1960-71 DÖNEMİNİN TÜRK SİNEMA YAZARLARINCA YORUMLANMASI, TÜRK SİNEMATEK DERNEĞİ'NİN YAPISAL DÖKÜMÜ VE ONAT KUTLAR'IN SİNEMADA DEĞİŞİM ÇİZGİSİ

Önder Esmer

171183204

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Güzel Sanatlar Anasanat Dalı

Film Tasarımı Yüksek Lisans Programı

Danışman: Doç. Dr. Müjgan Yıldırım

İstanbul

T.C. Maltepe Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Şubat, 2020

1960-71 DÖNEMİNİN TÜRK SİNEMA YAZARLARINCA YORUMLANMASI, TÜRK SİNEMATEK DERNEĞİ'NİN YAPISAL DÖKÜMÜ VE ONAT KUTLAR'IN SİNEMADA DEĞİŞİM ÇİZGİSİ

Önder Esmer

171183204

Orcid: 0000-0002-0476-6009

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Güzel Sanatlar Anasanat Dalı

Film Tasarımı Yüksek Lisans Programı

Danışman: Doç. Dr. Müjgan Yıldırım

İstanbul

T.C. Maltepe Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Şubat, 2020



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

ÖNDER ESMER'ın "başlığının "1960-71 Döneminin Türk Sinema Yazarlarınca Yorumlanması, Türk Sinematek Derneği'nin Yapısal Dökümü ve Onat Kutlar'ın Sinemada Değişim Çizgisi"" başlıklı tezi 30.01.2020 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği" nin ilgili maddeleri uyarınca Güzel Sanatlar Anasanat Dalı Yüksek Lisans/~~Doktora tezi~~ oy birliğiyle/~~oy çokluğuyla~~, başarılı/~~başarısız~~ olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı. Adı ve Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı)	Doç. Dr. Müjgan YILDIRIM (Danışman) Maltepe Üniversitesi	.....
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Cem ÇINAR Maltepe Üniversitesi	.....
Üye	Dr. Öğr. Nigar Çapan KAVRUK Marmara Üniversitesi	.....

Prof. Dr. Belma AKŞİT
Enstitü Müdürü V.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

maltepe üniversitesi	LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI	Doküman No	FR-178
		İlk Yayın Tarihi	01.03.2018
		Revizyon Tarihi	23.01.2020
		Revizyon No	01
		Sayfa	1

30/01/2020

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bulguların sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; çalışmanın Maltepe Üniversitesinde kullanılan "bilimsel intihal tespit programı" ile tarandığını ve öngörülen standartları karşıladığını beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Önder Esmer

Hazırlayan: Enstitü Sekreterliği	Onaylayan: Kalite Yönetim Koordinatörlüğü

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın ortaya çıkmasını sağlayan, çalışma süresince desteğini esirgemeyen ve beni sürekli anlamaya çalışıp, cesaretlendiren değerli tez danışmanım Doç. Dr. Müjgan Yıldırım'a teşekkür ederim.

Hazırlanan belgesel film kapsamında katılımlarını ve desteklerini esirgemeyen: Cevat Çapan, Seza Kutlar Aksoy, Filiz Kutlar, Burçak Evren, Mete Akalın, Mustafa Göçmen, Aydın Sayman, Ahmet Soner, Jak Şalom, Ahmet Kutlar, Doğan Hızlan, Adnan Özyalçıner, Ali Habib Özgentürk, Atilla Dorsay, Ömer Pekmez, Hülya Uçansu, Vecdi Sayar, Ergin Ertem, Hakkı Başgüney ve Sinematek/Sinema Evi'ne teşekkür ederim.

Belgesel film çalışmasında katkıları ve destekleri olan yol arkadaşlarım: Emre Karagöz, Serdar Aydın, Matthias Kyska, Fazilet Katlanır, Fatih Erdinç, Tuvana Simin Günay, Betül Öztürk ve Yaprak Akbaba'ya teşekkür ederim.

Önder Esmer

Şubat 2020

“Gerçekte, yeryüzünün en güzel kenti, düşlerimizin ve mutluluklarımızın gizemli kaynağı İstanbul’da, Çiçek pasajı ve Sıraselviler arasında geçirdiğim yılların öyküsünü ilerdeki kitaplarda yazmayı düşünüyorum. O öyküde, eşsiz bir şiir vardı. Ama ancak şiirle anlatılabilir. Sinematek’in 1 numaralı üyesi Jak Şalom’dan, bitirimlerin şahı Mustafa Göçmen’e kadar sayısız güzel insan tanıdım. Bir gün ortam elverdiğinde onların portrelerini çizmek boynumun borcu. Sinemacı dostlarla birlikte sürdürdüğümüz onurlu bir kavganın ‘belgesel’i saklı o yıllarda. Bir gün mutlaka yapacağız o filmi.

Bu yüzden bu kitap, her şey değildir. O ‘aşk, ateş ve anarşi günleri’nden benimle birlikte altın çıkaranlara bir küçük merhabadır. O kadar.”

Onat Kutlar, Sinema Bir Şenliktir (1985, s. 30)

ÖZ

1960-71 DÖNEMİNİN TÜRK SİNEMA YAZARLARINCA YORUMLANMASI, TÜRK SİNEMATEK DERNEĞİ'NİN YAPISAL DÖKÜMÜ VE ONAT KUTLAR'IN SİNEMADA DEĞİŞİM ÇİZGİSİ

Önder Esmer
Yüksek Lisans Tezi
Güzel Sanatlar Anasanat Dalı
Film Tasarımı Yüksek Lisans Programı
Danışman: Doç. Dr. Müjgan Yıldırım
Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü 2020

Türkiye Sineması, siyasal olguların yarattığı değişim ile her dönem aralığında farklı birikimlerin yöneliminde adlanır. 1960 Askeri Müdahalesi ile yenidenliğe atfedilen atmosfer, toplumsal dönüşüme belge ve eğilim tanıklığı kazandıran sinema üzerinde kavgaları yücelttiği gibi sanatçı kişiselliğini kavrama imkânını da taşır. Toplumun sorgulanan yapısı içinde, sinema endüstrisinin ve sinema sanatının eleştirel gelişimi aralanmaktadır. Hazırlanan çalışma, döneminin ortam yaratımı olarak Türk Sinematek Derneği'nin tarihsel konumuna odaklanır. Onat Kutlar'a uzanacak sinemada değişim çizgisi, çağının sinema yazarlarınca temellenir. Metin dizimi, 1960-65 yılları aralığında, sinema dergileri üzerinden parçalı bir kurulum ile kendi dokusunda irdelenir. Türkiye tarihselliğine taşınan "Sinematek" kavramı ile alanın özerk yapısı kurulur. 1968'in siyasal atmosferinde "ölü noktanın ötesinde" bir sinema düşüncesidir. Adlanan bu akış, Onat Kutlar'ın Sinematek kavramınca sorumlu adımını ve Türk Sineması'na dair "çıkış" oluşturacak teorisini yakın planda görmek kadar, arka planın varlığında entelektüel toplumcu birikimi çevrelemek gereğindedir. Çağının betiminde kurulacak anlatım, günümüz sorunsalına birincil haberdarlığını kurmak işlevince tercih edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: 1.Onat Kutlar; 2.Sinematek; 3.Yeni Sinema Dergisi; 4.Sinema Eleştirisi; 5.Devrimci Sinema.

ABSTRACT

INTERPRETATION OF THE 1960-71 PERIOD BY TURKISH AUTHORS WRITING ON CINEMA, THE STRUCTURAL BREAK-DOWN OF THE TURKISH CINEMATHEQUE ASSOCIATION AND ONAT KUTLAR'S LINE OF CHANGE

Önder Esmer
Master Thesis
Department of Fine Arts
Film Design Programme
Advisor: Assc. Prof. Müjgan Yıldırım
Maltepe University Graduate School, 2020

With the change created by political events, in each period Turkish Cinema is named differently based on the respective cultural background. The atmosphere attributed to the repetition of the 1960 military intervention glorifies the discussions on cinema, which documents and gives testimony to trends in social transformation, as well as providing the opportunity to get a conccept of artist identity. The critical development of film industry and film art is being researched within the examined structure of society. The presented thesis focuses on the historical position of the Turkish Cinematheque Association as an environment created by the circumstances of its time. The line of change in cinema that will extend to Onat Kutlar is based on the cinema authors of the era. The text composition is examined based on a partial compilation of cinema magazines of the 1960-65 period and their respective texture. With the "Cinematheque" concept, which moved Turkey to historicity, the area's own autonomous structure was set up. In the political atmosphere of 1968, "beyond the point of death" is an idea of cinema. In this termed movement, while it is necessary to see Onat Kutlar as responsible for conceptualizing "Cinematheque" and a theory with regards to "exit" Turkish Cinema at the same time the movement needs to see the existence of a background which encompasses the intellectual social experience. An explanation which will be established in the depiction of the era has been preferred over problematizing from todays perspective to create primary awareness.

Keywords: 1.Onat Kutlar; 2.Cinematheque; 3.Yeni Sinema (New Cinema) Magazine; 4.Film Critique; 5.Revolutionary Cinema.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI iii
TEŞEKKÜR iv
ÖZ vi
ABSTRACT vii
İÇİNDEKİLER viii
GÖRSELLER LİSTESİ x
ÖZGEÇMİŞ xi
BÖLÜM 1. GİRİŞ 1
BÖLÜM 2. 1960-65 YILLARINDA ÇIKAN SİNEMA DERGİLERİNDEN, YAZARLARIN YAZILARI KAPSAMINDA SİNEMANIN DÖNEMSEL OLARAK DEĞERLENDİRİLMESİ 2
2.1. Sinema Sanatının Toplumsal Bağına Dair: Si-Sa Dergisi 4
2.1.1. Sanatın Toplum Üzerine Yapması Gerekli Olan Etkilerle, Yapmakta Olduğu Etkiler Nelerdir? 4
2.2. Dönüşen Düşünce Ortamında Kısa Süreli Parlama: Sine-Film Dergisi 7
2.1. Ne Bekleniyor Türk Sinema Sanatçısından? 7
2.3. Kırılma Döneminde: Sinema 65 Dergisi 11
2.3.1. Türk Sineması'nda Değişim Gerekli Midir? 12
2.3.2. Halit Refiğ: Türk Sineması Nedir? 15
BÖLÜM 3. TÜRK SİNEMATEK DERNEĞİ'NİN TARİHSEL KONUMU, TAHLİLİ VE YAPISAL DÖKÜMÜ 19
3.1. Sinematek Kavramının Gelişim Evresi 19
3.2. Türk Sinematek Derneği 22
3.2.1. Türk Sinematek Derneği'nin Kuruluş Süreci ve Betimi 23
3.2.2. Türk Sinematek Derneği'nin Dönemsel Olarak Çerçevesi 28
3.2.3. Türk Sinematek Derneği'nin Yönetim Yapısı ve Uluslararası Temsili 30
3.2.3.1. Türk Sinematek Derneği'nin Genel Kurul Toplantıları 30
3.2.3.2. Türk Sinematek Derneği'nin Uluslararası Film Arşivi Federasyonu Üyeliği 33
3.2.4. Türk Sinematek Derneği'nin Organizasyon Yapısı 34
3.2.4.1. Film Gösterilmek İçin Yapılmıştır: Gösteri İlkesi 34
3.2.4.2. Koruma Odası: Arşiv İlkesi 39
3.2.4.3. Çeviri Faaliyeti: Eğitim İlkesi 45
3.2.4.4. Ortam Yaratımı: Açık Oturum ve Konferanslar 46
3.2.4.4.1. Yeni Dalga Açık Oturumu 48
3.2.4.4.2. Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş Ülkelerdeki İlerlemeler ve Azgelişmiş Ülkelerdeki Duraklamanın Nedenleri 49
3.2.4.4.3. Sansür Açık Oturumu 52
3.2.4.4.4. Tiyatro – Resim İlişkileri 55

3.2.5. Yeşilçam Düzeni ile Çatışma: Eleştiriler 56
3.2.5.1. Türk Sinematek Derneği'nin Yeşilçam Yönetmenlerine Çıkışı: "Kurutulması Gerekli Bir Bataklık" 57
3.2.5.2. Türk Sinematek Derneği'nin Eleştirilen Yapısı 59
3.2.5.2.1. Sinematek Kavramının Uzağında: "Fikri Bir Platform" 59
3.2.5.2.2. Sinematek Olgusunun Yakınında: "Bir Küçük Burjuva Örgütü" 61
3.2.5.2.3. Sinematek Kapsamının Dengesinde: "Bir Anda Birçok İşi Yapmak" 62
3.2.5.2.4. Sinematek Kurumunun Koşullarında: "Ama Bazı Şeyler, Bazen Biraz Erkendir" 63
3.3. Çok Yönlü Çabanın İkinci Adımı: Yeni Sinema Dergisi 64
3.3.1. Yeni Sinema Dergisi: "Çıkarken" 65
3.3.2. Yeni Sinema Dergisi'nde Türk Sineması'nın Yolu/Yönü: Yazarlar 71
3.3.2.1. Türk Sineması'nın Varoluş Modeli: Tanju Akerson 71
3.3.2.2. Türk Sineması'nın Sorunu: Sezer Tansuğ 75
3.3.2.3. Türk Sineması'nın Eleştirisi: Nijat Özön 78
3.3.2.4. Türk Sineması'nın Çağdaş Sinema Karşısında Konumu: Ali Gevgilili 79
3.3.2.5. Türk Sineması'nın Eleştirmenleri: Baykan Sezer 81
3.3.2.6. Türk Sineması'nın Genç Kuşak İyimserliği: Sungu Çapan 82
3.3.2.7. Türk Sineması'nın Ekonomik Durumu: Tuncan Okan 83
3.3.2.8. Türk Sineması'nın Yabancı Etkileri: Giovanni Scognamillo 85
3.3.2.9. Türk Sineması'nın Seyircisi: Ziya Metin 86
3.3.2.10. Türk Sineması'nın Devlet Desteği: Rekin Teksoy 86
3.3.2.11. Türk Sineması'nın Halk ile Kurulacak Bağı: Cevat Çapan 88
3.3.2.12. Türk Sineması'nın Sansürü: Altan Yalçın 88
BÖLÜM 4. TEORİDEN UYGULAMAYA GEÇİŞ ÇİZGİSİNİN BAŞLANGIÇ NOKTASINDA: ONAT KUTLAR 90
4.1. Nedir Sinematek? 90
4.1.1. Sinematek'in Anahtarını Paris'te Aramak 92
4.1.2. İkinci Adımda: Sinematek 94
4.1.3. Kamu Sinema Kitaplığı 95
4.1.4. Onuncu Yılına Doğru: Kısa Bir Değini 96
4.1.5. Yeniden Sinematek 96
4.2. Nedir Sinema? 97
4.2.1. Türk Sineması'nda Sesli Yapının Gecikmesi 97
4.2.2. Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları 99
4.2.3. Sinema Sanatında Kişisel Adımlama Üzerine 107
4.2.4. Toplumcu ve Gerçekçi Bir Sinemanın Çizgisi 109
4.2.5. Yeni Kuşaklara: Bir Mektup 113
BÖLÜM 5. SONUÇ 114
EK'LER 115
EK1: "Onat Kutlar ve Sinematek (1960-1971)" Belgesel Film Metni 115
KAYNAKÇA 119

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1, Si-Sa Dergisi, Sayı: 1, 1960, (Sinematek.tv Arşivi) 4
Görsel 2, Sine-Film Dergisi, Sayı: 3, 1962, (Sinematek.tv Arşivi) 7
Görsel 3, Sinema 65 Dergisi, Sayı: 2, 1965, (Sinematek.tv Arşivi) 11
Görsel 4, Türk Sinematek Derneği Program Broşürü, (Jak Şalom Arşivi) 22
Görsel 5, Yeni Sinema Dergisi, Sayı: 19-20, 1968, (Sinematek.tv Arşivi) 64
Görsel 6, Hüseyin Baş, Onat Kutlar, Jak Şalom / 1967 (Jak Şalom Arşivi)..... 65
Görsel 7, Onat Kutlar (Cumhuriyet Kitap Eki, Sayı: 259) 90

ÖZGEÇMİŞ

Önder Esmer

Güzel Sanatlar Anasanat Dalı

Film Tasarımı Yüksek Lisans Programı

Eğitim

Derece	*Yıl*	*Üniversite, Enstitü, Anabilim Dalı*
Lisans	2016	İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı : Erzincan, 1990 Cinsiyet: E
e-posta : onderesmer1990@gmail.com

BÖLÜM 1. GİRİŞ

Onat Kutlar'ın sinema sanatına dair konumu, çağının tarihsel aralığında iki yönelim olarak seçimlenir: Sinematek ve Sinema teorisi. Hazırlanan çalışma 1960-71 yılları kapsamında odaklanmayı/sınırlanmayı tercih ederek, ikili anlatım yapısı kurularak işlenir. Onat Kutlar'ın sinema düşüncesine bir portre kesiti sunulması planlanmış olurken, arka planın birikimi üzerinden çerçevelemek uygun görülmüştür. Metnin serimi: parça, bütün ve tekil bir gelişimde kurulur. Parçalı kurulum, 1960-65 yıllarında çıkan sinema dergileri üzerinden, yazarların Türk Sineması'na dair yorumlamaları olarak seçimlenir. Çalışmanın bütün ağırlığında yer verilen kısım ise Türk Sinematek Derneği'nin tarihsel anlamda konumu olup, Yeni Sinema Dergisi'nde yazarların Türk Sineması üzerine getirdikleri söylem/sorgu basamakları olmaktadır. Tekil anlamda ayrılan bölümde, Onat Kutlar'ın Sinematek kavramı üzerine çevrilen tanımlama ve sinema sanatı üzerine getirdiği düşünceler doğrusal oranda yer alır.

Birinci bölümde, 1960-65 yıllar aralığında çıkan: Si-Sa, Sine-Film ve Sinema 65 Dergileri incelenerek, dönemin sinema yazarları/aydınları tarafından aktarılan düşünceler, hazırlanan konuya giriş mahiyetinde tercih edildiği gibi yapı mecburiyeti ve imkân mevcudiyetine gereklilik aranır.

İkinci bölümde, Türk Sinematek Derneği'nin tarih sahnesine çıkışı betimlenir. İncelenen kaynaklar doğrultusunda, Sinematek kavramı üzerinden yapısal dökümü ve ilkeleri sorgulanır, organize edilen faaliyetleri aktarılır. Yeni Sinema Dergisi üzerinden yazarların Türk Sineması üzerine getirdiği eleştiri ve "İyi Sinema" düşünü kurulur.

Üçüncü bölümde, aktarılan birikimin izinde Onat Kutlar'ın tarihsel aralıktaki konumu tekrarlanarak; iki ayrı başlık üzerinden: Sinematek kavramı ve sinema üzerine getirdiği düşünce, bir portre kesiti olarak sunulur.

Hazırlanan çalışma birincil kaynaklar gözetilerek kurulmuş olup, anlatım biçimi yazarların döneme ilişkin görüşleri üzerinden tercih edilmiştir.[1]

[1] "Onat Kutlar ve Sinematek (1960-1971)" adlı belgesel film çalışmasının, ikinci adımı olarak hazırlanmıştır. EK1 kısmında belgesel film metni hakkında bilgi verilmiştir.

BÖLÜM 2. 1960-65 YILLARINDA ÇIKAN SİNEMA DERGİLERİNDEN, YAZARLARIN YAZILARI KAPSAMINDA SİNEMANIN DÖNEMSEL OLARAK DEĞERLENDİRİLMESİ

Türkiye'de sinema sanatına dair eleştirel gelişim boyutunun 1960'lı yıllar aralığında ivme kazanması, düşünün/dönüşümün izlenim parçaları olarak adımlanır. Bu dönemin ihtilalle başlayan sürecinde, meydana gelen siyasi canlılık etkisini göstermekte gecikmez. Biriken entelektüel değerler, yeni bir soluğu coşkuyla karşılar. Sinema gerçekliği, farklı eğilim ve biçim arayışları içinde, daha bilinçli bir yaklaşımın süzgecinde eleştirilmeye başlanır. İşlenen konular üzerinde değer ve ayrım gözetilerek, sanatçı bireylerin aitliğine, belirli bir bakış çerçevelemesi oluşturacak akımların ve değerlendirmelerin izleri eklenir. Önceleri tabu sayılan konular ilk kez perdeye yansır. Değişimin, toplumsal konulara eğilimi ve işlenirliği daha yakın bir perspektifte görünür olmuştur (Scognamillo, 1998, s. 190).

Süregelen atmosfer, sinemaya yön vermek isteyenlerce, bir sinema kültürünü, bilimini, öğretimini yaymayı amaçlayan kurumları ortaya çıkarır. Bu yapısal ortaklıklar, kuramların da doğuşunu müjdeler: Toplumsal Gerçekçilik, Halk Sineması, Devrimci Sinema, Ulusal Sinema ve Milli Sinema. Yaratılan hareketlilik, eleştirel tartışmanın verdiği canlı değerleri yüceltmiş, peşi sıra gruplaşmalara, anlaşmazlıklara, suçlamalara ve düşmanlığa kadar sürüklemiştir (Scognamillo, 1998, s. 189).

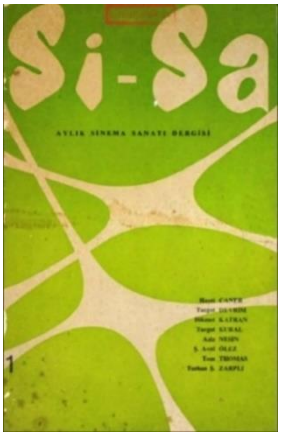
Bu değer kavgalarının uzağında, sinemanın mülksel olarak kullanımını tahlil etmiş yatırımcılar, sanatsal birikimi ve kaygıyı göz ardı edip, kazanç sağlamanın önceliğinde müdahaleler gerçekleştirmeyi hedeflemişlerdir. Yeşilçam Sokağı'nı ve çevresini film yazıhaneleriyle çevrelemeleri bunun ilk bağlamını duyurur. Yarattıkları kapitalist eğilim, hızlı üretim süreçlerini gerekli kılmış ve sinema alanı üzerinde yeni bir mesleki kolun iş bölümünü oluşturmuştur. Eleştirel arayışın değerini önemsemeyen çok sayıda yönetmen, bu sistemin maddi yükümlülüğüne katılım sağlamış, yıldız sistemine dönük ve yalnızca seyirciyi oyalamayı amaçlayan film üretimini, duygu ve dinsel inançların sömürüsüne dönük bir çabayla evirmişlerdir. Aktarılan filmlerde, çağın yaşam olanağına dair kent, kasaba ve köylerin sokak görüntüleri dışında, toplumun gerçek bir izine rastlamak yanılsamadır (Teksoy, 2005, s. 393).

Türk Sinematek Derneği'nin ortam yaratımı öncesinde aktarılan eleştirel söylem, kurumun sinema eleştirmenleri ve aydınlarca konumlanacak tavrını öncelemektedir. Bu değerde birim basamağını oluşturan, Yeni Sinema Dergisi'nin düşünsel söylemi/sorgusu, parça izleri üzerinden yeniden bir çıkışın cephesini kurmaktadır. Hazırlanan çalışmanın doğru inşa edilebilirliği ve eklemlenen süreci gereği 1960-65 yılları arasında sinema sanatına dair söylem: Si-Sa (1960), Sine-Film (1962) ve Sinema 65 (1965) dergileri üzerinden parçalı bir izlenim olarak kurulmuştur. Dergilerin kısa süreli adımları, döneminin sinema sanatına dair kurulan ivmede Nijat Özön'ün aktarımıyla: *"Her sinema dergisi elinde olmaksızın gününün koşullarını yansıtır; elden geldiğince de bu koşulları aşıp geleceğe yönelmek ister."* deyimini yenidenliğe atfeder (Özön, 2000).

Yeni Sinema Dergisi'nin öncelinde dönemsel olarak adlandırma, Giovanni Scognamillo tarafından 1960-62 yılları *"Ölü noktaya doğru"* tarifiyle, Si-Sa Dergisi'nin 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi öncesinde konumlanırken; 1963 yılı *"Fırtınadan önce / İş birliğine doğru son ve olumsuz bir deneme"* olarak sinema piyasası ve eleştirmenler arasında denge/uzlaşım kurulamayarak, Sine-Film Dergisi'nin kısa süreli parlamasıyla donuklaşır; 1964-65 yılları ise *"Fırtına kopuyor"* başlığında düşülerek, sinemacı ve sinema yazarı arasında bağlar koparılırken, Sinema 65 Dergisi, bu bağlam içinde Nijat Özön tarafından *"Kırılma noktası"* olarak saptanır. Yeni Sinema Dergisi ise 1966-67 yıllarının eleştirel geriliminde *"Ölü noktanın ötesinde"* olarak çıkış kazanır (Scognamillo, 1967, s. 17-19).

Dönemin dokusu ve entelektüel tavrını betimleyen metinler, kendi özelinde bir yaklaşımı taşımak sorumluluğu içerdiğinden, doğrudan aktarımları tercih edilerek işlenmiştir. Gözetilen seçimleme, çalışmanın diğer konu başlıklarına yakın bir bağlam oluşturması adına sınırlı bir hacim kazandırılmıştır.

2.1. Sinema Sanatının Toplumsal Bağına Dair: Si-Sa Dergisi



Görsel 1, Si-Sa Dergisi, Sayı: 1, 1960, (Sinematek.tv Arşivi)

Sahip ve Yönetmen: Ş. Avni Ölez, Yazı Kurulu: Ş. Avni Ölez, Hayri Caner, Turgut Kural, Turgut Devrim (Si-Sa Dergisi, 1960, s. 2)

Si-Sa Dergisi, aylık sinema sanatı dergisi olarak Şubat 1960'ta yayın hayatına başlamış olup, toplamda beş sayı olarak Haziran 1960'a kadar (27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi ile yayınlarını sonlandırır.) çıkarılmıştır. Derginin yazarlar üzerinden gelişen çizgisi: Sinemanın bir sanat olduğuna dair saptamaların aktarımı, dönemin sinemacısı ve seyircisi değerlendirilerek eleştirel bir anlatımı çevrelemektedir. Derginin 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi öncesinde çıkış alan tavrında, 1961 Anayasası'nın kazanımlarına yakın bir içerik barındırıyor olması, hazırlanan tarihsellik açısından öncel değere tekabül etmektedir. Si-Sa Dergisi'nin bu yönlü çabası, çalışmamızın düşünsel seyri doğrultusunda seçimlenen metinlerce aktarılmıştır.

2.1.1. Sanatın Toplum Üzerine Yapması Gerekli Olan Etkilerle, Yapmakta Olduğu Etkiler Nelerdir?

Sinema sanatının toplumla olan bağında gözetilen yarar ve estetik seçimdeki değer ölçüsü Aziz Nesin'in: *"Sanatın toplum üzerine yapması gerekli olan etkilerle, yapmakta olduğu etkiler nelerdir?"* sorusuyla açımlanır. Toplumcu fikrin, eğitsel bir biçimde adım aldığı sorumlu aydın tavrında, halkın düzeyini yükseltmenin gerekli olduğunu, bir bakıma *"tedirgin eden"* filmleri yapabilmeyi şart koşmaktadır. Fakat olagelen seyir bunu benimsemedikçe zararlı bir etkiye sebep olacaktır (Nesin, 1960, s. 9-12).

Bu hal ve gidişin bir kasaba sinemasında betimlenmesi Turhan Ş. Zaplı'nın *"Bir Batı Anadolu Kasabasında Sinema"* adlı metninde:

> "Sinemadayız. Eğimsiz, uzun bir salon, Herkes gelişigüzel oturmuş film seyrediyor. Fakat sigara dumanı içindesiniz. Yanınızdaki içiyor, arkanızdaki içiyor, ensenizden oluk oluk duman geliyor. Oysa perdenin altında «Salonda Sigara İçmek Yasaktır» diye yazıyor. Acaba onu okuyan, demeyeyim de, orada öyle bir şeyin olduğunu fark eden var mı? Filmin bazı aşk sahneleri sırasında salonda bazı hoşa gitmeyen sesler... İşte film böylece sürer gider...
>
> Burada yabancı filmler gösterilmez. Niye mi? Çünkü «gâvur» filmine kim gider, özbeöz Türk filmi varken. Aslında aranan Türk filmi değil, göbek-şarkı ve hıçkırıktır. Samimiyetsizlikle çevrilmiş bayağı, yerli kordelâların aleyhinde konuşacak olsanız hemen sizin Türklüğünüzden şüphelenivermekten geri kalmazlar..." (Zarplı, 1960, s. 10-11).

Halkın sinema sanatı ile olan yerel bağının *"iş filmi"* olarak tutuluyor olması bölge işletmecisinin ve izleyicinin ortak bir uzlaşımı olarak yerleşir. Kentleşmenin uzak iklimini dokulayan bu metin, Yeşilçam sorgusuna girerken sermaye ile olan bağına örnek bir izlenim oluşturur (Zarplı, 1960, s. 10-11).

Tekrarlanacak olan değinide, asıl sorumlu sermaye ile film üreticilerinin kâr odaklı tutumu olup, topluma sunulanın yanlış olduğudur. Turhan Devrim *"İyi ile Kötü Arasında En Güzel Ayrım"* adlı metninde ifade ederken:

> "Anadolu gerçekleri seviyor. Ama, ona bu konuda doğru örnek verecek değerde kişilerin yokluğu yüzünden, sevdiği gerçeklerin içine bir türlü giremiyor. Ona bir sanat yapıtı verin, bu yapıtın nasıl işlendiğini öğretin. Sizi utandırmayacak, elindeki yapıtın daha üstününü ve daha gelişmişini ortaya verecektir. Anadolu'ya sanat filmleri gönderin. Asıl sinemanın bu demek olduğunu onlara açıklayın. Çok yıl geçmeden karşılığını göreceksiniz. Yoksa, Anadolu kişisinin sanat tutumunu beğenmediğini öne sürüp bugüne dek olduğu gibi bayağı çabalarınızla siz bu toplumun karşısına çıktıkça, sonuçtan olumlu şeyler beklemek pek boşunadır." (Devrim, 1960, s. 4).

Topluma sunulanın ve yansıyan durumun hasarlı bir etkiye sebep olduğu Anadolu seyircisinin temsilinde betimlenirken; çözümlemenin eleştirel anlamda atılan adımları değerlendirildiğinde, sermaye ve film üreticilerinin tecimsel beklentisi, ilerleyen dönemlerinde temel argümanını oluşturur. Anadolu seyircisinin beklentisi, ona tanık kılınan eserin süregelen anlatımı/içeriği doğrultusunda biçimleneceğinden, seçimli bir sanat eserinin karşılık bulacağı fikri: Anadolu'nun karakteristik yapısının gerçekçi uyumu ile özdeştirilir (Devrim, 1960, s. 4).

1960 yılının başlarında bu süregelen durumu özetleyen Yılmaz Güney, *"Sinemamızın Düşündürdükleri…"* adlı metninde film üretim koşullarını ve film üreticilerini açıklarken:

> "Türk Sinemasının kalkınmasını geciktiren sebeplerin başında, iyi senaryo yazarının yokluğu, teknik yetersizlik, sinema ile uğraşan kişilerin kültürsüzlüğü ve Amerikan filmlerinin kötü etkisinde kalmış bir sinema seyircisi. Sinemadan bir parça bile anlamadıkları halde, yerli filmleri küçümseyen, aydın geçinen kişiler ve küçük sermaye ile film yapmaya kalkan hevesliler... Sansürün etkisi ve film yapımcılar..." (Güney, 1960, s. 4).

Fakat yeni kuşağın yönetmenleri kendi şartlarını zorlayarak gelecek çağrısına *"kavga"* edercesine sarılmanın duygusunu yaşamakta. Bu çatışama da film yapımcılarının ticari dertlerindeki baskınlığı olduğu gibi dönemin sansür faktörü, hazırlanacak filmin akışına etki eden ağırlığı ile eserin sınırlarını belirlemekte. Bu sınırlılık kendi otosansürüne dönüşerek, üretim *"tıpkı"* biçiminde seyir almaktadır. Yılmaz Güney: *"Türk Sineması, kendisini çağdaş seviyeye ulaştıracak gençleri beklemektedir. Acaba gençler, bu şartları değiştirebilecek çareleri bulabilecekler mi?"* sorusunu yöneltir (Güney, 1960, s. 4).

Dönemin az sayıda okuru ile buluşabilen Si-Sa Dergisi'nde, 27 Mayıs İhtilali öncesi başlayan ve süregelen sinemanın sanat boyutunda değerlendirilmesi gerekliliği, toplumcu sorumluluğun yanı sıra; sinemanın üretim, dağıtım ve gösterim mekanizmasındaki aksayan ve sömüren biçimini küçük bir ölçekte aktarmanın çabası vardır. 1960'lı yılların değişecek atmosferinde ihtilali selamlarlar:

> "Özgür bir ortam da gelişmek çabasını taşımayan sanat, soyut değerinin yüceliğinden yoksundur. Kişi yaşayışının doğaüstü gerçeklerine değip geçmesi sorusunda bu yoksunluk, özgür olmayan ortam'ın kapsadığı toplum için bir bahtsızlık deyimi taşır. Bu, sanatsız kalmak yolunda olan toplum'un bahtsızlığıdır. Geçmiş kişi yaşantılarından bu yana, toplumlar, sanat çabalarının özgür adımlara bağlanması gerçeğini hep birlikte savunmuşlar ve bu savunularında başarı gösterinceye değin, yargılı kalmışlardır. Kişilerin ve toplumların, özgürlüklerini her zaman sevdikleri, her zaman sevmekte oldukları ve yine her zaman sevecekleri, unutulmaz gerçeklerin en yüce olanlarından biridir. Biz, özgürlüğümüzü seviyoruz. Bugün'lerimiz hepimiz için kutlu olsun." (Si-Sa Dergisi, 1960, s. 3).

Sinema sanatına dair dergi seyrinde, düşünsel fikirlerin izah edilecek bu öncel atılımı; 1961 Anayasası'nın kazanımı üzerinden değerlendirildiğinde, bağlayıcı/birikimli ilerleyişin argümanını oluşturur. Entelektüel toplumcu tavır, sadece anayasal beklentinin

değil, dönemin sanatçı/aydın karakteristiğinde beliren etkinin geçmiş köklerinden süregeldiğidir.

2.2. Dönüşen Düşünce Ortamında Kısa Süreli Parlama: Sine-Film Dergisi



Görsel 2, Sine-Film Dergisi, Sayı: 3, 1962, (Sinematek.tv Arşivi)

Sahibi: Şükrü Zıngıl - Selim Sabit Pülten, Sorumlu Yönetmen: Selim Sabit Pülten (Sine-Film Dergisi, 1962, s. 22).

Sine-Film Dergisi, Ocak 1962 yıllında yayın hayatına başlamış olup, 15 günde 1 çıkması planlanmıştır. Fakat bu kısa süreli parlama 3 sayı kadar ilerleme kaydedebilmiş Şubat 1962'de yayınları sonlanmıştır. Dergi incelendiğinde, hedeflenen yapının izleri çizilirken, dönüşümün hareketlenecek vurguları, geçmişin ve olanın eleştirel yıkımı üzerinden birleşir. Türk Sineması'nın dönüşen adımı, Sine-Film Dergisi'nde bir duraklama olarak ifade bulurken, 1965 yılına uzanacak birikimin, çizgisel arayışını betimler. Hazırlanan çalışma düzeninde, düşünsel ivmelerin parafları aktarılarak, geçişin/yönün söylevleri sıralanır.

2.1. Ne Bekleniyor Türk Sinema Sanatçısından?

Sine-Film Dergisi yayın hayatına başlarken, 1962 yılında sinemanın sanat yönüyle ele alınmayışı ve bu girişimlerin karşılık bulamayan tavrından yakınırlar. Şükrü Zıngıl ve Selim Sabit'in *"Bu Dergi Neden Çıkıyor"* adlı baş yazısında: Dönemin aydınının bu konuda bir eğilim göstermemesi bir yana, sinema sektörünün acı durumunu

bilenlerinde bahsi edilmesi gereken söylemi dile getirmemesini eleştirirler. Bunun kopuk bir meydana ait oluşu betimlenirken: *"Yazarları, oyuncu ve yapıcıları bir türlü bir araya gelemiyor, birlik olamıyorlar. Yol gösterici, birleştirici bekliyorlar, istiyorlar belki de."* demektedirler (Zıngıl & Sabit, 1962, s. 2).

Hayri Caner, *"Türk Sinemasında Prodüktör"* adlı yazısında, dönemin yapımcılarını tanımlarken, çoğunluğunun sinemayı bilmemesi ve bir miktar sermayesi olan kişilerin kâr hırsına dönük tecimsel bir kaygı ile girişmelerini, bunun çıkarımında üretilen filmleri de sanattan uzak bir hale kavuşturduğunu aktarır. Yapılan yatırımın karşılığını alma önceliği, *"Sanat da ne demek?"* söylemiyle alaycı tutumunu sergilemektedir (Caner, 1962, s. 4-5).

Üretim mekanizmasının anlatımı içinde sinemanın büyüyen bir endüstri halini alıyor olması ve bu sahanın kontrolsüz ve yağmalayan huzursuzluğunu Yücel Hekimoğlu, *"Sinema Kânunu ve Sansür"* adlı yazısında dile getirirken:

> "Küçücük şirketlerin, teşekküllerin kendilerine ait tüzükleri vardır. Halbuki Türkiye'de sinema büyük bir endüstri sahası içine; girmenin eşiğindedir… Küçücük teşekküllerin bile bir tüzüğünün olması gerekirken, işte sinema nedense böyle bir şeye lüzum hissetmemiş. Kör değneğini beller gibi hep ayni çizgi üzerinden gitmiştir. Bu piyasada prodüktör, senarist, kameraman, ışıkçı, rejisör, artist ve teknik elemanların hali arap saçı gibidir. Çorba gibidir. Anlaşmalar, mukaveleler nasıl olur? Nasıl ödenir? Bu insanların birbirlerine karşı tutumlarını belli eden ne gibi usuller vardır? Bunlar herkesçe meçhuldür. O yüzden her gün kavga, gürültü vardır Yeşilçam'da. Bursa Sokağı her an bir çatışma havası içindedir. Ve bizlerin en önemli özelliklerinden biri de bu kadar kötü ve namüsait şartlar altında bile halâ birtakım başarılar gösterebilmemizdir." (Hekimoğlu, 1962, s. 4).

Dönemin üretim evrelerinin sözlü yapı üzerinden kuruluyor olması, sinema alanın yazılı bir karara ihtiyacını zorunlu hale getirirken, tarihsel gelişimdeki uyumunu bozmaktadır. Yapım modelinin finansal anlamda belirsiz bırakılan kuralları, endüstriyel anlamda düzensizliğin bir sonucu haline gelir. Durumun hasarlı yapısı kendi içinde eklemlendiği gibi, üretilen sinema eserinin toplumsal bağlamda bir kavrayışı temsil edemediği aktarılır (Caner, 1962, s. 4).

Ş. Avni Ölez, *"Türk Sinemasına El Koyacak Bir Devlet Aranıyor"* adlı yazısında, yapılan filmlerin toplumun gelişmesine bir katkıda bulunmaması gibi uluslararası bir temsil niteliğine sahip olamayışına yakınır. Halkın yaşamsal gerçekliğine dokunması başarılamadığı gibi bayağılaşan bir çıkmaz içine girmesi zarar vermektedir. Sermaye

sahiplerinin ve sözde sinemacıların bu alan üzerindeki hükmü, kamunun yararına dönük olunması gereken sinemayı başıboş bir hale sürüklemiştir. Bu konuda devletin izahı bulması ve uluslararası bir eğitim-öğretim düzeyinde sinema okulunu kurması gerekmektedir. *"Türk Sineması'na el koyacak bir Devlet aranıyor. Evet, el uzatacak değil, düpedüz el koyacak bir Devlet..."* (Ölez, 1962, s. 13).

