 2021, s. 229; Engin, 2007, ss. 69-70).

Film arşivleme işinin maliyeti ve filmlerin korunma sürecinin sürekliliği, bireysel çabalarla söz konusu maliyet ve işlerin sürdürülmesinin imkânsızlığı gibi nedenlerle Türk Film Arşivi devlet desteğine ihtiyaç duymuştur. Evvela 1968 yılında Türk Film Arşivi, resmen İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi bünyesine dahil olmuştur. Nihayetinde 1969 yılında üniversite senato kararının Milli Eğitim Bakanlığı'na onayı ve Resmi Gazete'de yayınlanan yönetmelikle Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi kurulmuştur (Engin, 2007, ss. 86-87).

Kurumun temel işlevi “arşivleme, araştırma, eğitim ve yayım” (*Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi Yönetmeliği*, 1969) biçiminde tanımlanmıştır. 2004 yılından sonra Mimar Sinan Üniversitesi Rektörlüğü’ne bağlı bir merkez olmuş ve “Sinema-TV Uygulama ve Araştırma Merkezi” adını almıştır. 2012 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Senatosu’nun aldığı kararla, “Sinema-TV Uygulama ve Araştırma Merkezi”nin adı “Prof. Sami Şekeroğlu Sinema-TV Merkezi”ne dönüştürmüştür (*Türk Film Arşivi Hakkında*, t.y.).

Yeşilçam’ın öne çıkan yönetmenlerinden Memduh Ön, Sami Şekeroğlu ve arkadaşlarının ilkin bireysel çabalarını sonra da Türk Sinema Arşivi’nin işleyiş ve önemini açıklıyordu.

[1960’larda] Sami Şekeroğlu sürekli olarak gelip filmleri kendi kurduğu arşive götürüp orada koruma altına almak için ısrar ediyordu. Acar Film Stüdyosu’ndan depoları boşaltmam söylenince direnmekten vazgeçip filmleri arşive naklettim. Firmamın 150 civarında filmi vardı. 1500 kutu negatif, ses filmleriyle birlikte 2250 kutu ediyor. Eğer film arşivi olmasaydı bu kadar filmi nerede saklardım bilemiyorum. Belki de bazılarını hiç işe yaramaz diye imha bile edebilirdim. Çünkü o sıralarda televizyon, video gibi araçları düşünemediğimiz için filmlerin ana malzemesi olan negatifler önemli gelmiyordu bize. Aradan yıllar geçti filmlerimiz arşivin kurulduğu yıldan bu yana en sağlıklı şekilde korundu. Video hakları, özel televizyon kanallarında gösterim hakları gibi imkânlar ortaya çıktı. Film yapımının iyice zorlaştığı, sinemaya harcanan paraların geri dönmediği şu yıllarda arşivde korunan negatiflerimizin video kopyalarını televizyon kanallarına satarak biraz olsun rahatladık (Alıcı, 2016, s. 206).

Türk Film Arşivi’nin filmleri arşivleme ve korumasına dair önemli bir kurumsal girişim olduğu, üzerine çokça uzlaşılan düşüncelerdendir. Takip eden bölümde kurumun resmi ve fiili işleyişi tartışılacaktır.

2.2.1. Türk Film Arşivi’nin görevleri ve dönüşümü

3 Ocak 1969 tarihli Resmi Gazete’de yayınlanan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi Yönetmeliği ile kurumun esas görevleri arşivleme, bakım ve koruma, eğitim gibi temalarla belirlenmiştir. Amaç ve Görevler ise aşağıdaki gibi belirlenmiştir (*Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi Yönetmeliği*, 1969):

Madde 2- ARŞİVLEME

- a) Toplama: Sinema sanatıyla ilgili yerli ve yabancı sanat ürünlerini (İşlenmiş filim, negatif, filim kopyaları, filim senaryoları, afişleri,

fotoğrafları, tarihî değer taşıyan fotoğraf ve sinema aletleri) toplamak, ülkemiz ve diğer ülkelerdeki sinema kuruluşlarıyla (Filim arşivleri, sinema dernekleri, meslekî kurum ve sinema kulüpleri v.s.) sözü edilen sinematografik belgeleri mübadele etmek bağış kabul etmek, böylece güçlü bir arşiv meydana getirmek.

- b) Bakım ve Koruma: Toplanan ürünlerin bakımını yapıp sürekliliğini sağlamak ve bu ürünlerin gelecek kuşaklara ulaşabilmesi için gerekli tedbirleri almak.

Madde 3- EĞİTİM: Sinema sanatını Akademi ve toplum eğitiminde araç olarak kullanmak, bu maksatla aşağıdaki çalışmaları yapmak.

- a) Araştırma- İnceleme: Başlangıçtan bu yana sinema ürünleri üzerinde araştırma, inceleme ve bilimsel çalışmalarda bulunmak, sergiler açmak, konuşmalar düzenlemek, açık oturumlar yapmak.
- b) Basım- Yayım: Arşiv ve sinema sanatı alanında yetkili kişilerin yaptıkları çalışmaları derlemek, çevirmek, basmak ve yazmak.
- c) Kitaplık: Sinema sanatı ile ilgili yayınları toplamak. Bu konuda çalışan kişilerin yararına sunmak.
- d) Film Yapımı: Akademinin öğretim konularının verilerinden yararlanarak sinema sanatına yeni ifade ve etki imkânları getirebilme yollarını araştırmak amacıyla deneme filmleri yapmak. Başta yurt içindekiler olmak üzere sanat ve kültür değerlerini filim yoluyla tespit etmek ve bu maksatla Akademi bölümleriyle, gereğinde diğer sanat, bilim ve kültür kurumları ile işbirliği yapmak, sanat ve meslek uygulamaları için teknik vasıfta öğretici filimler hazırlamak.
- e) Gösteri: Sanat ve kültür değeri olan yerli ve yabancı sinema ürünlerini göstermek, yurt içinde ve yurt dışında Türk sinemasını ve sanatım gösteri ve yayın yoluyla tanıtmak, sinema sanatını toplum ve öğrenciler yararına eğitici ve öğretici bir unsur olarak kullanmak.
- f) Teşvik: Türk sinema sanatını geliştirmek amacıyla sinemanın çeşitli yönleri için ayrı ayrı yarışmalar düzenlemek.
- g) Dağıtım: Arşivlenen sinema ürünlerinden toplumun yararlanabilmesi için, aynı amaçla kurulmuş kurumlara (Filim arşivleri, sinema dernekleri,

öğretim ve eğitim kurumları, televizyon ve sanat sinemaları) gösterilmek üzere film vermek.

Görüldüğü üzere Türk Film Arşivi, hayli geniş bir alanda yetkili ve sorumlu kılınmıştır. Bir anlamda Fransız Sinemateki'nin benzer biçimde ama sinematekten daha geniş bir alanda işlev üstlenmesi amaçlanmıştır. Hatta 30 Eylül 1971 tarihinde Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi Döner Sermaye Yönetmeliği ile görev ve sorumluluğu artırılmıştır. Yüz bin Türk lirası miktarındaki bir ödenek döner sermaye verilen Türk Film Arşivi, bununla, "Sinema ile ilgili stüdyo, laboratuvar işleri; Film yapma ve yaptıрма; Film dağıtma ve gösterme; Baskı işleri yapma ve yaptıрма; Yurt içinde ve dışında basılan kitap, dergi ve diğer yayınları alma ve satma; Genel ve katma bütçeli dairelerle, özel ve tüzel kişilerden bu işlerle ilgili siparişler alma" gibi yetki ve görevler üstlenmiştir (Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi Döner Sermaye Yönetmeliği, 1971).

15 Ağustos 1979 tarihinde Resmi Gazete'de yayınlanan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Sinema Televizyon Enstitüsü Yönetmeliği ile Türk Film Arşivi'ne danışmanlık görevi de verilmiştir: "Sinemanın teknolojik alanda ihtiyaç duyduğu bilimsel çalışmaları, araştırma ve incelemeleri yaparak bu alanda çalışan kurum ve kişilere danışmanlık yapmak; araç ve gereçleri tasarlamak, projelendirmek, prototiplerini yapmak ve gerektiğinde üretmek." Aynı yönetmelikte ayrıca, Türk Sinema Arşivi'nin bağlı olduğu Sinema Televizyon Enstitüsü, sinemanın desteklenmesinden de sorumlu tutulmuştu: "Türk sinema sanatını geliştirmek amacıyla sinemanın çeşitli dalları için ayrı ayrı yarışmalar düzenlemek veya düzenlenmesine yardım etmek ve katkıda bulunmak" (İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Sinema Televizyon Enstitüsü Yönetmeliği, 1979).

Nihayetinde 28 Temmuz 2021 tarihinde Resmi Gazete'de yayınlanan yönetmelik ile Türk Film Arşivi'nin günümüzdeki işlevi ayrıntılı biçimde tanımlanmıştır (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Prof. Sami Şekeroğlu Sinema-Televizyon Uygulama ve Araştırma Merkezi Yönetmeliği, 2021).

- a) Sinema ve televizyon konularında her türlü araştırma, inceleme, uygulama, bilimsel, teknik ve sanatsal çalışmalarda bulunmak.

- b) Yayım yapmak, sergi açmak, konferans ve açikoturum düzenlemek, üretim ve benzeri çalışmalar ile sinema disiplininin gelişmesini sağlamak.
- c) Sinemanın ihtiyaç duyduğu bilimsel, teknolojik ve sanatsal çalışmaları yaparak bu alanda çalışan kişilere danışmanlık yapmak.
- d) Sinema araç ve gereçleri tasarlamak, projelendirmek, prototiplerini yapmak ve gerektiğinde üretmek.
- e) Türk sinema standartlarının belirlenmesi için bilimsel çalışmalar yapmak.
- f) Sinema disiplini ile televizyon alanında arşiv çalışmaları yapmak ve Merkezin amacı ve faaliyet alanlarına yönelik bilgi ve belge merkezi oluşturmak.
- g) Sinematografik belgeleri ilgili mevzuatına göre bağış olarak kabul etmek, gerektiğinde satın almak, mübadele etmek.
- h) Başta yurt içindekiler olmak üzere, kültür ve sanat ürünü ve faaliyetlerini film, video ve benzeri araçlarla tespit etmek.
- i) Sinemanın gelişimine katkıda bulunmak amacıyla öğretici, belgesel, konulu ve benzeri her türlü film yapmak ve yaptırmak, bu konuda Üniversiteye bağlı birimler, yurt içi ve dışındaki diğer öğretim, kültür ve sivil toplum kurum ve kuruluşları ya da uzman kişilerle iş birliği yapmak.
- j) Sinema disiplininin kamuya yansımalarını sağlayacak şekilde yaygın eğitim yapmak, bu amaçla gösteri, sergi, seminer, konferans, açikoturum, sempozyum, yarışma ve benzeri çalışmalar yapmak.
- k) Sinema ve televizyon alanında yayım yapmak.
- l) Sinema ve televizyon alanında yapılan eğitime ve uygulamalara katkı sağlamak için faaliyetlerde bulunmak.
- m) Sinema alanında araştırma, inceleme ve uygulama ürünlerini arşivlemek ve bu arşivden her araştırmacının yararlanabileceği bir sistem geliştirmek.
- n) Sinema ve televizyon alanında araştırma bursu sağlamak için planlama yapmak ve ilgili kurumlarla iş birliği yapmak.
- o) Sinema alanındaki araştırma, inceleme ve uygulama ürünlerinin restorasyon ve konservasyon çalışmaları için uzman kurumlar ve kuruluşlar ya da kişilerle iş birliği yapmak.