Mevcut olunan durumun kapsamlı bir gelişim kazanması, tanımsız bırakılan sinema alanının devlet ölçeğinde değerlendirilmesi ile gerek görülürken; aynı derecede Türk Sineması'nın, dönemin aydınları tarafından kavranması ve kurulacak bağının temsili irdelenir.

Ali Gevgilili, sinema tutumundaki aydın kızgınlığını *"Sinema, Yazar, Aydın ve Sonrası"* adlı yazısında dile getirirken:

> "İnanınız, yurdumuzda ne yapılabileceğini bilmeden, sinema adamlarımıza ağız dolusu söven aydınların durumu da sinemacılarımızınkinden daha az çirkin değildir. En iyi yerli filmlerimizi bile görmeğe katlanamayan aydınlarımız var. Anlamıyorum ne bekliyorlar Türk Sinema sanatçısından?" (Gevgilili, 1962, s. 8).

Fakat bahsi geçen durum üretilen sinemanın iyi olduğunu değil, bu sorunun çözümüne başvuracak aydının öncelikle ülkesini tanıyan ve doğru tahlil edebilen kişiler olmasını beklemektir. Batılı aydın figürlerine öykünenlerin, kendi gerçekleri içinde gezinerek, tekrar gözden geçirmelerini doğru bulur (Gevgilili, 1962, s. 8).

1962 yılının değişen ve aynı zamanda düzensiz eklemler barındırdığı sinema yapısında, dönemin tarihsel geçişi, çağın üzerinde yeniden bir adlandırma öngörülerini aralar. Nijat Özön, Ali Gevgilili ve T. Kakınç zamanın çıkışını kendi tahlilleri üzerinden tanımlarken, aynı zamanda duraklamanın dokusuna ivme kazandırırlar.

Bu tıkanık durumu Nijat Özön, *"Ölü Nokta"* adlı yazısında Lütfi Ömer Akad üzerinden değerlendirirken, sinema dilini geliştirme çabasına sonradan katılanların ileri gidemediği, yetkinliklerinin ve temel eğitimlerinin eksik bir sinema anlayışı içinde olmasının sorunu olarak görür. Yaratılacak eserin piyasaya dönük bir çabada biçim almasını benimsemeleri, acı olan bir durum olarak aktarılır. Olumsuzlayan Nijat Özön: *"Akad'tan sonraki yılları dolduran sinemacı topluluğuna karşılık, bunların bırakacağı boşluğu dolduracak, işi bırakılan yerden alıp yürütecek yeni bir kuşak da henüz görünürlerde yoktur."* demektedir (Özön, 1962, s. 15).

Ali Gevgilili, *"Sinemadan Başka Her Yerde"* adlı yazısında karamsar tabloyu açıklarken bir nevi hesaplaşmadan öte yeniden başlamanın hırsını savunmaktadır. Sinema sanatına bir katkıda bulunamayıp, zarar veren bu kişilerin artık silinmeye başladığını, yeniden başlayacak çağ ile bu bağın kopacağını yazarken, geriye bir gelenek dahi bırakamadıklarının acizliğini aktarır:

> "Sinemamızda iş yok, söz var artık. Kapandıkları odacıklarda geçmiş işlerini ortaya döküp birbirlerinin yerlerini kapmağa çabalayan bir yığın sürüngen. Kafka, usunda yaşattıklarının artık yeryüzünde var olduğunu bir bilse! Sus pus oluşları salt filmlerindedir. Yoksa odalarda, kendi solucan çevrelerinde çatır çatır konuşuyorlar. Oysa sinemanın konuşma alanı 35 milimetrelik bir şerittir. Ancak orada konuşan kişi sinema adamı olabilir. Ancak söz sinema diliyle söylenirse bir değer taşır. Söyleyen kişi güçlü olur. Sinemacılarımız konuşuyorlar. Sinema dışında her yerde! Savunmasız Türk Sineması'nın yıkılışı kötü olduğu ölçüde iyi de. Öğrendik hiç olmazsa herkesin ne olduğunu. Yanımız yeniden kurulacaksa, bunlarsız olacak bu iş. Türk Sineması'nın gevezeleri, yüreksizleri, güdük adamları ölüyor. Sevinelim. Bu gerçekten de cesedi üstünde hora tepilecek bir zavallılar ordusuydu! Geride bir gelenek bile bırakmayacaklar. Kalacak neleri var ki? Gelecek çağın sinemacılarına bugünün tek olumlu kalıtı da bu... Her şeye baştan başlayacaklar." (Gevgilili, 1962, s. 3).

T. Kakınç, *"Oyun Bitti Şimdi Ne Olacak?"* adlı yazısında, sinemanın orta kuşak yönetmenlerinde yaşanan tıkanma/belirtisiz durumunu, her türlü ithal etkiyi kabullenmiş olmasına rağmen; bu kabullenişin özgün bir biçim alamayıp, olağan durumunu sorgulamayan bir inatlaşmanın içine girmiş olduklarını belirtir. Bu *"ölü serüven dönemi"*, sansür uygulamalarının etkisiyle tabakalaşmış olsa da durumun ikna edici bir sebep olmadığı kabul edilir. Seyircinin göstereceği karşılığın, bu sorunu yüzleştireceği vurgusu bir *"umut"* olarak beklenir (Kakınç, 1962, s. 7).

Sine-Film Dergisi ile derlenen metinler, 1962 yılının eleştirel anlamda kısa süreli bir kesitini sunmaktadır. Sinema sanatına dair sorgunun kavramları belirginleşirken aynı zamanda tutulacak yazım geleneği, entelektüel eğimini toplumsal anlamda bir sorumluluk üzerine odaklar. Dönemin ilerleyişi içinde, sinemaya dair sorgunun yazarları da belirginleşmektedir.

2.3. Kırılma Döneminde: Sinema 65 Dergisi



Görsel 3, Sinema 65 Dergisi, Sayı: 2, 1965, (Sinematek.tv Arşivi)

Sahibi ve Sorumlu Yönetmeni: Selim Sabit Pülten (Sinema 65 Dergisi, 1965, s. 19).

Adalet Partisi'nin 1965 seçimleri ile başa gelmesinden hemen sonra, çoğu yönetmenler *"maddeci"* ve *"ileri"* söylemleri barındıran toplumsal felsefe anlayışlarından kendilerini ayırırlar. Bu hızlı kabuk değiştirmenin ekonomik koşullara bağlılığı, Yeşilçam içerisinde kendilerini barındıramayacaklarına dair çıkarımları ile ilgilidir. Ağırlaşan siyasi baskının, toplumcu söylem pratiklerine alan oluşturmayacağını düşünmüş ve uyum sağlayabilecekleri yeni bir arayışın alan savunması içine girmişlerdir. Toplumsal gerçekçi sinemanın karşılaştığı bu ağır darbe sonucu, Yeşilçam'ın ticari pratiğini olumlayan kavramlar, solcu sinema yazarları ve Sinematek çevresi tarafından ağır biçimde eleştirilmiştir (Daldal, 2005, s. 116-120).

Sinema 65 Dergisi yayın hayatını Ocak 1965'te başlatmış olup, Aralık 1965'te 12 sayı olarak sonlandırmıştır. Nijat Özön'ün *"kırılma"* olarak gördüğü bu dönem, dergi bağlamında: *"Sinemacılar-eleştirmenler çatışmasının, yansımalarının ürünü"* olarak kesin kopuşun iki topluluk arasındaki *"belge"* özelliğini belirtir. 1965 yılı ortasında Türk Sinematek Derneği'nin kurulması ile genç yönetmenler kuruma tavır alarak Türk Film Arşivi'nde kümelenmeye başlarken; Sinema 65 Dergisi'nin kapanmasının ardından bir kısım eleştirmen Yeni Sinema Dergisi'nin kadrosuna eklemlenerek Türk Sinematek Derneği yapısında birleşir (Özön, 2000).

Dönemin sinemacıları ve eleştirmenleri arasında son bir deneme niteliği/uyumluluğu arayan Sinema 65 Dergisi, Nijat Özön'ün tanımlaması doğrultusunda:

> "Yapımcılar, bir avuç yeni yönetmenin kişisel kavgalarına alet olduklarını, eleştirmenleri karşılarına almakla büyük bir yanlış yaptıklarını düşünmeye başladılar; nitekim bir yıl sonra, 1965 seçimlerinin sonucu da eklenince, bu yönetmenlere uyguladıkları örtülü bir boykotla onları bir tür "cezalandırdılar". Boşta kalan bu yönetmenlerin, davranışlarını ussallaştırmak için "kuram üretmeye" başlamaları da bunun sonucuydu. Sinema 65 denemesi işte bu bağlamda ortaya çıktı. Yeni yönetmenlerin başını çeken Halit Refiğ'in bu denemeye katılmasının kaynağında, hem eleştirmenlerle kanlı bıçaklı olmanın getirdiği olumsuzluklar hem de yapımcıların bu durumdan hoşnut olmamalarının büyük etkisi vardı. Böylece şura dolayısıyla ters tepkilere yol açan durumun bir ölçüde giderilmesi, yapımcılara eleştirmenlerle köprülerin tümden atılmadığının gösterilmesi erekleniyordu." (Özön, 2000).

Türk Sinematek Derneği ve yayın organı Yeni Sinema Dergisi'nin öncesinde kurulan Sinema 65 *"denemesi"* kendi içinden seçimlenen metinlerce aktarılmıştır. Nijat Özön'ün nitelendirmesi gereğinde *"...değişik sinema yazarlarının birleştikleri bir dergi olamadı."* saptamasıyla değerlendirilmelidir. İncelenen konu gelişiminde, dönemin yazarlarınca ortak bir kararın gelişimi hedeflenirken, farklı duyum ve içeriklerin ağırlıkları belirginleşir. Karmaşa veyahut çok sesli bir zemin olarak eklemlenen Sinema 65 Dergisi, kendi iç yapısının hareketinde ikili bir odak tutmaktadır. İçeriğin anlaşılır bir devamlılık kazanması adına Halit Refiğ'in saptamaları ayrı bir başlıkta derlenir. Bu durum dönemin sinema tavrındaki Yeni Sinema Dergisi'ne olan geçişin alt metnini daha görünür kılacaktır (Özön, 2000).

2.3.1. Türk Sineması'nda Değişim Gerekli Midir?

Türk Sineması'nın konu bakımından tekrarlanan hâli bir *"keşmekeş"* olarak çıkmaza girerken, *"İşletmeci efendinin ukalalığından. Prodüktör beyin aceleciliğinden, senaryocunun çok eser vermesinden..."* doğan bir bunalım hâli. İlhan Ergin, bu durumun aşırılığını, kanunda *"amortisman"* olarak geçen, yıllık üretimin fazlalığıyla karşılık bulacak vergi indiriminde görür. Hazırlanan senaryolar da bunun doğrultusunda bir yaratıcılıktan öte yabancı eserlerin birer taklidi veyahut daha önce yazılmış metnin tekrarlanan kopyasına dönüşmektedir (Engin, 1965, s. 4-5).

T. Kakınç, olagelen savunulardan *"Halk böyle istiyor da"* hâlini, üretilen filmler için sığınılan söz birliği olarak görür. *"Halkın İstediği Halkın İstemediği"* adlı metninde, yerli filmlere konu içeriğinin ve tekrarlanan dramanın halkın talepleri doğrultusunda işlenecek usulüne, karşı çıkılması gereken bir mesele olarak bakmaktadır. *"Türk seyircisi, batı filmlerinden olsun, yerli filmlerden olsun belirli bir sinema eğitiminden geçmiş ve belirli bir seyirci ortamına ulaşmış değildir."* Bunun neticesinde belirgin olmayan bir beklentinin çıkarımını, sunulmuş filmlerde aramayı hatalı görür. Yapımcıların rastgele gösterime sunduğu filmin görece bir beğeni alıp ardına benzerlerini/kopyalarını tekrarlamak doğru bir çıkarım sağlamayacaktır. Yaratılan beğeni ölçüsü, kısır bir beklentinin karşılığını uydurmaktır (Kakınç, 1965, s. 14).

Sinema sorgusunun gelinen düzeyinde Tanju Akerson, eleştirmenlerin *"mevcut düzenin değişmesi gerektiği"* konusunu öne sürdüğünü; var olan yaklaşımların, çözümlenmesi güç başıbozukluğun temel sebeplerine bağlı olduğunu aktarır. Eleştirmenlerin birbirinden kopuk olarak başladıkları sinema eğilimi artık *"Robinson yalnızlığı"*ndan çıkmış ve görüşlerini paylaşacakları ortak alanların yaratımı belirginlik kazanmıştır. Bir kazanım olan bu durum, karşı çıkılan *"bozuk düzene"* ilk saf tutmadır (Akerson, 1965, s. 15).

Yaratılan sinema eserlerindeki niteliksizliğin, toplumun geri kalmışlığı ile olan paralel seyri, yine onun zorunlu eğilimi ile karakter kazanmış, bir nevi uydurulmuştur. Olagelen bu *"ilkel"* durum, toplumun tercihi doğrultusunda bir uyumu değil, kendisine sunulanı seçebilme yoksunluğundandır. Belirli bir kültür ortamının oluşturulamamış olması, toplumu yöneten kesimin düşürdüğü bir neticedir. Yaratılan yoksun değer ortamı, toplumu kolay yoldan istismar edenlerin çıkarlarına dönük bir politika halini almıştır. Bunun temelinde, eğitim sisteminin bilinçli şekilde halka hatalı öğrenim uyguladığıdır. Getirilen düzey neticesinde, sistemin tekrarlanacak döngüsü yaratılır. Sanatçı kavramı bu değerde önem arz eder. Sistemin bu uyanıklığına ortak olanları baskılayacak kişilerin, sanatçı sorumluluğunu kavrayabildikleri gibi, kendi yetkinliklerini geliştirebilmesi beklenir. Turan Ceyhun, Türk sinemasının bu tavır doğrultusunda özlenen haline geleceği belirtilir (Ceyhun, 1965, s. 16-17).

Nijat Özön, sinemacıların içinde bulunduğu durumu betimlerken, kuşağın yaratmış olduğu tekrarlanan yol izahında, kırılması gereken "*çemberler"* olduğudur.

Olağanlaşan bu durumu, sinemacının sorgulayan/kaygılandıran bir engel olarak görmemesi veyahut çemberin bir halkasını geçici olarak aşabilse dahi yine tekdüze eski merkezine dönüşüdür. Bu kabuğun kırılması sistemli bir dirence ihtiyaç duyar. Sinemamızın kurtuluşunda bulduğu bu organize hâl, cephe gerisinden *"hücuma"* kalkacak sinemacının doğru hedefle *"on buyruğu"*nu sıralayabilmekte görür. Gelinen aşamada *"Baş aşağı duran bu yargıları, ayaklan üstüne oturtmak gerekir."* (Özön, 1965, s. 5-7).

Nijat Özön, *"Sil Baştan"* adlı metninde, ülkemiz sanatı değerlendirilirken, az gelişmiş ülkeler açısından görmek gerektiğini belirtir. Batı'nın önemli eserlerinin ülkemize gelişi Tanzimat sonrasına kalmaktadır. Yurdumuz da bu türlerin geçmişi yüzyıl kadar olmakta, geçen zaman ile doğacak yetkinlik uzun ve düzensiz bir gelişim gösterdiğinden, farklı türlerin dağılımında niteliksiz durumlar yaratmaktadır. Bu taşınan ürünler üzerinden çıkılan izahta *"ne batılı ne ulusal"* bir seyir izleye bilmiş, daha çok *"melez"* yaratılar yakalanmıştır. Bu kaynaklar sinemamız için güvenilir dayanak oluşturamayacağı için, edinilecek dokümanın/malzemenin yakın tarihlerde olması beklenir (Özön, 1965, s. 4-6).

1965 yılının sonlarına gelindiğinde Agâh Özgüç, film üretiminin *"ticari serbestisi"* ile doğan *"başıbozuk"* hâlini; bir kurum veyahut sorumlu kişilerce denetimi oluşmadığından, dengesizlik içinde sürmekte olduğunu belirtir. Üretilen film sayısının yıllar üzerinden anormal artışı, sinemamıza belli bir *"izlenim"* yoksunluğu bırakmış, bu düzensiz sıçramalar *"film enflâsyonu"*na neden olmuştur. Film sayısında doğan artış, gösterimin yapılması için *"sinema salonu"* meselesini ortaya çıkarmıştır. Aynı derece film maliyetlerine getirilen sınırlama da üretilen filmlerin kalitesine etki etmeye başlamıştır. Kısa bir zaman dilimine sıkıştırılmaya başlanan film yapımı, endüstrinin *"gecekondu sineması"* dönemini açmıştır. Maliyeti düşürmek adına aynı mekânda iki farklı filmin çekimi ile iç içe bir görünüm almaktadır. Bu *"ikiz filmler"*in amacı kalite olmayıp kâr odaklı bir beklentiye dönüştüğüdür (Özgüç, 1965, s. 3-7).

Kişilerin *"gecekondu sineması"*na olan yönelimi: Bölge satışları ile belirlenen fiyatlar olduğu gibi dış pazarın yaratılmamış olmasıdır. İç pazar ise satış bölgelerini kendi arasında parsellemiş olan film işletmecilerinin elindedir. Sinemalar üzerinde kurdukları bu saltanat ile istedikleri gibi gösterim sürelerini düzenliyor, fiyatları kırabiliyorlardır.

Haliyle yaşanan film enflâsyonun sorumlusu oldukları gibi bu durumdan oldukça faydalanmışlardır (Özgüç, 1965, s. 3-7).

> "Evet, bütün bunlardan sonra Türk sineması tekmil kadrolarıyla laçka olmuştur. Bu çözülme önümüzdeki mevsim, sonuç noktasına varacak, beklenmedik iflâslar ortaya çıkacaktır. Bu iflâslarda ancak Türk sinemasının içten yıkılmasıyla olacaktır. (Türk sinemasının dıştan yıkılması bugün için güçtür. Yıkılırsa, içten yıkılacaktır.)" (Özgüç, 1965, s. 3-7).

Sinema 65 Dergisi'nin, Türk Sineması üzerine getirdiği sorguda, mevcut durumun hasarlı bir yapıda süregeldiği ortak bir kararın parçalı izlenimi olarak aktarılır. Tekrarlanan tavır ise değişimin argümanlarını kuracak taraflaşma çıkışını beklemektir. Dergi içeriğinde kendi özel tavrını koruyan Halit Refiğ ise ilerleyen tarihlerde *"Ulusal Sinema Kavgamız"* olarak adlanacak görüşlerinin temelini atmaktadır.

2.3.2. Halit Refiğ: Türk Sineması Nedir?

Halit Refiğ'in Sinema 65 Dergisi kapsamında aktardığı yazılarında, Türk toplumunun tarihsel analizi üzerinden sinema sanatıyla kurulacak karakteristik bağlamını işlemektedir. Hazırlanan çalışma düzeninde ayrı bir yapının kuramsal temellerini oluştursa da döneminin karşılıklı birikimi içinde kavramak, ilerleyen tarihlerde savunulacak fikirlerin cephesini görmede anlaşılır kılacaktır. *"Türk Sineması Nedir?"* başlığı altında aktarılan 3 metin, dergi kapsamında bir denge kazandığı gibi, vurgulanan saptamalar sinema yazarları ve aydınlarca sonraki süreçlerin eleştirilen ve eklemlenen argümanı olacaktır.

Halit Refiğ, yapılan eleştirilere denge sağlaması açısından, meselenin ekonomik ve sosyal tarafının göz ardı edilmesinden yakınır. *"Türk Sineması Nedir? 1- Gerçek Duygusu"* adlı metninde, yapılagelen sanat ürününün, toplumun bir yansıması ve temel düzeyin standardına uygun bir seviyede olduğunu savunur. Bu paylaşımın ölçüsünde: *"Sinema sanatçısı, içinde yaşadığı toplumun sanat gelenekleri, kültürel seviyesi, ekonomik imkânları ve teknik standartları ile şartlıdır."* diyerek, olağan bir seyir olduğunu konusunda uyarır. İlerlemesi gereken önermede, kültürel köklerin ve geleneğin soruşturmasını yaparak, sosyal-ekonomik koşuluna uygun bir sınırlama bekler. Ancak o zaman dünya sinemasında nereye konumlanacağı görülecektir (Refiğ, 1965, s. 12-13).

Halit Refiğ, *"Türk Sineması Nedir? 2- Sinemamızın Kökleri"* adlı metninde, ekonomik anlamda toplumun gelişim evresini karşılaştırarak, sinema eğiliminin ne yönde olması gerektiğini irdelerken: Batılı ülkelerin biriken sermayeleri, üretim kaynaklarının doğru kanalize edilmesi ile tarihsel aşamada burjuva devrimi tamamlamış, hürriyet ve demokrasi anlayışını oturtmuştur. Türkiye toplumu ise *"talan ekonomisinden üretim ekonomisi"*ne geçişini sağlayamamış, sermaye birikiminin oluşamaması ile sınıfsal farklılık belirginleşememiştir. *"Şimdi, bir burjuva toplumunun değer yargılarının burjuvası olmayan bir topluma nasıl ölçü olarak tatbik edeceğiz? Filmi yapanlar ile film üzerine yazanlar arasındaki görüş ayrılıkları buradan doğuyor."* demektedir. Eleştirmenlerin burjuva temelli yaklaşımını ölçü almayıp, film yönetmenlerinin halka ulaşmada *"kestirme yolu"* yine halkın kültür pratiğinden çıkarmasını, ekonominin hasarlı gelişimi üzerinden kurmaktadır. *"Kendi değer yargılarımız"* ile doğacak eleştirmenin, sinemamızın kökleri ve kültürel geleneğini bulguladığı sürece ilerleme kazanacağını düşünür (Refiğ, 1965, s. 7-9).

Sanatın gelişim boyutu üzerinden değindiği karşılaştırma üzeri: Batının dram anlayışında belirli köksel değerlerin tiyatro ve antik Yunan metinleri ile kurulumu karşısında orta oyunu, karagöz ve meddahlık yetersiz ve sınırlı kalmaktadır. Görsel sanat geleneğinde, Batı'nın önemli ressamlar ile perspektif algısını kazandırabilmiş olması; İslamiyet'in ise resmi yasak kabul etmesiyle minyatür, halı deseni, çini işlemeciliği gibi tek boyutlu figürleri kullanmak zorunda bırakmasıdır. Yine Batı müziğinin çok sesli işleniyor olması ritim ve armoni duyumunu kazandırmış; toplumumuz ise tek sesli musikinin etkisinde kompozisyon yapısını kuramamıştır (Refiğ, 1965, s. 7-9).

Sinema seyircisinin dönem içindeki sosyolojik analizinde: Yüzde 60'lık kesimin okuma yazmadan mahrum olması; yaşamını idame ettirecek olanakların kısıtlılığı ile birlikte, bir bütünü teşkil etmenin dışında farklı etnik ve kültürel grupların çoğul adlandırılması içinde tanımsız kaldığıdır. Geriye kalan yüzde 40'lık kesim ise büyük şehirlerde toplanarak, yeterli derece burjuva eğitiminden geçtiği gibi önemli bir kısmının ticaret ve memuriyetinin sağlandığı imkân dahilinde yaşam seviyesini yükseltebilmiş olmasıdır. Bu azınlığın, Batı dünyası ile kurduğu bağ neticesinde, *"Türk halkını teşkil eden kalabalıktan farklı duyuş, düşünüş ve zevkler meydana getirmiştir."* Bu sosyal farklılaşma, toplumun değer yargıları dışında ayrı bir sınıf özelliğinin göstergesidir. Halit Refiğ azınlığın karakteristiğini tanımlarken:

> "Sahip çıktığı fikirlerin köklerini araştırmadan yaşadığı toplumun öncüsü ve ileri ucu olmaya yeltenir. Bu sersemlik, Cumhuriyet Türkiyesi'ne Osmanlılıktan kalma bir mirastır. Bu azınlık tıpkı Osmanlıda olduğu gibi, özünden gelen her şeyi küçük görür ve elinin tersiyle iter." (Refiğ, 1965, s. 7-9).

Mevcut sinemanın meşruluğunu savunan Halit Refiğ, üretilen filmlerin, halk ile kurulan ekonomik uzlaşımdan doğan bir dil olduğunu aktarmaktadır. Seyirci ile film yapımcısının bağını koruyan zorunluluk *"Türk filmlerinin fikrî seviyesinin (entelektüel yapısının) ayarı olur."* demektedir (Refiğ, 1965, s. 7-9).

Halit Refiğ, *"Türk Sineması Nedir? 3- Sinemamızın Dayanakları"* adlı metninde, Türk Sineması'ndaki teknik ve estetik gelişimin ancak ekonomik alt yapı kurulabilirse mümkün olacağını söyler. İki seçimde tanımlar: İyi film yapanların değerlendirilme olarak ayrı tutulması ve ekonomik anlamdaki kazancının korunması; ikinci seçenek ise Türk filmlerinin dış pazara açılabilmesi ile sağlanacak ekonomik genişlemedir (Refiğ, 1965, s. 14-16).

Türkiye'nin dünyadaki yeri ile ilgili olan meselenin siyasal analizinde:

> "Cumhuriyet İdaresi yöneticileri, yeni bir dünyanın, bloklar arası üçüncü kuvvetin, öncüsü olmak şansını sadece kaçırmakla kalmadılar, aynı zamanda eşsiz bir miskinlik politikası ile Türkiye'nin dünya olayları üzerinde fikir yürütemeyen, sözüne kulak asılmayan, önemsemeyen bir devlet haline gelmesine sebep oldular." diye belirtir (Refiğ, 1965, s. 14-16).

Bu meselenin sinemaya yansıyan tarafında, estetik ve teknik imkansızlıkların üstünde bir tahribe yol açtığı; sanatçı ve fikir adamlarımızın seslerini dünya gelişmelerinde duyurabilmesinin güçlüğü sebebiyle, evrensel aidiyetini kuramayarak daha kapalı bir çerçevede sorgulayan kim-liğe büründüğüdür (Refiğ, 1965, s. 14-16).

"Türk toplumunun yapısı değişmedikçe, Türk sinemasının ekonomisinde bir gelişme olmadıkça, Türkiye dünyada sesini duyurmadıkça, Türk filmleri dış pazarlara açılmadıkça, Türk sinemasına bugünkü şartları içinde hiçbir ilerleme şansı yok mudur?" Yönelttiği sorunu, Lütfi Ömer Akad üzerinden örnekleyerek, şartların zorlanmasında bulur. Tarihsel gelişim, *"büyük sıçrama"* olarak karşılığını verememiş olabilir, fakat *"ileri kuvvetin"* toplumsal anlamda güçlenebileceği değer aşama yaratılacaktır (Refiğ, 1965, s. 14-16).

Eleştirel anlamda atılan bu adımlar Türk Sineması üzerine *"ideali"* aralarken, içinde bulunulan ortam düşünsel ve tutum anlamında hazır olmayıp, girişilen deneme

karşılığını bulamamıştır. Fakat sinema sanatına dair düşünü merak eden genç bir kuşak doğmaktadır (Sinema 65 Dergisi, 1965, s. 3-4).

BÖLÜM 3. TÜRK SİNEMATEK DERNEĞİ'NİN TARİHSEL KONUMU, TAHLİLİ VE YAPISAL DÖKÜMÜ

3.1. Sinematek Kavramının Gelişim Evresi

Türkiye de sinema olgusunun düşünsel yol arayışlarında, Türk Sinematek'i ile kurulan ortak meydan yaratımını, bir tarifleme/tanımlama gereği ile sınırlamak, kavramın alt metin inşasında, kurumun kapalı bir çıkarımına denk düşürecektir. Çağın, sinema sanatıyla olan bağında: taşıyan ve inşa eden niteliğini, döneminin entelektüel etkilerinde görmek kadar, sanatçı/aydın söyleminde fikirlerin bir yol izahı aralıyor oluşu da öncel değerdedir. 1965 yılının Türkiye'sinde bu kurumun seyri incelenirken, tarihsel olarak dünya ölçeğindeki yeri ve ülkemize aitlenen geleneğini ilk adımda belirtmek gerekir. Bu sayede örneklenen modelin pratiğinde olan işleyiş sorgulanabilir olacaktır.

Sinematek olgusunun ortaya çıkmasındaki ilk belirlenim *"arşiv"* kavramı üzerinden çıkış alır. Yunanca da *"arkheion"*, Latince de *"archivum"* olarak adlandırılan bu faaliyet tarihsel olarak edinilen bilgi ve tecrübelerin belge niteliğindeki izini, sonraki kuşaklara toplumsal bir birikimin yükümlü aktarımı olarak muhafaza edilmesidir (Eren, 2012, s. 5-6).

Klasik film arşivciliği bu anlamda: Geçmişin sinematografik belge materyali olarak, teknolojik ve sanatsal bir nitelikte oluşu; döneminin kültürel, siyasi, sosyal ve ekonomik özelliklerini yansıtan içeriği ile değer görmekte. Kültürel mirasın bu sorumlu pratiğinde: Sinematografik belge/eser toplayan, bunların korunması ve düzenlenmesinin gerekli koşullarını yaratan kurumların, film malzemesinin kimyasal özelliklerinden dolayı zamana ve dış etkenlere karşı dayanıksızlığını erteleyebilmek adına, yetkin bakım ve onarımını sağlayabilmelidirler. Bu sebepten kurumsal olarak, devlet veyahut özel kuruluşların gerekli depolama alanının fiziksel koşullara uygun olması gerekmektedir. Kendi içinde disiplinlerarası bir organize hali barındıran bu sistem, alanında yetkin kişileri yetiştirmek/bulundurmak sorumluluğundadır. Ekonomik anlamda bir altyapı döngüsü doğacağından, ihtiyacı karşılayacak bir gelir dengesine muhtaçtır. Bu koşulların sağlanabilirliği ile elde edilen kaynaklar kültürel amaçlı araştırma, eğitim ve gösteri kullanımına olanak sağlayacaktır (Turhan, 2004, s. 1-5).

Sinematek *(Cinématèque)* kavramı ise Fransızca kökenli olup *"bibliotheque"* (Kütüphane) sözcüğünden model alınarak türetilmiştir. Leon Maussinac tarafından

1921'de Cinemagazine dergisinde bu kavram duyurulur. Arşivlerin temel işlevi olan toplama, koruma ve erişimini yerine getirerek film arşivleri ile aynı özellikleri paylaşır. Sinematek *(Cinématèque)* kavramı ise Film Arşivi *(Film Archive)* kavramı üzerinden daha geniş bir çerçevelemeye karşılık gelir. Sinematografik film/video arşivini muhafaza etmesi ve gösteri salonlarının yanında; kütüphanesi, sinema ile ilgili belge ve basılı dokümanları içeren arşivleri, araştırma ve yayın yapan alanları, eğitim programlarını düzenleyen birimleri ile kapsamlı birer organizasyondur. Barındırılan kültürel ve sanatsal değerlerin toplum ile dolaşımını/paylaşımını hedefler (İnceoğlu, 2001, s. 19-26).

Sinemateklerin gerçekleştirdiği çalışma biçimi ülkelere ve kurumun belirlediği disipline göre çeşitlilik göstermektedir. Üç ana başlık altında: *"Arşivcilik", "Gösteri", "Eğitim"* olarak yapısal ağırlığı belirlenir. Yaratılan konu perspektifi: Sinematografik materyalin ve görsel-işitsel verilerin arşivlenmesi, topluma ulaşmak ve film kültürünü kazandırmak için gösteriler düzenlemek, konu hakkında araştırma yapanlar ve bilgi edinmek isteyenler için eğitim faaliyetinde bulunmaktır (İnceoğlu, 2001, s. 35).

Filmlerin, sinematografik bir materyal olarak saklanması kişisel çabaların öngörüsü ile başlarken, çağdaş anlamda kurumların kuruluşu, 1930'lu yıllarda sessiz filmlerin terkedilip sesli filmlere geçildiği zamana denk düşer. Çağdaş anlamda ilk film arşivi, İsveç'in Stockholm kentinde 1933 yılında kurulan *"Svenska Filmsamfundet"*dir. Londra'daki *British Film Institute* (1933) ve Berlin'de kurulan *"German Reichsfilmarchiv"* (1934) erken kurulmuş olsalar da süreçte en önemli kabul gören Henri Langlois'nın 1936'da kurduğu Fransız *Cinématèque*'idir (Eren, 2012, s. 13). Aynı değer de New York'ta *"George Eastman House"* ve *"Film Library of Museum of Modern Art"*, Torino ve ayrıca Moskova, Lozan, Tokyo Sinematekleri sayılabilir (Kurt, 2017, s. 124).

Film mirası üzerine çalışma yapan kurumların karşılıklı yardımlaşmaya dayalı aktif iş birliğini paralel bir seyirde görebilmek adına, Fransız *Cinématèque*'inin kurucusu olan Henri Langlois'nın girişimi ile *"Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF)"* 1938 yılında kurulur. Kurucu üyeler olarak: "*Cinématèque Française, The Museum of Modern Art'ın Film Arşivi (MOMA), British Film Institute (BFI), German Reichsfilmarchiv"* ile toplamda dört üye kurum olarak faaliyete başlanılır. Federasyonun merkezi Paris olarak belirlenmiştir, fakat İkinci Dünya savaşı bu gelişmeyi örselediğinden 1946 yılında tekrar kurularak Fransa'da kayıtlı olan federasyonun yönetim

merkezi Belçika'ya taşınmıştır. Faaliyet kararlarının belirlendiği bu federasyon ile yapılması gereken çalışmaların ortak hedefinde: Koleksiyon, kataloglama, koruma, filmlerin ve ilgili dokümanların restorasyonu olmaktadır. Üyelerine, kültürel anlamda gelişim faaliyetleri teşvik edilerek: Gösteri amaçlı kopyalarla film programı düzenlemek, sinema kütüphanesi, yayınlar, sinema ile ilgili müze parçalarını toplama ve sergilemek gibi özellikler sunulmaktadır. Üyelerden beklenen kesin şart ise özerklik, ulusal düzeyde faaliyet ve filmleri ticari amaçla kullanmamaktır (İnceoğlu, 2001, s. 20-23).

Sinematografik materyalin *"kamuya açılması"* ve *"korunması"* FIAF içinde uzun yıllar sürecek bir tartışma konusudur. Sinematografik mirasın geniş kitlelerce tanınmasına yönelik film gösterilerine öncelik vermek, veyahut tam karşıtı, gelecek kuşaklara hasarsız aktarımı için koruma amaçlı programlar yapmak olmuştur. Tartışmanın belirgin iki cephesi vardır: *"Cinématèque Française* ve *British Film Institute (BFI)". British Film Institute (BFI)* kurucusu Ernest Lingren *"Film Arşivi"* kavramı üzerinden bir bakışın doğru seyir izleyeceğini düşünerek koruma esaslı programlar sayesinde gelecek kuşaklara sinematografik mirasın hasarsız ve güvenli politikasını savunmuştur (Eren, 2012, s. 26). *Cinématèque Française*'in kurucusu Henri Langlois ise filmleri korumanın en iyi yolunun onları göstermek olduğuna inanmış: *"Film, gösterilmek için yapılmıştır."* demektedir. Filmleri yalnızca toplayıp korumak değil, aynı zamanda filmler ve ilgili belgeleri insanlarla paylaşmayı savunur. *British Film Institute (BFI)* klasik anlamda *"Film Archive"* kavramı üzerinden biçim alırken; *Cinématèque Française* ise daha kapsamlı bir yaklaşımı düşünerek *"Cinématèque"* kavramı üzerinden insanların kültürel anlamdaki mirasa tanıklığını/etkileşimini değer görür (İnceoğlu, 2001, s. 19-20).

Henri Langlois ile başlayan bu seyir, sinematografik kültür mirasının ve *"ortak yaşam ortamının"*[2] yaratımında, sadece bireysel bir hedefin arzusu olmayıp, toplumların kültür/sanat yaşamına etki eden evrensel bir modelin inşası kazandırılmıştır. Sinema ve toplumu çevreleyen bu bağın karakteristiğini birey üzerinden çıkış alarak tariflemek doğru olmasa da sürecin basamakları açısından gerekli bir anlatım olacaktır. Henri

[2] "Paris'in kendisi büyük bir sinema salonu gibi. Şehir içinde ortak yaşam ortamları yaratılan bir şehir. Bütün sanat faaliyetleri de bu ortaklık içinde yeşerir. Yeryüzünün bu anlamda tek kentidir." 1989 yılında Onat Kutlar ile yapılan bir röportaj (Kutlar, 2018, s. 243).

Langlois 1914 yılında İzmir'de doğar, beş yaşına geldiğinde ise ailesi ile Fransa'ya döner. 1930'lu yıllarda evinin banyosunda koleksiyonlarını oluşturmaya başlar (Şalom, 2015, s. 279-282). Georges Franju ile amacı, filmleri yalnızca toplayıp korumak değil, filmler ve onlarla ilgili belgeleri insanlarla paylaşmak olur. İlk adım olarak 1935 yılında *"Cercle du Cinéma"* adlı bir sinema kulübü kurarak faaliyet çabalarını oluşturmaya başlarlar. Sinema kulüplerinin popüler film gösterimleri veyahut klasik film arşivciliğinin sınırlı pratiğinin dışına çıkmak kanısındadırlar. Gereken finansal desteği *"La Cinématographie Française"* dergisinin sahibi olan Paul-Auguste Harle'dan edinerek girişimlerini gerçekleştirirler. Yönetmenliğini Henri Langlois'nı üstlendiği *"Cinématèque Française"*, Georges Franju, Jean Mitry ve Paul Auguste Harlé ile 1936 yılında sinemaya özgü, özel ve özerk bir mekân olarak Paris'te kurulur. Sinema sanatının kendine özgü havasını barındıran bu kurum, klasik arşivcilik anlayışının dışında yeni bir organizasyon biçimi olarak faaliyet gösterir. Sinemaya dair bütünsel bir yaklaşımı çevreler. Sinema kültürünün yaygınlaşmasında önemli bir etkisi olan kurum, yeni bir sinemacı/seyirci kuşağının da yetişmesine katkı sağlar (İnceoğlu, 2001, s. 19-20).

3.2. Türk Sinematek Derneği



Görsel 4, Türk Sinematek Derneği Program Broşürü, (Jak Şalom Arşivi)

> "Sinematek, içi geçmiş arşivcilerin kilitli kapılar ardında sakladıkları raf raf filmler yığını olmayacaktır. Ülkemizde her kurum için olduğu gibi onun için de yaşama koşulu tektir: Canlı, geleceğe ve halka dönük bir kurum olmak. Bağımsız bir kurumdur Sinematek. Ne devlete bağlıdır, ne de herhangi bir özel kuruluşa. Bu yüzden para olanakları sınırlıdır. Ama bu sınırları duyurmayacak bir düzenle başladı işe. Bunu sürdürmek de, yozlaştırmak da bizim elimizde." (Kutlar, 1965, s. 15).

Sinematek kavramının katmanlı yapısı, organize bir faaliyetin açılımında taşınan alt metni üzerinden basamaklandığı gibi, aitlenen kültür ortamının/çağının adlandırmaları içinde yeniden biçim almaktadır. Bu durum, tanımlanan temsilin kapalı yapısını değil, daha çok açık uçlu eklemlerinin keşfedilmesi ile ilgilidir. 1965-80 yılları arasında faaliyet gösteren Türk Sinematek Derneği, kavramın taşınan ve dokunan uyumunda yeniden bir temsil olarak Türkiye tarihselliğinde yer bulur. Oluşan organize yapı kendi içinde birimlere odaklanırken, belirli ağırlık merkezlerinde koşulların getirisi ile yeniden yorumlanır. Hazırlanan çalışmanın basamakları bu temelde sınıflandırma gereksinimini gerekli kılmaktadır.

Türk Sinematek Derneği incelenirken: Kuruluşuna giden süreç, kişiler odağından aktarılır, bütünsel anlamda faaliyeti belirtilir; Sinematek Derneği'nin tarihsel olarak dört ayrı dönem üzerinden değerlendirilme gerekliliği Önder Özdemir'in *"Sinematek ve Yeniden Sinematek"* adlı makalesi üzerinden çerçevelenir; kurumsal anlamda bürokratik yapısı genel kurul toplantıları üzerinden örneklenirken, uluslararası anlamda ortak platform olan *"Uluslararası Film Arşivi Federasyonu (FIAF)"* ile kurulan kısa süreli bir temsil bilgisi eklenir. Kurumun faaliyetleri *"Sinematek"* kavramının yapısal ilkeleri doğrultusunda kurulur. Açımlanan organize birimler: Gösteri, Arşiv, Eğitim-Çeviri Faaliyetleri, Açık Oturum ve Konferanslar, Yayın (Yeni Sinema Dergisi) olarak ayrı başlıklar üzeri incelenir. Denge ve sorgu kazanması açısından kuruma yöneltilen eleştiri harici olarak başlıklanır.

İç içe kavranan yapının, dönemin akışı içinde kendi organize halini barındırıyor olması, hareket mekanizmalarındaki *"emek"* ilişkisinin karşılıklı yardımlaşma içeren dokusunda saklı durmaktadır. Hazırlanan çalışmada parçalı birimler olarak adlanan başlıklandırma, *"Sinematek"* kavramının gereği olarak tercih edilmiştir. Türk Sinematek Derneği, irdelenen başlıkların tümel görünümü olarak düşünüldüğünde; temsilinin idealist yönü kavranacaktır.

3.2.1. Türk Sinematek Derneği'nin Kuruluş Süreci ve Betimi

> "O gün Ursulines Sokağı'ndan geçmeseydim, ya da bir western izlemeye gitseydim ne olurdu bilmem." (Kutlar, 1985, s. 17).

Türk Sinematek Derneği'nin kuruluşuna uzanan süreçte, bireysel adımların düşü yatmaktadır. İncelenen kaynaklar ve yapılan görüşmeler neticesinde, Şakir Eczacıbaşı, Cevat Çapan, Onat Kutlar, Adnan Benk, Hüseyin Baş ve Aydemir Balkan'ın farklı zaman dilimlerinde edindikleri rastlantı ve tanıklık hali, Sinematek'e uzanan yolculuğun kurulacak kavramlarını aralar. Şakir Eczacıbaşı, 1952 öncesi Londra'da öğrenim gördüğü süreçte British Film Institute'u (BFI) tanımış, 1962 yılında ise Fransa'da Henri Langlois ile görüşmesinde Sinematek kurması gerektiği kendisine telkin edilmiştir. Cevat Çapan ise 1952 yılında Fransa'da bulunurken bir sinema kulübü üzerinden Sinematek'i tanımış daha sonra 1953'te İngiltere'de öğrenimi süresince British Film Institute (BFI) gösterimlerini takip etmiştir.[3] Onat Kutlar ise 1961 yılında Fransa'ya giderek Cinématèque Française'un gösterimlerinden etkilenmiş, Henri Langlois ile bu konuyu görüşmüştür (Kutlar, 1985, s. 20). Onat Kutlar'ın 1963 tarihli Nijat Özön'e yazdığı mektupta, Adnan Benk'in öncesinde Henri Langlois ile bu konu hakkında görüştüğü; 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi'nden sonra da Paris'te bulunan Hüseyin Baş ve Aydemir Balkan'ın bu konuda bir girişimde bulunduğu fakat yarım kaldığı aktarılmaktadır (Özön, 2000).

1961 yılında İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin[4] (İÜFM), Fen Fakültesi'nin konferans salonunda çarşamba günleri, Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun belgesel gösterileri düzenlenmektedir. Cevat Çapan'ın akademide bulunduğu bu dönemde, Aziz Albek ile görüşerek film gösterilerinde bulunmayı teklif eder. Sezon boyunca: *Vittorio De Sica – Il Tetto* (1956), *Michelangelo Antonioni – L'avventura* (1960), *Luis Bunuel – Robinson Crusoe* (1954), *Luchino Visconti – Le Notti Bianche* (1957), *Charlie Chaplin – Monsieur Verdoux* (1947) gibi önemli filmler gösterilir. Büyük ilginin olduğu bu gösteriler, seanslar artarak sezon boyu devam eder.

[3] Cevat Çapan ile yapılan görüşme: 30.4.2019, Göztepe.

[4] Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu, düşüncelerini belgelemek ve daha kapsamlı yürütebilmek adına, Avrupa ülkelerinin eğitim kurumlarında yardımcı ders materyali olarak kullanılan filmleri ve üreten film merkezlerini örnekleyerek, 1954 yılında İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'ni (İÜFM) kurdular. Belirlenen amaç, sinema dili kullanılarak yurt ve dünya seyircilerine bir çeşit *"Anadolu destanı"* sunmak olmuştur. Uzmanlık alanlarının sanat tarihi oluşu ile aktarılan belgeme, sanat eserlerinin ağırlıklı gösterimini oluştururken, Anadolu'ya dair sanat izdüşümünün *"birer yaprağı"* niteliğinde değer oluşturmuştur. Akademik yaklaşımlarını, ders izlencesinin sinema dili ile kurulacak kavrayışta destekleyip; eğitimin kuramsal anlamdaki ağırlığını, görsel veriler ile dengeleyen bir yapıda sürdürebilmektir (Aytekin, 2013, s. 185-186).

Türkiye'de kurulması düşünülen Sinematek'in gösteri ilkesince karşılık bulacağı fikri düşünülmüş olunur.[5]

1962 yılında Paris'e giden Şakir Eczacıbaşı, Cinématèque Française başkanı olan Henri Langlois ile belgesel filmleri hakkında bir randevu talep eder. Henri Langlois ile olan görüşmesinde Sinematek kurulmasına ilişkin görüşleri edinir. Henri Langlois bu konu hakkında *"Kültürü, doğasıyla, insanıyla bu denli zengin olan toprakların neden kendine özgü sineması bulunmaz; nasıl olur da buradan sinema çıkmaz?"* diyerek, diğer ülkelerde sinemaya dair sıçramaların Türkiye'de de doğmasını beklemek ve bu düşüncesinin sinematek ile gerçekleşeceğini bilmekte olmanın heyecanını aktarır. *"Muhakkak Sinematek kuracaksın. Türkiye'ye yazık oluyor, Sinematek'siz filmcilik kurulmaz"* diyen Henri Langlois, her türlü yardımda bulunacağını ekleyerek, ilgilileri bilgilendirir (Avcı, 2006, s. 173-175). Şakir Eczacıbaşı'na, Henri Langlois tarafından gönderilen mektupta:

> "Fransız Sinematek'i yıllardır, çeşitli Türk şahsiyetlerinin, Türkiye'de bir Sinematek kurulmasına ve büyük sinema klasiklerinin gösterilmesine yardım istekleri ile karşılaşmaktadır. Biz yardım konusunda hiçbir şeyi esirgemedik. Ama on yıldır süregelen bu çeşitli teşebbüsler ve temaslar ya çok bireysel olduklarından, ya bizimle temasa geçen kuruluşların sağlam ve sürekli olmayışından ya da hatta bir keresinde olduğu gibi sinema sanatı ile ilgili gösterilerin rolünü iyi bilmemekten, ne yazık ki dağınık, sınırlı çıkışlardan öteye geçemedi, hatta sadece tasarıda kaldı. Şunu belirtmek istiyorum: Bir Sinematek kurulmasına ve sinema sanatı ile ilgili film gösterileri düzenlenmesine Fransız Sinematek'inin yardım etmesi konusundaki isteğiniz, burada ancak en içten duygularla karşılanabilir. Üstelik filmlerinizin izlerini taşıdığı ve tanıklık ettiği olağan üstü Anadolu kültürünün de ortaya koyduğu gibi…" (Kutlar, 1985, s. 24-25).

1962 yılının sonlarında Onat Kutlar, Paris'te Sorbonne Üniversitesi'ne serbest öğrenci[6] olarak kayıtlı olduğu dönemde; Hüseyin Baş ile birlikte gittiği Fransız Sinematek'inin film gösterilerinden etkilenerek kuruma kaydını yaptırır. Felsefe ve dil öğrenimlerini geri plana atarak, Fransız Sinematek'inde sinemaya dair kültürel ve estetik anlamda önemli bir deneyim elde eder. Sinematek yönetmeni Henri Langlois ile görüşerek, Türkiye'de *"Sinematek kurulması mümkün mü?"* sorusunu yöneltir. Konu

[5] Cevat Çapan ile yapılan görüşme: 30.4.2019, Göztepe.

[6] Demir Özlü: "Sorbonne Üniversitesi'nde "serbest öğrenci" olarak yazılmıştık. Kimi felsefe derslerini izlemeye gidiyorduk (Özlü, 2006, s. 338).

hakkında daha önce de görüşmelerde bulunulduğunu aktaran Henri Langlois, Şakir Eczacıbaşı'na ilettiği mektup ile gerekli temasların kurulmasını beklediğini, yapılacak girişimi *"Ciddi bir hazırlık yapın. Sonra bana yazın."* diyerek, destekleyeceğini bildirir (Kutlar, 1985, s. 20).

Onat Kutlar, 1963 yılında Türkiye'ye dönerek, Doğan Kardeş Dergisi'nde yazı işleri müdürü olarak görev alır (Çeviker, 2006, s. 605). Aynı yılın aralık ayında, Nijat Özön'e yazdığı mektupta: *"...geçen yıl Paris'te Hüseyin Baş ile yaptığımız incelemelere ve arkadaşımız Ferit Edgü'nün Bay Langlois ile yaptığı ön görüşmelere dayanarak 'Sinematek Derneği'ni kurmaya karar verdik"* demektedir. İlk adımda kurucu olmayı kabul edenleri sıralarken: Hüseyin Baş, Aziz Albek, Adnan Benk, Macit Gökberk, Akşit Göktürk olurken, ilerleyen tarihli mektubunda Ece Ayhan Çağlar'ında katılımda olacağını belirtir (Özön, 2000).

Onat Kutlar, Cevat Çapan ile 1959 yılından olagelen tanışıklığı üzeri, konu hakkında Şakir Eczacıbaşı ile bir görüşme sağlayarak kendisine ulaşır. *"Siz Henri'yle tanışmışsınız, Türk Sinematek'ini gerçekleştirmeyi düşünüyormuşsunuz, niçin derhal başlamıyoruz?"* sorusunu yöneltir. Süregelen görüşme neticesinde, Henry Langlois'nın ilgili mektubunu Şakir Eczacıbaşı, Onat Kutlar'a sunar. Gerçekleşen bu temas üzeri, 1964 yılının sonlarına doğru Sinematek kuruluşuna dair ilk toplantılar düzenlenir (Avcı, 2006, s. 174-178).

Dönemin anayasal tanımlaması gereğince *"dernek"* adı altında kurulması kararlaştırılmış olup, ilk yönetim kurulu: Cevat Çapan, Tuncan Okan, Tunç Yalman ve Hüseyin Hacıbaşıoğlu'ndan oluşur (Uçansu, 2012, s. 44). Yönetim kurulunca: Sinematek yönetmeni Onat Kutlar, başkan olarak Semih Tuğrul, ikinci başkan olarak Şakir Eczacıbaşı kararlaştırılır. (Semih Tuğrul TRT Genel Müdürü olarak Ankara'ya geçtiğinden, başkanlığı Şakir Eczacıbaşı devralır.) Kurumun sponsoru Şakir Eczacıbaşı olmaktadır. Henri Langlois ile konu hakkında temasa geçilir. Gösterim yeri olarak Şişli Kervan Sineması ile görüşülüp; büro olarak Beyoğlu, Galatasaray Lisesi karşısında bulunan, Ali Han'ın 6. katı tutulur (Uçansu , 2016, s. 120-121).

25 Ağustos 1965 yılında Sinematek Derneği 15 kurucu üye tarafından İstanbul'da resmî olarak kurulur. Kurucu yönetim kurulu üyeleri: Muhsin Ertuğrul, Sabahattin Eyüboğlu, Aziz Albek, Nijat Özön, Semih Tuğrul, Onat Kutlar, Tuncan Okan, Hüseyin

Hacıbaşoğlu, Tunç Yalman, Cevat Çapan, Adnan Çöker, Adnan Benk, Mazhar Şevket İpşiroğlu, Macit Gökberk ve Şakir Eczacıbaşı'dır (Teksoy, 2005, s. 746).

Türk Sinematek Derneği'nin açılış töreni ve ilk gösterimi 8 Kasım 1965'te Ali Han'daki lokalde düzenlenip, onur üyesi olarak kabul edilen Henri Langolis'nın katılımı ile gerçekleştirilmiştir (Sinema 65 Dergisi, 1965, s. 14-15). Kuruluş tüzüğünde belirtilen amaç:

> "Başlangıcından itibaren Türkiye'de ve yabancı ülkelerde çevrilmiş olan sinema eserlerini ve sinema ile ilgili yayınları araştırmak, toplamak, tasnif etmek, saklamak, korumak, göstermek ve yaymak amacıyla kurulan Sinema Müzesi'dir." (Yeni Sinema Dergisi, 1980, s. 21-23).

Türk Sinematek Derneği özel bir kuruluş olup, devletten veyahut özel kuruluşlardan destek almadan sürdürüleceği belirtilir. Üyelerden edinilen yıllık ödentiler ile gelirini sağlamaktadır. Diğer ülkelerdeki benzer kuruluşlara paralel olarak, Türkiye'de ve dünyada, sinema sanatının başlangıcından günümüze kadar çevrilen sinematografik materyali, sinema ile ilgili fotoğraf, kitap, senaryo, ses bandı, afiş ve sinema alanı ile ilintili belgeleri araştırmak, tespit etmek, toplamak, muhafaza etmek ve yaymak amacı doğrultusunda; üniversitelerden, basından, sinema çevrelerinden ve ilgili kurumlardan 15 kişinin bir araya gelmesi ile kurulduğu belirtilir. Türkiye'de sinema sanatına dair hareketli bir ortamın yaratılması adına gösteri, açık oturum ve yayın çalışmaları gerçekleştirdiği gibi sinema kulüplerinin kurulmasına da önem vermiştir (Yeni Sinema Dergisi, 1967, s. 20-22). Yayın organı olarak Yeni Sinema Dergisi, Mart 1966'da aylık periyotlarla yayınlanmış olup, 1970 yılına kadar 30 sayı, daha sonraları 1980 yılında iki sayı olmak üzere toplamda 32 sayı yayınlanmıştır. Aktüel olarak 1970-75 yılları arasında 49 sayı çıkarılan Filim Dergisi kurumun yayın organı işlevini görmüştür.

Sinematek Derneği'nin çalışmalarında bulunup, Onat Kutlar'ın yardımcılığını üstlenen kişiler olarak: Galatasaray Lisesi'nde ortaokul öğrencisi olan Mesut Yetişkin ilk günlerde bulunurken, kurum işleyişinin yetkinliği gereği önce Altan Yalçın, 1976 yılına kadar ise Ömer Pekmez bir nevi *"sağ kolu"* olarak görev alır. İlk dönemin diğer önemli isimleri Sungu Çapan, Gülsen Can, Jak Şalom, Lale Arıkdal, Akil Küçükyalçın; sonraki yıllarda ise Aydın Sayman, Melek Ulagay, Ahmet Kutlar, Mustafa Göçmen ve Hülya Uçansu'dur (Uçansu , 2016, s. 121,).

Türk Sinematek Derneği'ne merkez olarak ilk aylarda Beyoğlu, Galatasaray Lisesi karşısında bulunan Ali Han kullanılırken; daha sonra Beyoğlu Mis Sokaktaki lokale taşınmıştır. 1975 yılında ise Sıraselviler Caddesi'nde Yeni Hayat Apartmanı'nın giriş katı kullanılmıştır. Gösteriler ise ağırlıklı olarak 1970 yılına kadar Şişli Kervan Sineması'nda düzenlenirken, daha sonra kendi salonu olarak sunulan Sıraselviler Caddesi'nde 65 numarada bulunan mekânda devam eder (Uçansu , 2016, s. 122).

Türk Sinematek Derneği üyelik gereğince aitlenen bir kurum olup, her yıl üyeliğin yenilenmesi ve yıllık ödentinin temin edilmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda üyeler:

> "Ticari sinemalarda görülmesine imkân olmayan filmleri görebilirler. Kitaplıktan yararlanırlar. Açık oturumlara, konferanslara, tartışmalara katılırlar. Filimler veya Sinemayla ilgili belgeler üzerinde araştırma yapmak isterlerse Sinematek'in kendilerine sağladığı imkânlardan yararlanırlar. Sinema sanatı ile ilgili bütün soruları cevaplandıran bir kurumun imkânlarına kavuşurlar." (Filim 71, 1971, s. 22).

Kurumun kuruluş adımları ve öncelikli adlandırması, konunun betimleyici unsuru olurken; döneminin kültür ortamında farklı gelişim evreleri izlemiştir. 1965-80 yılları aralığında faaliyet gösteren Türk Sinematek Derneği'nin dönemsel olarak çerçevesini küçük ölçekli aktarmak öncelikli bir seçim olmaktadır.

3.2.2. Türk Sinematek Derneği'nin Dönemsel Olarak Çerçevesi

Türk Sinematek Derneği'nin tarihsel dökümünde, yönelimleri ve kadrosu bakımından farklı bağlamlar içerdiği düşünülerek, Önder Özdemir tarafından, *"dört ayrı dönemde*" incelenmesi gerektiği düşünür*: "1965-1972, 1972-1975, 1975-1978, 1978-1980"* aralıkları üzerinden 15 yıllık faaliyet açımlanır (Özdemir, 2015, s. 252).

Birinci Dönem (1965-72): Türk Sinematek Derneği'nin kuruluşu ve çeşitlenen organizasyonunda, kurumun en aktif faaliyet süreci olarak değerlendirilir. Kuruluş aşamalarının öncelikli hazırlığı düşünüldüğünde, adımlanan ilkeler, dönemin dokusu içinde deneyimlenen bir karşılık bırakır. İncelenen çalışmanın yönelim ve kaynak içeriği bakımından ağırlık verdiği bölüm bu dönemi kapsamaktadır (Özdemir, 2015, s. 252-256).

İkinci Dönem (1972-75): Türk Sinematek Derneği'nin düzenlediği etkinlikler, aktif önemi geride bırakarak, hedeflenen genç ve politik kitlenin seyrelmesi ile *"çekim merkezi"* olma konumunu yitirmeye başladığıdır. Gösterilerinde film adeti ve seansının

düştüğü, çoğunlukla tekrar olarak filmlerin sergilendiği etkinliklerde, düzeyin bir önceki döneme göre düştüğü belirtilmektedir. Sürecin devam ediyor olmasına rağmen, izleyici sayısında ciddi azalmalar olmaktadır. Bu durum siyasal dönemin bir yansıması kabul edilerek, 12 Mart Askeri Muhtırası'nın insanlar üzerindeki ağır izleridir (Özdemir, 2015, s. 257).

Yapısal aksama ve eleştirilen işleyişte söz konusu edilen, kurumun başkanı olan Şakir Eczacıbaşı'nın, Eczacıbaşı Holding yönetimindeki görevine ağırlık vermesi ile Türk Sinematek Derneği'ne önceki dönemde verdiği desteği sürdüremediğidir. Kurumun eleştirilen faktöründeki, derneğin başkanlığını yürüten Şakir Eczacıbaşı'nın Türkiye'nin en büyük sermaye guruplarından birinin yöneticisi olması ve derneğe daha çok sol grupların ilgili göstermesindeki çatışma halinin ortadan kalkmış olduğu aktarılır (Özdemir, 2015, s. 257).

İkinci dönemin kapanışı, Onat Kutlar'ın 1975 yılında yönetmenlikten çekilmesi kararı ile son bulmaktadır. Türk Sinematek Derneği'nin 10.yılı kapsamınca bir şenlik düzenlenmesi kararlaştırılarak, Ocak 1976'da yapılan törenle görevini sonlandırır. Belirtildiği üzere, dönemin bitişi 1975 yılı olup; dernek etkinliklerinin sönümlenmesi, üye ve izleyici ilgilerindeki azalma ve dernek kurucularının motivasyonlarını yitirmeleri sürecin duraklayan eğimini düşüşe bırakmaktadır (Özdemir, 2015, s. 260).

Üçüncü Dönem (1975-78): Onat Kutlar'dan sonra Türk Sinematek Derneği yönetmenliğini 1976 yılında Vecdi Sayar devralır. Dönem itibari ile değerlendirildiğinde, derneğe destek veren kişilerin uzaklaştığı ve desteklerini çektiği aktarılır. Seyrek hale gelen gösterimler Dostlar Tiyatrosu'nda düzenlenirken, önemli görülen filmler için Dünya Sineması'nın salonu kiralanır. Etkinlikler azaldığı gibi izleyici ve üretici olarak beliren sinemaseverin ilgisi bu dönemde kaybolmaktadır. Dönemin siyasal atmosferinin bu durum üzerinde baskın olduğu düşünülür. Değinilen ayrımda Türk Sinematek Derneği'nin *"kendi iç dönüşümünü"* gerçekleştiremeyip, yeni durumun uyumunda aksayan bir tavır boşluğu barındırmakta olduğudur (Özdemir, 2015, s. 260-261).

Dördüncü Dönem (1978-80): Türk Sinematek Derneği'nin, kuruluşundan itibaren var olan yöneticilerinin ayrılmalarının ardından, yönetmenliği üstlenen Vecdi Sayar, 1978 yılında Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi'nde göreve başlaması ile dernek tamamen terk edilmiş hale gelir. Eski yönetim kurulunun bir kısım üyelerince ve Sinematek'e

önemli katkıları bulunan isimler, Türk Sinematek Derneği işlevinin Kültür Bakanlığı tarafından yerine getirilmesi ya da derneğin bir genel kurul toplantısı ile tasfiye edilmesini istemekte olduğu aktarılır. Dönemin Türk Sinematek Derneği yönetim kurulu, derneğin yönetimini SİNE-SEN'e (Sinema Emekçileri Sendikası - 1978) devretmeye karar verir (Özdemir, 2015, s. 261-263).

SİNE-SEN tarafınca, Türk Sinematek Derneği yönetimine Ahmet Sezerel görevlendirilir. Gösterimler dönemin atmosferine uygun politik filmler üzerinden tercih edilmekte olup, mevcut film sayısı yetersiz olduğundan tekrarlı seyir olunur. Kurumun giderleri, düşük fiyatlı bilet ve bağlı bulunan kafeterya satışları ile karşılanacağı hedeflenir. 1965-70 yılları aralığındaki ilişki ve olanaklar var olmadığı gibi eski Sinematek bireylerinin de olmadığı aktarılır. Yeni kurulan dernek yönetimince Yeni Sinema Dergisi'nin yeniden çıkarılması kararlaştırılarak, iki sayı olarak (31, 32) yayınlanır. 1980 yılında Türk Sinematek Derneği'nin 15. Yılı, düzenlenen bir konser ile kutlanır. 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ile Türk Sinematek Derneği kapatılır (Özdemir, 2015, s. 261-263).

Türk Sinematek Derneği'nin gelişim periyodunda, siyasal dönemin izleri değerlendirilirken aynı zamanda yapısal aksamalarının finansal çözümsüzlüğü eklenir. Kurumun yönetim politikasından temellenen "iç dönüşüm" duraklaması, 12 Mart Askeri Muhtırası ile siyasal atmosferin eğiminde tıkalı hale gelir. Türk Sinematek Derneği'nin en yüksek organı olarak kabul edilen "Genel Kurul" yapısı bu anlamda değinilmesi gereken bir işleyiş olmaktadır.

3.2.3. Türk Sinematek Derneği'nin Yönetim Yapısı ve Uluslararası Temsili

3.2.3.1. Türk Sinematek Derneği'nin Genel Kurul Toplantıları

Türk Sinematek Derneği'nin Genel Kurul Toplantıları başlığında derlenen bölüm; kurumun üst yapı olarak idari mekanizmasının, karar ve aşamalarını örnekleme açısından 1967-70 yılları arasında gerçekleşen 3 toplantısı aktarılmıştır. Kurumun idari kimliğinin oluşumu ve bürokratik yapısının tariflenmesi açısından tercih edilmiş olup, Yeni Sinema Dergisi üzerinden elde edilen sınırlı metinler kullanılmıştır.

1. Genel Kurul Toplantısı 19 Mart 1967'de Galatasaray Lisesi salonunda yapılmış olup, ilk iki yıllık çalışmanın raporu hazırlanır. *"Sinematek Derneği"* ismi, *"Türk Sinematek Derneği"* olarak değiştirildiği belirtilir (Yeni Sinema Dergisi, 1967, s. 20).

Kurumun idari basamakları olarak: Yönetim Kurulu, Denetçiler Kurulu ve Onur Kurulu mevcut bulunmaktadır. Yönetim Kurulu: Şakir Eczacıbaşı, Cevat Çapan, Onat Kutlar, Hüseyin Hacıbaşoğlu, Tuncan Okan. Yönetim Kurulu Yedek Üyeleri: Altan Küçükyalçın, Yılmaz Zenger, Mengü Ertel, Cengiz Tuncer ve Jak Şalom. Denetçiler Kurulu: Aziz Albek, Sabahattin Batur, Üner Argüden. Denetçiler Kurulu Yedek Üyesi: Özer Esen. Onur Kurulu: Nebil Varuy, Sabahattin Eyüboğlu, Naki Turan Tekinsay, Mehmet Ali Cimcoz ve Engin Yücel. Onur Kurulu Yedek Üyeleri: Köksal Bayraktar, Sıtkı Eser, Üstün Karabol, Candan Teksoy ve Nuri Ergün (Yeni Sinema Dergisi, 1967, s. 21).

2. Genel Kurul Toplantısı Şubat 1968'de düzenlenmiş olup, kurumun tüzüğünde bulunan altı maddenin değiştirilmesi ve geçici bir maddenin eklenmesi görüşülmüştür. Belirgin olarak görülen önemli hususlar: Türk Sinematek Derneği, dernek statüsünde bir kuruluş olması gereği, kurumun en yüksek organı *"Genel Kurul"* olmaktadır. Medeni Kanun, Cemiyetler Kanunu ve diğer yasaların tanıdığı bütün yetkileri kullanmaktadır. Genel Kurul tarafından kararı verilen hususlar: *"a- Ana Tüzüğün tadili, b- Yönetim Kurulu, Onur Kurulu ve Denetçilerin seçimi, c- Hesapların tetkiki ve Yönetim Kurulu'nun ibrası, d- Bütçenin tasdiki, e- Derneğin feshi, f- Tüzükte belirtilen ve yetkili kılınan diğer konular."* olmaktadır (Yeni Sinema Dergisi, 1968, s. 36-37).

Asıl üye olabilmenin gerekli görülen şartları olarak:

> "Dernek amacına uygun çalışmalar yapmak isteyen ve Cemiyetler Kanunundaki şartları haiz ve en az iki yıl süre ile Dernek amaçlarına ve Sinematek çalışmalarına olumlu katkıda bulunduğu saptanan izleyici üyeler, başvurmaları üzerine dernek kurucularından veya yönetim kurulu üyelerinden en az iki kişinin tavsiyesi ve yönetim kurulunun kararı ile Asıl Üye olunabilmektedir. Yönetim kurulu gerekli gördüğü durumlarda bu iki yıllık süreyi kısaltabilir ya da kaldırabilir." (Yeni Sinema Dergisi, 1968, s. 36-37).

Nezih Coş, 1973 yılında Yedinci Sanat Dergisi'nde bu duruma karşı olarak ele aldığı metinde: Dernek statüsünde kurulan iç yapıda, genel kurulun kararı doğrultusunda işleniş belirlenip, kurulun *"asıl üyeleri"* dışındakilere söz söyleme ve oy kullanma hakkının tanınmayışı eleştirilir. Kurumun tüzüğünde belirtilen tarif gereğince, bu geçiş

aşamaları: İki yıllık bir üyelik geçmişi, dernek amaç ve çalışmalarına olumlu katkının saptanır olması ve yönetim kurulu üyelerinden en az iki kişinin tavsiyesi koşullanmaktadır. Haliyle izleyicilik konumundan, asıl üyeliğe geçişin sınırlı/kapalı yapısı, *"statükoyu zorlayabilecek"* olanakları ortadan kaldırır. Yapının değerlendirme mekanizmasında *"tekelci yönetim"* baskınlığını Onat Kutlar ve Şakir Eczacıbaşı'nın karar izleğinde görür (Coş, 1973, s. 3-7).

3. Genel Kurul Toplantısı, 4 Ocak 1970 tarihinde yapılmış olup, dernek çalışmaları ile ilgili önemli kararlar alındığı bildirilir: Yönetim Kurulu üye sayısı 5'ten 7'ye çıkarılır. Ödentilerle ilgili sendikalı kol işçileri ve öğretmenlerin eşleri ile birlikte yıllık aidat ücreti öğrenciler için talep edilen ücret ile aynı olmaktadır. Sinematek'in bünyesinde, kısa film çalışmaları için *"Bağımsız Yapım Fonu"* kurulup, bu ihtiyaç doğrultusunda gençlere ham film, teknik araç, stüdyo işlemi yardımı yapılacağı, sinema eğitimine dair kurslar düzenleneceği; İstanbul dışında ikamet eden halk kitleleri için *"gezici sinema haftaları"* yapılacağı; Sinema kulüpleri koordinasyonun, bir *"Sinema Kulüpleri Federasyonu"* kurulana kadar Türk Sinematek Derneği tarafından yönetileceğine karar verilir (Filim 70, 1970, s. 16-17).

Yönetim Kurulu ve iş bölümü olarak dağılım belirtilirken: Şakir Eczacıbaşı (Başkan), Rekin Teksoy (2.Başkan), Mengü Ertel (Genel Yazman), Feridun Metin Aksın (Sayman), Tanju Akerson (Üye), Ümit Aşçı (Üye), Altan Yalçın (Üye). Türk Sinematek Derneği Yönetmeni: Onat Kutlar'ın görevinde yenilenme yapılarak devam etmektedir (Filim 70, 1970, s. 16-17).

Hazırlanan çalışma içeriğinde, bürokratik üst yapının küçük ölçekli aktarımını oluşturan bu bölüm, konunun giriş mahiyetinde örneklenmesi açısından, öncelikli değini olarak sunulmuştur. İncelenen faaliyetin kültürel anlamda ortam yaratımına odaklanılırken; sınırlı metinler üzeri yorum aşırılığı oluşturmamak adına örnekleme veyahut Türk Sinematek Derneği'nin üst kurul yapısının tariflenmesi adına, döneminin *"karar"* aşamasını kesit olarak sunmak hedefiyle eklenmiştir. Yılda bir kez toplanan Genel Kurul *"iç işleyiş"* olarak faaliyet çizgisini belirlerken, Uluslararası Film Arşivi Federasyon'u *"dış işleyiş"* olarak merkezi kararların dökümünü yapmaktadır.

3.2.3.2. Türk Sinematek Derneği'nin Uluslararası Film Arşivi Federasyonu Üyeliği

"Uluslararası Film Arşivi Federasyonu (FIAF)", film mirası üzerinde çalışma yapan kurumların karşılıklı yardımlaşma ve faaliyet kararlarının belirlendiği uluslararası bir nitelik teşkil eden yapılaşması olmaktadır (İnceoğlu, 2001, s. 20-21). Türk Sinematek Derneği'nin dış yapı ile kurduğu evrensel bağ, uluslararası anlamda bir statünün göstergesi ve ülke içindeki temsilinin önemini aralamaktadır. Fakat yazılı dokümanlar üzeri kurulan bağın sınırlı aktarımı neticesinde, kurumun *"Yazışma Üyesi"* olarak kabul edilmesinin haricinde gelişmelerin aktarıldığı veyahut öncelik alındığı bir eğilim gözlenmemektedir. Bu durum Türk Sinematek Derneği'nin sınırlı imkanları ve *"arşiv"* konusunda sekteye uğrayan basamağı ile ilgili olmaktadır. Çalışmanın ilerleyen aşamalarında bu durumun yarattığı çatışma hali dönemin Türk Film Arşivi kurumu ile olan temsil mücadelesinin temel argümanını oluşturmaktadır. İçerikte anlatılan gelişme, konunun akışında bir düzen kurması açısından öncelikli aktarımını gerekli kılmıştır.

Türk Sinematek Derneği, 1966 yılının haziran ayında Sofya'da düzenlenen 22. Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu Kongresi'nde (FIAF), çeşitli ülkelerden 42 delegenin oybirliği ile *"Yazışma Üyesi"* olarak kabul edilir (Yeni Sinema Dergisi, 1967, s. 20).

1967 Haziran ayında Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nun (FIAF) Doğu Berlin'de düzenlenen 23. Genel Kurul Toplantısı'na Türk Sinematek Derneği adına Cevat Çapan ve Hüseyin Hacıbaşoğlu katılmıştır. Türk Film Arşivi adına da Sami Şekeroğlu ve Duygu Şekeroğlu katılarak *"Yazışma Üyesi"* kabul edilirler. Türkiye adına iki kuruluşun uyumlu bir çalışma sürdüreceği düşünülerek, arşiv ve gösteri faaliyetlerinin destekleneceği bilgisi verilir. (Yeni Sinema Dergisi, 1967, s. 42).

Türk Sinematek Derneği 1973 yılında, Moskova'da düzenlenen 29. Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu Kongresi'nden (FIAF) arşivciliğin gereklerini yerine getirememesi nedeniyle ihraç edilmiştir (Engin K. , 2007, s. 80-81).

Konunun ayrıntılı dökümü ilgili görülen: Arşiv ilkesi ve Türk Film Arşivi ile kurulan ilişkiler başlıklarında derlenmiştir. Temel sorunun bu başlıklar içinden neden-

sonuç bağlamı kurulurken, öncelikli aktarımı konuyu çevrelemek açısından *"dış işleyiş"* konusun sınırlı bilgisi olmaktadır.

3.2.4. Türk Sinematek Derneği'nin Organizasyon Yapısı

Türk Sinematek Derneği'nin kurumsal yapısı, temel anlamda *"Sinematek"* kavramının katmanlı dokusunda inşa edilir. Sinemateklerin faaliyet biçimi ülkelere ve kurumun belirlediği yapısal ilke ağırlığına göre çeşitlilik gösterdiğinden; Türk Sinematek Derneği'nin temel anlamda *"Arşiv"*, *"Gösteri"* ve *"Eğitim"* basamakları, döneminin eğilimi/koşulları üzerinden açımlanır. Disiplinlerarası bir organizasyonun modeli olan Sinematek, ülkemize taşınan dokusunda yeniden tanımlanır ve birimlerindeki ağırlık merkezleri yeterli altyapı dahilinde çeşitlenir. (İnceoğlu, 2001, s. 35)

Hazırlanan çalışma birincil kaynaklar gözetilerek, döneminin yayın organı olan Yeni Sinema Dergisi'nde belirtilen ilgili metinler üzerinden 1966-70 yılları aralığını yeterli düzeyde saptanabilir hale getirirken; küçük ölçekli aktüel gelişmeyi takiben hazırlanmış olan Filim Dergisi'nin 1970-75 yılları aralığı, sınırlı bilginin başlıklarını içermektedir. Konunun odaklanan tarih aralığı Birinci Dönem (1965-72) üzerinden kurulur. Bu durum kaynaklarının sınırlılığı olduğu gibi; çalışmanın Türkiye siyasalındaki doku uyumu ve etkin döneminin faaliyet kapsamıyla ilgilidir.

Sinematek kavramı üzerinden parçalanan akış: Gösteri, Arşiv, Çeviri Faaliyeti-Eğitim, Açık Oturum, Yayın üzerinden kendi ilkesince değerlendirilir. Kurumun, Türk Film Arşivi ile olan ilişkisi ve yöneltilen eleştiriler eklenir. Birbirine eklemlenen bir yapı olması dolayında Türk Sinematek Derneği'nin organize birimlerinin ayrı başlıklarda incelenmesi, konunun anlaşılırlığı temelinde kurulurken; döneminin ortak ortam yaratımı olarak görülmesi, parçalarının geçişkenliği ile ilgilidir.

3.2.4.1. Film Gösterilmek İçin Yapılmıştır: Gösteri İlkesi

Türk Sinematek Derneği, sinematografik eserler üzeri yürüttüğü faaliyette, *"gösteri"* etkinliğine dair ağırlık kazanan yetisi, çağının evrensel uzaklığına bırakılan eserleri taşımanın yanında; sanat sinemasının ürünlerini halka aktarmada önemli bir nitelik üstlenir. Sinematek kavramının çeşitlenen basamağında, gösteri ilkesi değerinde aralanan bu akış, kurumun bahsi olunan süreçte halka dönük tanıklığın geçişini

kurmaktadır. Henri Langlois'nın görüşleri doğrultusunda *"Film gösterilmek için yapılmıştır."* değinisi çıkış alınarak sinematografik eserin kamuya açılması geleneği takip edilmektedir. Türk Sinematek Derneği tarafından betimlenen Sinematek kavramında *"gösteri"* ilkesi ağırlık kazanarak, düşün ve idealin, evrensel yakınlığın, kuramsal perspektifin izah dokusunda çeşitlenen akışın sunulmasıdır. Ticari sinemaların kapalı refleksine karşı, sanat sinemasının halk ile kurulacak bağında sorumlu bir tavrın gösteri pratiği yatmaktadır. Kavramın diğer başlıkları ile eklemlenen bu süreç, eğitim ve düşünce niteliği ile paralel bir seyir izlemektedir.

Konu ile ilgili yapılan çalışmada ilk dönem gösteri pratiği evrensel çeşitlilikte ve klasik anlamda değer görülen yabancı filmlerin, düzenli program aşamaları kurularak: Büyük Sinema Klasikleri, Ülkeler Sineması, Sinema Ustalarının Filmleri ve Çağdaş Sinema Örnekleri toplu gösterisi çerçevesinde ağırlık kazanmıştır. Burada dönem içinde yapılagelen yabancı film çoğunluğuna dair eleştiriler, kurumun topluma ve sanatçı bireye aktarmak istediği, evrensel sanat ölçeğini taşıma çabasındaki sorumlu tavrı görmede, kapalı davranış pratiklerinin aldatıcı tarafı olmaktadır. İlerleyen dönemlerde yabancı sinema eserlerine dair yeterli düzeyde tanık sağlandığı düşünülerek, Türk Sinemasına dair olumlu örneklerin birikimi ve belge niteliğindeki eserlerin gösterisi de ağırlık kazanmıştır. İncelenen metinlerde çeşitlenen örneklerin fazlaca ayrıntı barındıracağı düşünülerek genel bir ifade altında değinisi uygun görülmüştür.

Türk Sinematek Derneği film gösterileri, Cinématèque Française başkanı Henri Langlois katılımıyla, 8 Kasım 1965 yılında Şişli Kervan Sineması'nda başlamıştır. Gösteriler ilk dönem pazartesi ve perşembe günleri saat 18:30'da, Sinematek üyelerine haftada iki gün olarak Şişli Kervan Sineması'nda sunulur. Öğrenci üyeler için ise ayrı bir alternatif sağlanarak İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Konferans Salonu'nda salı ve cuma günleri olacağı belirtilir. Çeşitlenecek gösteri periyodları hedeflendiğinden, her ayın programı, belirlenen ülke sinemasına ait filmlerin dizini olarak seyir alır. Ülke sinemalarının önemli örnekleri belirtildiği gibi sinema tarihi açısından geçmiş dönem filmleri de programda yer alacağı duyurulur. Hazırlanan bültenlerle filmin içeriği hakkında bilgi verilir (Sinema 65 Dergisi, 1965, s. 14-15).