Buna karşın Türk Film Arşivi, başından itibaren dışarıya kapalılığı ve kurumun genel işleyiş biçimi nedeniyle eleştirilmiştir (Güler, t.y.; Saydam, 2021, s. 231). 2018 yılına kadar Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne yeni atanan rektör müdahale edene kadar, Türk Film Arşivi bünyesinde arşivlenen filmlerin bütünü kataloglanmadığı ve sınıflandırılmadığı gibi söz konusu filmler dışarıdaki araştırmacı, ilgili ve sinema sektöründekilerin erişimine açık olmamıştır. Yeni rektörle birlikte merkezin bir internet sitesi olmuş ve arşivinde bulunan filmlerin isimleri arama motoruyla ulaşılabilir olmuştur.¹⁰ Fakat filmler hala seyredilebilir değildir. Günümüzde de film arşivinde bulunan bütün filmlerin sayısı ve isimlerine dair bilgi paylaşılmamıştır. Ayrıca Türk Film Arşivi'nin koruma altında aldığı belge, aktüel ve kurgu filmler hem dijitalleştirilmemiş hem de online erişime açılmamıştır.

¹⁰ <https://film-arsivi.msgsu.edu.tr>

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DÜNYADAKİ ULUSAL SİNEMA KURUMLARI

Bu bölümde Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'na (The International Federation of Film Archives/Fédération internationale des archives du film/FIAF)¹¹ üye ülkelerden Fransa, İngiltere, Amerika, Letonya, Gürcistan, Macaristan'da bulunan ulusal film merkezleri kurumsal yapıları, görevleri ve işleyişleri açısından incelenecek ve film arşivciliğine yönelik tutumları irdelenecektir.¹² Bilindiği üzere Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu 1938 yılından itibaren dünya sinema mirasını koruma ve erişilebilir olmasına yönelik çalışan bir uluslararası kuruluştur. Dünyada film arşivi işini amaç edinen ve kâr amacı gütmeyen önemli yerel film arşivlerini bir araya getirmektedir (*FIAF's Mission*, t.y.).

Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'na bağlı kuruluşlar hem bir sanat ve kültürel değer hem de tarihi bir belge niteliğine sahip olan filmlerin kurtarılması, arşivlenmesi, gösterimi ve tanıtımına adanmış ve bunu temel ilke olarak benimsemiş yapılanmalardır. 1938 yılında kurulduğunda federasyona bağlı dört kurum (Fransız Sinemateki, Berlin Reichs Film Arşivi, İngiliz Film Enstitüsü ve New York Modern Sanat Müzesi) varken 2022 yılı itibarıyla film mirası evrensel bir değer olarak benimsendiğinden, dünyanın dört bir yanındaki yetmiş dokuz ülkeden yüz yetmiş kurumu kapsayan bir yapıya sahip olmuştur. Nitekim Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu, seksen yılı geçen bir deneyimle, dünya ölçeğinde en önemli sinemateklerin ve film arşivlerin küresel ağı haline gelmiştir.

¹¹ Buradaki bilgiler, aksi belirtilmediği sürece, kurumun resmi internet sitesinden derlenecektir: <https://www.fiafnet.org>

¹² Üye ülke ve arşivler için bkz. <https://www.fiafnet.org/pages/Community/Members.html>.

Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nun temel ilke ve görevleri aşağıdaki gibidir:

- Film koruma ve filmle ilgili bütün alanlardaki pratik işleyiş için standart etik kodları desteklemek ve idame ettirmek,
- Kendi arşivi olmayan ülkelerde film arşivlerinin oluşturulmasını teşvik etmek,
- İşleyişleri boyunca film arşivlerini desteklemek için yasal ve idari düzenlemelerin iyileştirilmesi için çabalamak,
- Film kültürünün gelişmesini desteklemek ve ulusal ve uluslararası düzeyde tarihsel araştırmaları teşvik kolaylaştırmak,
- Koruma ve diğer film arşivi teknikleri konusunda eğitim ve uzmanlaşmayı teşvik etmek,
- Geniş toplulukların film arşivlerindeki koleksiyonlara çalışma ve araştırmaları için sürekli erişimini temin etmek,
- Federasyona üye kurumların sinemayla ilgili belge ve materyalleri toplama ve korumasını konusunda teşvik etmek,
- Federasyona üye kurumlar arasında işbirliğini ve uluslararası düzeyde film ve dokümanlara erişimi geliştirmek.

Takip eden bölümde Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu bünyesinde bulunan önemli üç ülke ve buralarda tesis edilmiş kurum örnekleri tartışılacaktır.

3.1. Fransa Ulusal Sinema Merkezi

3.1.1. Kurumsal yapı

Fransa'da filmleri arşivleyen ve sinema sektörünü destekleyen devlet kurumu olan Ulusal Sinema Merkezi'nin tam adı Ulusal Sinema ve Hareketli Resim Merkezi'dir (Centre National du Cinéma et de l'Image Animée/CNC).¹³ Ulusal Sinema Merkezi; sinema, video oyun, yeni medya ve televizyon yapımları konusunda en yetkili devlet organıdır. 25 Ekim 1946 tarihinde kurulmuş, 24 Temmuz 2009 tarihinde yeniden

¹³ Buradaki bilgiler, aksi belirtilmediği sürece, kurumun resmi internet sitesinden derlenecektir: <https://www.cnc.fr/>.

yapılandırılmıştır. Ulusal Sinema Merkezi; sinema, görsel-işitsel (*audiovisual*), yeni medya, video oyun ve teknik sektördeki profesyonellerin ürettiği işleri desteklemektedir. Geniş bir alanda sektöre eğitimler vermektedir. Ayrıca sinemaları, festivalleri, video sektörünü, web siteleri desteklemektedir.

II. Dünya savaşının bitişinden hemen sonra Fransız sinemasının yenilenmesinin sonucunda Ulusal Sinema Merkezi ortaya çıkmıştır. 1946 yılında Fransız Ulusal Meclisi, öncesinde tesis edilen kurumları birleştiren bir yasa tasarısını oybirliğiyle kabul ederek merkezin kurulmasını sağlamıştır. Ulusal Sinema Merkezi'nin ilk görevi ve önceliği, savaş ve Alman işgali nedeniyle büyük zarar gören Fransız sinemasının desteklenmesi olmuştur. Merkez kurulduktan hemen sonra sinemaya yardım sistemi oluşturulmuş ve Almanya, İtalya gibi ortak gibi ülkelerle ortak-yapım anlaşmaları yapılmıştır. 1948 yılında merkez, Fransa'da satılan bütün sinema biletlerine uygulanan yüzde onluk vergiyle film üretimi ve sektörün işlemesi için destek sistemi oluşturmuştur. Ulusal Sinema Merkezi, bilhassa sanatsal değeri yüksek filmlerin üretilmesini mümkün kılan bir hibe desteği tesis etmiştir.

Ulusal Sinema Merkezi, 1959 yılında Fransa'da kurulan Kültür Bakanlığı'na bağlanmıştır. Amacı sanat ve kültürel değerleri koruyup ve destekleyerek Fransız kimliğinin devamlılığını sağlamak olan Kültür Bakanlığı'nın ilk bakanı da André Malraux (1959-1969) olmuştur. Hatırlanacağı üzere, 1968 yılında André Malraux bağımsız olan Fransız Sinemateki'ni bakanlığa bağlamak için Henri Langlois'yı görevden almış ve 1968 olaylarını tetiklemişti. Ulusal Sinema Merkezi, insanlığın ve bilhassa Fransa'nın büyük sanat eserlerinin olabildiğince çok Fransız için ulaşılabilir olması, kültürel mirasın toplum tarafından bilinmesi ve yeni sanatsal üretimin desteklenmesi amacıyla Kültür Bakanlığı'na bağlanmıştır.

1965 yılında çıkarılan bir kararnameyle Ulusal Sinema Merkezi bünyesinde Fransız Film Arşivi (Les Archives Françaises du Film) veya CNC Film Arşivi kurulmuş ve eski filmleri korumakla yetkili kılınmıştır. Başta nitrat tabanlı filmler olmak üzere, filmlerin arşivlenmesi için uygun yer ve koşulların sağlanmasına yönelik çalışmalara başlanmıştır. Bu süreçte filmlerin korunması için geliştirilen agresif bir politika sonucunda “Langlois sorunu” (*l’Affaire Langlois*) olarak kodlanan ve hükümetin Fransız Sinematek'i üzerinde oluşturduğu baskı yaşanmıştır. Yaşanan olaylar nedeniyle hükümet geri adım atmış ve sinematek dışındaki alanlarda sinema filmlerinin korunmasına yönelik

önleyici bir politika yürütölmeye başlanmıştır. Nitekim aynı yıl CNC Film Arşivi için tasarlanan bir binada filmler arşivlenmiş ve koruma altına alınmaya başlanmıştır.

Ulusal Sinema Merkezi günümüzde de kurumsal olarak Fransız Kültür Bakanlığı'nın bünyesi altındaki bir devlet organıdır. Merkez günümüzde beş yüz daimî personel ve kurum dışında olan ama içerideki komitelerde görevli yedi yüz kişiyle işbirliği içerisinde çalışmalarını sürdürmektedir. Yıllık bütçesi ise yedi yüz milyon Euro civarındadır.

3.1.2. Görevler

Merkez sinema filmlerini korumak, restore etmek, dağıtım ve gösterimlerini yapmak ve sinema sektörünü desteklemekte görevlendirilmiştir. Ulusal Sinema Merkezi'nin temel işlevlerinden biri film arşividir. Nitekim arşivinde yüz on bin civarında filmi korumaktadır. 1990'larda Nitrat Planı (*Plan nitrate*) ile on üç bin kadar eski film koruma altına alınıp polyester tabanlı filmlere aktarılmıştır. 2012 yılında Ulusal Sinema Merkezi'nde kültürel miras olarak değerlendirilen eski filmlerin ve 2015 yılında da bütün Fransız filmlerinin dijitalleştirilmesine başlanmıştır. Amaç, eski ve hâlihazırda üretilen filmleri gelecek kuşaklara aktarmak ve insanların mümkün olduğunca sinemaya erişimini sağlamaktır.

Ulusal Sinema Merkezi'nin çeşitli birim ve departmanları tarafından gerçekleştirilen başlıca düzenleme ve uygunluk kontrol görevleri aşağıdaki gibidir:

- Sinemayla ilgili düzenlemeleri yapmak,
- Sinema, görsel-işitsel ve multimedyanın iktisadi süreçlerini desteklemek,
- Sinema ve görsel-işitsel ürünlerin halka ulaşımını desteklemek,
- Fransız sinematografik mirası korumak ve yaygınlaştırmak,
- Sinema film yatırımı ve yapımına onay vermek,
- Dünya ölçeğinde sinema sanatını desteklemek,

Film mirası müdürlüğü, sinematografik her şeyin toplanması, korunması, saklanması, fiziksel ve belge olarak işlenmesi ve bu mirasın sergilenmesi işlemlerini yapmaktadır. Ayrıca sinema mirasına kendilerini adanmış başlıca miras kuruluşlarının (Fransız Sinematek, Film Kütüphanesi, Toulouse Sinematek, Lyon Lumière Enstitüsü)

denetimi, finansmanı ve koordinasyonundan sorumludur. 1992 yılından beri CNC yasal olarak, filmlerin fotokimyasal formatta muhafaza edilmesinden sorumludur. CNC film arşivinde 110 binden fazla film ve belgesel bulunmaktadır. Bunların içinden şimdiye kadar yedi bin dört yüz on kadarını da dijital hale getirmiştir. Profesyoneller için, Paris ve Bois d'Arcy'deki (78) CNC danışma istasyonlarında ve ayrıca bölgedeki INA multimedya danışma istasyonlarında kullanıma sunulmuştur.