Onat Kutlar, 1966 yılında Görüntü Dergisi'ne verdiği röportajda, sinemadaki her türlü ürününün muhafazasına/arşivine odaklanılırken, Türk filmi önceliği, ulusal bir

sinematek olma gereğinde, ülkedeki araştırma ve koruma işlevinin sorumluluğu olarak belirlenir; fakat gösteri olanağında seçimli bir tutum alınıp, yalnızca sanat niteliği yüksek ürünlerin izleyiciye aktarılacağını belirtir. Gösterilerin tutulan seyri kronolojik olmayıp; Türk seyircisinin sinema bilgisine koşul olarak, klasik filmleri değerlendirme ve izleme tutumu belli alışkanlıklardan sebep yadırganabilir veyahut düş kırıklığı yaratacağından, döneme yakın olan akımların ve yönetmenlerin filmlerinden tercih edileceği aktarılır. Çağdaş dünya sinemasının örnekleri, modern tekniğin uygulandığı filimler olup, ticari sinema pratiğine alışan izleyici için geçişkenlik kazandıracağı düşünülür. Özellikle seçilen bu eserlerin, süregelen dönemlerde çokça sözü edilip sinemada gösteri imkânı bulamaması, ilk adımda başlamanın heyecanı ile sunulmak istenir (Kutlar, 1966, s. 4-6).

Gösteri seyri incelendiğinde: Fransız Yeni Dalga Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Çağdaş Macar Sineması, Çağdaş Bulgar Sineması, Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği, Türk Filmleri Toplu Gösterisi, İsveç Filmleri, Yeni Çekoslovakya Sineması, Sovyet Klasikleri, İngiliz Özgür Sineması, Genç Alman Sineması, Amerikan Yeraltı Sineması gibi sayısız dünya sinemalarının filmleri ve önemli sinemacıların eserleri toplu olarak sunulmuştur. Gösteri düzeninin dört temel ayrım tutularak hazırlandığı belirtilir: Büyük Sinema Klasikleri, Ülkeler Sineması Toplu Gösterileri, Sinema Ustalarının Filmleri ve Çağdaş Sinema Örnekleri'dir (Yeni Sinema Dergisi, 1967, s. 36). İki yıl devam eden bu düzen 1967 yılının sonlarında değişikliğe uğrayarak: Normal Gösteriler ve Toplu Gösteriler olarak belirlenir. İlk yıllardaki tutumun sebebi, daha önce izlenme imkânı bulunmayan sinemanın temel yapıtlarını ve sanat sinemasının önemli örneklerini izleyici ile buluşturmaktır. Seyir periyodları incelendiğinde, ilk dönem haftada iki yeni film olmak üzere, film üç gün izleyiciye sunulmaktadır. 1967 yılı sonunda *"haftada iki ayrı filmden tek filme indiren"* değişiklik ile yeterli sürede gösteri imkânı yakalandığı düşünülerek bu yoğunluk düşürülmüş; izlenecek seyir, her hafta yeni bir film olmak üzere devam etmiştir (Yeni Sinema Dergisi, 1967, s. 5)

Sunulacak filmlerin, mali anlamdaki yükümlülüğü düşünülerek, konsoloslukların *"kültür ateşeliği"* üzerinden sınırlı bir sürede olmak kaydıyla temini edilir ve gösteri sonrası geri iade edilir. Diğer ülkelerdeki sinemateklerden farklı bir çalışma düzeni yürütmek zorunda kalan Türk Sinematek Derneği, kuruluşlar ve ilişkide bulunduğu kurumların aracılığı ile filmlerini temin ederken; resmî kurumların bu durumu gözeterek anlayışlı bir tavır alması gerekli görülür ve gümrük işlemleri bu doğrultuda yapılır. Fakat

1968 Ocak ayı ile resmî kurum bu konudaki inisiyatifi geciktirerek, filmin zamanında edinilmesini engelleyici durumlar yaratır. Filmin geç ulaştığı konusunda formalite eksikleri ve sansür kurulunun filmi incelemek istememesi sebep gösterilerek, gümrük gecikmeleri yaşanmaya başlanır. Bu durum değerlendirilirken, birdenbire olan kesintinin resmî kurumlarca kasıtlı yapıldığı düşünülür. Dönemin sansür olgusu üzerinden, gösterilen filmlerin engellenmek istendiği çıkarımı yapılır (Yeni Sinema Dergisi, 1968, s. 32). Ocak 1969 yılına gelindiğinde ise ciddi güçlüklerin yaşandığı aktarılır, sansür kurulu tarafından bazı filmlerin gösterimi yasaklanmaya başlanır (Yeni Sinema Dergisi, 1969, s. 15). Gösteri programlarının geniş ölçekli tutumu doğrultusunda kaynak gereksinimi olarak: Yabancı Sinematekler (Bulgar, Sovyet, Fransız, Polonya ve Macar Sinematekleri), Kültür Temsilcilikleri ve Sine-Film Federasyonları ile temin sağlanırken, aksayan programlar bahsi geçen durum ile durakladığından, gösteri değişikliği ile telafi edilmektedir (Kutlar, 1966, s. 4-6).

Kısa süreli olarak temin edilen yabancı filmlere, dublaj veyahut Türkçe altyazı eklemek olanağı mümkün olmadığından kendi dilinde seyir olunur. İkinci olumsuz durum olarak ifade edilen gösteri dili; haftada iki film olarak ilerleyen tempoda, film dilinin teknik imkân dahilinde çevirisi sağlanamayarak, üç seanstan yalnız bir tanesi için mikrofon üzeri açıklamalarda bulunulan *"çeviri seans"* düzenlenebilmektedir (Kutlar, 1966, s. 4-6). Hazırlanan bültenlerde filmin içeriğine dair künyesi, filmin konu özeti, yönetmen hakkında bilgiler ayrıntılı ve özenli olarak belirtilir. Türk Sinematek Derneği'nin yayın organı olan Yeni Sinema Dergisi'nin 18 Mart 1966 yılı ile yayım hayatına girmesi, gösterilere dair akışın bilgilerini de bu alana taşır, 1970 yılı ile aktüel anlamda Filim Dergisi ile sürdürülür.

Gösteri yeri olarak 1965-1970 yılları arasında Şişli Sıracevizler Caddesi'ndeki Kervan Sineması kullanılır. Jak Şalom tarafından betimlenen mekân:

> "Sinematek gösterilerine Şişli diplerindeki Kervan Sineması'nda başladı. O küf kokulu karanlık salonda, Türkiye'de ilk kez, kesinlikle Türkçe altyazısız, eksik çizik kopyaları akla gelmedik dillerde olan, tek gözünün feri ha söndü sönecek bir projeksiyon aleti sayesinde dünya sinemasının başyapıtlarını haftada iki gün hesabıyla izlemek üzere kuyruğa girenler o günlerde bunun bilincinde miydiler acaba?" (Şalom, 2006, s. 194-195).

İlk dönem gösterilerine ek bir olanak ve farklı mekanlarda paralel bir seyir izlemesi adına, 1966 Aralık ayı ile Işık Lisesi'nin salonu dördüncü gösteri için

kullanılmaya başlanır (Şalom, 1967, s. 39-40). Yaz dönemlerinde ise haftada bir gün olarak aynı filmin iki kez gösterilmesi planlanır, yer olarak Sinematek Derneği Lokali kullanılır. (Yeni Sinema Dergisi, 1967, s. 22) 1968 yılının ekim ayı ile gösteriler Işık Lisesi Salonu'nda tekrar etkinleştirilirken, Kadıköy Opera Sineması'nda da gösterilere başlanır (Yeni Sinema Dergisi, 1968, s. 30). Ankara'da ise her ayın ilk ve son haftalarında olmak üzere, haftada iki film, geri kalan haftalarda ise birer film sunulur. Gösterim yeri olarak As Sineması kullanılır (Yeni Sinema Dergisi, 1968, s. 34).

Gösteriler, 1970 yılına kadar Şişli Kervan Sineması'nda düzenlenirken, bir süre Ümit Sineması, daha sonra kendi salonu olarak sunulan Sıraselviler Caddesi'nde 65 numarada bulunan mekânda devam eder (Uçansu , 2016, s. 122). Aynı yılın ekim ayında Dostlar Tiyatrosu kullanılmaya başlanırken, önemli görülen gösteriler için Dünya Sineması'nın salonu kiralanır (Özdemir, 2015, s. 161). 1970 yılı sonunda edinilen Sıracevizler'deki mekân önem olarak Türk Sinematek Derneği'nce vurgulandığında:

> "Sinematek, bildiğiniz gibi bu yılın çalışmalarına kendine ait bir merkezde başlamaktadır. Yeni bir merkez, sadece Sinematek'in kendi salonunda çalışmasının çok ötesinde anlamlar taşıyor. Bu, aynı zamanda kurumun, gerçekleştirmek için çaba gösterdiği bütün amaçlara uygun bir ortama kavuşması, Türk sinema seyircisine ve giderek halkımıza gerçek bir sinema kültürünün ulaştırılması yolunda kesinlikle vardığı ilk aşamadır. Türk Sinematek Merkezi, üyelerimizin beş yıldan bu yana yarattıkları birikimin ve potansiyelin elle tutulur ürünüdür. Akıllıca kullanılırsa, bundan böyle daha da çok ihtiyaç duyulan üye desteği artarak devam ederse kısa süreler içinde öbür amaçların da gerçekleşmesi mümkün olacak, arşiv geliştirilecek, sinemacı gençlerin yetişmeleri için gerekli araçlar sağlanacak, yayın ve gösteri faaliyetleri yurt çapında yaygınlaştırılabilecektir." (Filim 70, 1970, s. 3).

İzleyici ile temas kurularak, beklentilere dair düşünceleri yorumlanır, Sinematek ve gösterilere dönük gelişmeler hakkında bilgi verilmeye başlanır. İlk olarak Yeni Sinema Dergisi'nde *"Bir Sizden Bir Bizden"* köşesi ile yürütülen aktarım daha sonra *"Sinematek Haberleri"* olarak yer bulur (Şalom, 1967, s. 39-40). 1970-75 yıllarında aktüel gelişmelerin aktarımı olarak kullanılan Filim Dergisi ile gösteri periyotları ve seyri olunacak filmler hakkında bilgi verilir.

Mayıs 1967'de İstanbul ve Ankara'da düzenlenen etkinliklerin sonucunda 130 film sunulduğu ve toplamda 120.000 seyirci-üye tarafından izlendiği aktarılır (Yeni Sinema Dergisi, 1967, s. 20). Haziran 1967 yılına gelindiğinde 250'ye yakın film gösterildiğini bilgisini verilir (Yeni Sinema Dergisi, 1967, s. 36). Üye sayısı 1965 yılı ile

1000 kadar kabul edilirken, Ekim 1967 yılının sonlarına doğru 5400 kişiye yaklaştığı belirtilir (Yeni Sinema Dergisi, 1967, s. 33). 1968 Mart ayı ile üye sayısı 6500'e ulaşmıştır (Yeni Sinema Dergisi, 1968, s. 37).

Sinematek çalışmaları aynı zamanda Türk Sinemasını diğer ülkelere tanıtmayı kapsamaktadır. Bu konuda yapılan hazırlığın bilgisi verilirken, Bulgar Sinematek'i, Romanya Sinematek'i ve Fransız Sinematek'lerinde Çağdaş Türk Filmleri ve Metin Erksan filmleri gösterileceği 1967 ocak ayı ile duyurulurmuş olup, bunun ilk adım olacağı aktarılır[7] (Şalom, 1967, s. 40). 1967 Aralık ayında Bulgaristan'da düzenlenen *"Sofya Türk Filmleri Haftası"*, Türk Sinematek Derneği adına Tuncan Okan ve Atilla Dorsay'ın katılımı ile gerçekleşir (Yeni Sinema Dergisi, 1967, s. 31). Romanya'da düzenlenen *"Bükreş Türk Filmleri Haftası"*na, Türk Sinematek Derneği adına Pervin Par, Atilla Dorsay ve Tuncan Okan katılırlar (Yeni Sinema Dergisi, 1968, s. 36).

3.2.4.2. Koruma Odası: Arşiv İlkesi

Türk Sinematek Derneği, sinema eserlerini muhafaza etme olgusu üzerinden yürütmek istediği etkinlikte, dönemin mali anlamdaki yükümlü tarafı ve Türk sinema yönetmenleri ile olan bağında mesafe içeren durumların olumsuzluğu sebebiyle; kurumun "arşiv" basamağı yeterli bir gelişim gösteremediği gibi günümüze aktarılan materyaller sınırlı bir ölçüde olmaktadır. İncelenen metinler neticesinde, ilk dönemin olumlu adımları organize bir odaklanmayı değil, daha çok sınırlı imkanların bir sonraki süreçlerin getirisi ile gelişeceği beklentisidir. Kurumun Ordu Foto-Film Merkezi ile Turizm ve Tanıtma

[7] Dönemin Türk Sineması'nın, evrensel ölçekte karşılaştırıldığında teknik anlamdaki yoksun durumu, gelişmelerin görece değerlendirilmesini gerektirmiştir. 1967 yılı mart ayında aktarılan bilgide, Berlin Film Şenliği tarafından gönderilen talep üzerine, Sinematek Derneği belirleyeceği Türk Filmlerini şenlik seçim kuruluna sunma hazırlığını duyurur (Yeni Sinema Dergisi, 1967, s. 52). Fakat Berlin'e gönderilen filmlerin şenliğe katılabilmesi uygun görülmemiş, sadece Duygu Sağıroğlu'nun "Bitmeyen Yol" filmi, Ülkeler Sineması programında gösterilebileceği bilgisi filmin yapımcısına bildirilmiştir (Yeni Sinema Dergisi, 1967, s. 22) Tuncan Okan'ın katıldığı şenlikte, gözlemlerini Yeni Sinema Dergisi'ndeki yazısında kaleme alırken, "Berlin Yarışması ve Türk Sineması" alt başlığında: *"Bitmeyen Yol'un Türk sineması içindeki özel durumunun uluslararası anlamda geçerli olacağını iddia etmek yersizdir. Uluslararası yarışmaya katılacak bir filmin asgari bir teknik standarda sahip bulunması gereklidir."* demektedir. Sunulan kopyanın ve baskının kötü olduğu; altyazı ve dublaj tekniğinin hatalar içerdiği belirtir. Bu gösterimden çıkarılacak değerlendirmeler ve önemli bir deney girişimi olduğu kaydedilir. *"Yoksa, bu hayal kırıklığının ardından ders alması gerekenler, davranışlarını inatla sürdüreceklerse Türk sineması daha yıllarca dışarıda adından söz ettiremez."* (Okan, 1967, s. 11).

Bakanlığı Foto-Film Dairesi ile kurduğu görüşmeler ilk dönemin olumlu adımı olurken, sonraki süreçlerde bu bağın sürdürülür gelişmelerine dair bilgi aktarımı geçmemektedir.

Kurumun, Türk Sinema yönetmenleri ve Yeşilçam düzeni üzerinden süregelen uyumsuz politikası, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nun (FIAF) ise temel aldığı ulusal arşiv gerekliliği; kendi özelinde bir çatışma unsuru yaratarak, Türk film muhafazası konusuna aksayan bir sorumluluk yüklemektedir. Türk Sinematek Derneği'nin, arşiv basamağındaki olumsuz seyir, metinlerde *"koruma odası"* olarak belirtilen deponun işlevine de ucu açık eleştirileri kaçınılmaz kılar. Tarihsel olarak Yeni Sinema Dergisi üzeri gelişmeler incelendiğinde, 1967 Haziran ayında Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nun (FIAF) Doğu Berlin'de düzenlenen 23. Genel Kurul Toplantısı katılımında edinilen *"ulusal arşiv"* gerekliliği, kurumun bu politikada bir seyir almasını ilke bütünlüğü açısından zorunlu kılmıştır. Haberde vurgulanan *"koruma odası"* tarifinin bu sorumluluk üzeri hareketlendiği düşünülmektedir. İlerleyen dönemlerde kurum *"gösteri"* konusuna ağırlık vererek bu durumun dengeleyen tarafını nitelemek istese de, *"Sinematek"* kavramı gereği düşünüldüğünde, 1973 yılında Moskova'da düzenlenen 29. Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu Kongresi'nden (FIAF) arşivciliğin gereklerini yerine getirememesi nedeniyle ihraç edilmesi kaçınılmaz olmuştur.

Türk Sinematek Derneği'nin 1980 yılında, *"15. Yıl Raporu"* başlığında yayınladığı metin, arşiv faaliyetinin gelişim seyri olarak en sağlıklı belgeleme olmaktadır. Konu hakkında kurumun yayın organları kaynak alınarak bahsi geçen gelişmelerin dökümü takip edildiğinde, düzensiz bir periyotta aktarılmış olması olumsuz bir derleme içeriği yaratırken, dönemin sorumlu bir adımı olarak değer görecektir.

Konu hakkında görüşler incelendiğinde, Hüseyin Baş kurumun arşiv faaliyeti üzeri aksayan tarafını gösteri niteliği ile betimlerken:

> "Ülkemizde de Sinematek'in işlevi, bir farkla hep aynı olmuştur. Türk ve ithal filmlerin negatif ve pozitifleri, İstanbul Belediyesi Film Deposu'nda çıkan bir yangında yok olduğu için Türk Sinematek Derneği arşiv görevini yerine getirememiş, bu konuda son derecede sınırlı kalmıştır. Buna karşılık arşivin önemi, sinema tarihiyle ilgili araştırmalar, Türk ve dünya klasiklerinin, gösterimi, tartışılması, ülke sinemalarının tanıtımı konusunda düzenli ve kapsamlı etkinlikler gerçekleştirmiştir." (Baş, 2006, s. 169).

Ocak 1967'de arşiv konusundaki gelişmeler, Bulgar Sinematek'i tarafından 7 Bulgar filminin verilmesi, İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin (İÜFM) belgeselleri ve

Eczacıbaşı Kültür Filmlerinden oluşan 14 film, Haldun Dormen'in Bozuk Düzen ve Güzel Bir Gün İçin adlı filmleri olurken; Ordu Foto-Film Merkezi ile olan olumlu görüşmeler aktarılır (Şalom, 1967, s. 40). Yıl sonunda ise, yerli ve yabancı 85 uzun metraj, 35 kısa metraj film elde etmiştir (Yalçın, 1967, s. 8). 1968 Ekim'de Türk film yapımcısı ve ithalatçısı Halil Kamil Kamil'in mirasçıları, meydana getirilen arşivin bir bölümünü Türk Sinematek Derneği'ne bağışlamıştır (Yeni Sinema Dergisi, 1968, s. 3).

Arşiv çalışmaları olarak, Mayıs 1967'de Türk Sinemasına dair: Çeşitli yapımcıların, stüdyo depoları ve özel koleksiyonlarının incelendiği; Ordu Foto-Film Merkezi ve Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Foto-Film Dairesi depolarında eski Türk Filmlerinin tespitine başlandığı aktarılır (Yeni Sinema Dergisi, 1967, s. 20). Altan Yalçın, arşiv çalışmalarının iki yönelim üzerinden ilerletildiğini: 1957 yılında belediye deposunda çıkan yangın sonrası Türk Sineması'nın kalan filmlerinin araştırılması (1914-1948) ve çevrilmekte olan Türk Filmlerinin arşive mal edilmesi amaçlanarak, imkânların yaratımı üzerinde çaba gösterildiğini aktarır. Dolaylı olarak da ülkede bulunan yabancı filmlerin arşive alınacak oluşudur. Yıllara göre hazırlanan raporda, bilgisi tespit edilen 1948 öncesi filmlerin mevcut varlığı araştırılarak durum bilgisi aktarılmaktadır. 1948'den sonraya kalan filmlerin çalışmalarında ise meslekten kişilerin desteğine ihtiyaç duyulduğu, toplama ve koruma anlamında yapımcıların ve yönetmenlerin ilgisinin beklendiği aktarılır (Yalçın, 1967, s. 6-8).

Film arşivinin dışında, 400 ciltlik bir sinema kitaplığı kurulduğu, çeşitli ülkelerden 10 sinema dergisinin sürekli olarak kitaplığa aktarımı olacağı; bir yıllık çalışma sonucu 100 sinema afişi, 600 fotoğraf, 20 orijinal senaryo ve çeşitli belgelerin edinildiği yazılır (Yeni Sinema Dergisi, 1967, s. 20).

Mayıs 1968'de, Türk Sinematek Derneği'nin arşiv çalışmaları kapsamında: *"Sinema Eserlerini saklamak ve korumak, için en elverişli koşulları taşıyan bir koruma odasına kavuşmuştur."* bilgisi duyurulur. Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nun (FIAF) belirlediği standartlarda koruma odasının temin edildiği vurgulanırken; saklama koşullarının, film kapasitesinin ve koruma odasının fiziki tarifinin verildiği yazıda ek olarak küçük çaplı bir laboratuvarın da kurulacağı bilgisi verilir (Yeni Sinema Dergisi, 1968, s. 34).

Türk Sinematek Derneği'nin 15. Yıl Raporu'nda ise, kurulduğu çalışma dönemi itibariyle 19 uzun metrajlı, 20 kısa metrajlı film elde edildiği, bu kopyaların büyük çoğunluğunun çeşitli kurumların, yapımcıların bağışları ve FIAF üyesi Sinemateklerin ödünçleri yoluyla oluştuğu aktarılır. 1968 yılının sonunda, Sinematek film arşivi yerli ve yabancı olmak üzere 300 film elde etmiş olduğu; 1970 yılı sonuyla da 400 filme çıkarıldığı belirtilir. İlerleyen dönemlerde film toplama çalışmalarında duraklama yaşandığı, 1973 yılı ile 500 filme erişilen arşivden (Yarımca Belediyesi'nin kuracağı bildirilen Görsel Sanatlar Müzesi kapsamınca) 181 filmin (arşivin en değerli filmleri olduğu belirtilir) Yarımca Belediye'sine taşındığı bilgisi verilir. Mali sorunların yaşandığı süreç itibariyle, gösterim salonundan ayrılınmış, yeterli arşiv odası temin edilemediğinden çalışmaları durmuştur. Elde kalan filmlerin iki arşiv odası bünyesinde tutulduğu, yerli filmlere ait negatiflerin ise Sinema-TV Enstitüsü ile yapılan bir anlaşma neticesinde emanet edildiği aktarılır. 1978-80 yılları için Sinematek film arşivinin durumu, Yarımca Belediyesi'ne gönderilen önemli filmler ve elde kalan karışık küçük çapta dokümanın var olduğu bilgisiyle sınırlanır (Yeni Sinema Dergisi, 1980, s. 17-19).

Yayın arşivi ile aktarılan durumunda, 1967 yılının sonunda 400 ciltlik bir sinema kitaplığı, seyri izlenen ülkelerden 10 sinema dergisi, 100 sinema afişi, 600 fotoğraf ve 20 senaryonun temin edildiği aktarılır. 1968 yılı sonu ile bu sayı kitaplık olarak 1000 cilde ulaştığı belirtilir. Arşive düzenli olarak getirilen sinema dergilerinin 29'a çıkartıldığı, bunların arasında: *"Bianco-Nero, Cineforum, Ecran Français, Cinema, Film Culture, Sight and Sound"* gibi önemli dergilerden oluştuğu bilgisi verilir. (Yeni Sinema Dergisi, 1980, s. 17-19).

Harici olarak muhafazası gözetilen, *"çeşitli film müzikleri, açık oturum, tartışmalar ve Türkiye sinemasının tarihini yapan kişilerce yapılan söyleşilerin"* ses bantlarıyla kaydı tutulduğu aktarılır. Fakat incelenen raporlar neticesinde bu bantların hiçbirine ulaşılamadığı bilgisi verilir. 1974 yılına kadar yürütülen arşiv çalışmalarının 1978 yılı ile durduğu aktarılırken: *"1965'den beri uzun çalışmalar sonucu sağlanan arşiv varlığı onarılmaz darbeler yemiş, kitap, dergi arşivinin yarıdan fazlası yok olmuş, 9000'e ulaşan fotoğraf arşivinin yarısı kalmış, 500 afişin ise bazıları bulunabilmiştir."* denilir (Yeni Sinema Dergisi, 1980, s. 17-19).

Nezih Coş'un 1973 yılında Yedinci Sanat Dergisinde getirdiği eleştiride, Sinematek kavramının temel birimi olarak görülen arşiv çalışmalarının ilerleme kaydedemediği, *"yönetimin tembelliği, umursamazlığı ve gayri ciddi çalışma düzeni"* olarak belirtilen durumun ayrıntılı örneklerini yapar. Mevcut bulunan sinematografik materyalin ve ilgili dokümanların, korunması ve iyileştirilmesine yönelik sistemli bir çabanın var olmadığını vurgular (Coş, 1973, s. 3-7).

> "İşin fikri çıkmazı bir yana, Sinematek, temel görevi olan arşivcilik yönünden de 8 yıldır yerinde saymıştır. Bu alanda derneğe biraz canlılık getirme amacıyla önce Jak Şalom'un (Şimdi Fransız Sinematek'inde çalışıyor) sonra da benim kişisel olarak giriştiğimiz tüm çabalar, yönetimin tembelliği, umursamazlığı ve gayri ciddî çalışma düzeni içinde eriyip gitmiştir. Son üç yıldır Sinematek, kitaplığı için "hiç" denecek kadar az kitap almış, birçoğu da taşınma sırasında (1970) aşırılıp gitmiştir. Kitap ve dergilerin %80'i fişlenememiş, bodrum odalarında küflenmekten ise bir tesadüf sonucu kurtarılabilmişlerdir. Yine üç yıldır fotoğraf arşivindeki foto sayısı artmak bir yana, reklâm amacıyla dağıla dağıla azalmış durmuştur. (…) Son zamanlarda, cafcaflı reklâmlarına magazin dergilerinde dahi rastlayabildiğimiz bu SİNEMA MÜZESİ'nin film arşivi de başka bir bakımsızlık örneğidir. 8 yıldır Sinematek, elindeki kimi önemli, kimi önemsiz çeşitli yerli ya da yabancı filmi korumak, yıpranmadan, sağlıklı bir biçimde saklamak yolunda sistemli bir çaba göstermiş değildir. 1966 da paslı kutular içinde alınan filmler yine aynı kutuların içinde durmakta, çoğunun kısım numarasını gösteren kâğıdı kopmuş, ya da çeşitli gösterilerde kısımları karışmış, bakım beklemektedir. (...) Filmler Levent'teki Eczacıbaşı ilâç Fabrikası'nın ilâç depolarının küçük bir bölümünde sıfırın altında bir soğuklukta saklanmakta, deponun havalandırması biraz durdurulduğunda tavanda biriken buzlar eriyip sular damlamaya başlamakta, ve filmlerin kutuları nem yüzünden daha da pas içinde kalmaktadır." (Coş, 1973, s. 3-7).

Giovanni Scognamillo'nun getirdiği tanımlamada, Türk Sinematek Derneği ve Türk Film Arşivi'nin, konu hakkında, daha önceki dönemlerden ulaşabilecekleri ön çalışmaların mevcut olmaması ve arşiv kavramın temellenmemiş oluşu; Türkiye yapısındaki girişimlerinin, başlangıç dönemlerinden itibaren olumsuz gelişim seyrinin, olağan süreci olarak değerlendirir. İki yapının da, bulunduğu döneme ilişkin bu gerçeklerden haberdar olup hazırlıksız atılımlar sergilemesi, tüm iyi niyetli çabalarına rağmen sekteye uğrayacaklarının kaçınılmaz kabulü olarak görülür. Türk Sinematek Derneği özelinde ise, arşivcilik ilkesinin adapte olunan bir yaklaşım olmayıp, mevcut kadrosunun *"özenci (amatör)"* oluşu, konuya eğilimi erteleyerek, daha çok film gösterileri ve yayınlara yönelttiğidir. Arşiv niteliğince, film toplamak veyahut muhafaza etmek pratiği kazanılmadığı gibi yeterli kitaplığın ve resim/belge arşivinin de elde edilemediği belirtilir. Dikkat edilmesi gereken durum ise, Uluslararası Film Arşivleri

Federasyonu (FIAF) yazışma üyesi olan Türk Sinematek Derneği'nin, bu kuruluşa bir arşiv göstermek zorunda olduğudur (Scognamillo, 2000).

İki kurum arasındaki çatışmanın arşiv ilkesindeki bu zorunluluğu: *"Arşiv olma"* ve FIAF ölçeğinde *"Türkiye'deki tek arşiv olma"* prestiji, diğer unsurlarının bağı olacaktır:

> "1968'de, örneğin, Türkiye'de faaliyet gösteren iki kurumun çalışmaları konusunda FIAF'a bir rapor hazırlamakla görevlendirilen Yugoslav Devlet Arşivi Başkanı V. Pogacic hem TFA'ni hem de TSD'yi geziyor. Ne var ki TFA'nin bir film arşivi vardır, TSD ise, biraz alelacele topladığı filmleri, Eczacıbaşı İlaç Fabrikası'nda "korumakta"dır. Türk sinemasını tutmak ya da tutmamak bir yana (ki bir yerden sonra her iki kurum Türk sinemasına sarılacaklar, her biri kendi açısından ve kendi çizgisine uygun bir şekilde) TSD/TFA çatışması başka boyutlara varıyor. Başta, bir "arşiv olma" ve FIAF gözünde "Türkiye'deki tek arşiv olma" sorunu vardır; ikinci neden ise sinema kültürünü (ama bu sinema kültürü ister evrenselcilere ister ulusalcılara yarasın) yayma konusunda ön planı başkalarına bırakmamaktır. Ve bu ara çeşitli suçlamalar iki taraf arasında mekik dokumaktadır: Sami Şekeroğlu, TSD'nin yöneticisi Onat Kutlar'ı jurnalcilikle suçluyor; Onat Kutlar ise Sami Şekeroğlu'nu aldığı bazı filmleri iade etmediği için DGSA Müdürü'ne rapor ediyor, Halit Refiğ ise, gayet ince bir şekilde, TSD'nin kuruluşunu CIA'e bağlıyor vb." (Scognamillo, 2000).

Onat Kutlar, 1993 yılında, *"Sinematek Arşivi Konusunda Bir Açıklama"* adlı yazısında:

> "Koruma odası, mali olanaksızlıklar nedeniyle çok güç duruma geldiği sırada karşısına güzel bir fırsat çıkmıştır. Yıllar boyu Yarımca Şenliği'ne içtenlikle katkıda bulunduğu için, Sinematek'ten maddi, manevi yardımlarını esirgemeyen Belediye Başkanı Sn. Avni Şirin, Sn. Avni Öztüre'nin de önayak olmasıyla, "Yarımca Ulusal Görsel Sanatlar Müzesi" kurma kararı almış, kültür tesislerinin bir bölümünü bu amaca tahsis etmiştir. Sinematek yönetimi de, bir çok plastik sanatçı, tiyatrocu, koleksiyoncu ile birlikte bu girişime heyecanla yaklaşmıştır. Böylece Sinematek arşivi, bu müzenin imkanlarından yararlanılmak üzere devredilmiştir. 1980'e kadar dikkatle korunan arşiv, Sinematek'i kapatan12 Eylül yönetiminin, Yarımca Belediyesi'nin başına bir albay getirmesiyle, doğal olarak bu özeni de kaybetti. Sinematek yöneticiliğinden 1975'te ayrılmış olmam nedeniyle elbette 1980 sonrasında neler olduğunu bilmem mümkün olmadı. Ama öğrendiğime göre filmler, bir süre önce başka devlet kurumlarına devredildi." (Kutlar, 2018, s. 256).

Türk Sinematek Derneği'nin arşiv basamağında yeterli/düzenli gelişim gösterememiş olması, kurumun hem evrensel ölçekte (FIAF) hem de ulusal ölçekteki konumunu etkilemiş, temel ilkesinin kopukluğunda ilerleme safhalarına ihtiyaç duymuştur.

3.2.4.3. Çeviri Faaliyeti: Eğitim İlkesi

Türk Sinematek Derneği'nin yayın organları üzerinden etkinlik bulan çeviri faaliyetleri, Yeni Sinema Dergisi ile 1966-70 yılları aralığında yoğunluk kazanırken, 1970-75 yıllarında ise Filim Dergisi üzerinden küçük ölçekli tanıtım unsuru olarak değerlendirilebilir. Döneme ilişkin sinema dergilerinin gelinen seyri ve sonraki süreçleri gözlemlendiğinde, Yeni Sinema Dergisi ile kurulan 1966-70 yılları etkinliği, sinema sanatında önemli bir doküman zenginliğini çevrelemektedir. Sinemaya dair kaynakların aktarımı, gösteri programlarının aylık seyrine paralel bir hizada sunum alması, konu içeriği ile sinematek gösterilerini bağdaştıran bir çerçeveleme kazandırmıştır. Eş zamanlı uyumlanan çeviri metinleri, çağın sinema sanatına ilişkin bilgilendirme amacını taşıdığı gibi hazırlanan metinler dolayında eğitim ilkesi Yeni Sinema Dergisi üzerinden temellendirilmiş olmaktadır. Dergi içeriğin de bulunan çeviri metinleri, Sinematek Derneği çevrelerince aktarıldığı gibi gönüllü kişilerin bireysel çabalarıyla da genişlemiştir. Kurum, çağın sineması hakkında elde ettiği metin dökümünü: Arşiv kavramı gereğince derlediği yabancı basım eserler ve yabancı dergilere abone olunarak sürekli hale getirmiştir. Konunun ilk dönem itibari ile girişim değerlendirmesi, dönemin çıkış alan hareketi olarak görüldüğünden 1966-70 yılları aralığındaki çalışmaları derlenmektedir. Değinilen başlıklar kendi içinde çeşitlenen bir seyir aldığından (Röportaj, makale, söyleşi, derleme, sinema eğitimi, senaryo, vb.), genel bir konu hakkındalığı ile adlandırmak uygun görülmüştür.

Yeni Sinema Dergisi içeriğinde çeviri faaliyetlerinde bulunan isimler: Giovanni Scognamillo, Sungu Çapan, İtah Eroğlu, Bertan Onaran, Tanju Akerson, Jak Şalom, Sezer Tansuğ, Baykan Sezer, Onat Kutlar, Sevil Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, İlkay Alptekin, Altan Küçükyalçın, Oğuz Alpöge, Murat Belge, Faruk Atasoy, Ayşe Ilıcalı, Atilla Dorsay, Tulan Alkara, Işıl Zabunyan, Uğur Kökden, Ferid Edgü, İ. Denker, Ahmet Arpat, Nur Deriş, Sezer Türkay, Nuran Ülken, Hüseyin Baş, Engin Ayça, Hasan Ali Ediz, Semra Conker, Adalet Cimcoz, Bige Acar, Aysel Gülercan, Nazar Büyüm, Fatma Akerson, Engin Vardar, Adnan Göçgen, Hüseyin Tüzün, Olcay Sevinç, Gaye Petek olmaktadır.

Türk Sinematek Derneği gösterimlerine uygun izlekte aktarılan çeviri konuları: İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga Akımı, Cinema Nova, Amerikan Yeraltı Sineması, Deneysel Film, Siyasal Sinema, Anarşist Sinema, Belge Film, Sovyet

Sineması, Polonya Sineması, Macar Sineması, Çağdaş Bulgar Sineması, Yeni Amerikan Sineması, Çek Sineması, Genç Alman Sineması, Romen Sineması, İngiliz Sineması gibi içerikler olurken; Sinema ustaları olarak tercih edilen isimler de: Roberto Rossellini, Luis Bunuel, Federico Fellini, Charlie Chaplin, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Luchino Visconti, Alain Resnais, Pier Paolo Pasolini, Sergei Eisenstein, Michelangelo Antonioni, Carl Theodor Dreyer, Satyajit Ray, Orson Welles, Glauber Rocha, Jean Renoir, Georges Melies, Costa-Gavras gibi önemli sanatçılar olup, detaylı derecede incelenmişlerdir.

Yabancı sanat sinemasına dair aktarılan yazılardan, çeviri harici önemli metinler mevcut olup, konu hakkında makale yazan isimler ise: Tuncan Okan, Nijat Özön, Rekin Teksoy, Sungu Çapan, Onat Kutlar, Jak Şalom, Engin Ayça, Ziya Metin, Giovanni Scognamillo ve Atilla Dorsay olmaktadır.

Yabancı ülkelerden aktarılan güncel veyahut Sinematek'te gösterimi olunan sanat sineması örnekleri, derginin belli yazarlarınca, film eleştirmenliği kapsamında değerlendirilerek, okuyucuya film duyumunda kişisel çözümleme sunulmuştur. Düzenli olarak film eleştirilerinde bulunan isimler: Giovanni Scognamillo, Tanju Akerson, Sungu Çapan, Jak Şalom, Tarık Kakınç olurken; nadiren yazımı bulunan isimler ise: Onat Kutlar, Atilla Dorsay, Sezer Tansuğ, Mustafa Irgat ve Ülkü Tamer olmaktadır.

3.2.4.4. Ortam Yaratımı: Açık Oturum ve Konferanslar

Türk Sinematek Derneği'nin, sinemanın ortam yaratımı üzerinden çıkış alan düşününde, sinemaya dair açık oturumlar ve konferanslar düzenlenerek, konunun çok sesli zemin üzerinde tartışılmasına ve çözümlenmesine alan yaratılmıştır. Belirlenen konu çerçevesince, içeriğe dair yetkin kişiler davet edilmiş olup, yabancı kişiler üzerinden birincil temaslar kurulmuştur. Türk Sineması üzerinden konu açılımı yaratıldığı gibi evrensel temada sanat akımlarının gelişimi üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. İlk dönemde ele alınan konular, Türk Sineması'nın evrensel odağını sorguladığı gibi iç dinamiğindeki sinema algısının diğer ülkeler ölçeğinde karşılığına ağırlık kazandırılır.

Sunulan başlıkların içeriğine dair deşifreler sınırlı olup, Yeni Sinema Dergisi üzerinden aktarılan metinlerin, anlaşılırlığı yeterli düzeyde kuracağı düşünülür. Türk Sinematek Derneği'nin düşünce ortamında, önemli bir sorgu yarattığını düşündüğümüz:

"Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş Ülkeler ve Az Gelişmiş Ülkeler" adlı açık oturum Jean Douchet'in ve Türk Sinemacılarının katılımı ile gerçekleştirilmiş olup, sürecin ilerde kazandırılacak/taraflaştıracak vurguları barındırılır. İkinci dönem olarak 1970 sonrası düzenlenen açık oturumlar, başlıklar üzeri dünya sineması hakkında bilgi içeren çalışmalar olmaktadır. Dönemin tutulan ses bantlarının, ilerleyen tarihlerde ulaşılamadığı bilgisince, yazılı metinlerin sınırlı bir değinisi ele alınmıştır.

Türk Sinematek Derneği'nin ilk çalışma döneminde düzenlediği açık oturumlar: *"Fransız Yeni Dalga Akımı", "Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş Ülkeler ve Azgelişmiş Ülkeler", "Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ve Türk Sineması", "Bağımsız Bir Sinema Türkiye'de Mümkün Müdür?", "Türkiye'de Belge Filmciliği", "Türkiye'de Sansür Sorunu", "Çağdaş Bulgar Sineması."* olmaktadır (Yeni Sinema Dergisi, 1967, s. 21).

1970 yılında yeni program düzeni hedeflenerek, Sinematek çalışmalarının film tartışmaları, açık oturum ve seminer konusunda ağırlık kazanacağı, Türk Sinematek Derneği merkezinde haftada bir gün olarak (cumartesi – 14.00) seyri olunan filmlerin eleştirileceği ve Sinematek üyesi 16 kişinin aktarımda bulunacağı bilgisi verilir (Filim 70, 1970, s. 16-17).

1970 Şubat ayında düzenlenen konferanslarda, siyasal sinema başlığında *"Geri Bırakılmış Bir Ülkede Siyasal Sinema Deneyi: Cinema Növo"* Altan Yalçın ve Jak Şalom tarafından sunulurken; *"Sovyetler Birliğinde Siyasal Sinemanın Doğuşu"* Feridun Aksın ve Onat Kutlar tarafından sunulmuştur (Filim 71, 1971, s. 4). İlerleyen tarihlerde belirtilen konferanslardan bazıları: *"Eisentein Semineri"*, Onat Kutlar (Yeni Sinema Dergisi, 1970, s. 135); *"Orson Welles'ın Sanatı"*, Şakir Eczacıbaşı (Filim 72, 1972, s. 13); *"Luchino Visconti"*, Onat Kutlar (Filim 72, 1972, s. 9); *"Çehov Uyarlamaları"*, Kemal Özer (Filim 72, 1972, s. 16), *"Çağdaş Polonya Sineması"*, Onat Kutlar olmaktadır (Filim 72, 1972, s. 14).

1966-67 yılları aralığında Türk Sinematek Derneği'nin konukları olarak: Cinémathèque Française'in Başkanı Henri Langlois, Federation Française Des Ciné-CIubs'ün Genel Sekreteri Jacques Robert, Cahiers Du Cinéma yazarı Jean Douchet, Bulgarska Nacionalna Filmoteka'nın Başkanı Stoyanov–Bigor, canlı resim filmleri

yaratıcısı Todor Dinov, yönetmen Vulo Radev, film oyuncusu Elena Raynova aktarılır (Yeni Sinema Dergisi, 1967, s. 21).

Sonraki yıllarda, Sinema Tarihçisi Prof. Mario Verdone (Yeni Sinema Dergisi, 1968, s. 36) Sovyet sinema profesörü Rostislav Yurenev (Yeni Sinema Dergisi, 1968, s. 32), Filmstudio Dergisi yazarı Barbara Bemauer (Yeni Sinema Dergisi, 1968, s. 3), Georges Melies'in torunu Madeleine Malthete-Melies, British Film Museum yöneticisi Colin Ford (Yeni Sinema Dergisi, 1968, s. 34), yönetmen Pier Paolo Pasolini (Yeni Sinema Dergisi, 1969, s. 5) Bianco e Nero Dergisi müdürü Leonardo Fioravanti (Filim 70, 1970, s. 33) Museum of Modern Art (New York) Film Library Yönetmeni ve sinema yazarı Donald Richie olmuştur (Filim 71, 1971, s. 4).

Hazırlanan çalışmanın odaklandığı kapsam ve elde edilen dokümanların sınırlı oluşu dolayında; 1966-70 yılları aralığında Türk Sinematek Derneği'nde düzenlenen, Yeni Sinema Dergisi'nde yazılı olarak aktarılan: *"Yeni Dalga Açık Oturumu"*, *"Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş Ülkelerdeki İlerlemeler ve Azgelişmiş Ülkelerdeki Duraklamanın Nedenleri"*, *"Sansür Açık Oturumu"* ve *"Tiyatro-Resim İlişkileri"* adlı açık oturumlar, kurumun sesli yapısını görmek adına seçimlenmiştir.

3.2.4.4.1. Yeni Dalga Açık Oturumu

Sinematek Derneği'nin düzenlediği, ilk açık oturum bilgilendirmesi *"Yeni Dalga Açık Oturumu"* olmaktadır. Aktarımda bulunanlar, sinematek yönetmeni olarak Onat Kutlar, Fransa sinema kulüpleri federasyon başkanı Jacques Robert, eleştirmen Tuncan Okan olmaktadır. Çevirmenliği Affan Başak yapmıştır (Güvemli, 1966, s. 36).

Düzenlenen oturum hakkında bahsedilen kısa değiniden, Jacques Robert: Fransız Sinemasının 1945-50 yılları aralığındaki başarısız seyrini belirterek, eski yönetmenlerin devamı olma niteliğinde gelen sinemacıların başarılı bir eser ortaya koyamadıklarını; yeni gelen genç sinemacıların ise film çevirme imkânı konusunda sinema geçmişi, deneyimi ve tanınırlık zorunluluğu bulunduğundan, saptanan sorunun aşamalı yolu aktarılır. Etraflıca tanımlanan bu meselede, bağdaşmış iki eğilimin sinemacıları çıkışı adlandırır: Yeni Dalga Akımı. *"Seine ırmağının sağ kıyısındaki Godard, Truffaut, Chabrol Rohmer, Rivette'ler bölüğüyle sol kıyıdaki Resnais, Franju, Marker'ler bölüğünün varlığı çok belirgindir."* (Güvemli, 1966, s. 36).

3.2.4.4.2. Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş Ülkelerdeki İlerlemeler ve Azgelişmiş Ülkelerdeki Duraklamanın Nedenleri

8 Mart 1966 yılının, *"Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş Ülkelerdeki İlerlemeler ve Azgelişmiş Ülkelerdeki Duraklamanın Nedenleri"* adlı açık oturumu, Sinematek Derneği'nce, Fransız Kültür Merkezi Salonunda düzenlenir. Katılımcılar: Giovanni Scognamillo, Tuncan Okan, Rekin Teksoy, Duygu Sağıroğlu, Hasan Akbelen, Onat Kutlar ve davet edilen Jean Douchet'dir. Onat Kutlar'ın açılış konuşmasıyla başlayan oturum, Giovanni Scognamillo'nun konuya girişiyle açımlanır. Türk Sineması'nın mevcut durumunda sanat niteliği yüksek ürünlerin neden yakalanamadığı irdelenir. Bu durumun diğer az gelişmiş ülke örneklerinden çıkarımı yapılır. Temeldeki sorunun, sistem, seyirci ve sansür olguları taşımasının yanında öncelikli adımın sanatçı kavramında anlamı aralanır (Scognamillo, ve diğerleri, 1966, s. 47-61).

İkici Dünya Savaşı sonrası, yeni sinema okulları ve yeni sinema akımlarının tanık olunan açılımı, gelişmiş Doğu ve Batı ülkelerinde sinemaya dair düşünü aralarken; az gelişmiş ülkelerin bu seyirde yetkinliği görünür olamadığı gibi tam karşıt bir kılığa bürünüp, durgunluğun ve nicelik değerde eksik ilginin, sinemada bir akıma çıkış kazandıracak *"sistem eksikliği"* saptanır. Bu konuda davet edilen Jean Douchet'in *"karşıt durum"* hakkındaki görüşleri beklenir (Scognamillo, ve diğerleri, 1966, s. 47-61).

Jean Douchet, Türkiye'de yılda çevrilen film sayısının 220 kadar olmasından sebep, durumun uluslararası bir kazanımda olamayışı ve niteliksiz ürünler yığınının sanatsal yanılsaması aktarılırken; çoğu ülkede bu kadar fazla film üretiminin mevcut olmaması ve ekonomik gelişmişlik düzeyinin İran örneğinde, ilgili sanat filmlerin mevcut olmasına nazaran, Türk filmlerinin bu belirginliği yakalayamaması vardır. Bu bakımdan geçerli bir temsilin olanaksızlığı, ekonomik veyahut mali sorunların değil, *"töresel, hatta kişisel veya ruhbilimsel olduklarını";* durumun izah edilirliğinde, kişisel kuşkuların sinema sanatına dair yaratıda pasif tutumu belirtilir (Scognamillo, ve diğerleri, 1966, s. 47-61).

Film yapımının maliyetine dair saptamada, Türkiye koşullarının genel itibari ile aynı derecede bir yükümlü ihtiyacı barındırması ve sorunların benzerliği kıyaslandığında film yapımının olanağı elde edilebilmektedir. Yılda çevrilen 220 film bu söylemin güç olmadığını düşündürür. Örneklenen İran Sineması'nda eleman eksikliği, bir filmin dört

kişiyle çekiliyor olması, var olan ortamın ekonomik ve sinema bakımından az gelişmişliğe karşılık geldiğidir. Fakat Türkiye ortamında film yapımı için elverişli kişilerin var olduğu, sadece onları kolektif çabaya katmak sorunu vardır. Düşünülen kötümser tablonun kişilerce açıklanmasını bekler (Scognamillo, ve diğerleri, 1966, s. 47-61).

Duygu Sağıroğlu bu duruma cevaben, Türk Sinema endüstrisinin az gelişmişliği meselesinin ülke ekonomisi ile paralel olduğunu, elverişli teknisyenler ve teknik donanımın yeterli olmadığını açıklar. Seyircinin izleme alışkanlığı doğrultusunda karşılık bulunamayacağı ve yapımcıların ticari film beklentilerince uzak durduğunu ekler: *"Türk sinemacısı kendisini kurtaracak kapı bulamamaktadır"*, uluslararası ortamın Türk Sineması'na dair ilgisizliğini düşünüp, bunun kültür ve dil sorunu olduğunun yanıtını verir (Scognamillo, ve diğerleri, 1966, s. 47-61).

Jead Douchet, konunun yanlış çıkarım içerdiğini düşünerek, film yapımında bireysel çabanın diğer ülke sinemacıları üzerinden örneğini vererek; yapımcı beklentisinde önceliğin eseri üretmek olup, yapımcıya dair iletişimin elde edilecek doküman üzerinden kurulduğunun olağan halini açıklar; uluslararası düzeyin önemsenen ayrımı, ülkenin öncelikle kendi özelinde bir çalışmayla ilgi uyandıracağı konusunda uyarırken, *"Film Türkiye'deki gerçeği yansıtmalıdır. Türkiye'yi doğru, gerçek bir şekilde çizmeli, bize Türkiye hakkında bilmediklerimizi öğretmeli."* uluslararası seyirciyi düşünerek değil, tam tersine başarının halk gerçekliği ile kurulacak yakınlığını vurgular (Scognamillo, ve diğerleri, 1966, s. 47-61).

Onat Kutlar, Türkiye'deki genel sinema görüşünde az gelişmişliğin gerçek bir durum olduğu konusunu hatırlatırken, *"Kendi kendine güven duygusundan yoksun olmak, bu durumun bir nedeni değil, olsa olsa sonucudur."* demektedir. Türkiye'deki sanat geleneğinin diğer az gelişmiş ülkeler nezdinden farklı bir yapıda olduğu, Jean Douchet'nin çevrelemek istediği anlamın aksine, Türk filmi yapabilmenin güç olduğunu örnekler. Duygu Sağıroğlu ve Metin Erksan'ın filmleri bu değerde gerçekçi kabul edilir (Scognamillo, ve diğerleri, 1966, s. 47-61).

> "Ancak Türkiye'de sorun başkadır. Türkiye'de gerçekler çok serttir, örneğin, ekonomik açıdan Anadolu'nun koşulları başka ülkelere benzemez. Bu gerçekleri güçlü bir akım şeklinde dile getirebilmek için yırtıcı, kırıcı filmler yapmak

gerektir. Ama bu kez de Türk sinemacıları bir başka engele, sansüre çarpacaklardır." (Scognamillo, ve diğerleri, 1966, s. 47-61).

Jean Douchet, sansür meselesinin bir ülke özelinde olmayıp, bütün sinemacıların ortak sorunu olduğunu dile getirir:

> "İşte, bu noktada oyun sırası sizindir. Ne yaparsanız, mesleğimizde hile yapmak zorunluluğu var. Şartlar ne olursa olsun, yapımcıya, işletmeciye, sansüre karşı hile yapmaktan başka yolumuz yok. Sorun, her şeye karşın düşüncenizi açığa vurabilmeyi sağlayacak hileyi bulmaktır. Olayları, filminizi yapacak ve kabul edilmesini sağlayacak şekilde kurmak gerekir. Bir şey, doğrudan doğruya yapma olanağı olmadığı zaman, dolaylı olarak yapılır. Olaylar oldukları gibi gösterilemedikleri zaman, simgelerle bir öykü anlatılır." (Scognamillo, ve diğerleri, 1966, s. 47-61).

İçinde bulunulan durumun nedenleri düşünülürken, Jean Douchet bunun *"Saldırıya geçmede cesaret bulamıyorsunuz."* karşılığını verir. Bağımsız sinema zorunluluğu ve halkın genel kültür durumu aktarılırken, sanatçı kavramının elde edilen sorgudaki önemi aralanmış olur. Onat Kutlar bu durumu tahlil ederken:

> "Bütün düzenlerde, orta sanatçılar olduğu kadar yeteneği olan sanatçılar da vardır. Ben Türkiye'deki toplumsal ortamdan söz etmek istiyorum. Bugünkü durum ne sanatçıların ne sinemacıların yüzünden meydana gelmiştir. Toplumun %60'ı da okuma yazma bilmiyorsa seçme durumunuz yok demektir. Sanatçı yetişmesi için olanaklar yoktur. Bütün ülkelerde, yetenekleri olan insanlar vardır ama düşündüklerini dile getirmek olanağına sahip değildirler. Kitapları, film gösterileri yapacakları bir ortamları yoktur. Kitap okuyamayan, filmler izleyemeyen bu insanlar arasından yeteneği olan sinemacıların çıkmasını nasıl istersiniz? Cesareti olan ve oldukça iyi filmler yapabilen birkaç kişi bulunabilir, ama daima başarısızlığa uğrarlar. Hem sonra ben, başımda bir mesenin bulunmasına da dayanamam. Her şeyi değiştirmek gerekir." (Scognamillo, ve diğerleri, 1966, s. 47-61).

Jean Douchet, sorunun *"değiştirmek"* ile çözüm sağlamayacağını, devlet veyahut özel kişiler farkını görmeyip, temelde *"kapital bulmak"* zorunluluğunu vurgular. Ülke gerçeğini yaratısına aktarmak isteyen her sanatçının, rejim ile çatışması kaçınılmaz olacağından: *"Hiçbir düzen, o ülkenin gerçeklerinin dile getirilmesini istemez. Bütün hükümetler, ülkenin ideal görünüşünün bir resminin verilmesini ister."* demektedir (Scognamillo, ve diğerleri, 1966, s. 47-61).

Sorgunun ortak paydasında sinemanın *"yalnızca kişisel bir sanat değil"*, birbirine eklemlenen toplu bir sanat olarak görüldüğü, *"bir ortam yaratısı"* önem kazanır. Kültürel alt yapının sinemaya dair inşasında, Yeni Sinema Dergisi ve Sinematek düzeyinin önemi

aralanır. Çıkış yolunun ilk basamağı bu değerde kurulurken, gelecek yönetmenlerin varlığı, çevrelenen akıştan çıkacağıdır (Scognamillo, ve diğerleri, 1966, s. 47-61).

3.2.4.4.3. Sansür Açık Oturumu

"Sansür Açık Oturumu", 1966 yılında Evrim Arda tarafından kaydedilmiş olup, yazı diline aktarılmıştır. Oturuma katılan isimler: Onat Kutlar, Muhtar Kocataş, Alp Zeki Heper, Baykan Sezer, Çetin Özek, Ziya Metin ve Rekin Teksoy olmaktadır. Çevrelenen konu, dönemin sansür olgusunun Türk Sineması üzerinde yarattığı tahribat olurken, sansür nizamnamesinin yerleşen sistematiği aktarılır. Bu durumun tahlilinde, yaratılacak eserin sansür ilkelerinden sıyrılacak açıklığı yazarlarca irdelenir (Kutlar, ve diğerleri, 1970, s. 79-90).

Açılış konuşmasını Onat Kutlar'ın yaptığı oturumda, konunun hukuki olarak detayı Çetin Özek tarafından açımlanır: *"Polis Vazife ve Selâhiyetleri kanununun hükmüne dayanılarak 1939 yılında filmlerin ve film senaryolarının kontrolüne dair bir nizamname çıkarılmış ve bu nizamname 1948 senesinde tadil edilerek günümüzdeki hale sokulmuştur."* Yapılan nizamname diğer ülkelerin koşullarına benzemeyip, iki sansür aşamasını yaratmıştır. Birinci koşulda senaryonun çekim öncesi kontrolü olup, ikinci koşulu ise çekim sonrası elde edilen film üzeri yapılan sansür olmaktadır (Kutlar, ve diğerleri, 1970, s. 79-90).

Polis Vazife ve Selâhiyetleri kanununun 6. Maddesinde belirtilen şartlanmanın, dönemin Anayasasına aykırı olduğu, Türkiye İşçi Partisi tarafından sunulmuş olup, 1963 yılında Anayasa Mahkemesi tarafından reddedilmiştir. Dayanılan savunuda Anayasanın 21. Maddesinde belirtilen *"bilim ve sanat hürriyeti"* kapsamında çerçevelenmesi gerektiği, sansür mekanizmasının polis yetkisince dağılımının Türkiye'de sanat özgürlüğü alanını daraltan/sınırlayan bir yapıya indirgediği vurgulanmaktadır. Reddedilen bu çatışma hali, Anayasa Mahkemesi tarafından gerekçeler sunularak: TBMM'nin tekliften yana olmaması, Batı ülkelerinin sansür mekanizmasını hala geçerli kılması ve kanunda belirtilen madde hükmünün yalnızca Polis Vazife ve Selâhiyetleri yapısı ile kurulacak olmasıdır. Bu netice doğrultusunda hukuk kapsamınca iki görüş ayrılığı doğmuş: Sansür mekanizmasına itiraz edenlerce, yetkinin polise verilmesi ile *"sansür"* Anayasaya aykırı hale gelmiştir; Anayasa Mahkemesine göre ise yetki kanuna

verildiği için anayasaya aykırı olmadığıdır. Kanunda belirtilen sansür koşullarının ucu açık belirtileri ve içeriğe uyarlanabilecek tarifte yapısı:

> "Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan, herhangi bir ırk veya milleti tezyif eden, dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden, din propagandası yapan, milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi, içtimai ideoloji propagandası yapan, umum terbiyeye ve ahlâka ve milli duygularımıza mugayir bulunan, askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhine propaganda yapan memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan, cürüm işlemeye tahrik eden, içinde Türkiye aleyhine propaganda vasıtası olarak sahneler bulunan…" gibi detayların göreceli bir hükmü olmaktadır." (Kutlar, ve diğerleri, 1970, s. 79-90).

Belirtilen sistemin, Mussolini İtalya'sından örneklenen kanun modeli çerçevesindeki özellikleri içeriyor olması, *"sistemin Faşist bir sistem olduğu"* gerçeğini açığa çıkarır demektedir (Kutlar, ve diğerleri, 1970, s. 79-90).

Muhtar Kocataş, sansür mekanizmasının işleyişinde yalnızca polisin olmadığı: İçişleri Bakanlığı, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı, Milli Eğitim Bakanlığı, İçişleri Emniyeti ve Türk Silahlı Kuvvetlerini temsilen toplamda beş kişilik bir kurul doğrultusunda hareket edildiği bilgisini verir. Sansür hükmünde bulunan kişilerin fikir birliğine sahip olmadığı, nizamnamenin işlevince yapılacak müdahalenin, göreceli tavırlar barındırdığını aktarır (Kutlar, ve diğerleri, 1970, s. 79-90).

Rekin Teksoy, Sansür nizamnamesini *"tehlikeli bir silah"* olarak görmektedir. Kapitalist ülkelerde yöneticilerin kendi sınıf çıkarlarını korumak adına, meşru yasa uygunluğu çevrelenen bir kurum niteliğinde faaliyet gösterdiğini belirtir. Burada diğer yayın araçlarının aksine, sinemanın, yaygın ve etkili bir idrak formuna sahip olmasından gelmektedir. Gelişmiş kapitalist ülkelerde, sınıf bilinci ve sınıf çıkarları yerleşik bir zemin aldığından, bizdeki uygulamadan farklı olarak yapısal koşulları belirgin bir düzeyde seyir alır. Ülkemizde koşullanan sansür mekanizması, kendi çıkar grubunun memnun yapımcılarını yaratarak; kazanç beklentisi ile hareket edilen seyirde, sansür kurulunun onayladığı senaryoları ile garanti altına alınan yatırımının güvenini duymaktadır. Bu konuda oluşturulacak tepkinin, yapımcılar üzeri olmayacağı; kamuoyu birimlerini oluşturan dernek, basın ve eleştirmenler çevresinin sinemaseverlerce yaratacağı somut çağrıdan doğacağıdır (Kutlar, ve diğerleri, 1970, s. 79-90).

Alp Zeki Heper, sinemacı tavrını vurgularken, mücadelenin film üzeri açığını bulmak taraftarıdır. Devrimci film yapıyoruz söyleminin, görece devrimci unsurları içeren eser örneğinde, sansür tarafından yakalanma teşhirini gülünç bulmaktadır. Sansür yapısının kendi içinde bir disiplin oluşturduğunu, bunun açığa çıkan pratiği üzeri, engellenen unsurların çevrelenmesi ile hareketin adımlanacak konumu arar. *"Bunları kâğıt üzerinde iyice hesaplayıp kavgamı ona göre yapmak zorundayım. Bu biçimi bulmak zorundayım. Yoksa biçimde ve özde birtakım hatalar yaparsam sansür beni ensemden yakalar."* İşçi sınıfının kavgasıyla paralel gidecek bu disiplinin, iyi sinema yapmak ve sansürü aşmak stratejisidir. Evrensel değerde kazanım elde edecek filmin, sansür mekanizmasını alt edeceği düşüncesindedir (Kutlar, ve diğerleri, 1970, s. 79-90).

Onat Kutlar, konunun değinilen taraflarını çevrelemek üzere, tanımlamanın sorgu basamaklarını aralar. Gelinen aşama üzeri, sansür kurumunun yapısal müdahale mekanizmasının ortadan kaldırılamadığı kabulünce: Yatay eğilim, *"Sinema özgürlüğü nasıl gerçekleştirilebilir?"* ya da *"Kurumlara karşı mücadele nasıl sürdürülebilir?"* sorularını açarken; Dikey eğilim, *"Düzen kökten değişmedikçe pratik olarak neler yapılabilir?"* ya da *"Düzenin kökten değişmesi için yapılacak kavga nedir?"* sorguları üzerinden genişlemektedir. Onat Kutlar, bu zeminin eğilimine *"seyirci"* faktörünü eklemler: *"Seyircinin daha iyi filmler görmek isteği"* ya da *"Kötü sinema düzenine karşı koyabilmesi için daha iyi şeyleri görmesi"* gerekliliğidir. Sansür kurumunun tercihi ile süregelen film seyrinde, seyircinin seçimli tavrı bir yana *"iyi film"* talebindeki ölçüyü belirtmesi güç olmaktadır. Burada bazı ülkelerin pratikte uyguladığı sistemde, ilk olarak sinema kurumları üzerinden (sinematek, sinema kulüpleri gibi), engellenen filmlerin halka sunulması olmaktadır. İkinci girişimde, basında bulunan sinema yazarlarının *"genel sansürün dışına çıkma"* hamlelerini destekleyen tavrında görür (Kutlar, ve diğerleri, 1970, s. 79-90).

Ziya Metin, yürütülecek mücadelenin, sinemanın içinden bir döngü ile başlayacağını, birincil derecede sorunu yüklenecek tarafın sinemacılar olması gerektiğini vurgulayarak, basın ve seyirci desteğinin eklemlenen bir süreç olacağını belirtir (Kutlar, ve diğerleri, 1970, s. 79-90).

Rekin Teksoy, *"Ne yapılmalıdır düzen değişene kadar?"* sorusunu Alp Zeki Heper'den alıntılayarak tekrarlar:

> “Sansür yönetmeliği var, bu bir gerçek! Bunu karşınıza alacaksınız, varlığını bileceksiniz, öyle bir film yapacaksınız ki hem sansür kurulundan geçecek hem de sizin söylemek istedikleriniz varsa imkân nispetinde söyleyeceksiniz. Hiç değilse bir imkân dahilinde bunun yapılabileceğine inanıyorum (hariçten gazel okumak gibi de olsa). Bunun yolunu bulmak sinema sanatçısına düşen bir görevdir. Sinema dilini bileceksiniz, sinema ilkelerine uygun film yapacaksınız, sözünüzü söyleyip sansürden de geçireceksiniz. Mücadele yollarına gelince Türkiye’de en olumlu yolu Sinematek Derneği’nin yaptıkları olarak görüyorum. Akademide bir takım film gösterileri oldu, büyüdü, bir çığ gibi büyüdü ve Sinematek Derneği’ni meydana getirdi. Akademide gösteriler devam ediyor, başka bir takım sinema kulüpleri var. Bütün bu gelişmeler aydın kitlede sinema bilincinin uyanmasına yardımcı olmaktadır ve bugün bu bilinç uyanmıştır. Bu yolların dışında başka bir şey olacağına inanmıyorum.” (Kutlar, ve diğerleri, 1970, s. 79-90).

3.2.4.4.4. Tiyatro – Resim İlişkileri

7 Haziran 1967 yılında, Yeni Sinema Dergisi’nin 7. Sayısına eklenen, *“Tiyatro-Resim İlişkileri”* başlığında düzenlenen açık oturuma: Onat Kutlar, Özer Kabaş, Sezer Tansuğ, Ömer Uluç ve Yılmaz Zenger katılmaktadır. Konu içeriği, sanat disiplinlerinin kendi özerkliğinde inşa edilen anlamı olduğu kadar, birbirleriyle olan ilişkilerinin sinema bağlamında tarihsel gelişimi aktarılır. Düzenlenen oturum çok sesli bir anlatım içerdiğinden, aktarılan görüşler bir bütünün yansıması olarak derlenir. Dönemin sinema sanatına dair irdelenen çözümleme, Türk Sineması’nın geçmiş sanat olgusu üzerinden özgün tanımını aralar. Bir durum tespiti veyahut somut ilişkilerin değil, daha çok açık uçlu düşünmenin birlikteliği kurulmaktadır (Kutlar, Kabaş, Tansuğ, Uluç, & Zenger, 1967, s. 29-33).

Sanatların kendi sınırları önem kazanırken, birbirlerine olan yaklaşımı düşündürülür; kesin çizgilerle ayırmanın hatalı olduğu, özellikle resim-sinema bağında hareketli zaman boyutunun geçişini anlamak gereği vardır. Fakat sinemanın ekonomik nedenlere bağlı olan gelişimi, resim üzerinden akışı kopuk bırakarak, yapısının anlatım öğelerine (tecimsel etkenlerce), hasarlı bir doku bırakır. Geçişin, gereğince sağlanamamış olması, sinemanın özgür olmadığını yakalar (Kutlar, Kabaş, Tansuğ, Uluç, & Zenger, 1967, s. 29-33).

Fotoğraf sanatının resim ile ilişkisinde: renk, yüzey ve perspektif düzenlemesi, klasik gelişim devreleri olarak aktarılırken, aynı sürecin sinema-resim ile de karşılıklı bir kazanımı öngörülür. Sinemanın *“zaman”* aralıkları ve resmin *“boyut”* olarak derinliği

karşılıklı betimlenirken; resim sanatının kendiliğinden/dolaysız süregelen geçmişi ile gerçeği çizgilerinde yakalamak, yorumlamak ağırlığını taşır. Çizgi ve gerçekliğin değişen dengesinde, *"görüş terazisinin"* düşünü yatmaktadır. Sinema bu görüşün akışı içinde, gerçekliğin bütün elemanlarını kullanan bir sanat olarak, dış dünyaya en yakın duruşunu sergilemekte. Bütün gayreti ana sanatlardan birine yaklaşarak gelişim yönünü sürdürmek, tıpkı ilk sanatların kendiliğinden/dolaysız nitelikleri kadar özgürleşip, bir *"göz"* olmak idealini arar (Kutlar, Kabaş, Tansuğ, Uluç, & Zenger, 1967, s. 29-33).

Gelinen zamanda, sanatların bir çeşitlenmeye gereksinimi görülürken, bu çeşitlenme ile *"...gerçekliğin genişlemesi ve bu genişleyen gerçekliği yorumlamak yahut insanileştirmek için, bütün sanatlar birbirlerine yaklaşıyorlar ve bir birlerinden birtakım kavramlar, boyutlar alıyorlar. Her sanat aldığı bu yeni boyutlarla, bir anlamda yenileşiyor."* Dikkat edilmesi gereken *"yenileşme"* kavramı ile sanatlar arasındaki sınırların olmadığı anlamda bir çıkarım, çağdaşlık güncelinde yorumlama hatasına düşürebilir veyahut sanatlar arasındaki bu geçişin karmaşık mekanizması, sanatçının kendi sanat pratiğinde, öznel birtakım yorumu da düşündürebilir (Kutlar, Kabaş, Tansuğ, Uluç, & Zenger, 1967, s. 29-33).

Türkiye üzerinden yapılan değerlendirme, doğu sanatlarının kendi iç dinamiğinde kavranan *"...bir objenin bir anda çok anlamı içermesi başka bir deyimle mizahla trajik'in birbirinden ayrılamaması"* hâli; Türk sanatlarının *"çok anlamlılık"* geleneğini ile örüldüğü belirtilir. Batı düşünün örneklenen kavramlarıyla, tekrarlanan bir deformeye yol açmak yerine; kurulacak realist değerlerin, doğu sanat geleneği üzerinden kavranıp, çok anlamlılık yolu aralanır. Masal öğesi üzerinden çıkış alacak yapı, arındırılan gerçekdışı/mistik unsurları ile toplumsal gerçekliğin yakın duyumunu kazandıracaktır (Kutlar, Kabaş, Tansuğ, Uluç, & Zenger, 1967, s. 29-33).

3.2.5. Yeşilçam Düzeni ile Çatışma: Eleştiriler

Türk Sinematek Derneği kuruluşunun ilk yıllarında, Türk Sineması'na dair sorgusu aralanırken, 1966 yılında düzenlediği *"Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ve Türk Sineması"* adlı açık oturumunda dönemin sinemacıları ile kurulan çıkışma/savunu hali; kurumun sürdürülecek tavrında, vurgulayacağı ölçüye dik bir eğim kazandırdığı gibi, temel ilkesinin gelişiminde kopuk temeller bırakmıştır. Dönemin süregelen çekişmesi,

Ulusal Sinema yaratımında kurulacak alt metinin yeniden/inşa temelleri olduğu kadar, Yeşilçam sinemasının ekonomi politiğinde kurulan ilişkinin hasarlı/sömüren bir biçim aldığıdır. Evrensel ve yerel odaklı yaklaşımların parladığı bu süreçte, kişisel ilişkiler üzerinden tartışma iletişimsizlik boyutuna evrilir. Çalışmanın değinilmesi gereken bir olgusu olup, Türk Sinematek Derneği'ni çevrelemede eleştirilen parçalarını belirtmek kadar, tariflenen konumunu da görünür kılacaktır. Sinematek ve Yeşilçam yönetmenleri arasında süregelen dönemin çatışması/özeli, kendi odağında kuramsal bir çalışma düzeni gerektireceğinden, hasarlı bir söylem oluşturmamak adına sınırlandırılmıştır. Bahsi olunan durumun yeterli görülecek ölçüde aktarımı eklenerek, konunun detaylı boyutu taşınmamış, örnekleme açısından kişilerin söylemi alıntılama dahilinde bırakılmıştır. Türk Sinematek Derneği eleştirisinde: Nezih Coş, Vedat Türkali, Giovanni Scognamillo ve Onat Kutlar'ın saptamaları tercih edilmiştir.

3.2.5.1. Türk Sinematek Derneği'nin Yeşilçam Yönetmenlerine Çıkışı: "Kurutulması Gerekli Bir Bataklık"

Türk Sinematek Derneği'nin 27 Temmuz 1966 yılında düzenlediği *"Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ve Türk Sineması"* adlı açık oturumu Onat Kutlar, Ali Gevgilili, Sezer Tansuğ, Duygu Sağıroğlu, Metin Erksan ve Halit Refiğ'in katılımı ile kurumun Beyoğlu Mis Sokak'ta bulunan lokalinde gerçekleşmiştir. Onat Kutlar tarafından yapılan açılış konuşmasının içeriğinde: Halit Refiğ'in yönetmen olmadan önce yazmış olduğu metinden bölümler okunmuş olup, vurgulanan detayda, Yeşilçam sineması *"kurutulması gerekli bir bataklıktır"* değinisi hatırlatılmıştır (Soner, 2016, s. 149). Olumsuz bir seyir alan oturum, bir nevi hesaplaşmanın ilk kavgası/ayrılığı olmaktadır. Ömer Pekmez'in belirttiği olayda: *"Oturum başlayalı ancak on-on beş dakika olmuştu ki bütün Yeşilçamlı yönetmenler hep birden ayağa kalktılar ve 'Siz bizim filmlerimizi kötülüyorsunuz. Bu şartlar altında burada kalamayız' diyerek salonu terk ettiler."* demektedir (Pekmez, 2016, s. 134-135).

Yaşanan bu gelişme ile Eleştirmenler/Aydınlar ve Yeşilçam yönetmenleri arasında çekişmeli bir düşmanlık başlamıştır. Kurumsal olarak iki cepheleşmeye ayrılan yapılarda, aydın ve eleştirmenler Türk Sinematek Derneği etrafında çevrelenirken; Yeşilçam yönetmenleri, Türk Film Arşivi'ne yakın bir konum almıştır. Durumun özeline

bakıldığında, Onat Kutlar, Halit Refiğ ve Sami Şekeroğlu üzerinden kişisel tavırlar belirgindir.

Temel sorunun odak başlıkları belirlendiğinde, Giovanni Scognamillo bu yapılaşmanın üç unsurunu: *"Prestij"*, *"Savunma"* ve *"Kuram"* olarak ayırır. Türk Film Arşivi'ne geçişini 1967 yılında edinmiş kurumun (Kulüp Sinema 7'den), Türk Sinematek Derneği'ne karşı olan tavrında:

> "a) Bir "prestij" sorunu (her iki kurum da FIAF'ın, Film Arşivleri Uluslararası Federasyonu'nun, üyesi olmak yarışında; çünkü FIAF üyeleri arasında film ve bilgi alış verişini sağlar, üyelere yardım eder, destekler),
>
> b) Bir "savunma" sorunu (TSD'nin, sinemacılara göre, önemsemediği Türk sinemasına, yapıtlarına ve sanatçılarına sahip çıkmak ve onları korumak)
>
> c) Bir "kuram" sorunu (TSD'nin temsil ettiği evrensel sinema anlayışına karşı Ulusal Sinema kuramını kanıtlamak ve yaymak)" (Scognamillo, 2000).
>
> Nezih Erdoğan, yapısal olarak bu zıtlaşmanın imgesel öğelerini tanımlarken:

Yeşilçam	**Sinematek/Yeni Sinema**
Yerli	Batılı
Popüler Sinema	Sanat Sineması
Halk Sineması	Aydın Sineması
Hollywood'a yakınlık	Avrupa Sanat Sinemasına Yakınlık
Üretim	Yaratma
Star Sistemi	"Auteur"
Kapitalist Üretim	Alternatif Üretim Biçimleri
Üretim-Dağıtım-Seyirci Zinciri	Festivaller, Yarışmalar

> (Erdoğan, 1995, s. 185)

Dönemin Türk Sineması'na dair, ikili bir yapılaşmanın temellendiği bu durum, kendi yorumları dolayında tarihsel geçmiş ve gecikme argümanları üzerinden yorumlanması gerekmektedir. Hazırlanan çalışma kapsamında önemli bir çatışmanın unsuru olarak değer görürken; Türk Film Arşivi odağında bir temellendirme ihtiyacı gerektiğinden, mevcut çalışmanın akışını bozmamak ve konu sınırlaması gereğince,

olgunun hakkında içeriği belirtilmiştir. Bu durum aynı değerde Türk Film Arşivi üzerine hazırlanacak kapsamlı bir çalışmanın tarafsız ağırlığı olmaktadır.

3.2.5.2. Türk Sinematek Derneği'nin Eleştirilen Yapısı

Türk Sinematek Derneği, bulunduğu tarihsel aralığın erken soluğunda, Türk Sineması'na dair dönemsel etkisi ve sonraki kuşakların çıkışında temel zemini kuruyor olması, öncelikli kabul edilen argümanlarıdır. Kurumun eleştirilen dökümü, çevrelenmek istenen yapıya dengeleyen çizgiler eklediği gibi, doğacak atılımların dikkat edilecek kaynağı olmaktadır. Eleştirilen ayrım kişi özelinde tanımlama içerdiğinden, bu durumun ölçülü kavranması gerekmektedir. İncelenen kaynaklar neticesinde: Nezih Coş, eleştirinin sert eğilimi olurken; Vedat Türkali ve Giovanni Scognamillo dengeleyen bir geçiş oluşturmaktadır. Onat Kutlar'ın getirdiği tanımlama ise Türk Sinematek Derneği hakkında aktardığı son yorumlama olarak kabul edilir.

3.2.5.2.1. Sinematek Kavramının Uzağında: "Fikri Bir Platform"

Nezih Coş'un, 1973 yılında Yedinci Sanat Dergisi'nde getirdiği eleştiride, Sinematek kavramı doğrultusunda, derneğin tüzüğünde belirtilen *"Sinema Müzesidir"* niteliği, tanımlama ve faaliyet denkliği düşünüldüğünde, kurumun eleştirilen tarafı olarak saptanır. Adlandırılmanın uzağında *"fikri bir platform"* olarak: Film gösterimleri, tartışma, açık oturumlar ve yayınların yaratımına dönük *"sinema kulübü"* olarak indirgenir. Türk Sinematek Derneği'nin gelinen dönem itibari ile donuk bir seyir izlediği, gösterimlerinin tekrarlanan/tutarsız bir program içine girip, süregelen film övgülerinin ve işlevsiz temponun betimlemesi düşülür (Coş, 1973, s. 3-7).

Türk Sinematek Derneği'nin birinci dönemi itibariyle, kurumun temsil edilen tavrı ve yöneticilerinin görüşleri doğrultusunda; ilerici ve toplumcu bir sinema anlayışı, *"estetik"* kaygıların ölçeğinde ağırlık kazanarak, ideal sinema yapıtının biçimi aranmıştır. Nezih Coş bu durumun gelişiminde: *"Oysa bu idealizm, kendi iç çelişkisini de birlikte getirmiş ve özü zayıf ama biçimi tastamam, giderek bireyci batı filmlerinin elde olmadan övülmesine karşı toplumcu gençler kesiminden tepkiler belirmiştir."* demektedir. Düşünülen ayrım, Türk Sinematek Derneği'nin kurulduğu döneme ilişkin tarihsel bir şansızlık öngörüsünde; sinema sanatına dair düşünün Türkiye ortamında yeni olarak

belirdiği tarih aralığı olup, vurgulanacak tavrın da bu ölçüde: *"Sinema sanatına saygılı, orta karar, ılımlı bir politika"* olarak çevrelendiği sınırlamadır (Coş, 1973, s. 3-7).

İzlenilen gösteri seçiminde, derneğin ilk olarak *"Fransız Yeni-Dalga Akımı"*nın ticari sinema dışındaki eserlerini tercih etmesiyle, övgünün bu tavır üzerinden kurularak, gösteri izleğinde değerlendirilmeye başlanılan filmlerde yön aramanın yanlış etkilenmelerinden bahseder. Yapılan değerlendirme ortamında, üyelerinin azami düzeyde katılımı, toplumcu yönden bakışın gelişmesini kazandıramayıp, daha çok kişisel beğeni ölçütünün hasarlı temsilinde, *"filmi anlamadan önemli sayan yarı-aydın burjuva"* eğilimini yaratmış olduğudur (Coş, 1973, s. 3-7).

Kurumun işlevinde önemli bir aracılığı temsil eden, yabancı sinemaya dair konuk edilen kişilerde, derneğin yönetiminde olanların ve üyelerinin, doğru bir değerlendirme sürecini yaratmayıp, davet edilen kişileri *"alkış ve beğeni"* eşliğinde karşılamış oluşudur. Burada kişilerin seçiminde *"tesadüfen ya da gösteriş yapmak"* amacıyla çağırıldığı düşünülür. Nezih Coş, kuruluşun adımladığı yanlışlar üzerinden, üye topluluğunun az sayıda ama tutarlı bir çevreyi kazanamayıp, geniş fakat yoz bir topluluğa dönüşmesini hatalı bulur (Coş, 1973, s. 3-7).