Özellikle film dışı ürünlerde koleksiyonları zenginleştirmek için çalışmalar yapılmıştır. Film ve film yapımıyla ilgili nesnelerin ve belgelerin satın alınması amacıyla özel hibeler oluşturulmuştur. CNC ayrıca, film ve yayıncılık ile doğrudan bağlantılı olmasa da, bu sektör üzerinde önemli bir etkiye sahip olan tüm teknik ve hukuki konuları analiz etmek ve izlemekle görevlidir.

3.1.3. İşleyiş

Kurum her yıl iki yüz civarında uzun metraj filmi ve yüz yirmi civarında da kısa metraj filmi desteklemektedir. Ayrıca yüz altmış yedi civarında da sinema ve görsel alandaki oluşum ve kurumu desteklemektedir. Merkez, film yönetmenleri ve yaratıcıları için bir yuva olduğunu beyan etmektedir.

Ulusal Sinema Merkezi teknolojik ve ekonomik değişikliklerden ciddi bir şekilde etkilenen endüstri gerçeklerini kültür bakanlığına iletmekte, fon içeriklerinin yeniden düzenlenmekte, hibe prosedürleri ve şirket kontrolleri gibi işlemler için yasa ve yönetmelik tasarımları sunmaktadır. Ulusal Sinema Merkezi, sinema ödeneklerini kültür bakanlığı adına yönetmektedir. Film yapımı ve dağıtımı, sinemaların inşası ve modernizasyonu, teknik endüstriler için hibeler dağıtmaktadır. Bütün kanalların televizyon programlarının yapılmasında hibe desteğinde bulunmaktadır. Sektördeki finansal araçlara vergi indirimi için danışmanlık yapmaktadır.

Ulusal Sinema Merkezi sanal görüntü, dijital optik disk, DVD, internet gibi yeni medya teknolojileri sektörüne yardım sağlamaktadır. Sinema ve televizyon yapımlarını kültür bakanlığı ve hükümet idari birimleri adına denetlemekte, ayrıca film ve televizyon yapım endüstrisi için devlet fon hesaplarını kullanmaktadır. Hatta 1984 yılından itibaren doğu sinemasını ve 2012 yılından itibaren ise dünya sinemasını destekleme fonlarıyla Fransa dışındaki yerel sinemalar desteklenmeye başlanmıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış

Uykusu” (2013) ve Deniz Gamze Ergüven “Mustang” (2015) filmleri bu fonlardan yararlanmıştır.

3.2. İngiliz Film Enstitüsü Ulusal Film Arşivi

3.2.1. Kurumsal yapı

İngiliz Film Enstitüsü Ulusal Film Arşivi (The British Film Institute National Archive veya The BFI National Archive), dünyadaki en büyük film arşivlerinden biridir.¹⁴ İlk olarak 1935 yılında Ulusal Film Kütüphanesi (National Film Library) kurulmuştur. 1955 yılında ismi Ulusal Film Arşivi ((National Film Archives) olarak değiştirilmiştir. 1992 yılında televizyon programlarının da ulusal bir kültür olarak görülmesiyle birlikte ismi Ulusal Film ve Televizyon Arşivi (National Film and Television Archive) olarak değiştirilmiştir. Nihayetinde 2006 yılında günümüzdeki ismi olan İFE Ulusal Film Arşivi (The BFI National Archive) haline gelmiştir.

3.2.2. Görevler

İFE Ulusal Film Arşivi film ve televizyon programlarını toplama, koruma, arşivleme, restore etme ve dağıtımını yapmakla görevlendirilmiştir. Böylelikle 19. yüzyılın sonlarından itibaren sinemanın gelişimi boyunca ulusal kültüre etkisi olan, ulusal kültürü şekillendirmiş, bir biçimde İngiliz yaşam ve zamanını kayıt altına arşivlemeyi ve sonraki kuşaklara aktarmayı temel ilkelerden biri olarak belirlemiştir. İFE Ulusal Film Arşivi’ndeki önemli miktardaki film koleksiyonu, İngiliz yapımı olsa da dünya sinemasındaki önemli filmleri de içermektedir. Bunun yanında, başka ülkelerin sinema filmlerinde görev alan İngiliz oyuncu ve yönetmenlerin filmlerini de arşivlemektedir.

3.2.3. İşleyiş

İFE Ulusal Film Arşivi, yaklaşık olarak yirmi bin sessiz ve yaklaşık kırk iki milyon metreden fazla nitrat tabanlı filmin dahil olduğu büyük bir koleksiyona sahiptir. Bununla birlikte büyük bir televizyon programı arşivi de koruma altına alınmıştır. Dünya sinemasından da önemli ve sanatsal değeri olan filmleri arşivine katmaktadır. İFE Ulusal

¹⁴ Buradaki bilgiler, aksi belirtilmediği sürece, kurumun resmi internet sitesinden derlenecektir: <https://www.bfi.org.uk>.

Film Arşivi'nde bulunan film ve televizyon programları göz önüne alındığında dünyanın en büyük koleksiyonlardan birine sahiptir.

“Toplum hikayelere ihtiyaç duyar” mottosuyla çalışmalarını sürdüren İFE Ulusal Film Arşivi, koleksiyonunda bulunan eski filmleri dijital ortama aktardığından vatandaşlarının online erişimine açıktır. Film arşivinin Youtube kanalı¹⁵ beş yüz binin üzerinde takipçisiyle yüklediği eski filmler geniş bir seyirciye ulaşmaktadır. Bilhassa Covid 19 pandemi döneminde vatandaşlarının online biçimde filmlere erişimine yönelik çalışmalarını hızlandırmıştır.

3.3. Amerika Film Arşivleri

Amerika'da Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'na üye üç kurum bulunmaktadır: New York'ta bulunan Modern Sanat Müzesi Film Departmanı (The Museum of Modern Art - Department of Film) ile Los Angeles'taki Kaliforniya Üniversitesi Film ve Televizyon Arşivi (UCLA Film & Television Archive) ve Akademi Film Arşivi (Academy Film Archive). Ayrıca Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'na üye olmayan ama film arşivi konusunda önemli bir kurum olan Kongre Kütüphanesi'nin (Library of Congress) de geniş bir film arşivi bulunmaktadır. Bu arşivler kamu kaynaklarından yararlı olsa da bireysel ve kurumsal bağış almaktadır. Kurumsal olarak da kamu otoritesine karşı özerktirler.

UCLA Film ve Televizyon Arşivi¹⁶ 1965 yılında zamanımızın kolektif görsel hafıza unsurları olan filmlerin sonraki kuşaklara aktarılması amacıyla arşivlenmesi, korunması ve gösterimi için kurulmuştur. Arşiv, Kongre Kütüphanesi'nden (the Library of Congress) sonra Amerika'daki ikinci ve dünyadaki en büyük üniversite arşivi olma özelliğine sahiptir. UCLA Film ve Televizyon Arşivi beş yüz yirmi binin üzerinde film, televizyon programı, haber görüntüsü ve radyo kaydını korumaktadır. Arşiv temel prensip olarak hareketli resimlerin toplanması, korunması, restore edilmesi ve gösterimini belirlemiştir. Nitekim UCLA Film ve Televizyon Arşivi kamuya yönelik yıllık programlar yaparak ve dünyadaki birçok sinematek ve film festivallerinin geniş

¹⁵ <https://www.youtube.com/@britishfilminstitute/>

¹⁶ Buradaki bilgiler, aksi belirtilmediği sürece, kurumun resmi internet sitesinden derlenecektir: <https://www.cinema.ucla.edu/about-the-archive>

koleksiyonlarından yararlanmasına müsaade ederek hareketli filmlerin sonraki kuşakların erişimine açık olmasını sağlamaya çalışmaktadır. Ayrıca sinema üzerine çalışmalar yapmak isteyen araştırmacılara hizmet ederek akademik anlamda da sinemanın gelişimini desteklemektedir.

New York, Modern Sanat Müzesi Film Departmanı 1935 yılında bir film kütüphanesi olarak kurulmuştur. Film Departmanı otuz binin üzerinde filmi ve bir buçuk milyonun üzerinde de film fotoğrafını arşivinde koruma altına almaktadır. Departman, bir program dahilinde ve düzenli biçimde film gösterimleri yapmaktadır. Tarihsel ve sanatsal açıdan önemli hareketli resimleri üniversiteler, müzeler ve diğer eğitsel kurumlarla paylaşmaktadır. Departman ayrıca arşivinde bulunan filmleri, bölgesel ve uluslararası film festivalleri, sergiler ve diğer film organizasyonlarıyla paylaşmaktadır.

1927 yılında kurulan Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi (Academy of Motion Picture Arts and Sciences), 1929 yılından itibaren sinematografik materyalleri toplamaya başlasa da Akademi Film Arşivi¹⁷ 1991 yılında tesis edilmiştir. Buna rağmen hem Oscar ödülü alan bütün yapımların içinde olduğu, erken dönem sinema ve belgesel/aktüel yapımlar gibi çok sayıdaki film yanında iki yüz otuz binin üzerinde sinematografik materyali barındıran bir koleksiyona sahiptir. Akademi Film Arşivi, sinema üzerine akademik araştırmaları desteklemek için arşivlerini araştırmacılara açmaktadır. Akademi Film Arşivi misyon olarak da sinema sanat ve bilimine önemli katkıları olan filmleri toplama, koruma ve toplumun erişim sağlamayı temel misyon edindiğini ifade etmektedir.

Kongre Kütüphanesi,¹⁸ koleksiyonunda bulunan kitap, film, ses kaydı, el yazması, radyo kaydı, gazete, fotoğraf vb. ile dünyanın en büyük kütüphanesi olarak bilinmektedir. Kütüphane uzman araştırmacılar yanında meraklı amatörler de yüz yüze ve online biçimde arşivlere erişim imkânı sağlamaktadır. Kongre Kütüphanesi'nin film ve video arşivi beş yüz bin civarında olup bunun altmış sekiz bini online erişime açıktır. Bütün sosyal medya mecralarını da kullanan kütüphanenin Youtube¹⁹ kanalında ilk dönem filmler, aktüel-belgesel filmlere erişim mümkündür.

¹⁷ Buradaki bilgiler, aksi belirtilmediği sürece, kurumun resmi internet sitesinden derlenecektir: <https://www.oscars.org/academy-film-archive/about-archive>

¹⁸ Buradaki bilgiler, aksi belirtilmediği sürece, kurumun resmi internet sitesinden derlenecektir: <https://www.loc.gov>

¹⁹ <https://www.youtube.com/@loc>

3.4. Letonya Ulusal Film Merkezi

3.4.1. Kurumsal yapı

Letonya Ulusal Film Merkezi (Nacionālais Kino Centrs),²⁰ Letonya Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı'na bağlı bir kamu kurumudur ve sinematografi alanında devletin kültür politikasının uygulanmasından sorumludur. Merkezin müdürü kültür bakanı tarafından atanmakta veya görevden alınmaktadır. Merkez, 22 Aralık 2009 tarihinde Devlet İdari Yapısı Yasası doğrultusunda kurulmuştur.