Türk Sinematek Derneği'nin değerlendirilmesinde bahsi geçen *"yozlaşma"* faktörünün temel nedeni olarak, yönetim kurulunun başkanlığını sürdüren Şakir Eczacıbaşı'nın aynı zamanda Eczacıbaşı Holding'in müdürü olması dolayında, fabrikasının muhasebe ve pazarlama uzmanları tarafından, derneğin *"ticari bir raya"* oturtulmasıdır. Aynı oranda Onat Kutlar'ında eleştirildiği metinde, *"Sinematek çarkının içinde kendini tüketen ama başından beri savruk ve plânsız çalıştığı"* vurgulanıp, yöneticilik yöntemlerinde *"oportünist"* bir eğilim içine girdiği belirtilir (Coş, 1973, s. 3-7).

Nezih Coş, gelinen değerlendirmede:

> "Küçük bir merkez, fuaye yerine arşiv odaları, küçük kiralık bir salon, Eczacıbaşı'sız ve doğru çizgide bir Sinematek'in çalışması, kötü bir program dergisi ile gösteriş yapmak yerine, filmleri geniş teksirlerle tanıtan mütevazi bir dernek çabalaması, herhalde Türkiye'deki "özel sinematek" girişimini çok daha onurlu ve doğru bir çizgide tutabilirdi." (Coş, 1973, s. 3-7).

3.2.5.2.2. Sinematek Olgusunun Yakınında: "Bir Küçük Burjuva Örgütü"

1974 yılı Yedinci Sanat Dergisi'nde, Vedat Türkali konuk edilerek, Nezih Coş, Abdullah Anlar ve Engin Ayça'nın değindiği görüşmede, Vedat Türkali: Sinematek'in, Türk Sineması'na dair tutumunu *"alay etme ve karşı çıkma"* biçiminde görüp, sinemamızda elde edilen birikimi yarar derecede bilemediklerinden yakınır. Sinematek'in yaklaşımındaki bu ters tavır, Yeşilçam sinemasını iyi izleyememek ve değerlendirememek ile ilintili olarak, kurulan diyaloglarda hazırlıksız bir çıkışma halini aldığıdır. *"İyi sinema"* ideali doğrultusunda, Yeşilçam'a karşı çıkmak denkliğini hatalı bulup *"Karşı çıkma ama, nereye kadar, hangi konularda ve ne biçim de?"* demektedir (Türkali, Coş, Anlar , & Ayça, 1974, s. 43-45).

Yedinci Sanat Dergisi tarafından getirilen eleştiride, Sinematek gösterimlerinin sol politik ideoloji kapsamında, bir kısım sosyalist ülke filmleri ve Sergei Eisenstein'nın birkaç filmi dışında, örnekler barındırmadığı; daha çok kapitalist ülke sorunlarına özenti *"bireyci"* bunalımın ve savaş filmlerinin yer kapladığı aktarılır. Yeni tanık olunan ülke sinemalarının tercih edilen örneklerinde, politik anlam taşıyan filmlerine yer verilmediğinden bahsedilir. Sinematek olgusunun evrensel olarak benzer hareketlere sahip olduğu düşünülürken:

> "…bütün kapitalist Avrupa'da olduğu gibi birtakım küçük burjuva aydınların "sanat" niteliği üstün basan filmler görme susuzluklarını tatmin etme olgularının Türkiye'de gerçekleştirilmesinin ötesinde, işçi sınıfı hareketine ya da Türkiye'de olabilecek bir politik sinema hareketine katkıda bulunduğu söylenebilir mi?" (Türkali, Coş, Anlar , & Ayça, 1974, s. 43-45).

Vedat Türkali, tanımlama doğrultusunda Sinematek'in *"bir küçük burjuva örgütü"* tarifine katılır. Fakat edinilecek birikimin önemli katkılar barındırdığını düşünerek, Sinematek temsili için: *"Fransa'da bir lüks olabilir bu ama Türkiye'de daha önemlidir."* demektedir. Bahsi düşünülen, *"devrimci"* karakter çıkarımları ile tariflemeyi doğru bulmayıp, Şakir Eczacıbaşı'nın kurumun başında bulunuşundan bahseder: *"Başında Şakir Eczacıbaşı vardı… Eczacıbaşı Holding ahtapotunun bir evlâdı, nasıl devrimci olur; olamaz. Ama Türkiye'nin o günkü şartlarına göre o Sinematek de ileri bir adımdı, ileri bir birikimdi."* (Türkali, Coş, Anlar , & Ayça, 1974, s. 43-45).

Vedat Türkali, Sinematek kuruluşunun başlangıç olarak adımladığı eleştiri anlayışında bir talihsizlik görmektedir. Yeşilçam'ın olumlu eserler üreten temsilcileri ile

girişilecek değerlendirme ortaklığı kurulabilir olsaydı, önceki dönemlerden uzanan aydın desteği ile daha ileri bir odağa taşınarak *"Yeşilçam'ın iyi, güçlü sinemacıları, Yeşilçam'ın içindeki kötü, karanlık, batak güçlere karşı bir üstünlük sağlayabilirlerdi. O bakımdan Türk sinemacı bundan büyük yarar görürdü."* demektedir (Türkali, Coş, Anlar , & Ayça, 1974, s. 43-45).

3.2.5.2.3. Sinematek Kapsamının Dengesinde: "Bir Anda Birçok İşi Yapmak"

Giovanni Scognamillo'nun Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi'nde getirdiği tanımlamada, Türk Sinematek Derneği üzeri söylenegelen suçlamaların: *"Yabancı kültür"*, *"yabancı sinema taraftarlığı"* ve *"Türk sinemasını saymamak"* gibi iddiaların hedefinde olurken; temel yararlarının: *"Klasik ve çağdaş sinema gösterileri"*, *"Bir tartışma ve araştırma platformunu oluşturan yayını (Yeni Sinema Dergisi)"* ve *"Yabancı sinema adamları ile karşılaşma olanağı"* üzerinden değerlendirir (Scognamillo, 2000).

Türk Sinematek Derneği'nin, *"...aslında, suçu ne idi, ne olmuştur?"* sorusunu yöneltir. Sinematek kavramınca, geleneksel işlevini yerine getiremediği, arşiv konusunda film, belge ve yayın muhafazasını kuramadığını belirtir. Türkiye'de sinema kültürüne dair boşluğu doldurabilmek önceliğinde, ağırlık ilkesini gösteriler üzerinden belirler. Fakat öncelikli ayrımının niteliği üzerinden olumlu dengelenmek istense de, Türk Sinematek Derneği'nin bir anda birçok işi yapma uğraşına dönük: *"yeni bir sinemacı"* kuşağı yetiştirme, sinematek kapsamı ve sinema konusunda uzmanlık barındırmayan kadro ile hareket etme çabası bazı olumsuz sonuçlara yol açarak süreci kopuk/aksak bir ideale bırakır:

> "İlerici ve sonradan devrimci görünüşüne karşın TSD, "entel" bir olay gibi "patladı" ve bu tür bir başlangıçtan dolayı gerçek bir koruma/araştırma/tanıtma kurumu olamadı. Giderek yetiştirdiği sandığı "genç sinemacılar"la hesaplaşmak ve tartışmak zorunda kaldı." (Scognamillo, 2000).

Kurumun kapanışı ve sönümlenen temsili üzerinden getirilen eleştiride:

> "12 Eylül 1980'de kapatılan TSD son yıllarında, elverişsiz koşullar ve elden ele geçen bir yönetim yüzünden, eski çekiciliğinden bir hayli şey kaybetti. Kuşkusuz dönem değişmiş, bir ara yirmiye kadar yükselen ve TSD tarafından koordine edilen sinema kulüplerinin sayısı sıfıra inmiş, TSD'nin düzenlediği gösterilerin çoğu izleyicileri artık izleyici ve sinemasever olmaktan çıkmıştı. TSD'nin çöküşü bir taraftan kaçınılmaz nedenlere, beri taraftan da "adapte" olmaya da bağlanabilir. TSD'nin sözcüsü olduğu sinema kültürü ne gerektiği gibi, yani

tedrici ve programlı bir şekilde verilmiş, ne de Türkiye'nin kültürel karmaşası içinde "entegre" bir yaklaşıma ulaşabilmişti. TSD batı şakşakcılığını yapmakla sayısız defa suçlanmıştır – çok kez belirli bir demagojinin süreci içinde. Suçlama, kuşkusuz, bir sinematekin çalışma yöntemi içinde, yersiz ve abartılmış idi. Çünkü, Sinematek arşivcilik görevini yapamadıysa da, yapıt göstermek, örnek sunmak zorundaydı. "Batı sinemasının etkisi altında" yetiştiği söylenen gençler bu batı – ya da doğu – sinemasının bilgisinden ve kültüründen yoksun kaldıkları taktirde, hatta salt Türk sineması ile beslendiklerinde, hiç kuşkusuz ki, bir önceki kuşak gibi, genel bir sinema kültüründen habersiz kalacaklardı. Başka bir deyimle formasyonları eksik kalacaktı." (Scognamillo, 2000).

3.2.5.2.4. Sinematek Kurumunun Koşullarında: "Ama Bazı Şeyler, Bazen Biraz Erkendir"

Onat Kutlar'ın 1985 yılında, Ve Sinema Dergisi'ne verdiği söyleşide: Sinematek kuruluşunun, Türkiye yapısındaki erken arayışını belirtir:

> "Sinematek gibi bir kuruluş da 1965 yerine 1975'de kurulmuş olsaydı, belki daha kolay kök salacaktı. Çünkü toplumsal yapının eşiğine geldiği konular çok daha çabuk kökleşir. Ama bazı şeyler, bazen biraz erkendir. Tabii bunun erken ya da geç olmasını biz tayin edecek durumda değiliz. Kişiler yapamazlar bu tayini. Birtakım olaylar onları getirir ve böyle olur. Toplumsal olaylara tümüyle hâkim olduğumuzu söyleyemeyiz. Şöyle diyebiliriz, demek ki o yıllarda gündeme gerçekten gelmiş olması gereken bazı konular, henüz küçük bir topluluğun ilgi alanındaydı ki böyle bir kuruluş uzun süre yaşatılamadı. Bir heyecanla başladı, ancak o heyecan yaşatılamadı. Belli bir yere kadar geldi, ancak sonunda seyirci azaldı." (Öztürk, 1985, s. 22-23).

Onat Kutlar, arşiv ilkesindeki tutumun, temelde *"finansman"* zorunluluğu üzerinden bağını vurgulayarak, bu tarz girişimlerin uzun ömürlü olabilmesi için devlet desteğini edinmesi gerektiğini, özel yapılar dahilinde kısa ömürlü kaldığından diğer ülkelerdeki sinemateklerin gelişim örneklerini verir. Türk Sinematek Derneği'nin finansman ve kurumsallık arasındaki bağında:

> "Sinematek'in kurumlaşamamasının bir başka nedeni de, öncü bir kuruluş olmasıdır. Öncülük henüz kendi finans imkanlarını yaratacak kadar geniş bir güce sahip değildi. Bu yüzden ayakta duramadı, normaldir. Yani biz bunun böyle olacağını zaten biliyorduk. Bence şimdi koşullar bir noktada değişmiştir, ama kurumlaşmalar da zamana göre kendi tarzlarını getiriyorlar…" (Öztürk, 1985, s. 22-23).

3.3. Çok Yönlü Çabanın İkinci Adımı: Yeni Sinema Dergisi



Görsel 5, Yeni Sinema Dergisi, Sayı: 19-20, 1968, (Sinematek.tv Arşivi)

Sahibi: Sinematek Derneği Adına Şakir Eczacıbaşı, Yazı İşleri Sorumlusu: Hüseyin Hacıbaşıoğlu, Yazı Kurulu: Onat Kutlar, Hüseyin Baş, Giovanni Scognamillo, Sungu Çapan, Grafik: Sungu Çapan (Yeni Sinema Dergisi, 1966, s. 2).

1960-65 yılları aralığında Türk Sineması'na dönemsel olarak Si-Sa, Sine-Film ve Sinema 65 Dergileri üzerinden yazarların getirdikleri irdeleme/savunu, ortak alanın yaratımı kazanılarak Yeni Sinema Dergisi'nin beklenen/hedeflenen argümanlarını kurmaktadır. Sinema sanatına dair yazarların parçalı/dağınık duruşu; Yeni Sinema Dergisi'nin, Türk Sinematek Derneği'nce çevrelenen özerk alanında, birleşik cephesini/direncini kurmaktadır.

Türk Sinematek Derneği'nin önemli bir basamağını kuran yayın faaliyeti, Yeni Sinema Dergisi içeriğinde kişisel saptamaların/sorgulamaların özerk politikası: *"Dergide yayınlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarına aittir, dergiyi bağlamaz."* kuralınca biçimlenmektedir (Yeni Sinema Dergisi, 1966, s. 2). Çevrelenen *"İyi Sinema"* bütünlüğü, derginin baş yazıları üzerinden hedeflenen söz birliğine akış oluşturacağından öncelikli sunumu uygun görülmüştür. Kurumun çevrelediği yazarların, dönemin Türk Sineması bağlamında kaleme aldıkları yazıları ise incelenen konunun inşa edilirliğine uygun bir seyirde olması hedeflenerek aktarılmıştır. Türk Sineması'nın dönemine ilişkin seçilen metinler, Yeni Sinema Dergisi'nin ideal düşününe kişisel ve eklemlenen bir ortaklık kurmaktadır. Bu sebepten aktarılan görüşler bir bütünün yansıması olarak

derlenir. Konunun tarihsel yazımı, Yeni Sinema Dergisi'nin 1966-70 yılları aralığındaki sayılarından çevrelenerek: Tanju Akerson, Sezer Tansuğ, Nijat Özön, Ali Gevgilili, Baykan Sezer, Sungu Çapan, Tuncan Okan, Giovanni Scognamillo, Ziya Metin, Rekin Teksoy, Cevat Çapan ve Altan Yalçın'ın yazıları üzerinden kurulur.

3.3.1. Yeni Sinema Dergisi: "Çıkarken"



Görsel 6, Hüseyin Baş, Onat Kutlar, Jak Şalom / 1967 (Jak Şalom Arşivi)

Yeni Sinema Dergisi'nin önsözleri üzerinden derlenen bölüm, kapsamlı bir uzanışın düşünce atılımlarını içermektedir. Anlatım kendi formunda bir manifesto parçaları olarak değerlendirilebilir. Konu içeriğinde değinilen durumlar: Yeni Sinema Dergisi'nce tanımlanan sinema ideali, Türk Sineması'nın içinde bulunduğu bozulma, mevcut sinemacıların çıkar gözeten tavrı, Ulusal Türk Sineması'nın tarifi, Halk Sineması kavramının hasarlı alt metni, eleştirinin gerekliliği, Yeşilçam düzeninin halk üzerinde yarattığı tahrip, sanatçı olgusu, sansür ve çıkışın düğümü. Çağının sinema kavgasında çok sesli bir akışı içeren bu metinler; mevcut sinema ortamının sorunları üzerinden Yeşilçam eleştirisine karşılık gelse de günümüz sorunsalında izleri seçimlenecektir.

Yeni Sinema Dergisi yayınlarına başlarken; Türkiye'de, sinema sanatının süregelen seyrinde, tek başınalığın eleştirel kaygısıyla direnen sinemacının/sinema yazarının, daimi sanat ortamını arayan öngörüsünde, geçmişin sorumsuz izlerinden sıyrılıp: *"Koruma ve araştırma görevini yerine getiren, hem de sinemaya bir sanat olarak kendisine en yaraşan onurlu, saygıdeğer kimliği kazandırmaya çalışan bir kurumun*

doğması gerekli, hatta zorunluydu." diyerek Sinematek Derneği'nin bu değerdeki adımını önceler. *"Yeni Sinema bu çok yönlü çabanın ikinci adımı"* olurken, gösterilen eserlerin ve sinema sanatına dair düşünlerin kavranması adına evrensel ölçekte bir eşiği hedefler. İçeriğe dair saptanan konular, belirli bir program seyrinde yazarlarca işlenir. Sinematek gösterimleriyle uyumlu bir işleyişi hedefleyen dergi, birincil kaynakların tercüme edilmesi ve yazarların sinemaya dair saptamalarında yayım olanağı sağladığı gibi; sinema sanatının kuramsal ve teknik taraflarını aktaracak bir sorumluluğu benimser (Yeni Sinema Dergisi, 1966, s. 3).

Ulusal sinemanın gelişmesi ve sanat değerde belirli bir düzeyin üzerinde eserler verilebilmesi adına; içinde bulunulan durumun tahlil edilip, çeşitli yönlerince açıklanması gerekli görülür. Derginin yazarlarınca: Yerli sinema endüstrisinin sorunları, toplum yapısıyla sıkı bir ilişki içinde olup, çözümsel olarak köklü bir tedbirin gereksinimiyle, yeniden düzenlenmesi koşul olmaktadır. Bu durumun ölçeğinde yerel bir soyutlamayı değil, evrensel değerde bir gelişim çizgisini yakalayan Ulusal Türk Sineması'nı inşa etmenin çabası vardır (Yeni sinema Dergisi, 1966, s. 3).

Türk Sineması'nın tarihsel olarak gelinen aşaması: *"Sanat değeri yönünden bütünüyle bir kaos."* olarak ifade edilir. Olumlu anlamda değerlendirilen kısa süreli parlamalar veyahut birkaç çıkışlar olsa da, geçmişin bozuk kurumlarına benzer bir seyir atfedilir. Sinemacıların bireysel anlamdaki çok güçlü olmayan fakat olumlu görülen çabaları, bu seyri değiştiremeyip, aksine *"onları çarkın dişlilerinden biri olmayı kabule zorlamış ve bu zorlama çoğu zaman başarı kazanmıştır."* (Yeni sinema Dergisi, 1966, s. 3-5).

Türk Sineması'nın *"çürüyen ve bozuşan"* yapısına dair süregelen her eleştirme, sinemayı icra eden çevrelerin sert tepkileriyle karşılık bulur. Sorgulanan bu sürecin ayrımında, Türk Sinemacılarına cevaben: *"Yargı vermek kimsenin tekelinde değildir."* denilerek, sorumlu tavrın kamuoyu nezdinde bir öneme sahip olduğu vurgulanır. Yapılagelen eleştirilerin bütünüyle bir niteliğe sahip olmadığı, sorgulamanın köklü bir araştırma/eleştirme yapısında olmayıp; daha çok sınırlı olanağa uyumlanan basit yazım geleneğinin değişmesi gerektiğidir (Yeni sinema Dergisi, 1966, s. 3-5).

Sinema çevrelerince yaratılan filmlerin iyi niyetli başarısızlığı: Kötü çekim koşulları, endüstriyi yönetenlerin ilkel anlayışı ve geçinme zorunluluğu ile dile

getirilirmiştir. Bu hatalı çıkarım bir aldatmaca halini aldığı, her ülkenin sinema endüstrisinde yaşanan benzer koşulları örneklediği bulgusu yapılır. Temelde farksız bu koşullar diğer ülkelerin *"iyi film"* yapımına engel olamadığı gibi çevrilen filmlerin başarısızlığı eleştirmenler ve yönetmenler tarafından yerilebilir olurken; ülkemizdeki durum tersine olup, *"hem kötü filmler yapılsın hem de eleştirmenlerce övülsün"* veyahut hoş görülsün istenmektedir (Yeni sinema Dergisi, 1966, s. 3-5).

"Kötü filmlerin daha kurnaz yaratıcıları ise tehlikeli bir oyunun peşindedirler: Halk Sineması." Bu kavramı savunan sinemacıların, *"Halk Sineması"* alt metininde: Sinemanın yığınlar için yapılan bir sanat olduğu, aydınların düşünceleri ve batılı anlayışlarının geçerli olmayacağı, tamamen halk beğenisini ölçü alıp bu yapının Türk toplumuna uygunluğu savunulmaktadır. Süregelen niteliksiz filmlere şartlandırılmış seyirci topluluklara, film icra edenlerce öne atılan bu görüş, Yeni Sinema Dergisi yazarlarınca *"çift yanlı bir kurnazlık"* olarak saptanır. Sığınılan kavram adlandırmasında çıkarlarını halk sözcülüğü ile korumanın, meşrulaşma hamlesi teşhir edilir. Dergi yazarları: *"Sinemanın, geçmişten alacağı tek kalıt, birkaç dürüst çıkışın şimdi unutturulmak istenen küçük geleneği olacaktır."* diyerek, *"Halk Sineması"* kavramının doğru yorumlanmasını gerek görür (Yeni sinema Dergisi, 1966, s. 3-5).

Yeni Sinema Dergisi'ne yapılan eleştiri *"batılılaşma"* kavramı üzerinden eklem kazanırken, dönemin ekonomi ve toplumbilim alanlarındaki araştırmaların bu değerde kesin bir sonucu örneklemediği söz konusu olup; Yeşilçam tarafının, sömürme düzenini olumlayan yanlış çıkarımları ile sağcı bir eğilim savunusuna yol açtığını belirtmektedirler. Kurulması gereken sinemanın halkın derin özelliklerini yansıtan değerde *"Ulusal Sinema"* olacağıdır, fakat bu durumun *"Alaturka"* bir biçim alması karşı çıkılan bir meseledir (Yeni sinema Dergisi, 1966, s. 3-5).

Bugüne kadar ortaya konulan Türk Sineması örnekleri geniş bir araştırma alanı olacağı gibi yarının sinemacısı için geçmişin kaçınılmaz bir sorumluluğu da olmaktadır. Ama sürecin, hesaplaşan ve iyi-kötü ölçeğinde değerlendirilmesine dönük çabası, yarının sanatçısı için bir mesafe kazandıracağı mümkün olurken, geleneğin sürdürücüsü olmak zorunluluğunu yüklemez (Yeni sinema Dergisi, 1966, s. 3-5).

Türk Sineması'nın kendi türünde büyük eserleri üretememiş olması açık yüreklilikle tartışılması gereken bir konu olup, bu durumun kızgın ifadesine

bürünmektense bilinçli bir eşikte tahlil edilmesi gerekli bir meseledir. Israrlı bir yanlış anlamın içeriğinde, varoluşçu bir tespiti veyahut Batı'nın kopya edilen duyumlarını sergilemek değil; taşınan verilerin analizinde, sanatçıların kendi eserleri karşısında tutum ve derinliğinin anlaşılması gereğince, ulusal sinema alanındaki ölçüyü ve izahı görebilmek istediğidir. Sözü edilen *"İyi Sinema"* nitelendirmesi bu kavrayışı önemseyerek, çağdaş değerin sanatsal niteliğini yakalamak arzusundadır (Yeni sinema Dergisi, 1967, s. 3-4).

Türkiye'de sanatçı *"kapalı aile ekonomisinin ilkel bireyi"* olarak başladığı evrede, gerekli bilimsel verileri ve materyalleri edinememenin yanında kendi kapalı uğraşının uzak iklimine bırakılır. Bu otodidakt eğilim bireyin çabası doğrultusunda bulanıklaşırken; ülkenin toplumsal yapısı, ekonomik temelleri, uygarlık ve kültür değişimleri bilimsel araştırmaların uzağında bir seyir çizerek yeterli düzeyde alanı tanıtamamaktadır. Bu çerçevede elde edilen bilgilerin ilk ayrımı olarak, sanatçıyı yalnız bir değerlendirme süreci beklediğinden, doğru tahlil edebilirliği sağlamak, sorunun temel çıkışı olmaktadır (Yeni sinema Dergisi, 1967, s. 3).

Sinema sanatının diğer türler ile olan ilişkisinde, alıcısının mutlak anlamdaki nesnelliği, ifade edilmek istenen düşünün basit aynası olarak hakikati yansıtırken; diğer sanatların olanağındaki, sanatçı karakteristiğini aktarabilme yetisi, sinema içeriğinde de kavuşulması istenilen eşik olmuştur. Bu nitelikte: *"Çerçeveleme ve görüntü düzeninde resmin, konuşmalarda edebiyatın, seslerde müziğin, kurguda mimarinin, dramatik kuruluşta tiyatronun"* görece biçimsel özelliklerini, kavram ve deneyselliklerini sinema yaratımında yakalamak hedeflenmelidir. Ülkemiz sinemasında bu ilişkilerin kurulamamış olması, sinemacıların ilgi alanı dışında tutulduğundan bu özel dilin keşfi sağlanamamıştır. Yeni Sinema Dergisi'nin idealinde: *"Yaratılacak Ulusal Türk Sineması'nın, ancak öbür sanatların olgunlaştırılmış deneylerine paralel bir yolda kurulabileceği"* inancı vurgulanır (Yeni sinema Dergisi, 1967, s. 3).

Sinemaya dair eleştirme, sinemacılar tarafından hoş görülmemiş, sanatın diğer türlerindeki eleştirme olanağının aksine sert bir karşılık bularak, bilgisiz ve gülünç tavrı içeren bir üslupla sinemanın dışına itilmek istenmiştir. Sinema eleştirmenliği, üretilen eserin tanıtımında dolaylı bir basamağı oluşturmak görevinde olmayıp; kendi ilkeleri doğrultusunda, yapılagelen sinema icrasına karşı radikal tavrını takındığı gibi yenidenliği

hazırlayacak bir sinema anlayışını savunabilir. Bu durumun sinemacı karşılığı, olgun bir anlayışı gerektirdiği gibi dokunulmaz bir yapıda olmadığını bilmek zorundalığıdır. Sinema bu değerde ortaklaşa bir yükümlülüğün paylaşımlı izleriyle biçimlenirken, Ulusal Türk Sineması'nın kuruluşu bu sorumluluğun karşılıklı yetkinliğini koşul görür (Yeni sinema Dergisi, 1967, s. 3-4).

Gelinen çatışma, sinema söylemindeki eleştirileri bir ikileme götürmektedir. Belirgin taraflaşmanın bir yanı: Her yıl çevrilen yerli film ve yabancı film yığını içerisinden ekonomik ve estetik yapısındaki olumsuz neticelerini göz ardı edip kendi çıkarlarınca savunanlar; diğer tarafta ise Türk halkının yaşamına dokunacak sanatın yoz unsurlarından rahatsız olan, halk ve sanatçı sömürüsü karşısında düzene sorgu getirenlerdir. Bu çatışma izleri, toplumun dönüşen yapısı içinde yeniye dair gerilimin, sinema endüstrisi ve sanatındaki izdüşümünü saptamaktadır (Yeni sinema Dergisi, 1968, s. 3-4).

Ulusal Türk Sineması'nın, etkin ve köklü bir direncin ortak inşası ile yükseleceği düşü:

> "…bir an önce Yeşilçam'da, Hollywood'da ya da Cinecitta'da yuvalanmış uyutucu, zevksiz, sanat değeri düşük filmlerin tüccarlarının egemenliğinden kurtarılmalı, resmi sansürden sinemacının kendi kendini bilinçli ya da bilinçsiz sansürüne kadar varan çeşitli baskılar zararsız duruma getirilmeli, ulusal ve evrensel sinema sanatının soylu örnekleri ile halkımızın sürekli bir biçimde karşılaşması sağlanmalıdır." (Yeni sinema Dergisi, 1968, s. 3-4).

Bu gelişmeler toplumun sinema bağında, tıpkı diğer faktörler kadar sıkı bir değişim düğümünü vurgular (Yeni sinema Dergisi, 1968, s. 3-4).

Çıkışın varolacak eyleminde, sinemacının ve sinema yazarının özgü düşünceleri, doğru bir izahı tutmada, doğal ve etkin bir amaca yönelmek gereğindedir. Yeni Sinema Dergisi tutum olarak kapalı bir pratiği değil, sinema piyasasının koşullarına *"rağmen"* kurulacak sınırlı uzlaşım ile kuramsal açıdan sinemacının başarılı film yapabileceğini sistem açıklığı olarak görür. Bağımsız çıkışın, değer anlamda apaçık gerçekliği yücelirken, söz konusu olan eylemin doğal güçleri olarak: *"Yeşilçam piyasası içinde çalışmak zorunda olan az sayıda sanatçının çabaları"*, *"endüstrinin dışında genç sinemacıların bağımsız çıkışları", "sinema yazarlarının kuramsal görüşleri"* ve *"bilinçli seyircinin desteği"* ortak inşanın dirençleri olarak kabul edilir. Vurgulanan bu eylemin

karşısında duracak olanlar: *"...hangi nedenle olursa olsun, kimden gelirse gelsin, statüko'nun ekmeğine yağ sürecektir."* (Yeni sinema Dergisi, 1968, s. 3-4).

Tekrarlanan düşünce ola ki: Türk sinemacısı, yaratısının inşasında kendi ulusal kaynaklarını koşul görüp, halk ile kuracağı köklü bağda, incelenen toplum yapısının sanatına dair çıkarımını belirleyip, Batı ülkelerinin sanat geleneklerinden ayrı ulusal ve özgün değerleri yaratacak olması desteklenecek bir ayrımdır; konunun uyarılan sorgusunda ise bu düşüncelerin Yeşilçam düzenine eklemlenip, bu sistemi sorgulayan devrimci yazarları kötülemek sorunudur. Hatalı çıkarımın neticesi, dile getirilen kavramın alt metninde sapmalara yol açacağıdır: *"Çünkü bu durumda «Ulusallık», «devrimci» tavra karşı bir silâh olarak kullanılmış, böylece düpedüz «faşizm» e, «infiratçılık» a ve «gerici» bir gelişmeye yollar açılmış olur."* (Yeni sinema Dergisi, 1968, s. 3-4).

Ortaya çıkan sorunun karşıtlığı: Yapılagelen araştırmaların, bağımsız çıkışın, ulusal sinema sanatının ve halkının gelecek izahından sorumlu sanatçı, yazar ve seyircilerin karşısına; yapımcı ve ithalatçı Beyoğlu çıkar çevrelerinin çatışması yatmakta olduğudur. Bu sürecin ayrımında yönetmenlerin sorumlu bir eylemin yükümlüğünü kavramak meselesi vardır. Sorunların doğru tahlil edebilirliği ve Yeşilçam düzeninin her olumlu çıkışı ezen sınırlılığına karşı tavırlarını belirledikleri gibi sinema yazarlarına olan suçlamalarını bir kenara bırakmaları gerekmektedir (Yeni sinema Dergisi, 1968, s. 3-4).

> "Unutmasınlar ki sinema yazarları her zaman Ulusal anlatımdan yana oldular. Yabancı filmlerin kopyacılığını savunanlar, hatta böyle filmlerin en aşırılarını yapanlar sinema yazarları arasında değil yüz seksen derecelik dönüşlerle Yeşilçam'a teslim olanlar arasındadır ve çevrelerine dikkatle baktıkları an bu tipleri göreceklerdir." (Yeni sinema Dergisi, 1968, s. 3-4).

Yeni Sinema Dergisi, sansür olgusunun sanat eserindeki tahakkümünü, düşünce hürriyetinin suç kavramı boyutunda sınırlandırılması hükmüne karşılık gelmekte olduğunu belirtir. Sanat eseri toplumsal birikimin ve yapısının derinlemesine yansıdığı bir form olup, suç kavramını aşan bir kapsamdadır. *"Toplumların yaşayan ve gelişen özellikleri, ürünleri, yasaların sert kalıplarına uydurulmak istenirse ortaya çözülmesi güç uyuşmazlıklar, çatışmalar, anlaşmazlıklar çıkar."* Toplumların gelişim aşaması dolayında, çeşitlenen gereksinimler, yasalar üzerinde yeniden düzenlenmeyi zorunlu kılmaktadır. Sanat eseri, değişim uyarısının öngörüsünü/haberdarlığını barındırmaktadır.

Bu sebepten sanat eserini sınırlanmaya dayalı suç adlandırması, *"onu yaratan toplumsal birikimi"* engellemekle aynı karşılığa gelmektedir. Yasa koyucu ve uygulayıcılarını, bu evreleri saptayabilme konusunda uyarırlar (Yeni sinema Dergisi, 1969, s. 3-4).

> "Yarının Türk Sineması, yepyeni bir sinema olacaktır. Toplum düzeninin temelleri değişince sinema düzeni de kökten değişecektir. Bu değişme uzun bile sürse yeni kuşaklar gerçek bir sinemayı kurmak için kaçınılmaz savaşlarını yapacaklardır. Bugünün yönetmenleri de seçimlerini yapmaya zorunludurlar. Ya bu çabaya ellerinden geldiğince katılacaklar ya da kötü filmleri temellendirmek için buldukları bulanık gerekçeleri sağda solda mırıldanarak çürüyen bir düzenin yıkıntıları altında kaybolacaklar. Seçim onların elinde." (Yeni sinema Dergisi, 1966, s. 3-4).

3.3.2. Yeni Sinema Dergisi'nde Türk Sineması'nın Yolu/Yönü: Yazarlar

Yeni Sinema Dergisi, Türk Sineması'nın yeniden kurulumu/sorgusu üzerinden ortak tavrın çevrelemesi olurken: *"Dergide yayınlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarına aittir, dergiyi bağlamaz."* ilkesince yazarın kendi çizgisine özgür sorumluluğunu yüklemektedir (Yeni Sinema Dergisi, 1966, s. 2). Hazırlanan bölümde 1966-70 yılları aralığında Yeni Sinema Dergisi'nde görüşlerini bildiren: Tanju Akerson, Sezer Tansuğ, Nijat Özön, Ali Gevgilili, Baykan Sezer, Sungu Çapan, Tuncan Okan, Giovanni Scognamillo, Ziya Metin, Rekin Teksoy, Cevat Çapan ve Altan Yalçın'ın yazıları "İyi Sinema" idealinin parçalı kurulumu olduğu kadar dönemin Türk Sineması üzerinde getirdikleri eleştiri ile Yeşilçam düzenini saptamaktadırlar. Aktarılan metinler, ortak bir konu bütünlüğü oluşturması açısından Türk Sineması hakkında olanları seçimlenmiştir. Türk Sinematek Derneği yapısının ortak meydan yaratımı olarak biçimlenen görüşler, aynı zamanda çalışmanın Onat Kutlar'a uzanacak sinema çizgisinde eklemlenen/biçimlenen yapısını kurmaktadır.

3.3.2.1. Türk Sineması'nın Varoluş Modeli: Tanju Akerson

Tanju Akerson'nun, Yeni Sinema Dergisi'nde yer alan: *"Az Gelişmiş Sinemada Devrim"*, *"Türk Sineması'nda Eleştiri"*, *"Ulusal Sinemanın Varoluş Savaşı"* ve *"Yeşilçam'dan Yeni Sinema'ya"* adlı metinleri birbirine bağlı bir çıkarım olarak ilerlemektedir. İlk adımda, Yeşilçam düzeninin üretim mekanizmaları, dönemin tarihsel aşamaları üzerinden karşılaştırılarak mevcut çerçevesi çizilir. Sinema eleştirmenin bu

koşul üzerinden konumlanacağı yeri belirtilir. Batı'daki sinema hareketlerinin, çağın gereksinimleri içinde çıkış aşamaları aktarıldığı gibi; az gelişmiş ülke ölçeğinin Türkiye özelinde oluşturulacak sinema modeli çizilir. Saptanan olgular doğrultusunda, içinde bulunulan akış: "Ne yapmalı?" sorusuyla, somut hareket noktalarını aralar.

Tanju Akerson, *"Az Gelişmiş Sinemada Devrim"* adlı yazısında, Türk Sineması'nın sanatsal ve endüstriyel işleyişinde, *"az gelişmişlik"* meselesi ile olan paralelliğini belirtir. Türkiye'deki film seyri, dönemin iki ticari kuralı ile sınırlanarak: Yabancı filmler için *"toptan kiralama"* ve yerli filmler için *"görmeden kiralama"* olmaktadır. Film ithal eden firmaların, dünya sinema piyasasını elinde tutan dağıtım şirketlerinden liste halinde film alma zorunluluğudur. Bunun neticesinde seyirciye sunulan filmin olumsuz içeriği, filmin eğitici özelliğinden baskın çıkarak, halkın estetik ölçüsünü tahrip etmektedir. Görmeden kiralama meselesinde ise çekimi devam eden veyahut başlamamış olan filmlerin, salt oyuncu ölçeğinde değerlendirilerek ödemelerinin yapılmış olmasıdır. Böylece sinema seyircisinin sanata dair yönü söz konusu olmayıp, kâr beklentilerine yönelik film beğenisi yaratılmış olmaktadır (Akerson, 1966, s. 27-28).

Bir diğer husus *"amortisman"* meselesi ile olumsuz nicelik yaratıldığıdır. Film maliyeti için belirlenmiş miktarı aşan gelir imkânı ve bu edinilen kazanç sonucu doğan fark için ödenmesi gereken vergi, yapımcılar tarafından bir sorun görülmektedir. Sermayesini kaybetmek istemeyen yapımcı mali hesap yılının sonunda gider belirtmek için hızlıca göstermelik film siparişlerinde bulunur. Haliyle filmler nitelik barındırmayan yığına dönüşür (Akerson, 1966, s. 27-28).

Dış pazarın yetersiz kaldığı sinema sektöründe yaratılan *"derme çatmalık"*, iç pazarın işleyişinde de nakit paranın kullanılmayıp bonoya dayanması, kazancın çoğunu *"tefecileşen bir sermaye"* eline bırakmakta olduğu belirtilir. Dışta dev dağıtım firmaların hükmü ve içte tefeci-işletmeci ikilisinin çıkarları doğrultusunda, Türk film endüstrisinin: *"Bir az gelişmiş ülke sineması"* olduğu aktarılmaktadır. Devletin bu konudaki belirsiz/müdahalesiz tavrı, düzenin kurallarından beslenenlerce tarihsel/talihsiz biçimini almıştır. Köklü bir dönüşüm çizgisinin yaratımı, henüz varlığını kuramamışken, Yeşilçam'cılar ve eleştirmenler arasındaki çatışma, bir kısır döngünün yorgunluğunu betimlemektedir. Tanju Akerson, aydın çevrelerin sinema konusuna eğilmesini; gelecek kuşağın Yeşilçam dışı beklentisini/sorgusunu, eleştirilerin etkinliğini, Sinematek ve

sinema kulüplerinin bağı ile *"değişimi"* kazanacak oluşunda görür (Akerson, 1966, s. 27-28).

Tanju Akerson, *"Türk Sinemasında Eleştiri"* adlı metninde, sinemanın, çağın tarihsel aşamalarında örneklenen modeli incelendiğinde, Batı tipi üretim koşullarını barındıran sanayi devriminin bir ürünü olduğunu; sosyal bir niteliği barındırdığı düşünüldüğünde ise, sanayi devrimi kapsamında bir birimi oluşturduğunu belirtir. Sinema bu işleyiş içinde sermaye birikimi, yatırım, kâr çizgisini izleyerek gelişim göstermektedir. Tüketim ilişkilerinde piyasanın *"moda"* olarak sunduğu durumun *"akım"* olarak karşılık bulduğunu belirtir. Ekonomisindeki temel etkenin arz-talep dengesinde, sanatsal olgu yaratıcılık-halk beğenisi olarak ilişkilendirilir. Sosyal bağın halk yığınları üzerinde en büyük etkiye sahip olan bu kolu, kendi iç diyalektik gelişimini yaratmaktadır (Akerson, 1966, s. 35-37).

Tanju Akerson, sinema ile kurulan kontrolsüz yapıda eleştirmene düşen görevin, tüm oluşu inceleyerek, bu yönün ağırlığını kavraması gerektiğini hatırlatır. Kuramsal anlamda yürüteceği faaliyet, sinemaya bir yön/yol verdiği müddetçe sorumlu eylemini yakalamış demektedir. Bu noktada Türkiye Sineması değerlendirildiğinde eleştirmenin doğrudan belirmesini/belirlenmesini hatalı bularak, mevcut konumunu gözetir (Akerson, 1966, s. 35-37).