3.4.2. Görevler

Letonya Ulusal Film Merkezi amacını, sinema ve film endüstrisinde ulusal politikayı uygulamak ve film endüstrisine yönelik devlet bütçesinden fonları yönetmek olarak belirtmektedir. Temel görevleri ve işlevleri şöyledir:

- Film endüstrisini desteklemek için devletin ayırdığı bütçe fonlarını yönetmek,
- Letonya film endüstrisinin sürdürülebilir gelişimini temin etmek ve diğer ülke sinemalarıyla rekabet edebilmesini desteklemek,
- Filmlerin yapımının yanı sıra görsel-işitsel mirasın Letonya'da ve dünya çapında kullanılabilirliğini ve dağıtımını teşvik etmek,
- Letonya film endüstrisinin görsel-işitsel alan için Avrupa destek programlarına katılımını koordine etmek,
- Film yapımcılarını kaydetmek,
- Filmlerin sınıflandırılması ile ilgili hükümlerin yerine getirilmesini denetlemek,
- Sinema alanında düzenleyici kanunlarda belirtilen diğer işlevleri yerine getirmek.

²⁰ Buradaki bilgiler, aksi belirtilmediği sürece, kurumun resmi internet sitesinden derlenecektir: <https://www.nkc.gov.lv>

3.4.3. İşleyiş

Ulusal Film Merkezi bu doğrultuda devlet bütçesinden sinema ve film endüstrisine film yapımı ve film endüstrisi ile ilgili projeler için tahsis edilen fonları dağıtmaktadır. Merkez, uygunluk durumlarına göre film yapımı için yüzde yirmi ile yüzde elli arasında değişen oranlarda hibe desteği sunmaktadır. Hibe desteklerinde, filmin tamamı veya bir kısmının Letonya’da çekilecek olması, film yapım sürecindeki birey veya şirketlerin Letonya’da kayıtlı olması gibi kriterler belirleyici olmaktadır.

Letonya sinemasının gelişimini sağlamak için film yapımını, gösterimini ve dağıtımını desteklemektedir. Telif hakkı veya ilgili haklarının sahibi devlet olan filmlerin kullanım hakkını yönetmektedir. Filmlerin üretimi, dağıtım ve halka açık gösterimi ile ilgili bilgileri toplar, analiz eder ve sonuçları kaydetmektedir. Merkez yılda bir kez Kültür Bakanlığı’na işlevlerin yerine getirilmesi ve fonların kullanımı hakkında yıllık bir rapor sunmaktadır. Eski filmleri restore etmek ve dijitalleştirme işlemlerini yapmak temel kurumsal misyonlardan birini oluşturmaktadır.

3.5. Gürcistan Ulusal Film Merkezi

3.5.1. Kurumsal yapı

Gürcistan Ulusal Sinema Merkezi (Georgian National Film Center/GNFC),²¹ Gürcistan Kültür ve Anıtları Koruma Bakanlığı’na bağlı bir kamu tüzel kişiliği yapısına sahiptir. 5 Aralık 2000 tarihinde kabul edilen “Ulusal Sinemaya Devlet Desteği” yasasına dayanılarak kurulmuştur. Ulusal Sinema Merkezi 2001 yılında Gürcistan’da sinema sektörünü destekleyen ana kurum olarak faaliyete geçmiştir.

Gürcistan Ulusal Film Merkezi işlevlerinin yerine getirebilmesi için dört müdürlük olarak görev yapmaktadır. Bunlar Kamu Finanse Müdürlüğü, Dağıtım ve Film İhracat Müdürlüğü, Stratejik Planlama ve Araştırma Müdürlüğü, Yönetim Müdürlüğü’dür.

²¹ Buradaki bilgiler, aksi belirtilmediği sürece, kurumun resmi internet sitesinden derlenecektir: <https://www.gnfc.ge/ka>, <http://historyfilmhistory.com>

Merkez, sinema alanında devlet politikalarını kontrol eden, ulusal sinemanın gelişmesi için hem maddi destek sunan hem de gerekli koordinasyonu sağlayan bir işleyiş prensibine sahiptir.

3.5.2. Görevler

Temel amacı Gürcistan film sektörünü desteklemek ve ulusal sinemayı geliştirmektir. Merkezin temel görevleri şöyledir:

- Yerel sinemaya finansal destek sağlamak,
- Film sektörünün gelişmesi için stratejik hedefler belirlemek,
- Sinema alanındaki eğitimleri desteklemek,
- Farklı yaş gruplarının sinema bilgisini geliştirmeye yönelik eğitimler vermek ve sinemayla ilgili sürekli-süresiz yayınları desteklemek,
- Sinema ağının ve sanatının gelişimini desteklemek,
- Uluslararası iş birliklerini ve bağlantıları oluşturup mevcut ilişkileri geliştirmek,
- Sinema mirasının korunmasına yönelik projeleri desteklemek,
- Film festivalleri ve diğer sinemasal etkinliklerin organizasyonunu desteklemek,
- Yerel ve uluslararası düzeydeki film dolaşımını geliştirmek,
- Ulusal filmlerin dünyada tanıtılması için çalışmalar yapmak,
- Eski ulusal filmleri bulup koruma altına almak, arşivlemek ve dijitalleştirmek,
- Sinema altyapısının gelişimini desteklemek.

3.5.3. İşleyiş

GNFC kuruluşundan bu yana yaklaşık seksen film için milyonlarca lari (GEL) finansal yatırım sağlamıştır. Gürcistan Ulusal Film Merkezi, ülkeyi uluslararası film festivallerinde ve pazarlarda temsil etmektedir. Gürcistan'da sinemayı tanıtmaya yönelik projelerin finansmanına katılmaktadır.

Gürcistan Ulusal Film Merkezi, ulusal sinema mirasının korunması için önemli bir kısmı kayıp ola eski filmleri toplamak, koruma altına almak ve geniş kitlelerin erişimine açmak için dijital ortama aktarmayı görev edinmiştir. Buna karşın film arşivindeki film ve sinematografik nesnelere dair yeterince bilgi yoktur. Eski filmlerin arşivlenmesi ve gösterimi diğer görevlerine göre daha geri planda kalmıştır. Nitekim kurumun Youtube²² kanalı göz önüne alındığında, film arşivleme ve yurttaşların erişimine sunma konusunda kat etmesi gereken mesafe bulunduğu görülmektedir.

3.5. Macaristan Ulusal Film Enstitüsü – Film Arşivi

3.5.1. Kurumsal yapı

Macaristan Ulusal Film Enstitüsü (National Film Institute Hungary - Film Archive/NFIH),²³ Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'na üye bir kuruluştur. Enstitü, Macar yasalarına tabi bir kamu kurumudur ve faaliyetleri 2004 Sinema Yasasına (II) göre düzenlenmiştir. Ulusal Film Enstitüsü; finansman planları, Mafilm Stüdyoları, Filmlab, Film Arşivi, Eğitim departmanları dahil olmak üzere sinema endüstrisinin çeşitli alanlarını kapsayan birimleri aracılığıyla faaliyet göstermektedir.

Macaristan Ulusal Film Enstitüsü, dokuz birime ayrılmıştır. Bunlar; Macar Filmlab Departmanı, Film Arşivi Departmanı, Finans Departmanı, Satış ve Uluslararası Departmanı, Hukuk Departmanı, MAFILM Departmanı, Yapım Departmanı, Senaryo Geliştirme Departmanı ve Eğitim Departmanı'dır.

3.5.2. Görevler

Macaristan Ulusal Film Enstitüsü senaryo geliştirme, ön prodüksiyon ve tiyatro gösterimi için uzun metrajlı filmler, belgeseller ve animasyon filmlerinin yanı sıra televizyon prodüksiyonları (TV filmleri, dizi formatları, kısa filmler, belgeseller, animasyonlar) için finansal ve profesyonel destek sağlamaktadır. Distribütörlere, enstitü tarafından desteklenen filmlerin Macarca sürümleri için geri ödemesiz pazarlama desteği sunmaktadır. Film çalışmalarında uzmanlaşmış üniversitelere maddi ve ayni destek

²² <https://www.youtube.com/@georgiannationalfilmcenter8246>

²³ <https://nfi.hu>

sunmakta, söz konusu üniversitelerdeki mezuniyet ve diploma filmlerine destekler sağlamaktadır.

Hareketli resim sektörünün merkezi organizasyonu olan Macaristan Ulusal Film Enstitüsü, bütün filmler, televizyon programları ve görsel endüstriye odaklanmış bir kuruluştur. Bu sektörlerin gelişimi, bölgesel sürdürülebilirliği ve rekabet kapasitesinin geliştirilmesi gibi kategorileri temel amaç olarak belirlemiştir.

Ulusal Film Enstitüsü hem ulusal hem de uluslararası mecrada Macar sinemasının tanınmasını ve bu sinema ürünlerine yönelik farkındalık geliştirmeyi hedeflemektedir. Enstitünün tanımlanmış görev ve sorumlulukları aşağıdaki gibi sıralanabilir.

- Finansal ve profesyonel destek de dahil olmak üzere birleşik bir sistem içinde film, televizyon da dahil olmak üzere sinematografik üretimlerin geliştirilmesi, dağıtımı, gösterimi ve pazarlanmasını desteklemek,
- Ulusal Film Enstitüsü Film Arşivi aracılığıyla Macar sinema mirasının korunması, restorasyonu, gösterimi ve tanıtımını sağlamak,
- Sektördeki genç profesyonellerin eğitimi ve kariyer süreçlerini desteklemek,
- Macar sinemasının uluslararası pazara dahil edilmesi ve uluslararası festivallerde temsil edilmesini temin etmek,
- Macaristan'ın uluslararası sinema tarafından film çekim yeri olarak kullanılmasını sağlamaya çalışmak,
- Sektöre teknik destek vermek,
- Restore edilmiş eski klasikler ve güncel filmleri çevrimiçi vb. biçimde geniş kitleler ile buluşturmak.

3.5.3. İşleyiş

Macaristan Ulusal Film Enstitüsü Film Arşivi 1957 yılında kurulmuştur. 1992 yılından itibaren ise bir kamu koleksiyonu olarak çalışmaya başlamış olan arşiv, ulusal sinema mirası ve sinematografik bütün nesnelerin güvenliği, korunması, restorasyonu, araştırılması ve gösterimi/yayınlanmasıyla ilgili faaliyetlerini sürdürmüştür.

Ulusal Film Enstitüsü bünyesinde uzmanlaşmış bir birim olan Film Arşivi, ulusal ve uluslararası ölçekte Macar sinematografik varlıkların gösterimi, tanıtımı ve bu

sinematografik mirasın kamusal eğitimde kullanımını temel amaç olarak belirlemiştir. Arşiv, yüksek standartlarda sinema mirasının korunması ve restorasyonu yanında söz konusu sinematografik mirasın dijitalleştirilmesini önemli bir amaç olarak belirlemiştir.

Ulusal Film Enstitüsü Film Arşivi, sadece kurgu uzun metraj filmleri değil ayrıca Macar sinema tarihi boyunca üretilen aktüel filmler, belgeseller, reklamlar, propaganda filmleri, eğitici ve bilimsel filmleri ve amatör filmleri de koleksiyonunda muhafaza etmektedir. Televizyon programları dışında Macar veya Macar bağlantılı tüm sinema filmlerini ulusal koleksiyona dahil etmek kurumun yürüttüğü çalışmaların en önemli amaçlardan birini oluşturmaktadır.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR, YORUM VE ÖNERİLER

Sinema, diğer sanat dallarına göre hayli yeni ve kısa bir tarihe sahip olsa da kısa bir sürede bütün dünya ölçeğinde en çok ilgi çeken sanat dallarından biri olmuştur. Bunda bir sanat olarak sinemanın kendi yapısından kaynaklanan özellikler belirleyici olmuştur. Evvela sinema hem bireysel hem de toplumsal olarak insan bilinci üzerinde belirleyici etkilere sahiptir. Ulusal kültür ve bireysel hazzı belirleme ve şekillendirme gücü, sinemanın hem kurumsallaşmasını hem de kısa bir sürede diğer sanat dallarıyla kıyaslandığında neden bu kadar etkili olduğunu açıklayan temel nedenlerdendir. Sinemanın bu özelliği, ayrıca, bütün dünyada iktidarların sinemaya hem propaganda hem de kontrol edilecek bir nesne olarak yaklaşmasının temel nedenlerindendir.

Toplumsal, sanatsal, kültürel, siyasal, tarihi ve ulusal bir miras olarak sinemanın gelişimi, korunması ve desteklenmesi hayli önemlidir. Sinemanın gelişmesinin en önemli ayağı, sinemasal ürünler olan filmler ve sinematografik malzemelerin arşivlenmesi, korunması, restore edilmesi ve sonraki kuşaklara aktarılmasıdır. Böylelikle sadece bir kültürel miras olarak sinema sanatının toplumsal hafızadan silinmesinin önüne geçilmeyecek, ayrıca cari olarak üretilen sinemanın gelişmesi sağlanabilecektir. Zira eski sinema filmleri ve sinematografik miras profesyoneller, genç yetenekler ve toplumun sinema sanatıyla kurduğu ilişkiyi geliştiren önemli bir etkiye sahiptir. Bütün dünyada sinema üzerinde ciddi bir hegemonyası olan Hollywood dışında/yanında yerel kültür ürünü sinemanın korunması ve sinemasal beğeni içinde yer alması, ulusal sinema merkezleri/arşivleriyle mümkün olabilmektedir.

Türkiye'deki sinema arşivi, filmleri arşivleme ve koruma konularında bile ciddi anlamda eleştirilmektedir. Bunun dışında eski filmlerin gösterimi ve yeni kuşaklara aktarımı konusunda hayli yetersiz kalmıştır. Bugüne kadar Türkiye'de üretilmiş ve sayısı

görece az olan nitrat tabanlı filmlerin bile dijital ortama aktarmaması göz önüne alındığında, sinemasal mirasın sonraki nesillere aktarımı konusunda çok kötü bir sınav verilmiştir.

Kuşkusuz ulusal sinema merkezi/arşivi, sadece eski filmlerin arşivlendiği, korunduğu, restore edildiği, gösterildiği mekânlar da olmamalıdır. Tıpkı bir sinematek gibi sinemanın yaşandığı, seyredildiği, bilginin paylaşıldığı ve kolektif biçimde deneyimlendiği birer mekân olmalıdır. Fransız Sinematek'inin Fransız Yeni Dalga akımının düşünsel, sanatsal ve kültürel temellerini sağladığı kabul edilmektedir. Dolayısıyla ulusal sinema merkezi/arşivi ve sinematek gibi kurumlar, ulusal ve uluslararası sinema üzerinde hayli etkili olabilmektedir.

Günümüzde eski filmlerin, bilhassa nitrat tabanlı filmlerin, online platformlara taşınması hayli önemlidir. Eski filmlerin online paylaşım platformları üzerinden yaygınlaştırılması, ulusal kültür mirası olan filmlerin yeni kuşaklarca seyredilebilmesine imkân sağlamaktadır. Bilhassa pandemi döneminde online erişimin ne kadar önemli olduğu görüldü. Eski filmlerin sadece online erişime açması da yeterli değildir. Ayrıca eski filmlerden tematik ve kısa videolar yapılmalıdır. Böylelikle yeni nesillerin eski filmlere ilgisi çekilebilir.

Video paylaşım platformları seyreden kişi sayısına göre ödeme yaptığından, eski filmlerin yüklenmesi durumda ulusal film merkezi/arşivi gelir elde edebilir. Dolayısıyla online platformlara eski filmlerin yüklenmesi sadece kamu yararı değil ayrıca ticari bir getiri de sağlamaktadır. Söz gelimi film şirketleri, eski filmlerini Youtube gibi platformlara yükleyerek hem genel erişime açmakta hem de buradan gelir elde edebilmektedir.

4.1. Türkiye Ulusal Sinema Merkezi ve Arşivi

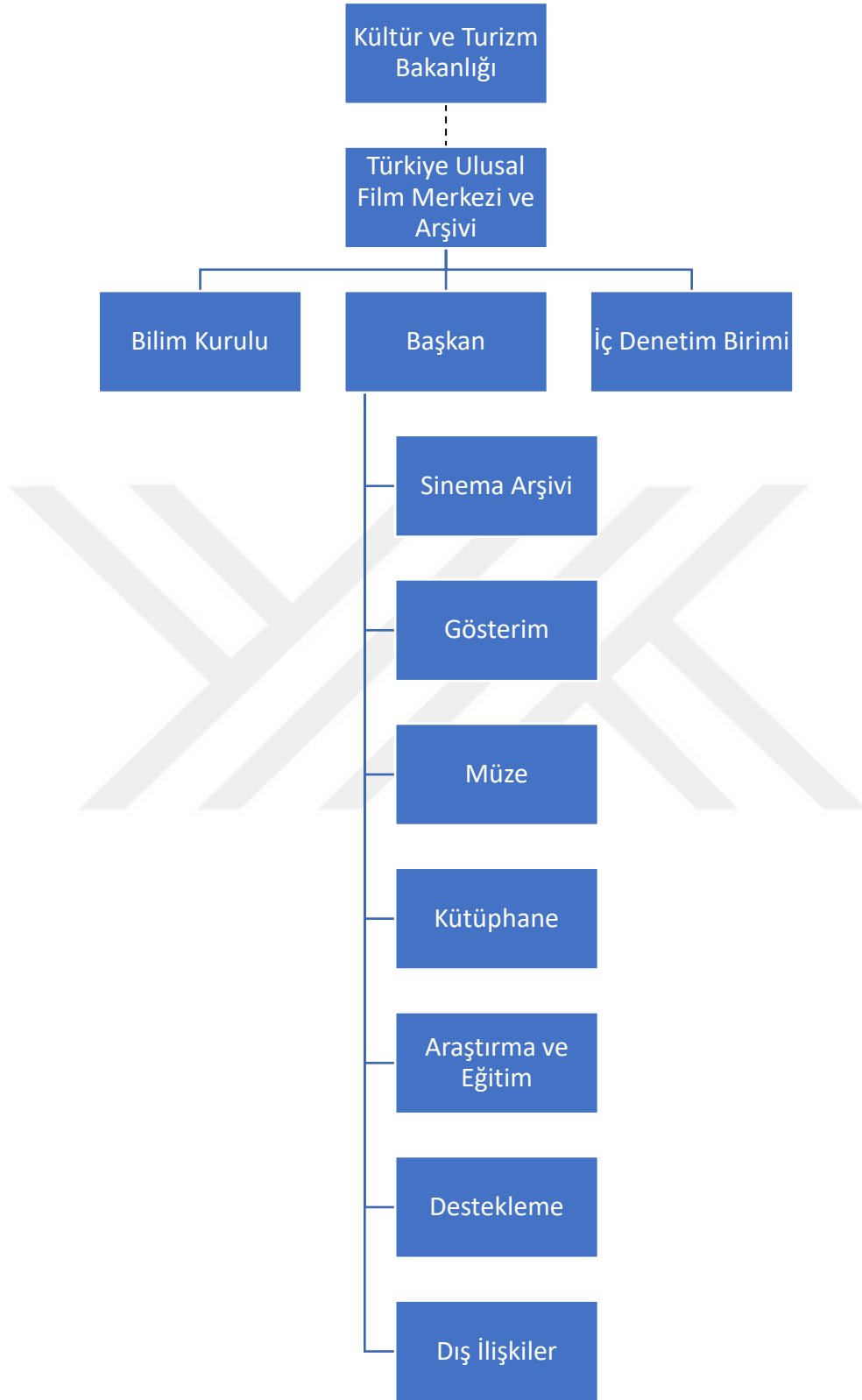
4.1.1. Kurumsal yapı ve organizasyon şeması

Merkezin kurumsal yapısı aşağıdaki maddeler doğrultusunda oluşturulmalıdır:

- Yarı özerk bir yapıya sahip olmalıdır.
- Mevzuatı ve Etik standartları olmalıdır.
- Kâr amacı olmayan bir kamu kuruluşu olmalı, bağış alabilmelidir.
- Başkanı sinemasal alanda üretim yapan/yapmış biri olmalıdır.

- Başkan, bilim kurulu üyeleri arasından seçilmeli ve Cumhurbaşkanı tarafından atanmalıdır.
- Bilim kurulu üyeleri, üniversitelerin sinema ve ilgili bölümlerinin öğretim üyelerinden ve sinema sektöründe çalışan kişilerden oluşmalıdır.
- Müze, film arşivi, sinema kütüphanesi, gösterim salonlarının da olduğu bir binaya sahip olmalıdır.
- Yıllık faaliyet raporu yayınlamalıdır.
- Türkiye’de yapılan filmler, hakları saklı kalmak üzere, bir kopyasını merkeze vermelidir.

Türkiye için önerilen sinema merkezinin organizasyon şeması modeli, aşağıdaki gibidir (şekil 4.1):



Şekil 4.1: Türkiye Ulusal Sinema Merkezi ve Arşivi Organizasyon Şeması Modeli

4.1.2. Görevleri

Bu merkezin temel görevleri; filmi arşivi, sinema kütüphanesi, sinema gösterim salonları, sinema müzesi gibi birimler yanında eski filmleri bütünüyle veya farklı biçimlerde (kısa videolar, video makaleler, tematik videolar vb.) dijital platformlara yükleyen, yerel sinemayı/sinemacıları destekleyen, sinema araştırmaları, kuramsal ve teknik sinema eğitimi veren bir yapıya sahip olmalıdır.