Türkiye'de sinema, *"sosyal gelişim"* kanunlarıyla paralel ilerlemediğinden Batı da olduğu gibi sanayi devriminin ürünü olmayıp; Batı tipi üretim tarzının az gelişmiş ülkelerde oluşturduğu tüketim ekonomisinin ürünüdür. Türkiye Sineması'nın hâkim sınıfı sermaye birikimine gitmediği gibi ulusal sinema endüstrisini de yaratmamıştır. Halkın bu sosyal yapı ile buluşma olanağını ilerlemeci bir üslupta kurmayıp, çıkarlarınca sömürmüşlerdir. Tanju Akerson, eleştirmenlerin de bu noktada tavır alıp, sinemacılar ve sinemaya dair basmakalıp çatışmasını sorgulayarak, asıl yükümlü tarafın *"sermaye"* sınıfı olduğunu bilmesi gerektiğini vurgular (Akerson, 1966, s. 35-37).

Tanju Akerson, *"Ulusal Sinemanın Varoluş Savaşı*" adlı metninde, çağdaş sinemanın evrensel ölçekteki değer imgelerini çözümleyebildiğimiz gibi, *"sosyal gelişim"* çizgimizle benzer özellikleri barındıran az gelişmiş ülke sinemalarının ulusal nitelikte filmlerinden de yararlanmalıyız demektedir. Bu durum ülkemiz sinemasını elinde tutan sınıfa karşı eylem çıkarımıdır. Tarihsel aşamada yetkin sosyal gelişim

çizgisinin dışında, kendi seyrini yaratma kavgasını veren az gelişmiş ülkeler, ulusal sinemaları üzerinden varoluş savaşı vermektedir. Bu çıkış örneklemesi, Türkiye sineması adına, yakından gözlenmesi gereken bir olgudur. Az gelişmiş ülkelerin, çağdaş uygarlık düzeyini yakalamada ve sinemada *"çemberi kırmak"* üzerine verdiği bu yaklaşım, Türkiye Sineması'nda gösterim olarak yer edinemediğinden yabancı kalınan bir yaratmadır (Akerson, 1967, s. 10-11). Tanju Akerson, farklı koşullar altında varolma savaşı veren az gelişmiş ülke sinemalarının ortak hedefini aktarırken:

> "Evrensel olabilmek için ulusal olmak! Dev dağıtım tekellerinin dış pazar hegemonyası, sansür, uluslararası düzeyde film yapmağa uğraşan azgelişmiş ülke sinemaları için şüphesiz yıkıcı birer engeldirler. Azgelişmiş endüstrinin doğurduğu teknik yetersizlikler, sinema kültürüne yabancılık, aydın-halk ilişkilerinin kopukluğu ulusal sinemanın oluşumunda köstekleyici unsurlar olarak belirmektedir. Ancak ulusal sinemanın oluşumu, diğer sosyal kurumlar gibi azgelişmiş toplum yapısının tarihsel akışına bağlıdır. Varoluşa, azgelişmiş sinemanın kendi yapısında sürüp getirdiği çelişmelerin kaçınılmaz sonucudur diyebiliriz. Sinema kültürünü yayan sinema kulüpleri, sinematekler, sinema enstitüleri genç filmcilere yetişme ortamı hazırlamaktadır. Bu filmciler çağdaş düşünce akımlarını, estetik anlayışını ulusal değerlerle bağdaştırmak, insan sorununa yeni katkıda bulunacak yapıtlar ortaya koymak çabası içindedirler. Sinemanın evrensel özelliği insanlığın serüvenine yeni sorunlar getiren azgelişmiş ülke sinemalarının varlığı ile zenginleşecektir." (Akerson, 1967, s. 10-11).

Tanju Akerson, *"Yeşilçam'dan Yeni Sinema'ya"* adlı metninde, süregelen Türk Sinema eleştirisinin 1968 Mayıs'ını: *"Teoriden uygulamağa geçiş çizgisinin başlangıç noktasındayız."* diyerek ivmeler. Batı ülkelerinde, yeniden çıkış için, aynı izah yollarına benzer aşamalar sıralanırken, kuşak değişiminin hazırlığı da yapılmaktadır. Mevcut sinema ortamını eleştiren kişiler *"ne yapmalı"* meselesini tarifleyerek, sinemacı kuşağın ekonomik yönden varoluşuna dönük ortamı zorlandığını; yaratılan fırsatlarla *"nasıl bir sinema?"* istediklerinin pratiğine dair uğraşlar verdiğini aktarır. Bu somut kazanım, sanatçı karakteristiği ile buluşarak *"nedir iyi film?"* in kişisel karşılığını halka sunmuştur (Akerson, 1968, s. 8-10).

Ülkemizdeki durum ise *"orta kuşağın huzursuz sinemacıları"* tarafından kabullenilmeyen bir yenilgisi içinde tıkalı durmakta. Yeniye olan geçişte yaşanan bu tıkanma: Eski sinemacıların kurulu düzene olan tükenik bağı, Yeşilçam'ı meşrulaştırmaya dönük *"halk sineması"* kavramıyla savunma yaratmakta olduğudur. Tanju Akerson, tarihsel aşamada bu sorgunun Türkiye'deki geçmiş uzantısını, *"sinemanın karanlık çağı"* olarak nitelendirir. Sinema dilinden yoksun tiyatrocuların

Muhsin Ertuğrul dönemi ve diğer ülkelerin çağdaş sinema deneyiminden uzak seyri, evrensel ölçekte bir tahlil gereksinimini sorgulatmadığı gerçeğidir (Akerson, 1968, s. 8-10).

Türkiye'nin savaş sonrası dönemi saptandığında: Yeni sömürgeciliğin tüketim ekonomisine gecekondu endüstrisi olarak yerleşen Yeşilçam düzeni, köksüz Batı kültürünün fikir kaosu içindeki aydın ilgisizliği, Amerikan kültürünce taşınan magazin kavramı, halk beğenisindeki standart ölçüyü "alaturkalaşan" bir temele indirgemiştir. Fakat değişen atmosferin ivmeleri Türk Sineması'na yeni bir sorgu getirerek, *"karanlık çağdan"* sıyrılacak inşayı yaratmaktadır. Sinemaya dair fikir çıkarımlarını dile getiren aydınlar *"düşman hatlarına sızan birer fedai tavrıyla Yeşilçam'a girip «ülkeyi içten fethetme» denemesine girişmişlerdir."* Yeşilçam düzeninde varsayılan kanunlar geçerli olurken; yenik duruma düşen aydınlar *"Yeşilçam'ın karşısında «yeni bir sinema» anlayışı getirmek isteyen dağınık, fikir kaosu içinde"* bir yığına dönüşmektedir. Yeşilçam dışı oluşturulacak örgütlü zemin ile adım alacak çıkış, bu sorgunun inşasında sinema kulüpleri ve Sinematek kurumunu işaret etmektedir. Kısa film yarışmaları ile elde edilecek somut veri bunun geçişindeki basamakları oluşturacaktır (Akerson, 1968, s. 8-10).

3.3.2.2. Türk Sineması'nın Sorunu: Sezer Tansuğ

Sezer Tansuğ'un, Yeni Sinema Dergisi'nde yer alan: *"Yerli Sinema Sorunu"*, *"Yerli Sinemada Anlatım Sorunu"* ve *"Sinemada Dekor ve Giysi Sorunları"* adlı metinleri kendi ölçeğinde genelden özele doğru indirgenmektedir. Dönemin tartışılan çözümlemelerinde hatalı çıkarımlar olduğunu, mevcut sinema düzeninin koşullarınca elde edilecek uzlaşımın sınırlı olacağını aktarır. Bu sebepten aydınlar tarafından açılacak görece zemin, gelecek kuşağın genç sanatçıları ile kazanılır hale geleceğidir. Türk Sineması üzerinden yapılacak atılımın devamında, sinema dilinin hasarlı dokusu ayrıntılı olarak irdelenir. Temelde yatan kusur, sözlü kültür geleneğinin izlerini taşıdığı anlatım dilimizin, sinemanın sessiz döneminde kavranamayıp, sinematografik aktarımda uyumsuzluk bıraktığıdır. Bu durum geçiş sürecinde hatalı yönlere saparak, piyasa koşullarınca sürüklendiğidir. Mevcut Yeşilçam düzeninin özelinde yapılan dekor ve giysi örneklemesi, aktarılan geniş çerçevenin değinilen bir detayı olarak sunulur.

Sezer Tansuğ, *"Yerli Sinema Sorunu"* adlı metninde, geri kalmış ülkelerin saptanması üzerinden Türk Sineması özelinde bir tanım getirmenin isabetli bir çözüm sunacağı karşısında kuşku duymaktadır; ülkelerin kendi yapıları içinde tek tek ele alınması gerektiğini anlaşılır görür. Sinema alanı dışında, farklı sanat deneyimlerine sahip kişiler üzerinden umut beklentisini ve kabiliyetli bir kimsenin *"iyi bir film yapabileceğine"* dair çıkarımlar yapmanın hatalı olduğunu düşünür. Bu tarz denemelerde güçlükleri yenebiliyor olmak bir yana, var olan imkânları kullanamayarak, girişilecek yeni adımları kapayan tahliller bırakmış oldular ve olacaklar yargısında bulunur (Tansuğ, 1966, s. 46).

Sezer Tansuğ, yerli sinema ortamının aydınlara kapalı olduğu gerçeğini ve uzlaşan bir sınırı kazanmak gayretini, umutsuz bir kabullenme olarak görür. Fakat bağımsız sinema düşününden ayrı bir hareket alanı olarak piyasa ortamını zorlayan tavırda, kazanım gerçeği yatmaktadır. Türk film piyasasının kaba yüzeyini insafsız ve anlayışsız koşullar sarmalamış olsa bile, aydınların özel şartlara sahipliği ile bu ortamda başarılı sonuçlar elde edeceklerini mümkün görür. Fakat görece kalacak bu durum, doyurmayan neticeler de bırakacaktır. Hatta zorunlu tavırları belirtilirse, verilen tavizler ile yaratılan uzlaşım alanı, hem sinema patronları hem de kendilerinin ve çevrelerinin talepleri arasında karşılık bulmaya dönüşecektir. Bu tipik durumun temsilciliği, somut bir zemini yaratacak oluşudur (Tansuğ, 1966, s. 46).

Piyasa sömürüsünü belirli bir mesafede kuran seçkin sinemacının, üstün nitelikte bir sinema yaratabileceği inancı, aydınlarca kuşku duyulan bir ölçüdedir. Aydın açısından, seçkinlerin sınırlı tavrında, fazlasını elde edemeyecek olmalarının ve nedenlerini bildikleri durumların düşüncesi yatmaktadır. Durulması gereken ayrımda sinema düzenini toptan inkâr etmek veyahut onun seçkin sinemacısı ile ilişki kurmak kalır. Burada düzenin inkâr edilemeyeceği gibi seçkin sinemacı kişiliklerin de kalıplaşmış, katı bir yola girdiği ortadadır. Sezer Tansuğ, *"Yanlış bir düzen içindeki ağır ve güç gelişmenin"* kastedilen olgusunda, umudu yeni gelecek olanlara bırakır. Tutulacak yolda imkânları zorlayacak aydının kısa belge filmler ile bir adım aralamasını değer görerek, gelecek genç sinemacıya özgür alanda direnmek gereğini bırakır (Tansuğ, 1966, s. 46).

Sezer Tansuğ, *"Yerli Sinemada Anlatım Sorunu"* adlı metninde, Türk Sineması'nın ticari bir yapıda işleyişi olumsuz olsa da bir takım ayırıcı özellikler barındırması gerekirse, idealleştirme ve gerçekçilik anlayışı kazanmalıydı demektedir. Bu iki direnç, film yapısına belli bir gerginlik sağlaması gerekirken gevşek bir etkinliğe savrulmuştur. Aksaklık, gerçeğin doğal yapısını araştırmadan, zorlama bir idealleştirme rolüne büründüğü gibi dramatik yapının yoksunluğu, direnç parçalarını da hasarlı bırakmıştır. İlk hedefte gerçek durumların analizi ile hareket edebilecek sanatçının geleceği eğim/tarz ne olursa olsun, kavrayacağı *"us hesaplaması"* bir çeşit *"örgü sistemini"* kazandıracak demektedir. *"Bu örgü sistemi de yapının kuruluşundaki geometrik kesinliğin, ayrılmazlığın, parça bütün ilişkilerinin bir ifadesi oluverir."* Fakat çıkılan eserde, düşün ve idealden hareketle, gerçek durumları vesile/rastlantı icatlarıyla desteklemeye çalışmak, bulanık bir yansımayla koparmaktadır. Yapılagelen yöntem neticesinde *"gerçek durum bağı"* zorlama bir düşün ifadesi olur. *"Doğal biçimde, birbirini mantıksal yolda izleyen durumların organik bağıntısına yatkın eser vermek dururken zorlama bir yolun tutulmuş olması"* Sezer Tansuğ tarafından ilginç bulunur (Tansuğ, 1966, s. 33-34).

Üretilen eserlerde gerçek durumların gizlenen unsurları, *"bir çeşit fantezi"* bağımlılığı ile geride kalmaktadır. Bu durum için diğer örseleyici unsur olan söz anlatımının baskın geleneği ile görüntü dizisinin bulunamadığı kodlama yatmaktadır. Söz sanatı ile yaratılmak istenen *"eski temaşa düşünü"*, hareketlenecek sinema sanatının anlatımına çelişen bir öğe bırakmakta; sinemanın tarihsel aşamasında geçirilen *"sessiz sinema çağının"* yeterince kurulamayıp, görüntüsel dilin kavranamayan edimi yatmaktadır. Anlatımda görsel betimlerin uygun biçimleri kurması gerekirken, sinemacının *"temaşa geleneğindeki klişe unsurların tekrarına bağlı eğilimi"* yerleştirilerek, eski bir uzaklığın uyuşmaz yapısı amaç edinilmektedir. Yerli sinemada süregelen imgesel-düşünsel yoldaki klişeci anlatım unsurları, kişisel bir bulgunun değil, geçmişin çatışan niteliğidir. Eklemlenen ve talebi buyurulan piyasada; yorum yoksunluğu ve görsel malzeme arasındaki kopukluk, ısmarlama metinler ile desteklenerek bambaşka bir kuyuya sürüklenmektedir (Tansuğ, 1966, s. 33-34).

Sezer Tansuğ, *"Sinemada Dekor ve Giysi Sorunları"* adlı metninde, Türk Sineması'nın dekor ve giysi üslubunda, psikolojik atmosfer yaratmanın uzağında *"derme çatmalık"* görülmekte demektedir. Bazı durumlarda kullanılan küçük platolar ile dekora

dair uğraşlar verilmiş olsa da, ucuza kotarılmak istenilen niteliksiz çabaların ürünü haline gelmiş olduğudur. Mekân seçimindeki acemi isabetsizlikler ile de başarısızlığın kaçınılmaz kılındığıdır. Bu durumun *"gülünç bir seviyesizlik"* hâli, Türk Sineması'nın hikâye aktarımında: Aciz bir ortamın yansıması içinde sınırlanırken, acıklı durumun ifadesi demagojiyle kurtarılmak istenmektedir (Tansuğ, 1967, s. 39).

3.3.2.3. Türk Sineması'nın Eleştirisi: Nijat Özön

Nijat Özön'ün, Yeni Sinema Dergisi'nde yer alan: *"Türk Sineması'nın Sorunları"*, adlı metninde, toplumun ikili yapısı olarak tanımlanan halk-aydın kopukluğunun sinema bağlamındaki uyumsuzluğu tanımlanır. Tekrarlanan bir anlatım içeriğine düşmemek adına, dönemin yazarlarından farklı duyuş, düşünüş parçası seçimlenir. Yazım formunda özgün üslup özelliklerinin barındırıldığı *"Türk Sineması'na Eleştirmeli Bir Bakış"* metni, mevcut Türk Sineması'nın çöküşü ve yeniden başlanacak olanın bağlayıcı söylevi olup, doğrudan aktarımı tercih edilmiştir.

Nijat Özön, *"Türk Sineması'nın Sorunları"* adlı metninde, Türk Sineması, Türk aydınına göre *"yaban"* bir görünüm içinde olup, halk ile arasındaki yabancılaşmanın nesnel argümanı olarak konumlanır. Dönemin halk kitlesinde okur-yazar oranının çok düşük olması ve eğitim profiline sahip kişilerin yeterli niteliğe sahip olamayışı söz konusuyken; aydın kesimin sinema ile olan bağında tercihe dayalı etkileşimi ve çoğunlukla yabancı filme dönük talepleri iki yönlü bir şartlandırma yaratmaktadır. Bu neticede sinemacılar ticari karşılığı elde edebilmek kaygısı ile öğrenim düzeyinin alt basamaklarına hitap etmek gereğini zorunlu görmüştür. Bu şartlanma bütün az gelişmiş ülkelerin kaçınılmaz çıkarımı olurken, ülkemizin tarihsel akışı bunu daha *"çapraşık"* bir kılığa büründürmektedir. Süregelen bu özel durum Türkiye'nin batılılaşma çabalarıyla kopuk bir halk-aydın ikilemi yaratmakta olduğudur (Özön, 1968, s. 10-13).

Kültür, uygarlık ve anlayış değişmelerinin batılı deneyleri, halk yığınlarınca karşılık bulması için, köklü ekonomik ve toplumsal koşulların denk yaratımını gerektirmektedir. Olagelen süreç, yalnızca aydın katında bir edinme kazanmış/gösterebilmiş; geniş yığınlar ise kendi başınalığa terkedilerek, yeniyi benimsemeyen, eski değeri yitiren, kuşaktan kuşağa gittikçe zayıflayan öğretilerin kırıntılarıyla yetinmek zorunda kalmıştır. *"Böylelikle aynı vücutta başla gövde arasında*

korkunç denebilecek bir kopuş, bir yabancılaşma ortaya çıkmıştır." Sinemacı ile seyirci arasında bir *"sürtüşme"* yaşanmaması: Sinemacıların edindiği eğitim düzeyinde, halk kitlesi ile bir farklılık göstermemesinin gülünç uygunluğu vardır. Eğitim düzeyini sağlayabilmiş kişilerin ise seyirci özelinde deneme uyumları, bunun uzlaşan yollarını/tavizlerini belirlemiş; *"halk sineması yapmak"* kavramınca meşrulaşarak, yabancılaşmadan doğacak sürtüşme, geleceğin eğimine ertelenmiştir (Özön, 1968, s. 10-13). (Özön, 1968: 10-13)

Nijat Özön, *"Türk Sineması'na Eleştirmeli Bir Bakış"* adlı metninde, Türk Sineması'nın çöküşüne varacak kaçınılmazlık vurgusunu, yeniden başlanacak olanın söyleviyle bağlamaktadır:

> "Bugün sinemamız özgürlükten yoksun bir sinema; zayıf temellere oturtulmuş, başıboş bir endüstri; bonolara, tefecilere dayalı bir ekonomi; yanlış ilkelere göre işleyen koruma düzeni; kendi kendine yitirmiş güçsüz sanatçı ve teknikçi topluluğu; görülmemiş bayağılıklar, sömürmelerle zevki korkunç şekilde körletilmiş seyirci kütlesiyle er geç çökmeğe mahkûm bir sinemadır ve şimdilik bu sinemadan beklenebilecek en iyi şey de bu çöküşün bir an önce meydana gelmesidir. Ancak ondan sonra, sabırla ve uzun vadede yeni bir sinemayı yeni temeller üzerine kurmak mümkün olabilecektir. En azından endüstriye devlet eliyle çekidüzen verilmesini, yanlış koruma düzeninin yerine bütünüyle kaliteli filme yönelmiş bir düzen kurulmasını, sinemaya özgürlük verilmesini, sinemacı yetiştirilmesini gerektiren bu yeni döneme ulaşıncaya kadar yapılacak işlerin başında da sinema kültürünü elden geldiği kadar geniş bir kütleye yaymak ve benimsetmek gelmektedir. Sinema yayınlarının çoğalması, yoğun bir eleştirme çabası, sinemateğin geliştirilmesi, sinema derneklerinin serpilip gelişmesi, sanat sinemalarının kurulması, radyonun ve özellikle yakın zamanda çalışmalarına başlayacak olan televizyonun sinema kültürünü yayma yardımcı olması, filim şenlikleri ve yarışmaları düzenlenmesi, özenci sinemasının, belge-filim çalışmalarının gelişmesi, gezici sinemaların düzenli bir şekilde geniş kütlelere sinemayı, gerçek sinemayı ulaştırmaları... Bunun başlıca yolları olacaktır." (Özön, 1966, s. 12).

3.3.2.4. Türk Sineması'nın Çağdaş Sinema Karşısında Konumu: Ali Gevgilili

Ali Gevgilili'nin, Yeni Sinema Dergisi'nde yer alan: *"Çağdaş Sinema Karşısında Türk Sineması"* adlı metni, çağın gelişim boyutu üzerinden, sinemanın az gelişmiş ülkeler bağında yakalanan çizgisini tanımlar. Bu entelektüel standart içinde Türk Sineması'nın mevcut konum ve aşamalarının yetersizliği üzerinden eleştiri getirir.

Ali Gevgilili, *"Çağdaş Sinema Karşında Türk Sineması"* adlı metninde, evrensel ölçekte sinemanın gelişimi değerlendirilirken, yirminci yüzyılın ikinci yarısında yaşanan

dönüşüm ile sinemanın salt ileri ülkelere ait olmadığı; 1960'lı yılların geçiş basamaklarında, ileri Batı-Doğu ülkelerinin dışında kalan ülkelerin sinemalarında da kendi varlığını duyuracak yapıtların ortaya çıktığını belirtir. Böylece sinemada evrensel niteliklerin yanında yerel ve bölgesel özellikler belirmeye başlamıştır. İçerik ve biçim bakımından tutarlı olan bu akış *"az gelişmiş ülkeler sineması"*nın güçlenişine sahne olmaktadır. Bu gelişim çizgisinin ortak yöneliminde: Batının yaşam normları ve kültürel kodlarının dışında, kendi çeşitliliğini barındıran bu ülkelerin sinemacıları, geçmişlerinin kültürel verilerini çağdaş anlamda yorumlama/değerlendirme alanı kazanırlar. Yaratılan bu eserler kendi iç dinamiğinden çıkış alırken, biçimsel aktarım bu sürümün kodlarından ritim, form ve temposunu kurmaktadır. Bu değer de Türkiye Sineması'nın çağdaş anlamdaki yeri Ali Gevgilili tarafından çağırılır: *"Var mıdır Türk Sineması'nın da kendi «Genç Türkleri»?"*. Temelinde bir sanat sorunun yaşandığı karakteristikte, içinde bulunulan gerçekliği *"açıklamak"* vasıfsızlığıdır. Henüz, toplum kesitinin gerçek bir yansıması verilememişken bu aitlik:

> "…uydurma delikanlılarla uydurma kızların, uydurma kötü insanlarla uydurma iyi kişilerin sinemasıdır. Toplumun genel bir panoramasını, onun mitosları ve diliyle ortaya koymaktan yoksun olan Türk Sineması, zevksiz bir tekrara mahkûm olmuştur. Türk toplumunun dramı da, bu iğreti yapı içinde, görülmemiş bir biçim de açığa sürülmüştür. Oysa sürgün edilen gerçek yaşantı ve gerçek tipler, taşıdıkları zenginlik ve derinlikle, sanatın hiçbir alanında sinemadaki kadar güçlü bir anlatım ortamı sağlayamazlardı. Türk Sineması'nda hiç de az olmayan «yüzey» halkçıları henüz sanatçı değil, «söylev» verme dönemindeki kötü propagandacılardır. O yüzdendir ki, bazen 2-3 dakikalık diyalog makaslanınca, ortaya aynı anlamı yaratacak bütün bir dramatik gerilim, görüntülerle sürekli «ifşa» edilmiş bir gerçek bulunmadığından, filmler sinemasal bir değer taşımaz, hiçbir şeyi getirmez, hiçbir şeyi söylemez duruma düşmektedirler." (Gevgilili, 1966, s. 13-18).

Ali Gevgilili, yaratılan karakterlerin içsel bir özgü barındırmıyor oluşunu, *"insancıl açılışı"* bulamayan, yavan sinemacıların entelektüel uzaklığında görmektedir. Bu yaklaşımsız hâlin sinemamızda derinlemesine bir karakteri eksik bıraktığını belirtir (Gevgilili, 1966, s. 13-18).

Teknik olarak bakıldığında, sinematografik bir dilin bulgusu üzerine uğraş verilmeyip, ses, sahne düzeni, kurgu gibi temel fonksiyonların tekrarlanan bir yoldan sürdürülmekte olduğunu aktarır. Bu tekrarlanan ritüel hali, çağdaş sinemanın *"denemeci"* yaklaşımını yakalayamaz hale getirmiştir. Alternatif biçimlerin yönelimi

tutulamadığından, mevcut aşama ekonomik imkân yetersizliği olarak sunulur, farklı çıkarımlar da deneyimlenmez. Daha çok ne çekileceğinin bulanık kargaşasına eklemlenen tekrar girişimleri vardır. Ali Gevgilili, dar kapsamda sınırlanan bu durumu, çağdaş sinemanın geniş boyutunda: Türk Sineması'nın kuruluğu olarak betimler. Temelde bu olumsuzluk *"yaratıcılık ve duyuş"* sorunudur. Çözümsel durumu tariflerken *"iç devrim"*in başarıldığı gün sinemanın bu zemin üzerinden *"sıçrama"* elde edeceğidir (Gevgilili, 1966, s. 13-18).

3.3.2.5. Türk Sineması'nın Eleştirmenleri: Baykan Sezer

Baykan Sezer'in, Yeni Sinema Dergisi'nde yer alan: *"Sinemamız ve Bizler"* adlı metninde, dönemin sinema eleştirmenlerinin halk bağlamında kurdukları mesafeli duruş ve mevcut sinema düzenini destekleyen yönelimleri eleştirilir. Bu göreceli çıkarımların, ilerde adlanacak halk sineması argümanlarında hasar bırakacağıdır.

Baykan Sezer, *"Sinemamız ve Bizler"* adlı metninde, eleştirmenlerin, halkın çıkarına uygun sözcülüğü beklenirken, film üzeri yönelimleri sorgulandığında: İzleyici odağında bakışı değil, var olan sinemaya eklemlenebilmenin kıvrımlı adımlarını iliştirmekte olduklarını aktarır. *"Eleştirmecilerimizin sırayla sinemaya geçmeleri, ayrıca senaristlik ya da asistanlıklara sinemacılarla iş birliğine girmeleri de bunu göstermektedir."* Takınılan tutum da halk, benzer deyimin genelliği içinde *"Anadolu seyircisi"* olarak önem verilmezken; eleştirmenler, ölçütlerinin kibirli kılığına bürünmektedir. Yazımlarının içeriğinde, var olan sinema düzeni ile uyumlu bir seyir alıp, piyasa filmlerinin uyutucu sistemini övgüler eşliğinde kapattıklarından, halk sinemasının tanımlanacak bulgularını hasarlı hale getirdikleri belirtilir (Sezer, 1966, s. 28-29).

Baykan Sezer, sinemaya sunulan hizmetin önceki dönem politikasından kalma Menderes çizgisinin, aynı doğrultuda devam ediyor olması gerçeğini hatırlatır. Alınan bu tutum sinemacılar ve eleştirmenlerin çoktan edindiği bir seçim olmaktadır. Gelinen durumda bu seçime karşı olmakla yetinmenin pasif halini değil, aktif bir vurguyu yükseltmenin sorumluluğu düşmektedir. Sinemaya dair sorguda, temel sorunlarca koşulların değişimini beklemek ve sinemadan umudun kesilmesini bırakmaktansa, sinema koşullarındaki değişimin bu değerde önemli bir araç olacağı aktarılır. Gelecek

zaman, deneylerden yoksun ve yeni olan halk hizmetinde, sinemanın gerekli çözümlemesiyle kazanılacak oluşunu önceler (Sezer, 1966, s. 28-29).

3.3.2.6. Türk Sineması'nın Genç Kuşak İyimserliği: Sungu Çapan

Sungu Çapan'ın, Yeni Sinema Dergisi'nde yer alan: *"Genç Kuşak İyimserliği"* ve *"Yabancı Film Sorunu ve Başka Şeyler"* adlı metinlerinde, dönemin değişim öngörüleri irdelediği gibi, halkın sinema tanıklığında seçimsiz hali aktarılır. Mevcut sinema ortamının sönümlenecek oluşuyla yeni doğacak genç kuşağın sinemacısına, diğer sanat alanlarının yaratımında gerçekleşen parlamaları yakıştırır. Diğer aktarılan metinde ise halka sunulan yerli ve yabancı sinemanın niteliksiz bir düzeyde olduğu, bu sebepten halkın iyi olanı tercih edecek birikimden yoksun bırakılışı irdelenir.

Sungu Çapan, *"Genç Kuşak İyimserliği"* adlı metninde, Türk Sineması'nın tarihsel aralığında yeni bir kuşağın doğacağını öncelemektedir. Bu kaçınılmaz değişimin ağır izleri, *"ara kuşak"* olarak sınırlanan 1950-1965 döneminin ardından çıkacağıdır. Edebiyattaki *"İkinci Yeni"* olanağının benzer koşullarca tekrar edildiğini, beklenen sinema üzerinden yorumlar. *"Kuşak"* kavramı üzerinden tariflenen seyir, kahramanlaşan vurgularla dile getirilir:

> "Önce körü körüne olmayan bir karşı çıkma duyusu, atılganlık, yozlaşmış bir ortamı düzeltmek, yenilik tutkusu, amaçlanana giden yönde ayrıntılardaki kimi başkalıklar bir yana genel olarak ortak beğeniler, geleceğe dönük olma, açık seçiklik ve belki en önemlisi yaş ayrımı..." (Çapan, 1966, s. 23).

Çıkışın saptamasında *"Akım"* kavramı belirir, esneyecek olan zaman aralığı, kuşağın geçerliliği ölçüsünde bir ömre sahip olacağı gibi, entelektüel düşün düzeninin sınırlarına yaklaşımı/aşımı oranında boyut kazanacağıdır. Bu ortaklaşa kurulan zeminin, kişiselleşmeye dair tavrı alan bulabilmesi için; kuşak çevresinin saptadığı değer hükmü, kesin bir yargıyı dikte etmelidir (Çapan, 1966, s. 23-24).

Sungu Çapan, *"Yabancı Film Sorunu ve Başka Şeyler"* adlı metninde, yerli film kalitesizliğinin yanında; Amerikan dev film ve dağıtım tekellerinin dış pazar üzerine kurduğu hakimiyet doğrultusunda, ithal edilen yabancı filmlerin de aynı oranda kalitesiz oluşunu, niteliksiz ölçünün sebepleri olarak görülür. Az gelişmiş ülke sinemasına kurulan bu endüstriyel aralıksız yapı, değersiz film örnekleri ile yerli sinemanın hatalı gidişine olumsuz bir seyir tutmaktadır. Kapitalist Batı endüstrisinin kalıplarını taşıyan bu *"iyi iş*

yapan" filmler, kargaşanın hüküm sürdüğü yerli sinema üzerinde, taklit ve temelsiz akımların özentiliğini barındırarak bir moda değini yaratmakta; ülke gerçeği ile çelişen unsurları, yozlaşan bir film furyasının doğmasına sebep olmaktadır (Çapan, 1967, s. 20-22).

Sinema seyircisinin doyurucu bir kültür düzeyini edinememiş olması ve çağdaş eğitimden yoksunluğu bu değerde bir seçimi eleştirmesine olanak vermemekte; ülke sinemasının yerli ve yabancı filmler ile kurulan kalitesiz paralelliği, seyirci estetiğinde ölçü düzeyini zorunlu talebe mahkûm ettiği gibi, ticari anlamda gelir elde edenlerin meşru alanını da yaratmaktadır. Ticari bir oyun halinde işlenen bu süreç, seyircinin tercihsiz tüketimi ile uzlaştırılarak, sanat filmlerini *"canavarlaşan"* bir alt metine mahkûm edip seyrin uzağına atmaktadır (Çapan, 1967, s. 20-22).

3.3.2.7. Türk Sineması'nın Ekonomik Durumu: Tuncan Okan

Tuncan Okan'ın, Yeni Sinema Dergisi'nde yer alan: *"Türk Sineması'nın Ekonomik Durumu"* adlı metni, dönemin film üretiminde yaşanan aşırılığın temel sebeplerini çevreleyerek, kuralsız gelişen yapım süreçlerinin sözlü aşamalarını aktarmaktadır. Türk Sineması'nda üretilen filmlerin nicelik olarak fazla, nitelik olarak düşük görülen durumu eleştirilirken; film yapımının dönem içinde nasıl gerçekleştirildiğinin ironik temsilini çizmektedir.

Tuncan Okan, *"Türk Sineması'nın Ekonomik Durumu"* adlı metninde, yerli sinemada dönem itibari ile çevrilen film sayısındaki garip niceliği, gelişmiş ülkelerin yıllık film üretimi ile karşılaştırdığında; Türk Sineması'nda üretilen filmlerin daha fazla olup, bu ölçüde yaşanan aşırılığına dikkat çeker. Durumun niteliksel dökümü yapıldığında: Elli yıllık sinema geçmişinde endüstrileşme veyahut örgütleşme gereği duyulmamış; yapımcılığın sinema odaklı mesleki gereksinimleri yoksun bırakılırken; dış pazara olan kapalılık, iç pazarın dar geçişli oluşu, sinemacı yetkinliğini kazandıracak kurumların olmayışı ve sinemacı kadronun bütününde *"alaydan yetişme"* gibi bir gelişimi olmasına karşın; dünyanın en fazla film üreten beş ülkesinden biri olması durumunu, anormal bir tanımlamayla izah edilebilir bulur. Çevrelenen durumun niceliği, dev sinema endüstrisine sahip ülkeler odağında, garip bir tezat oluşturmaktadır. *"Bu koşullarla film yapmanın olumlu bir anlamı olsaydı, bu tezadı «Türk sineması mucizesi»*

diye nitelendirir, yoktan var olan sinemamızla gururlanırdık. Kazın ayağı böyle değil ama..." (Okan, 1966, s. 25-28).

Türk Sineması'nın mevcut koşulları, serbest rekabet anlayışıyla gelişen adlandırmasında, film üretiminin ve sinemacı olarak katılımın niteliksel düzeyini şartlandırmamaktadır. Gelişmiş ülkelerin buyurduğu durumda ise belirlenen mesleğin zorunlu kaydı esasınca, meslek birliklerinin denetimine tutularak, uyulması gereken kurallar sunulur ve sinema mesleki kolunun ilgisi dışında olanlar ayıklanır. *"Türkiye'de ise sinemacılar «hür doğarlar, hür yaşarlar» mesleklerinde kaldıkları sürece..."* Bu belirsiz yönelim ideal anlamda özgürlük olmayıp, pratik anlamda sinemacıyı sorumsuz bıraktığını belirtir (Okan, 1966, s. 25-28).

Belirli bir hazırlık dönemi sunulmayan sinema alanında, geçiş koşulu aranmadığı gibi denetleme esaslarının da kurulmadığı bir *"talan düzeni"* bırakılmıştır. Üretilecek film için gerekli yatırımın hazırlığına gerek duyulmayıp, piyasada moda haline gelmiş sürümden örnekleme bir tercih yapıp, garanti duyulan film türünde karar kılınır. Önceliğin oyuncu üzerinden kurulduğu yapıda; senaryo, karar verilen oyuncunun canlandıracağı tipleme komutlarını içeren bir metin işlevini görür. Çevrilecek film, bölge işletmecileri[8] (dağıtımcı) ve yapımcılar arasında gelişen çekişmenin biçimi doğrultusunda üretilmiş olunur. Yapımcı piyasaya sunmak istediği filmin karar sürecinde, dağıtımcıyı ikna edebildiği oranda peşin para veyahut bono[9] alarak filmin çekimini gerçekleştirir (Okan, 1966, s. 25-28).

[8] 1950'li yıllarda kurulan bölge işletmeciliği, 60'lı yıllar ile yerli film üretimine finansal açıdan önemli bir kaynak olurken, 60'lı yılların ikinci yarısında film üretimini belirleyen, hâkim finansörü haline gelmiştir. Toplamda 6 işletme bölgesine ayrılmıştır: İstanbul Bölgesi, İzmir Bölgesi, Adana Bölgesi, Ankara Bölgesi, Samsun Bölgesi, Zonguldak Bölgesi. Bölge işletmecileri, yapımcı ve sinema işletmecisi/sahibi arasında bir bağ işlevi görerek, komisyon usulü dağıtımını yapar. Nakit veyahut bono karşılığı filmleri satın alırlar ya da %25 komisyon karşılığı bölgelerinde işletirler. Kendiliğinden oluşan bu üretim tarzı, bölge işletmecilerinin yapımcılar ile kurdukları bir nevi arz/talep ilişkisidir. Kendi bölgelerinde izleyicinin ilgi gösterdiği konuları/geri dönüşleri yapımcıya aktararak bilgi verirler. Bir sonraki film üretimi için gerekli niteliğin belirlendiği gibi, edinilecek film sayısının da belirleyici ortaklığını kurarak yapımcıya bu doğrultuda avans verirler. Tecimsel olarak üretilecek filmin garantisi olan bu anlaşma, sinema sektöründe yapımcı, bölge işletmecisinin bir hegemonyası haline dönüşerek: oyuncu, tür, konu gibi öğelerin belirlenmesinde etkin bir ağırlık olur. İlerleyen süreç ile film sayısında fazlaca artış yaşandığı gibi benzer konuların tıkanıklığı içine girilir. Yönetmenlere farklı bir film imkânı sunmayan bu sistem, tamamen tecimsel kaygıların işlenirliği içinde olup, film sanatını etkileyen olumsuz bir aşamadır (Erkılıç, 2003, s. 93-95).

[9] Yapımcıların, işletmecilerden edindikleri avanslar ile başlanılan film süreci; avansın bono, senet veyahut nakit olacağı yapımcının adına/başarısına göre değişmekte olup, çoğunlukla elde edilen bono ve senet olarak alınan avansın kırdırılarak kullanılmasını gerektirmiştir. Tefeci ve bankerler yoluyla nakit

> "Zira o «hür doğar hür yaşar» dediğimiz yapımcı daha başlangıçtan beri dağıtımcının kuklası olmayı kabullenmiştir. Kamuoyundan korkmaz, sansürden korkmaz, mâliyeden korkmaz, eleştirmecilerin gücüne meydan okur da, işletmecinin karşısında ceketinin düğmelerini ilikleyiverir... Ve dağıtımcılar bal gibi fermanlarını dikte ederler yapımcılara... Hiçbir ülkenin sineması böylesine iç piyasasının bölgesel dağıtımcıları tarafından sağılmaz, sömürülmez." (Okan, 1966, s. 25-28).

Yapımcı, dağıtımcıdan sağladığı bonoların tutarını, banka aracılığıyla temin edemeyip (ticari sorumluluğu banka tarafından garanti edilmemiştir), tefeciler üzerinden, belirli imtiyazlar verilerek asgari düzeyde elde etmiş olur. Gerçekleşecek çekim, lokal çalışma niteliğinde olup, stüdyo imkanlarının kısıtlı oluşu ve ön hazırlık ile doğacak bekleme süresi mali anlamda gider katacağından; var olan ilkel koşullar içinde *"az iş çok film"* ana kuralı benimsenerek 12-25 gün aralığında film tamamlanmış olunur (Okan, 1966, s. 25-28).