4.1.3. İşleyiş

Buraya kadar yapılan tartışmalar neticesinde, Türkiye Ulusal Sinema Merkezi ve Arşivi'nin işleyiş biçimine dair model önerisinin çerçevesi, maddeler halinde şöyle sıralanabilir:

- Sinema sanatıyla ilgili toplumun farkındalığını ve bilgisini artırmak için eğitimler vermek; gösteri, sergi, seminer, konferans, açıkoturum, sempozyum, yarışma ve benzeri çalışmalar yapılmalıdır.
- Sinema; akademik eğitim, sinemasal teknoloji, film gösterimleri ve arşivlenme gibi iç içe geçmiş süreçlerden oluştuğundan, ulusal bir film arşivi bu doğrultuda çalışmalarını sürdürmelidir.
- Sinemayla ilgili akademik ve bilimsel çalışmalar yapılmalı, bunu toplumla paylaşmalıdır.
- Sinemayla ilgili yapılan akademik ve bilimsel çalışmaları desteklemelidir.
- Türkiye'deki sinemasal gelişimi desteklemek için yurtdışında sinemayla ilgili yapılmış çalışmaları çevirmeli; alanında uzman sinemacıları konferans, atölye ve sempozyum gibi vasıtalarla Türkiye'deki sinemacılarla buluşturmalıdır.
- Sinemayla ilgili yayınları toplamak ve sinema alanında araştırma yapan araştırmacıların ve akademisyenlerin erişimine sunulmalıdır.
- Sinema ve televizyon programların konusunda bilimsel araştırma ve sanatsal çalışmalarda bulunmalıdır.

- Türkiye’de üretilen filmler, iyi veya kötü gibi kategorilerle değil, ulusal mirasın bir parçası olarak değerlendirilip buna göre korunmalı ve arşivlenmelidir.
- Sinemayla ilgili yerli ve yabancı film ve sinematografik malzemeyi toplamak, Türkiye ve diğer ülkelerdeki sinema kuruluşlarıyla (film arşivleri, sinema dernekleri, mesleki kurum ve sinema kulüpleri vb.) sözü edilen sinematografik belgeleri mübadele etmeli, bağış kabul etmeli, böylece güçlü bir arşiv meydana getirmelidir.
- Eski filmlerin arşivlenmesi, korunması, onarımı ve gösterimi yapılmalıdır.
- Sadece yerli filmleri değil dünya sinemasının önemli filmleri de arşivlenmelidir.
- Sinematek gibi sinema eserlerini toplamalı, saklamalı, korumalı ve meraklılarına erişim hizmeti verme işlevine sahip olmalıdır.
- Filmler saklanarak korunmamalı. Filmler korunurken gösterilmeli, yaygınlaştırılmalıdır.
- Eski filmler sürekli olarak gösterilmeli. Böylelikle havalandırılıp yanmaktan korunmalıdır.
- Sadece büyük şehirlerde değil, ülkenin bütün bölgelerinde eski ve yeni filmlerin gösterildiği festivaller yapılmalıdır.
- Mümkün olduğu kadar çok sayıda geçmiş filmlerin gösterimi yapılarak, geleceğin sinemasının oluşmasına yarayacak kültürü oluşturmalıdır.
- Dünyadaki diğer ulusal sinema merkezleriyle etkin bir işbirliği ve koordinasyon kanalı oluşturulmalı, deneyim aktarımı yapılmalıdır.
- Dünyadaki ulusal sinema merkezleriyle film arşivleri paylaşılmalıdır. Böylelikle hem ulusal arşiv tanıtılmış olur hem de dünyadaki önemli filmlerin Türkiye’deki seyirciye ulaşması sağlanmalıdır.
- Dünyadaki film festivallerinde ulusal film mirasının önemli ürünlerinin gösterimleri sağlanmalıdır.
- Ulusal sinemanın önemli yönetmenlerinin filmleri, ülke ve dünya genelindeki festivallerde seyircilerle buluşturulmalıdır.

- Türkiye’de film çekmek isteyen yabancılara kolaylıklar sağlanmalı, bunun için destek ve teşviklerde bulunmalıdır.
- Eski filmler, dijital ortama aktarılmalıdır.
- Eski filmler, insanların evlerinde kolayca izleyebileceği Youtube gibi mecralarda erişime açılmalıdır.
- Ulusal mirasın önemli filmleri, farklı dillerdeki altyazılarla video paylaşım platformları üzerinden dünyadaki sinemaseverlerin ulaşımına açılmalıdır.
- Eski filmlerin önemli sekansları kısa videolar yapılmalıdır. Böylelikle özellikle yeni neslin eski filmlere ilgisi çekilmelidir.
- Eski filmlerden “video makale”ler (video essay) yapılmalıdır. Böylelikle eski filmlere hem ilgi artırılmalı hem de film çalışmaları teşvik edilmelidir.
- Bünyesindeki müzede sinematografik malzemeler olan senaryo, kamera, teknik ekipman, kostüm, afiş, teknik ekipman, kamere vb. olmalıdır.
- Sadece filmlerin değil ayrıca sinematografik araç ve malzemelerin saklandığı, muhafaza edildiği, onarıldığı ve gösterildiği/sergilendiği bir kurum olmalıdır.
- Ulusal sinema merkezi, bir kütüphane gibi sinema meraklıları, araştırmacılar ve sinema profesyonellerinin sinemayla ilgili her türlü kaynağa ulaşabileceği bir mekân olmalıdır.
- Seyircilere açık bir kütüphane mekânı olarak tasarlanıp işletilmelidir.
- Türkiye’deki sinema sektörü maddi olarak desteklenmelidir. Bilhassa gişe filmi kategorisinde olmayan, deneysel ve sanatsal olarak yenilikçi filmlerin üretilmesi için teşvikler sağlanmalıdır.
- Yerel sinemanın ürettiği filmlerin Türkiye dışında gösterime girmesi için destek sunulmalıdır.
- Deneysel ve sanatsal filmlerin sinema salonlarında gösterim imkânı bulması sağlanmalıdır.
- Türkiye’deki genç sinemacılar maddi ve manevi desteklenmelidir.
- Yetenekli genç sinemacılara sinemayla ilgili kuramsal ve teknik eğitimler verilmeli, çekecekleri filmler için teknik ve maddi destek verilmeli ve ürettikleri filmlerin gösterimi sağlanmalıdır.

- Genç ve yetenekli sinemacıların yurtiçi ve yurtdışındaki eğitimi için burslar verilmelidir.
- Başarılı sinemacılarla ile sinema meraklıları ve yetenekli genç sinemacıların bir araya getirildiği atölyeler, seminerler ve konferanslar organize edilmelidir.
- Eski sinema filmlerinin bazı sekanslarının ve kimi temalarda montajlanmış videoların paylaşılacağı sosyal medya hesapları açılmalıdır.



SONUÇ

Bu tez çalışması, sinemanın kurumsallaşma süreciyle ilişkili olarak dünyada film merkezleri ve arşivleri üzerine bir tartışmayı hedeflemiştir. Böylelikle Türkiye sineması, kültür ve sanat hayatı için önemli bir eksiklik olan ulusal sinema merkezi/arşivi, yapısı ve işleyiş biçimine dair bir model önerisi geliştirilmek istenmiştir. Bunu için evvela sinemanın hem dünyada hem de Türkiye’de bir sanat alanı olarak kurumsallaşma süreci tartışılmıştır. Buradan hareketle sinematografik ürünlerin ulusal bir merkezde korunmasına yönelik bir kaygının gelişmesine neden olan dinamikler belirlenmeye çalışılmıştır. Nihayetinde diğer sanat dallarına kıyasla yeni olan sinemanın sosyolojik, siyasal, tarihsel, kültürel ve sanatsal konumunun belirlenmesi hem kurumsallaşmasını hem de sinematografik ürünlerin ulusal ve hatta küresel bir miras olarak değerlendirilmesiyle doğrudan ilişkilidir.

Sinema 19. yüzyılın sonunda ortaya çıktığında, kamu otoritesinin önemsedığı teknolojik bir icat olmamıştır. Sinemanın siyasal iktidar için görünür olduğu ilk “anamlı” alan, asayişsizlik kaynağı olarak görülen alt sınıf kitlelerin yoğun ve kalabalık biçimde ilgi göstermesi nedeniyle, barındırdığı asayişsizlik riski olmuştur. Bu nedenle sinemanın erken döneminde kamu otoritelerinin sinemayla ilgili ilk pratiği kontrol, denetim ve sansür olmuştur. İktidarın sinema üzerindeki bu ilk pratiği, genel itibariyle, kitlelerin kontrolüyle ve bu maksatla kitlenin ahlaki standartlarını koruma kaygısıyla belirlenmiştir. Kamu otoritelerinin sinema alanına ilk müdahalesinin bir diğer nedeni de toplum sağlığı ve güvenliğiydi. Zira ilk döneminde sinema salonları, sağlık ve güvenlik standartları açısından hayli problemlili mekânlardı. Bu dönemde salonlarda çıkan yangınlar ve kalabalık bir insan grubunun kapalı küçük salonlarda bir arada durması, önemli bir problem kaynağı olarak görülmüştür.

Sinemayı iktidarlar için kullanılabilir bir araç kılan boyut ise kitle iletişim ve kontrolünde sunduğu imkândır. Sinemanın kitle iletişimindeki gücünün; başka bir ifadeyle kitleleri yönlendirme ve propaganda etkisinin daha fazla fark edilmesi, sinema üzerinde denetim kurma çabalarının daha da yoğunlaşmasına zemin hazırlamıştır. Özellikle I Dünya Savaşı yıllarında bütün büyük devletler ve müttefikleri, sinemanın

propaganda gücünü keşfetmiş ve bu keşif, sinema sektörüne daha fazla müdahaleyi beraberinde getirmiştir.

Modern devletler, yapısı gereği toplumla iletişim içinde olmak ve toplumu belirlenmiş bir kimliğin sınırları içine inşa etmek üzerine var olur. Toplumun rızası üzerinden var olan ve var kalan modern devlet, kimlik inşa etmek, ulusal bir hafıza oluşturmak, kültür ve sanat politikaları üretmek ve toplumsal alana yaymak zorundadır. Haliyle sinema, modern devletlerin toplumla ilişkisinde risk unsuru barındırsa da ayrıca toplumla ilişkide kullanabilecek bir araç işlevine de sahiptir. Sinema toplumu kontrol edebilme ve düzenleyebilme imkânı sunmaktadır. Sinema, kültür ve sanat vasıtasıyla toplumsal ve bireysel bir kimlik ve hafıza oluşturabilmektedir.

Siyasal iktidarlar için sinemayı etkili kılan en önemli özelliği, kitle iletişimindeki işlevsel boyutu olmuştur. Sinemanın ortaya çıktığı zaman, bütün dünyada ulus devlet modeline geçildiği, kitle hareketlerinin yoğun yaşadığı ve yeni vatandaş/ulusal kimlik yaratılma ihtiyaçlarının ortaya çıktığı dönemdir. Özellikle I. Dünya Savaşı'nda vatan için ölecek ve öldürecek vatandaş/asker yaratılması için sinema hayli işlevseldi. Okuma yazma oranının düşük olduğu bu dönemde radyo ve sinema, seyirciden ön bir donanım talep etmeyen (okuryazarlık, sanat bilgisi vb.) yapısı nedeniyle hayli işlevsel görülmüş ve kullanılmıştır. Nitekim bütün dünyada sinemanın az çok kitle iletişimi ve propaganda faaliyetlerinde kullanıldığı zaman dünya savaşları dönemi idi.

Sinemanın kitleler büyülemesi ve kısa bir sürede ilgisi çekmesinin en temel nedeni, sinemasal evrenin seyredenler üzerindeki etkisiyle açıklanmaktadır. Sinemasal evren, tam da seyir deneyimi sırasında seyircinin özdeşleşmesiyle etkili olmaktadır. Seyirci, kendi seyir deneyimiyle sinemasal evrene özne ve nesne olarak, iki biçimde dahil olmaktadır. Seyir deneyimi boyunca seyirci, perdedeki hareketli resimlere maruz kalarak nesnesi olsa da aynı zamanda bu hareketli resimleri kendi bilincinde temsil ederek anlamlandırma sürecinin aktif bir öznesidir. Haliyle seyircinin perdedeki hareketli resmi nesne ve özne olarak dahil olma süreci sinemanın etkili olmasını sağlayan temel nedenlerin başında gelmektedir.

Nitekim sinemasal deneyim bu anlamıyla rüya âlemi gibi bir işleve sahiptir. Rüyalar, gerçek olmadığı bilinse de bir tür gerçek olarak deneyimlenmektedir. Rüya gibi sinemasal evren, insanların bilinç ve bilinç dışı dinamikleriyle dahil olduğu ve böylelikle gerçeklik etkisi üretebilme boyutluyla güçlenebilen bir sanattır. Bu boyutuyla seyirci

tarafından filmin kurgu olduğu bilinse de seyirci sinemasal evrene dahil olduğuunda perdedeki hareketli resimlerin bir hakikat olduğuuna bizzat kendi inanmaya başlamaktadır. Dolayısıyla sinemanın 20. yüzyılın başından itibaren en önemli kitle iletişim aracı olmasının temel nedeni, bizzat seyircinin hakikati aktardığına/tems il ettiğine inandığı bir sanat formu olmasından ileri gelmektedir. Sinemanın bu boyutu kitlesel bir sanat olmasını, dünya ölçeğinde yayılmasını, kurumsallaşmasını, sansür ve denetime tabi tutulması ve propaganda aracı olarak kullanılmasının nedeni olmuştur. Ayrıca sinemanın bu etkisi, yani hem bireysel hem de kolektif bilinç ve kimlik inşa etme ve yeniden üretme özelliğı, kültürel ve ulusal bir miras olmasını ve korunmasını sağlayan temel dinamiktir.

Sinema ulusal kültürün bir ürünü olsa da söz konusu ulusal kültürü oluşturan ve varlığını devam ettiren en etkili sanat formlarından biridir. Modern dönemde sinemanın ulusal kültür ve hafızanın en etkili aracı olduğu söylenebilir. Başta Hollywood gibi sinemasal estetik ve biçimi belirleyen evrensel bir aygıtı karşı yerel sinemanın korunması çok önemlidir. Yerel sinemanın korunmasının en önemli ayağı da tarihsel olarak ulusal filmler ve sinematografik araçların yeni nesle ulaştırılması ve sinema kültürünün yerel dokusunun korunmasıdır. Bunun için de ulusal sinema merkezi/arşivi elzemdir. Bulgular kısmında model çerçevesi ayrıntılı bir biçimde oluşturulduğu üzere, ulusal bir sinema merkezinin oluşturulması ile Türkiye sinemasının uzun yıllardır en önemli eksikliklerinden birinin gidereceğı düşünülmektedir.

Sonuç olarak İletişim teknolojilerinde yaşanan gelişme böylesi bir merkezin kurulma ve işletme maliyetlerini düşürdüğü gibi dijital olarak kayıt altına almanın önemini de artırmıştır. Dijital ortamlardan dolaşıma sokulan ve kısa süre sonra güncelliğini yitirerek bu mecralardan kaldırılan çok sayıda film ve belgeselin gelecek nesillerle buluşabilmesi için bir ulusal film merkezinin en kısa zamanda faaliyete geçirilmesini öneriyoruz.

KAYNAKÇA

- Abel, R. (2003). Fransız Sessiz Sineması. İçinde G. Nowell-Smith (Ed.), & A. Fethi (Çev.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 141-154). Kabalcı Yayınları.
- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. Alan Yayınları.
- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema* (2. bs). Om Yay.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Phoenix Yayınları.
- Alıcı, B. (2016). Altmışlı Yıllarda Alternatif Bir Örgütlenme: Türk Sinematek Derneği. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(2), 191-214.
- Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* (İ. Savaş, Çev.; 2. bs). Metis Yayınları.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Z. Atam, Çev.). Doruk Yayınları.
- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla: 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2. bs). Sel Yayınları.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (A. Tekin, Çev.; 2. bs). Ayrıntı.
- Başaran, F. (2015). Giriş: Uluslararası İşçi Filmleri Festivali Deneyimi. İçinde F. Başaran (Ed.), *İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar"* (ss. 9-26). Yordam Kitap.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları* (N. Özön, Çev.). Bilgi Yay.
- Bazin, A. (1967). *What is Cinema? Vol. 1* (H. Gray, Çev.). University of California Press.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.; 6. bs). Metis Yayınları.
- Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi: Başlangıcından 1986'ya Kadar* (Ş. Tekeli, Çev.; 3. bs). İletişim Yayınları.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (Y. İzzet, Çev.; 2. bs). Metis Yayınları.
- Buck-Morss, S. (2004). *Rüya Alemi ve Felaket: Doğuda ve Batıda Kitleli Ütopyanın Tarihe Karışması*. Metis yayınları.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları* (A. Toprak, Çev.). Kalkedon Yayınları.

- Daldal, Aslı. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. Homer Kitabevi.
- Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi Döner Sermaye Yönetmeliği, 13972 Resmi Gazete (1971).
- Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi Yönetmeliği, 13091 Resmi Gazete (1969).
- Dupin, C. (2013). First Tango in Paris: The Birth of FIAF, 1936-1938. *Journal of Film Preservation*, 88, 43-58.
- Elsaesser, T. (2003). Almanya: Weimar Yılları. İçinde G. Nowell-Smith (Ed.), & A. Fethi (Çev.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 169-185). Kabalcı Yayınları.
- Engin, K. (2007). *Bir Sinema Adamı Olarak Profesör Sami Şekeroğlu* [Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erdoğan, İ. (2002). *Pozitivist Metodoloji*. Erk Yayınları.
- Erdoğan, N. (2011). Bir Seyirci Yapmak: 1896-1928 arası İstanbul'da Sinema ve Modernlik. İçinde L. Soysal, D. Göktürk, & İ. Türeli (Ed.), *İstanbul Nereye?: Küresel Kent, Kültür, Avrupa* (ss. 175-190). Metis Yayınları.
- Erdoğan, N. (2017). *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları*. İletişim Yayınları.
- Erkılıç, S. D. (2014). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*. De ki.
- Ertuğrul, M. (1989). *Benden Sonra Tufan Olmasın! Anılar*. Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.
- Esen, Ş. K. (2013). Sinemada Auteur Kuramı. İçinde Z. Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları 2* (ss. 33-50). Su Yayınları.
- Esmer, Ö. (2020). *1960-71 Döneminin Türk Sinema Yazarlarınca Yorumlanması, Türk Sinematek Derneği'nin Yapısal Dökümü ve Onat Kutlar'ın Sinemada Değişim Çizgisi* [Yüksek Lisans Tezi]. Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eşitti, Ş., & Işık, M. (2022). I. Dünya Savaşı Dönemi Osmanlı ve İngiliz Savaş Dergilerinin Propaganda Bağlamında Karşılaştırılması: "The War Illustrated" ve "Harp Mecmuası" Örneği. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 40, 127-145.
- Ferguson, N. (2015). *Hazin Savas: 1914-1918* (N. Elhüseyni, Çev.). Yapi Kredi Yayınları.
- Godard, J.-L. (Direktör). (1963). *Le Petit Soldat*.
- Godard, J.-L. (2008). *Godard Godard'ı Anlatıyor: Söyleşiler* (A. Derman, Çev.; 3. bs). Metis Yayınları.

- Gomery, D. (2003). Hollywood'un Yükselişi. İçinde G. Nowell-Smith (Ed.), & A. Fethi (Çev.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 64-75). Kabalcı Yayınları.
- Grieverson, L. (2004). *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*. University of California Press.
- Güngör, A. C. (2019a). Geçmişten Günümüze Türkiye'de Devlet-Sinema İlişisine Bakış. *The Turkish Online Journal Design Art and Communication*, 9(3), 344-357.
- Güngör, A. C. (2019b). Geçmişten Günümüze Türkiye'de Devlet-Sinema İlişisine Bakış. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 9(3), Art. 3.
- Güvemli, Z. (1960). *Sinema Tarihi: Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması*. Varlık Yayınları.
- Haffner, S. (2018). *Bir Alman'ın Hikâyesi Hatırladıklarım (1914-1933)* (H. Demirel, Çev.). İletişim Yayınları.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları* (U. Kutay & M. Çavuş, Çev.). Es Yayınları.
- Heidegger, M. (2001). *Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı* (L. Özşar, Çev.). Asa Kitabevi.
- Hobsbawm, E. J. (2012). *Kısa 20. Yüzyıl: Aşırılıklar Çağı 1914-1991* (Y. Alogan, Çev.; 5. bs). Everest Yayınları.
- Işık, M., & Eşitti, Ş. (2015). I. Dünya Savaşı Propaganda Afişlerinde Kadın Temsillerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Göstergebilimsel İncelenmesi. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 70(3), 655-682.
- Işık, M., & Eşitti, Ş. (2018). Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'ndaki Propaganda Faaliyetleri Üzerine Bir İnceleme: Harp Mecmuası Örneği. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 29, 185-216.
- İnceoğlu, M. Ç. (2001). *Bir Kültür Kurumu Olarak Sinematekler* [Yüksek Lisans Tezi]. Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İnceoğlu, M. Ç. (2008). *Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme* [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Sinema Televizyon Enstitüsü Yönetmeliği, 16128 Resmi Gazete (1979).
- Kalemli, H. (2018). I. Dünya Savaşı Yıllarında Osmanlı Devleti'nde Sansür Uygulaması. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 62, Art. 62.

- Kaplan, Y. (2003). Türk Sineması. İçinde G. Nowell-Smith (Ed.), & A. Fethi (Çev.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 740-745). Kabalcı Yayınları.
- Kaya, D. (2019). Kırık Bir İlk Hikâyesi: Türk Sinemasının 100. Yılına Dair. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 5(2), Art. 2.
- Kllick, A. (2015). Film Festivalleri ve Karşı-Hegemonya. İçinde F. Başaran (Ed.), *İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar"* (ss. 291-313). Yordam Kitap.
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980* (E. Yılmaz, Çev.). De Ki.
- Kracauer, S. (2011). *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* (E. Yılmaz, Çev.). De Ki.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (Ö. Çelik, Çev.). Metis Yayınları.
- Lüleci, Y. (2018). 1960'lı Yıllarda Türkiye'de İktidar-Sinema İlişkileri. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 31, 222-248. <https://doi.org/10.19145/e-gifder.726314>
- Maltby, R. (2003). Sansür ve Kendi Kendini Düzenleme. İçinde G. Nowell-Smith (Ed.), & A. Fethi (Çev.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 276-290). Kabalcı Yayınları.
- Mast, G., & Kavin, B. F. (2011). *A Short History of the Movies* (11. bs). Pearson.
- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Prof. Sami Şekeroğlu Sinema-Televizyon Uygulama ve Araştırma Merkezi Yönetmeliği, 31551 Resmi Gazete (2021).
- Mitry, J. (1997). *The Aesthetics and Psychology of the Cinema* (C. King, Çev.). Indiana University Press.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette* (E. Yılmaz, Çev.; 2. bs). +1 Kitap.
- Mutlu, D. K. (2007). The Russian Monument at Ayastefanos (San Stefano): Between Defeat and Revenge, Remembering and Forgetting. *Middle Eastern Studies*, 43(1), 75-86.
- Nowell-Smith, G. (Ed.). (1996). *The Oxford history of world cinema*. Oxford University Press.
- Nowell-Smith, G. (2003a). Genel Giriş. İçinde G. Nowell-Smith (Ed.), & A. Fethi (Çev.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 13-16). Kabalcı Yayınları.
- Nowell-Smith, G. (2003b). Giriş. İçinde G. Nowell-Smith (Ed.), & A. Fethi (Çev.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 19-21). Kabalcı Yayınları.

- Nowell-Smith, G. (2003c). Sosyalizm, Faşizm ve Demokrasi. İçinde G. Nowell-Smith (Ed.), & A. Fethi (Çev.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 385-395). Kabalcı Yayınları.
- Nowell-Smith, G., & Thomas, P. (2006). British Cinema Institutions Introduction. *Screen*, 47(4), 441-442. <https://doi.org/10.1093/screen/hjl034>
- Odabaşı, İ. A. (2017). *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*. Dergâh Yayınları.
- Oksev, B. K. (2016). *The Role of Local Newspapers in Mediating Collective Memory: The Case of Van Province* (N. Özel & T. Çakmak, Ed.; ss. 195-203). Üniversite ve Araştırma Kütüphanecileri Derneği.
- Onaran, Â. Ş. (1968). *Sinematografik Hürriyet: Özellikle Bu Hürriyetin Filimlerin ve Film Senaryolarının Kontrolü Bakımından Değerlendirilmesi*. T.C. İçişleri Bakanlığı Tetkik Kurulu Yayınları.
- Onaran, Â. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Onaran, Â. Ş. (1994). *Türk Sineması, 1. Cilt*. Kitle Yayınları.
- Onat, E. S. (2012). *Amerikan Film Sansür Yasası Olarak Yapım Yönetmeliği'nin Doğuşu ve 1948 Yılına Kadar Kara Film Üzerindeki Etkisi* [Doktora Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Özdemir, E., & Işık, M. (2019). Propaganda ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir İnceleme: Kore Savaşı'nın Türk Sineması'ndaki Sunumu. İçinde *Turkish Cinema Researches Vol. 1* (ss. 71-94). IJOPEC Publication Limited.
- Özdemir, Ö. (2015). Sinematek ve Yeniden Sinematek. İçinde F. Başaran (Ed.), *İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar"* (ss. 249-278). Yordam Kitap.
- Özön, N. (1964). *Sinema El Kitabı*. Elif Kitabevi.
- Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı* (2. bs). Gerçek Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. Hil Yayın.
- Özön, N. (1995a). *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları, 1. Cilt*. Kitle Yayıncılık.
- Özön, N. (1995b). *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları, 2. Cilt*. Kitle Yayıncılık.
- Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi, 1896-1960* (3. basım). Doruk.
- Öztürk, S. (2006). Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 5, Art. 5.

- Öztürk, S. (2013). Türk Sinema Tarihinin Altpolitikası (1896-1923). *Selçuk İletişim*, 8(1), 251-262.
- Özuyar, A. (1999). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Öteki Yayınevi.
- Özuyar, A. (2004). *Babıâli’de Sinema*. İzdüşüm Yayınları.
- Özuyar, A. (2015). *Sessiz Dönem Türk Sinema Antolojisi (1895-1928)*. Küre Yayınları.
- Parker, R. A. C. (2005). *İkinci Dünya Savaşı* (M. Günay, Çev.). Dost Kitabevi.
- Pearson, R. (2003a). Geçiş Sineması. İçinde G. Nowell-Smith (Ed.), & A. Fethi (Çev.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 42-63). Kabalcı Yayınları.
- Pearson, R. (2003b). Sinemanın İlk Dönemi. İçinde G. Nowell-Smith (Ed.), & A. Fethi (Çev.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 30-41). Kabalcı Yayınları.
- Rigel, N. (2006). Sunuş: Gözün Gastronomisi. İçinde G. Batuş & B. Ulukan (Çev.), *Görmenin İktidarı, Homo Videns: Gören İnsan* (2. bs, ss. 7-10). KaraKutu.
- Robertson, C. J. (1993). *The Hidden Cinema: British Film Censorship in Action, 1912-1975*. Rotletge.
- Sartori, G. (2006). *Görmenin İktidarı, Homo Videns: Gören İnsan* (G. Batuş & B. Ulukan, Çev.; 2. bs). KaraKutu.
- Saydam, B. (2021). Türkiye’de Film Arşivlerinin Gelişim Süreci ve TSA Örneği. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 19(37), 223-242.
- Scognamillo, G. (1987). *Türk Sinema Tarihi, Cilt 1, 1896-1959*. Metis Yayınları.
- Scognamillo, G. (1988). *Türk Sinema Tarihi, Cilt 2, 1960-1986*. Metis Yayınları.
- Scognamillo, G. (1997). *Dünya Sinema Sanayii*. Timaş Yayınları.
- Şalom, J. (2015). Bir Sinema Serveti: Fransız Sinemateki. İçinde F. Başaran (Ed.), *İşçi Filmleri, Öteki “Sinemalar”* (ss. 279-290). Yordam Kitap.
- Teksoy, R. (2005a). *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi 1*. Oğlak Yayınları.
- Teksoy, R. (2005b). *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi 2*. Oğlak Yayınları.
- Thomas, S. (2003). Hollywood: Stüdyo Sisteminin Zaferi. İçinde G. Nowell-Smith (Ed.), & A. Fethi (Çev.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 259-275). Kabalcı Yayınları.
- Tsivian, Y. (2003). Devrim Öncesi Rusya. İçinde G. Nowell-Smith (Ed.), & A. Fethi (Çev.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 193-197). Kabalcı Yayınları.

- Turhan, M. (2004). *Sinemada Kültürel Mirasın Korunması ve Devletlerin Tutumu* [Sanatta Yeterlilik Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uricchio, W. (2003). Birinci Dünya Savaşı ve Avrupa'da Kriz. İçinde G. Nowell-Smith (Ed.), & A. Fethi (Çev.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 85-94). Kabalcı Yayınları.
- Usai, P. C. (2001). *Death of Cinema: History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age*. British Film Inst; illustrated edition.
- Usai, P. C. (2003). İlk Yıllar: Kökenler ve Ayakta Kalanlar. İçinde G. Nowell-Smith (Ed.), & A. Fethi (Çev.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 22-29). Kabalcı Yayınları.
- Vasey, R. (2003). Sinemanın Dünya Çapında Yaygınlaşması. İçinde G. Nowell-Smith (Ed.), & A. Fethi (Çev.), *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 75-85). Kabalcı Yayınları.
- Wittern-Keller, L. (2013). All the Power of the Law: Governmental Film Censorship in the United States. İçinde D. Biltreyst & R. Vande Winkel (Ed.), *Silencing Cinema: Film Censorship Around the World* (ss. 15-32). Palgrave Macmillan.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (Z. Aracagök & B. Doğan, Çev.; 2. bs). Metis Yayınları.
- Yardımcı, S. (2021). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal* (3. bs). İletişim Yayınları.
- Yetkiner, B. (2018). Türkiye'de Film Festivallerinin Dönüşen Yapısı. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 6(2), 1596-1625.
- Yücel, F. (2015a). Henri Langlois. İçinde *Altyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü* (s. 105). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Yücel, F. (2015b). Kulüp Sinema 7. İçinde *Altyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü* (ss. 126-127). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Yücel, F. (2015c). Paris Sinemateki'nden Emek Sineması'na Seyir ve Direniş. İçinde B. Ö. Firat & A. Kuryel (Ed.), & B. Taş, E. Gen, & A. Boren (Çev.), *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* (ss. 269-290). İletişim Yayınları.
- Yücel, F. (2015d). Sinematek'in Gençleri. İçinde *Altyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü* (ss. 183-184). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

İnternet Kaynakları

- 10 *Bin Türk Filmi Arşivden Silindi*. (2014, Ocak 22). <https://www.milliyet.com.tr/gundem/10-bin-turk-filmi-arsivden-silindi-1825410>
- Boleslaw Matuszewski. (t.y.). Erişim tarihi 26 Eylül 2022, gönderen <https://culture.pl/en/artist/boleslaw-matuszewski>

- Don't Throw Film Away: The 70th Anniversary FIAF Manifesto*. (2008). <https://www.fiafnet.org/pages/Community/FIAF-Manifesto.html>
- FIAF's Mission*. (t.y.). Erişim tarihi 03 Mart 2022, gönderen <https://www.fiafnet.org/pages/Community/Mission-FIAF.html>
- Güler, B. (t.y.). *Sami Şekeroğlu Sinema-TV Merkezi'nde Neler Oldu?* Erişim tarihi 20 Ekim 2022, gönderen <https://fasikul.altyazi.net/pano/sami-sekeroglu-sinema-tv-merkezinde-neler-oldu/>
- Henri Langlois, 62, Historian of Film. (1977, Ocak 14). *The New York Times*, 30. <https://www.nytimes.com/1977/01/14/archives/henri-langlois-62-historian-of-film-director-of-la-cinematheque.html>
- Jak Şalom: “Sinema Büyük Perdede İzlenir”. (2016, Mart 21). <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/215/jak-salom---sinema-buyuk-perdede-izlenir->
- Kusturica, N., & Testor, E. (Direktörler). (2005). *24 Wirklichkeiten in der Sekunde* [Belgesel]. <https://www.youtube.com/watch?v=bQDmGE01pWw>
- Türk Film Arşivi Hakkında*. (t.y.). Geliş tarihi 20 Eylül 2022, gönderen <https://film-arsivi.msgsu.edu.tr/turk-film-arsivi-hakkinda>
- <http://historyfilmhistory.com>
- <https://film-arsivi.msgsu.edu.tr>
- <https://nfi.hu>
- <https://www.bfi.org.uk>
- <https://www.cinema.ucla.edu/about-the-archive>
- <https://www.cnc.fr/>
- <https://www.fiafnet.org>
- <https://www.fiafnet.org/pages/Community/Members.html>
- <https://www.gnfc.ge/ka>
- <https://www.loc.gov>
- <https://www.nkc.gov.lv>
- <https://www.oscars.org/academy-film-archive/about-archive>
- <https://www.youtube.com/@britishfilminstitute/>

<https://www.youtube.com/@georgiannationalfilmcenter8246>

<https://www.youtube.com/@loc>



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı	Recep Çelebi
Yabancı Dili	İngilizce İtalyanca
ORCID Numarası	0000-0001-8655-4837
Ulusal Tez Merkezi Referans Numarası	10337911
Lise	Batman Anadolu Lisesi (2006)
Lisans	Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi - Elektrik-Elektronik Mühendisliği (2006-2011)
Lisans	Mardin Artuklu Üniversitesi - Sosyoloji (2016-2021)
Lisans	Akdeniz Üniversitesi - Turizm Rehberliği (2022-halen devam ediyor)
Yüksek Lisans	Mardin Artuklu Üniversitesi İletişim Tasarımı Ana Bilim Dalı (2019- 2023)
Mesleki Deneyim	Türkiye Elektrik İletim A.Ş. (TEİAŞ) – İşletme ve Bakım Mühendisi (2013) Devlet Hava Meydanları – Hava Trafik Kontrolörü (2013- halen devam ediyor)