> "… «hür doğan hür yaşayan» yapımcıların ülkesinde, sinemanın ekonomik ve endüstriyel panoramasına bakıldığında dünyanın hiçbir yerinde rastlanmayan garipliklerle işleyen bir mekanizmayla karşılaşılmaktadır. Eh, «hür doğan hür yaşayan» yapımcıya yan bakamadığınızdan..." (Okan, 1966, s. 25-28).

3.3.2.8. Türk Sineması'nın Yabancı Etkileri: Giovanni Scognamillo

Giovanni Scognamillo'nun, Yeni Sinema Dergisi'nde yer alan: *"Türk Sineması'nda Yabancı Etkiler"* adlı metni, yerli film üretiminde yaşanan aşırılığın dolayında, konu içeriklerinin yaratımda doğan tıkanma haline değinmektedir. Tekrarlanan bir anlatım oluşturmamak adına yazarın seçimlenen yazısının konu akşına eklemleneceği düşünülmektedir.

Giovanni Scognamillo, *"Türk Sinemasında Yabancı Etkiler"* adlı metninde, Türk Sineması'nın yıllık film üretimindeki anormal seyrin, aynı oranda konu bulma sıkıntısına yol açtığını belirtir. Genişleyen bu yapım hacmi içinde: Temelsiz, düzensiz bir gelişme gösteren, yaratıcı bir ekipten yoksun, arz ve talep dengesinin uzağında her geri kalmış ülke sinemasının yaşayacağı kronik *"kaynak"* sorunu olduğunu aktarır. Türk Sineması'nda bu durum, yabancı filmlerden kotarılan/tekrarlanan senaryolarla

paraya çevrilen bonolar üzerinden %2.5 ya da %5 oranında komisyon verilmektedir. Oluşan bu durum ile yapımcı elindeki parayı kaybettiği gibi sinema sektörüne ait sermayenin piyasa dışına çıkmasına sebep olmaktadır. Yapımcıların, tefeci ve bankerlere olan bu bağımlılığı olumsuz üretim sistemini doğurduğu gibi sinema sektörünün kendi kendini finanse etmesi gereken sermaye, sektör dışına kaymıştır (Erkılıç, 2003, s. 103-104).

giderilmektedir. Uyarlanan film bir esinlenme veyahut sanatsal kaygılar barındıran olumlu bir tavrı değil; daha çok *"yağmalama"* boyutunda kopyalamanın çirkin dengesizliğini barındırmaktadır (Scognamillo, 1966, s. 28-32).

3.3.2.9. Türk Sineması'nın Seyircisi: Ziya Metin

Ziya Metin'in, Yeni Sinema Dergisi'nde yer alan: *"Türk Sineması ve Seyirci"* adlı metninde, üretilen filmlerin niteliksizliği üzerinden seyirci ilgilisindeki düşüş aktarılmaktadır. Mevcut deneyimsiz girişimlerin iflası yaşanırken, süreci tekrarlayacak yeni yapımcıların sırada beklediğidir.

Ziya Metin, *"Türk Sineması ve Seyirci"* adlı metninde, Türk Sinema endüstrisinin üretilen filmler üzerinden elde ettiği mali karşılığın, niteliksizliği ile orantılı olup; genel bir tanımlama düşünülürse, yapılagelen her dört filmden bir tanesi ziyan edilip, iki filmin ise gideri ile denk duruma getirilerek, sadece bir tanesinden kâr elde edilebilir olduğunu belirtir. *"İşte Türk film seyircisinin yapımcılara verdiği…"* Bu durum duraklayan bir süreci değil, iflas eden kişilerin yerine, yenilerinin dahil olması ile peşi sıra yığını yaratmaktadır. Yapımcılık hamlesinde bulunan kişiler, liberal sistemin tarif ettiği anlamda kapitalist iş adamı olmayıp, parasız amatör veyahut kapalı bir niyetin aktörleri olmaktadırlar. Süreç, film üretiminde bir eksilmenin değil, artışın kontrolsüz maceralığını almaktadır. *"Devlet önayak olmaz, denize düşmüş kabilinden kapitaliste sarılırız, o da kaçar, sonunda işte bugünkü dejenere durum doğar."* (Metin, 1966, s. 38)

3.3.2.10. Türk Sineması'nın Devlet Desteği: Rekin Teksoy

Rekin Teksoy'un, Yeni Sinema Dergisi'nde yer alan: *"Türk Sineması ve Devlet"* adlı metni, yerli sinema düzeninin gelinen boyutunda, devlet hamlesinin düzenli politikası kurulamayarak sürecin geciken/beklenen adımı irdelenir. Sinema yapılanmasının gerekli modeli aktarılırken, devlet sisteminin bu temel üzerinden hareket etmeyeceğini bilmektedir. *"Yanlış Bir Tanımlama"* adlı metninde ise, Yeşilçam düzeni içinde olumlu bir etki yakalayabilmiş filmin, kendi özelinde değerlendirilmesi gerektiğini, bu eserin sistemi meşrulaştıracak argüman olarak kullanılmasındaki hataya bir not düşer.

Rekin Teksoy, *"Türk Sineması ve Devlet"* adlı metninde, Sinema'nın mevcut döneme kadar olan süreci incelendiğinde; Türkiye devletinin

dokunmadığı/önemsemediği bir alan olarak durmakta olduğunu belirtir. Devletçi politikanın yükseldiği dönemde bile ilgi gösterilmediği, sadece belediyelere gelir sağlayan bir eğlence aracı olarak kabul edildiğini aktarır (Teksoy, 1966, s. 6-7).

Rekin Teksoy, belediye rüsum indirimi ile sinema biletlerinden alınan vergi uygulamasının, yabancı filmler üzerinden yüzde 40 iken yerli filmlerde bu oranın yüzde 20 olduğunu aktarır. Ayrı oranlarda kurulan bu belirsiz düzenleme, yerli filmcilik adına olumlu bir çıkarım gibi görülse de sonuçları bakımından değerlendirildiğinde suistimal edilebilirliği zarar vermiştir. Yerli film sayısında anormal artışı yarattığı gibi estetik/nitelik değer ölçüsü göz ardı edilmeye başlanmıştır. Koruma esaslı girişilen bu karar, kâr amacı güden *"sömürücü zihniyet"*in çıkarına evrilmiştir (Teksoy, 1966, s. 6-7).

Durumun geçmiş tahlilinde, devletin sinema konusunda hamlesi kurulabilmiş olsaydı, bir Ulusal Sinema Merkezi bünyesinde, sinemaya dair faaliyetler bu konumlamaya bağlı karar alındığı gibi; çeşitli ülkelerin kurumları üzerinden yapılacak çıkarımlar ile ülkenin sinema koşularına uygun bir statüde gelişim prototipi kazandırılmış olunurdu demektedir. Üretilen ve temin edilen, yerli ve yabancı filmlerden orantılanacak vergi sistemiyle, kurumun mali kaynakları sağlanabilirdi. Biriken mali kaynaklar ölçeğinde film endüstrisi lehine kullanım: *"Kaliteye prim, kısa metrajlı filmlere prim, çevrilecek filmlere avans para, yarışmalar düzenleme, filmlerin dış pazarlarda tanıtılması, sinema kişilerinin yetiştirilmesi"* gibi çevrelenen konular çözümlenerek gelişim yolu kazandırılırdı. Fakat gelinen durumda gerçeklik hamlesi kazansa bile birdenbire nitelik kazanacağını hatalı bulur. Olası konunun gerçekliğini söz konusu edecek bir devletin dahi, *"elini uzatacak"* belirtisi görülmemektedir. Durumdan memnun olan sinemacıların, statükoda herhangi bir değişikliği destekleyeceklerini düşünmez. *"Bugünkü durumun, Türkiye'nin birçok temel sorunlarının çözümleneceği zamana kadar süreceğini tahmin etmek herhalde aşırı bir kötümserlik sayılmamalıdır."* (Teksoy, 1966, s. 6-7).

Rekin Teksoy, *"Yanlış Bir Tanımlama"* adlı metninde, Türk sinemasının gelinen aşamasında olumlu çıkışların/eserlerin değerini görmek, hakkı inkâr edilemez parlamalar olarak belirtilir. Fakat bu istisnai durumun değerlendirilmesi yapılırken, geneli meşrulaştıracak söylemleri kullanmak hatalı bir çıkarımı çevreleyeceğinden, örneklenen

eserin özerk bir çaba kıymetinde ayrı tutulup, Yeşilçam düzeninden sıyırmak gereğinde görür. Farklı bir kavramın inşasına sahip metnin, Yeşilçam sinemasının genel telaffuzu içinde tutulacak olması *"tekelci bir düşünce sisteminin tuzağına"* çekeceğidir (Teksoy, 1968, s. 47-48).

3.3.2.11. Türk Sineması'nın Halk ile Kurulacak Bağı: Cevat Çapan

Cevat Çapan'ın, Yeni Sinema Dergisi'nde yer alan: *"Tehlikeli İlişkiler: Tiyatro ve Sinema"* adlı metni, kendi yapısında tiyatro üzerine getirilen düşüncelerin, aynı değerde sinema gelişiminde tekrar edilecek olması konusunda, uyarıcı tarihsel örneklemesini yapmaktadır. Tiyatro ve sinemanın birbirini etkileyen yapıları olduğu gibi kendi gelişim çizgilerinin özgün açıklıklarına sahip olduklarıdır. İki sanat formunun kurulacak ilişkisinde, sınırlarının doğru kavranışı sağlanmadığı takdirde hatalı çıkarımlar elde edileceğidir. Çalışmanın ortak konu bütünlüğü açısından, yazarın Türk Sineması üzerine getirdiği kısa değinisi seçimlenmiştir. (Çapan, 1967: 15-17)

Cevat Çapan, *"Tehlikeli İlişkiler: Tiyatro ve Sinema"* adlı metninde, sinema sanatının halk ile kurulacak bağında, kaotik gerçekliği basite indirgemek, hatta bu üslubun geçerli olacağını savunmak; halkın gerçeklik algısında bir aldanma/uyutuculuk etkisi yaratacağını düşünür. Sanatın insan düşününe katacağı yaşantı zenginliği, dünya gerçeklerine karşı uyanık bilinci, temelde sağlanacak eğitim ile kurulduğunda; mutlu azınlığa aitlenen sanat tekeli halk tabakalarınca çeşitlenecektir (Çapan C. , 1967, s. 15-17).

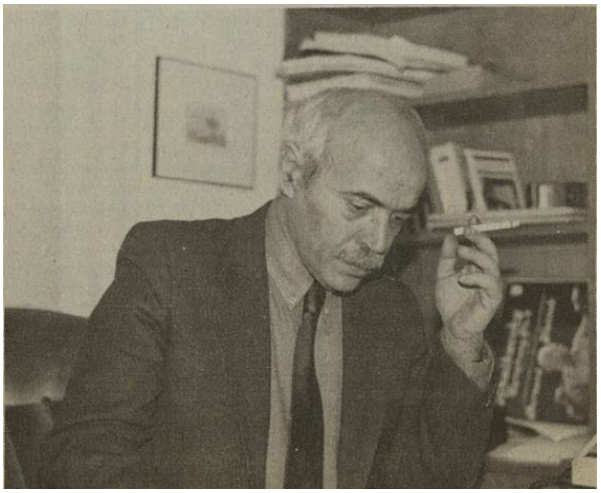
3.3.2.12. Türk Sineması'nın Sansürü: Altan Yalçın

Altan Yalçın'ın, Yeni Sinema Dergisi'nde yer alan: *"Bir Eleştirme Açmazı Üzerine Çeşitlemeler"* adlı metni, gelecek kuşağın genç sinemacısı üzerinde yaratılacak aldatıcı sapmaların, eleştirmen odağındaki hatalı çıkarımlarını örneklemektedir. Somut kazanım üzerinden tutulacak yolun önemi aralanırken, soyut anlamda değer atfedici olmanın tutulacak yöne zarar vereceğidir. *"Toplum ve Sansür"* adlı metninde ise, mevcut sansür olgusunun, tarihsel gelişim üzerinde bir tıkanma yarattığı, 1961 Anayasası ile çelişen taraflar barındırdığı aktarılır.

Altan Yalçın, *"Bir Eleştirme Anlayışının Açmazı Üzerine Çeşitlemeler"* adlı metninde, gelecek kuşağın genç sinemacılarının tıkanık ve yozlaşmış sapmalara düşmesi, tek yanlı bir coşkunluğu tarifleyen eleştirmenin *"çekici bir aldatıcılık"* ile kurduğu zarar da yatmakta olduğunu belirtir. Ülkemiz de örneklenecek iyi bir sinemacı, bu kavganın ve çatışmanın süregelen atmosferinde zaferini gösterebilmiş değer de oldukça, kendisini sinemaya adayacak genç kuşağın yol izahı da açık görünümü elde edecektir. Eleştirmenin *"kahraman yaratmak"* ölçüsü, gelecek adımların kritik öngörüsünü içereceğinden doğru tahlil edebilmesini gerek görür (Yalçın, 1967, s. 18-19).

Altan Yalçın, *"Toplum ve Sansür"* adlı metninde, Türkiye Sineması'nda koşullanan sansür mekanizmasının, 1961 Anayasası ilkelerinde belirtilen açıklığa rağmen; sanat dalı üzerinde uygulanagelen engelleyici faktörün devlet tutumuyla kurulduğu, sansür kurulu bünyesindeki kişilerin ise egemen sınıfların çıkarlarına göre hareket ettiği vurgular. Diğer sanat dallarının ölçütü dışında gelişen bu seyir, etkin gücün kullanımında engellenen unsurları, *"halkı zararlı etkilerden korumak amacını aşmakta ve egemen sınıfların çıkarlarını savunan bir baskı aracı niteliğine bürünmektedir."* Gelişen ve aydınlanma döneminin toplumu olarak kabul edilen Türkiye'de, *"ortaçağ kalıntısı"* olarak kabul edilen sansür, sanat eserleriyle çatışan bir belirti olarak durmaktadır (Yalçın, 1970, s. 64-65).

BÖLÜM 4. TEORİDEN UYGULAMAYA GEÇİŞ ÇİZGİSİNİN BAŞLANGIÇ NOKTASINDA: ONAT KUTLAR[10]



Görsel 7, Onat Kutlar (Cumhuriyet Kitap Eki, Sayı: 259)

Onat Kutlar'ın sinema sanatına dair konumu, döneminin 1960-71 aralığında iki yönelim olarak seçimlenir: Sinematek ve Sinema Teorisi. Hazırlanan çalışma ikili serim üzerinden kurulmuş olup; Onat Kutlar'ın yakın planda tutulacak değişim tavrı, arka planının birikimi üzerinden tanımlanma önceliğini gerekli kılmıştır. Dönemin Türk sinema yazarlarınca aktarılan yorumu ve Türk Sinematek Derneği'nin yapısı; Onat Kutlar'ın tarihsel aralıktaki konumunu tekrarlatacaktır.

Hazırlanan bölüm, Onat Kutlar'ın sinema düşüncesine bir portre kesiti olmaktadır. İki ayrı adlandırma olarak aktarımı yapılmıştır.

4.1. Nedir Sinematek?

> "Türk Sinematek'ine de adını vermiş olan Sinematek sözü, Diskotek (plâk arşivi), Bibliotheque (kitaplık) sözlerine benzer bir yolla türetilmiştir. Ve nasıl kitaplık kitapları, diskotek plâkları koruyorsa, Sinematek de, yeryüzünde başlangıcından bugüne kadar çevrilmiş bulunan bütün filimleri toplar, özel depolarda korur ve HALKA SUNAR. Ayrıca günümüzün en etkili sanatı olan sinema ile ilgili fotoğraf, afiş, kitap, makine ve belgeleri de toplayarak gelecek kuşakların yararlanmasına imkân hazırlar. Sinematek'ler birer KÜLTÜR KURUMU'dur ve

[10] "Türk Sineması üstüne bugüne dek sürdürülen eleştirilerin, incelemelerin gelip dayandığı bir sınır var, iyice kendini belli etti artık bu, Teoriden uygulamağa geçiş çizgisinin başlangıç noktasındayız." (Akerson, 1968, s. 8)

hiçbir ticari amaç taşımazlar. Kısaca Sinematek, yaşı yüzyıla yaklaşan sinema sanatının tek MÜZE'sidir."[11]

Türk Sinematek Derneği, yapısında mevcut bulunan birim basamaklarını, önceliğini ağırlık ilkeleri üzerinden çevreleyerek, çağının sorumlu tavrını ideal bir düşün ortamı ile inşa etmektedir. Kurumun evrensel değerde taşınan kavramı, dönemin dokusunda sınırlı/kapalı çıkarımlar içinde genişleme alanı aramış; temel kuralı kopuklaşırken, çeşitlenen sesliliği eklemlenmiştir.

Çağının evrensel bağında, bir ortam yaratımı olarak yapısal dökümü irdelenen Türk Sinematek Derneği; bir kavram yaratımı olarak imgesel açıklığını Onat Kutlar üzerinden yeniden adlanarak kazanır. Bu durum Türkiye özeline aitlenecek *"Sinematek"* kavramının, dönemsel gereksinimleri doğrultusunda biçimlenen alt metni olmaktadır. 20. yüzyılın ikinci yarısında taşınan/tanınan kavramın, dönemin çizgileri ve eğilimi üzerinden halka aktarılacak dokusu aralanır. Onat Kutlar'ın tarihsel dönüşümde çevirmen olarak konumlandığı *"üçüncü dil*[12]*"* hâli, Sinematek kuruluşunun adımlanan coşkusunda idealize düşünü tariflerken; tarihsel karartma sonrası Sinematek, gündemdeki uzaklığına yerleşerek, *"tekrarlanan dilin"* savunusunu içinde sönümlenir. Bu durum, kavramın, ülke değişkenleri içindeki erken ve geciken mevcudiyetiyle ilgilidir.

Hazırlanan bölüm, Onat Kutlar odağında derlenmesi uygun görülmüş olup, yazılı dokümanlar üzeri aktarılmıştır. Kavramın ilk eleştirel tanıklığı, Onat Kutlar ve Nijat Özön arasında geçen mektuplaşma üzeri irdelenirken; kamuoyuna açılan ilk tanımlamalar ise dönemin *"Yön Dergisi"* ve *"Görüntü Dergisi"* üzerinden tercihlenir. Sonraki süreçlerde, *"Milliyet Gazetesi"*nde Abdi İpekçi'ye özetlenen bir tanımlama ile *"Ve Sinema Dergisi"*nde Serhat Öztürk ile yapılan söyleşiden aktarılanlar derlenir. Yorumlamaların tarihsel olarak dizilimi belirlenirken, metin tekrarı olmaması adına mevcut yazılı kaynaklar seçimlenmiştir. Türk Sinematek Derneği'nin yayın organı olarak faaliyet gösteren: *"Yeni Sinema Dergisi"* ve *"Filim"* dergilerinde aktarılan tanımlar kurumun

---

[11] Türk Sinematek'i Broşür.

[12] *"Beni en çok şaşırtan olay, günün birinde, iki insanın sözlerini aynı dilde birbirine çevirirken, benim kullandığım sözlerle yeni ve 'üçüncü bir dil' oluştuğunu görmem oldu. Çünkü eninde sonunda 'iki taraf' arasında bulunan ben de bir dille konuşuyordum. Ve bu 'dil', öbür ikisinden farklıydı. İki insan, iki topluluk ya da yeryüzü ile insan arasında yeniden üretilen bir dil."* Onat Kutlar'ın, Bahar İsyancıdır kitabındaki *"Çevirmen"* adlı denemeyi alıntılayan Doğan Hızlan: *"Onat'ın kişiliğine açılan bir kapı."* olarak adlandırır. (Hızlan, 2006, s. 264).

kendi resmîyetinde görülerek, Onat Kutlar'ın doğrudan değinisi bölüm uygunluğunca tercih edilmiştir.

4.1.1. Sinematek'in Anahtarını Paris'te Aramak

Sinematek kavramına dair kullanım ve bu kavramın pratiğinde açımlanacak faaliyet 1963 yılının aralık ayında, Onat Kutlar ve Nijat Özön arasındaki mektuplaşmalarda; kavramın gereken karşılığı ve yerine kullanılacak alternatif söylem Nijat Özön tarafından irdelenir. Konunun mektuplaşma adımında Onat Kutlar, Sinematek Derneği'nin yapılan görüşmeler neticesinde kurulacağı, bu doğrultuda Nijat Özön'ün kurucu olarak bulunması talep edilmektedir. İncelenen konu çerçevesinde önemli bir değini olarak *"Sinematek"* kavramın taşınan dokusu, döneme ait incelemede dikkat edilen bir yazı olup, aktarılacak metinlerin doğrudan niteliğini koruması adına eklenmiş, ilgili görülen detayları tercih edilmiştir (Özön, 2000).

Nijat Özön, kuruluşun adlandırılacak *"Cinématheque"* çıkışını, Türkçe bir ifade doğrultusunda Sinemaevi olarak kullanmayı tercih ettiği mektubunda: Sinemaevi'nin kuruluşuna dair süregelen denemelerin başarısızlığını, *"Türkiye'de kurulacak bir sinemateğin anahtarını Paris'te"* arayan odaklanmada görür. Yapının çıkış alacak düşününe eğilerek; sorunun temel de aranan kavram karşılığı, pratiğimizce çevrelenerek kendi çeşitliliğini kuracaktır. Vurgulanan sorumluluk, koşulların kendi iç dinamiğinde ilerleyecek gelişim çizgisidir. Doku uyumunun arandığı söylemde, girişilecek hamlenin kimlik aitliği kazanılmalıdır (Özön, 2000).

> "Her gün biraz daha bozulan, elden çıkan, her yangında kütle halinde yok olan filmlerimizi toplayacak bir Türk Sinemaevi'nin çekirdeği meydana getirilmedikçe, bu Sinemaevi'ni yönetmek ve genişletmek yeteneğinde olduğumuzu ortaya koymadıkça, kısaca Türkiye'de kendi çabamızla bir Sinemaevi'nin kurulması için gerekli koşullar olgunlaşmamışsa, bir değil bir düzine Langlois'nın bile bizim için bir şey yapabileceğine inanmıyorum." (Özön, 2000).

"Sinematek'in anahtarını Paris'te aramak" sorunu üzerine Onat Kutlar, olumlu bir yol olmadığı hakkında hem fikirdir. Fakat hedeflenen düşünce doğrultusunda, geriye dönük değini çevrelemenin arayışını değil, geleceğe dönük kopuk/yeniden başlangıcın hamlesini taşımaktadır. Türkiye'de sanat sinemasına dair gelişimin koşulunda,

örneklenecek yabancı sanat filmi seyrinde, ticari kaygılar harici bir sorumluluk benimsenerek, Sinematek Derneği'nin ilk çizgisi hedeflenir. Sinematografik materyalin taşınan faaliyeti zorunlu olarak, Paris veyahut yabancı merkezli bir iş birliğini gerekli kılmakta ve çıkış alacak kavram evrensel bir tema üzeri bağını kurmaktadır. Burada değinilen durumda, Türk filmlerinin geri plana atılması gibi bir çıkarım düşünülmeyip, kaynakların genişliği kazanılarak, ulusal değerde kültürel mirasın muhafazasına, eş zamanlı bir denge kurma çabasıdır (Özön, 2000).

> "Türk Sinematek'inin kurulma koşullarını Paris'te aramanın olumlu bir yol olmadığı açık. Öbür yandan ülkemizde sinema sanatının gelişmesi için ilk koşullardan biri olan yabancı sanat filmlerinin ticaret kaygıları dışında gösterilebilmesi Sinematek Derneği'nin ilk görevlerinden biri olacak. Bu böyle olunca Paris'le ya da örneğin bir başka yabancı merkezle iş birliği yapmamız ve buna birinci derecede önem vermemiz bir zorunluluk oluyor. Ama bu zorunluluk Türk filmleri alanında ilk elde yapılması gereken işleri sonraya bırakmaya götürmemeli elbette. İşte bu açıdan Dernek, geniş kaynaklar elde edinceye kadar bu ortam içinde bir görevle karşı karşıyadır: Türk sinemasının ürünlerini saptamak, bunların hiç olmazsa kaybolmamasını, bozulmamasını sağlamak. Ortak çalışmalarımıza başlayınca sanırım ilk elde haklı kuşkularınız kaybolacak." (Özön, 2000).

Nijat Özön'ün kavram üzeri dikkat ettiği durumda, *"Sinemaevi"* ve *"Sinema Derneği"* adlandırmalarının içerik olarak farklı pratikleri temsil ettiği ayrımındadır. Girişimi düşünülen Sinemaevi (Sinematek) kavramı üzerinden çıkış alınmak istense de, birincil önem olarak sunulan *"gösteri"* faaliyetleri daha çok *"Sinema Derneği"* yapısını karşılamaktadır. *"Sinemaevi"* temel olarak film muhafazası üzerinden hareket edip, olanakları ölçüsünde bunu seyirci ile buluşturmaktadır. *"Sinema Derneği"* ise ilk adımda elde ettiği filmleri üyelerine ulaştırma amacını taşır. Bu iki ayrı tutum özelinden girişilen disiplin, farklı olanaklar üzerinden ağırlık kazanmaktadır. Organize olunacak ilkenin, dengeli bir gelişim göstermesi açısından, tekil adaptasyon sağlanmalıdır (Özön, 2000).

Nijat Özön, belirtilen amacın *"yabancı sanat filmlerinin ticaret kaygıları dışında gösterilmesi"* kararı içerilmekte ise uygun başlangıcın *"Sinema Derneği"* olmasından yanadır. Sinemaevi kavramı üzerinden çıkış alınmak isteniyorsa, bunun ilk adımda: *"Türk filmlerini toplayarak ulusal bir Sinemaevi'nin temelini atmak gerekir. 'Uluslararası Sinema Dernekleri Federasyonu' yoluyla film sağlamanın tek yolu da buradan geçer."* diyerek uyarıda bulunur. Burada belirtilmek istenilen kavramın,

tekrarlanan alt metni vurgulanırken, pratiğinde çevrelenecek olanak ve niteliğin değişeceğidir. İki ayrı kavramın eş zamanlı yürütülmesi ise "melez" bir yapı ilkesi içerdiğinden, ilerleyen tarihsel deneyim ile kendiliğinden gelişimi gerekmektedir: *"Deposu zenginleşmiş bir Sinemaevi zaten ister istemez seyirciye bu zenginliğini tanıtmak isteyecektir. Bir Sinema Derneği yerleşip kökleşince de yavaş yavaş bunun bir 'film deposu' meydana gelecektir."* Dikkat edilmesi gereken adımda ise iki temsili birbirinden ayrı tutup, tekil gelişim üzerinden, ilerleyen süreçle eklemlemektir. Yapıla gelen tanımlama sonrası geriye kalan durum ise *"Hangi yolu seçmek daha iyi olur?"* konusundaki tercih kararıdır (Özön, 2000).

Nijat Özön, Türkiye'deki kavrayış meselesi üzerinden Sinemaevi niteliğinin karşılık bulamayacağı, ilgili kişilerin doğru tahlil edemeyeceği kanısındadır. Sinema Derneği üzerinden adım atılmasını, ilerleyen aşamada Sinemaevi gereği kazandırılmak istendiğinde, aşamalı bir geçiş dayanağı oluşturacağıdır (Özön, 2000).

> "…bir Sinemaevi derneği kurulursa, bu derneğin bir hatta iki yıl, her şeyi bir kenara bırakıp 'Sinemaevi' kavramını resmi makamlara, kamuoyuna öğretmesi, benimsetmesi için yoğun bir propaganda çabasına girmesi gerekecek sanırım. Asıl Sinemaevi çalışması da ancak ondan sonra gerçekleşebilecek gibi geliyor bana." (Özön, 2000).

4.1.2. İkinci Adımda: Sinematek

Onat Kutlar, 1965 yılında Yön Dergisi'nde kaleme aldığı *"Bir Kaynak: Sinematek"* adlı metninde, Henri Langlois'dan alıntılayarak açımladığı, *"Bir film mezarlığıdır Sinematek"* söylemi, olagelen kurumların halka aitlenen filmleri göstermeyip, kapalı faaliyetleri eleştirel olarak aktarılır. Olumlu açığında ise müze veyahut kitaplığın etkilerini aşabildiği, Onat Kutlar tarafından: *"Bir mezarlık değil, yaşayan ve yaşatan, hem geçmişe hem de geleceğe dönük bir kuruluştur Sinematek"* söylemiyle irdelenir (Kutlar, 1965, s. 15).

İlk adımında *"arşiv"* ilkesi ile kültür mirası sorumluluğu, geçmişin belge üzeri sinematografik materyallerini muhafaza etme pratiğindedir. Sinematek'in ayıran ve yükselen faaliyeti ikinci adımda başlamaktadır. Çağın sanatı ile geçmiş dönemin dökümü arasındaki geçiş köprüsü olan bu süreç, diğer sanat disiplinlerindeki gibi gelişim

aşamalarının olağan etkisinde, yeniden tanık olunan idrak/hesaplaşma düşünüdür. Bu temas toplumun gelişim aşamalarında birer nüsha tutumunu, tarihsel odakta sunduğu gibi, toplumsal dönüşümün itici gücünü imgeleyen belirtileriyle, yaratma ortamlarını gerekli kılmaktadır. Müzeler ve kitaplıkların ortam yaratımı örneklendiğinde, niteliğe uzak ve gereğince kullanılamayan olanak pasifliği yerleşmiştir. Sinematek ile kurulan ortam yaratımı ise bu minvali aşan bir formdadır. Onat Kutlar, değişen aşamanın düşün derinliğinde:

> "…sinema kitaplardan da fazla bir şeydir. Yaşamamıza, Minerva'nın sessiz baykuşunun uçmaya başladığı saatlerde değil, her saatte, herkesle birlikte karışıyor. İçinde sonsuz görüntülerin tozuştuğu bu küçük ışık demeti, küçük bir periskop gibi dar kişisel sularımızdan geçmişi, bugünü, düşleri ve gerçekleri ile bütün yeryüzünü görmemize yarıyor." (Kutlar, 1965, s. 15).

4.1.3. Kamu Sinema Kitaplığı

Onat Kutlar'ın 1966 yılında Görüntü Dergisi'ne verdiği *"Olumlu Bir Başlangıç"* adlı röportajından, Sinematek kavramına ilişkin düşünceleri aktarıldığında, sinema sanatına dair düşünce ortamının gereksiniminde, Sinematek kavramını zorunlu görmektedir. Bunun birinci nedeninde, dönemin sınırlı koşulları da dikkate alınarak, sinema sanatı ürünlerinin pahalı bir eser olması sebebiyle, elde edilebilirliği, korunması ve izlenirliği mali anlamda bir külfeti ve özel araçların teminini gerektirmekte oluşu aktarılır. Sinema seyircilerinin, bir filmi satın alıp diledikleri zamanda izleyebilme koşulları ve imkânları olmadığı gibi; sinema eserlerinin de diğer sanat ürünleri gibi bir korunma, sergilenme ve ulaşılabilir ortamı yoktur. Bu durum daha çok sinema salonu sahipleri ve dağıtıcıların, çıkarları ve keyifleri doğrultusunda biçim alarak; seçimini yaptıkları filmin sınırlı süreler çerçevesinde izleyiciye seyir/tanık edilmesidir. Sinematek yapısı ise halkın sinema sanatı ile kurulacak bağını önceleyerek, kâr amacı gütmeden doğrudan bir sanat deneyimi kazandırmak isteğindedir (Kutlar, 1966, s. 4-6).

Onat Kutlar, Sinematek'in arşivsel ayrımında, başlangıcından günümüze kadar çevrilmiş bütün sinematografik materyalin elde edilebilirliği ile yeni kuşakların yararına sunmayı hedefleyen *"Kamu Sinema Kitaplığı"* olduğu ifade eder. Sinematek'in bulunmadığı bir ülkede sinema sanatının var olamayacağı, gerçek sinema izleyicisinin yetişemeyeceği ve en nihayetinde sinema sanatçısının ortaya çıkamayacağını vurgular. İkinci aktaracağı nedeni de birinci duruma bağlı görür. Bahsi geçen amacın gerçekleşmesi

belirli bir ölçüde sinema kulüpleri ve Batı ülkelerinde örneği bulunan *"Sanat ve Deneme Sinema Salonları"* ile kurulabilir demektedir. Fakat öncelikli olarak filmlerin toplanması ve korunması hususu vardır. Yapımcılar vizyondan çekilmiş filme gerekli koruma özeni göstermediği gibi işletmeciler de gösterim sonrası filmi yok etmektedir. Türkiye koşullarında filmin ömrü bu ölçüde kısa bir görünürlüğe sahip olup *"kayan bir yıldızınki gibi"* kaybolduğudur (Kutlar, 1966, s. 4-6).

Onat Kutlar aktardığı olgular üzerinden: *"İşte Sinematek Derneği bu iki zorunluluktan ötürü kurulmuştur."* diyerek, mevcut durumun geciken hamlelerini irdeler. Yerli ve yabancı sinema ürünlerini yeniden temin edip muhafaza edebilmeyi amaçlamanın yanında, halkın sinema sanatından gerektiği ölçüde yararlanabilmesini hedefler. Sinematek bu temelin ötesinde yalnızca bir arşiv ölçeğinde sınırlı kalmayıp, sinema ortamının kurulmasına açıklık sağlayacağıdır, *"Bir ortamdır sinematek, özellikle Türk Sinematek'i böyle olmak zorundadır."* Belge, kitap, fotoğraf gibi materyalleri toplayıp, konferans ve seminer düzenlemek gibi çeşitliliği savunur (Kutlar, 1966, s. 4-6).

4.1.4. Onuncu Yılına Doğru: Kısa Bir Değini

Onat Kutlar'ın 1975 yılında, Milliyet Gazetesi'nde Abdi İpekçi'ye verdiği röportajda *"Sinematek nedir?"* sorusunu şöyle yanıtlamaktadır:

> "Bibliotheque, yani kitaplık kitaplar için, plakların saklandığı anlamdaki "Diskotek" plaklar için neyse, Sinematek de filmler için aynı şeydir. Filmlerin korunduğu yer, toplandığı, koleksiyonunun yapıldığı yer anlamına geliyor." (İpekçi & Kutlar, 1975).

4.1.5. Yeniden Sinematek

Onat Kutlar'ın 1985 yılında, Ve Sinema Dergisi'nde Serhat Öztürk ile yaptığı söyleşide, 1965 yılında Yön Dergisi'nde ele aldığı yazı üzerinden *"Nedir Sinematek?"* sorusunu tekrarlar. Yaygın olarak ilk anlamı *"arşiv"* temelinde; filmleri muhafaza eden, ilgili belge, kitap, yazı, senaryo, fotoğraf ve afişleri koruyan yapısı ile *"bir tür müze oluşturan bir kurum"* olarak tarifler. Henri Langlois'nın görüşlerini aktararak, yapılanma biçimindeki *"ölü bir depo"* karşılığının doğru bulunmadığını, geçmiş üzeri sinema birikimlerinin, bir sonraki kuşağa aktarılan, köprü niteliğinde bir amaca dönüklüğünü

vurgular. Bu derece savunulan görüş, faaliyet biçimleri üzerinde: Film gösterileri, tartışma ortamı ve yayınlar gibi alanlar açılmasını gerekli hale getirir demektedir. İkinci adımdan çıkış alan kavram kimliği, arşiv materyalini, amaçlanan hedefe dönük taşınan/korunan birikim olarak, halk bağında duraklanan gelişime geçmiş/gelecek hareketi de kazandırmaktadır. Onat Kutlar, Henri Langlois tarafından belirtilen *"Sinematek"* olgusunu, kendine saklı bir arşivcilik olmayıp, evrensel birikimin açıklık kazanarak, geçmiş-gelecek bağının köprüsü olmak kadar, çağının diğer toplumları arasındaki *"haberdarlık"* etkisini kurmada, çevirmen olduğunu belirtir (Öztürk, 1985, s. 15).

4.2. Nedir Sinema?

> "Bütün sinema el kitapları şu sözlerle başlar: Sinema ortaklaşa bir sanattır. Bir yazar 25 kuruşluk bir kurşun kalemi, bir paket kağıtla tek başına büyük bir roman yazabilir, bir besteci için gerekli araç bundan daha fazla değildir. Bir ressam, bir şair tek başlarına eserlerini yaratırlar. Ama sinema… Sinemada her şey değişir." (Kutlar, 2018, s. 11).

Türk Sinematek Derneği'nce adlanan ortak yaratım, parçalı birikim çizgilerinin çevrelediği yönü aralamaktadır. Onat Kutlar, tanımlanan yapının kuruluş ve gelişiminde sorumlu adımlamayı karar kıldığı gibi; eklemlenen hareketin değişim çizgisi önceler.

Onat Kutlar'ın sinema sanatına dair düşüncelerinin ayrı olarak derlendiği bölümde; dönemin Türk Sineması'nda irdelemenin/sorgunun gelişim aşamaları olarak aktardığımız: Si-Sa Dergisi, Sine-Film Dergisi ve Sinema 65 Dergisi'nin sorunsalına dokunan birikim izleri görüldüğü gibi Yeni Sinema Dergisi'nin ortaklaşan düşüncesiyle, çıkışın aşamalı durakları saptanmaktadır. Yazım içeriği, mevcut sinema yapısının esneyen dokusu üzerinden, toplumcu ve gerçekçi sinemaya uzanacak erdemli sinemacının yol seçimlerini irdeler. Hazırlanan bölüm, döneminin tarihsel aralığı içinde, doğrusal gelişim çizgisi izlenerek metinlerce sıralanmıştır.

4.2.1. Türk Sineması'nda Sesli Yapının Gecikmesi

Onat Kutlar'ın Yeni Sinema Dergisi'nde yer alan: *"Türk Sinemasında Konuşmalar Üstüne Bazı Aykırı Notlar"* adlı metninde, dönemin senaryo kurulumlarında, dramatik yapının tek boyutlu hareket örgüsü irdelendiği gibi diyalog tasarımına yansıyan

kusurlu söz dizimi, Türk Sineması'nın sessiz döneminde yaşanan kopuk gelişim izleriyle tanımlanır.

Onat Kutlar, iki tür diyalog gelişimini sinema yöneliminde adlandırır: *"İskelet sinema"* ve *"Yaşayan bir sinema"* kurulumudur (Kutlar, 1967, s. 16-19).

İskelet sinema yapısında, şemanın sınırladığı senaryo üzeri kararlaştırılan entrika unsuru: görüntü ve diyalogların basit bir gerilim üzerinde ilerletilerek kurulan zeminine *"iki tekerlekli"* bir yürütme örgüsüdür. Entrika unsurunun bu dahilde ilkel ve şematik işleyişi, Amerikan sinemasının etkisi eklenerek *"lâfı döndürüp dolaştırmayan, amaca kısa yoldan varan bir anlatım ve dil kullanımı"* ile akla ilk gelecek sözlerin ve basit görüntü kullanımının filmleştirilerek sunumunu hedefler. Bu senaryo örgüsünde *"diyalog"* gelişimi: Entrikayı görüntüleyen durum içeriğinde, olayın diyaloglar ile anlatımı düşünülürken; ayrıntılara ve gözlemlere odaklanmayan sinemacının, anlamlı görüntü eksikliğini, konuşma biçiminde hikâye edilerek kapatılacağı beklentisidir. *"Bilmem ki Çehov'u, Sait'i, Vüsat'i mi okutmalı yeniden senaryoculara?"* Eleştirilen diyalog örnekleri ve senaryocuların kabul ettikleri bu vasat durumun devam edecek oluşu, Onat Kutlar tarafından: *"Çünkü düzen bunu gerektiriyor. Demek ki düzen değişecek"* kararını yineletir (Kutlar, 1967, s. 16-19).

Yaşayan sinema yapısında, 1929 yılında ilk sesli filme geçişte düşünülen Sovyet sinema yorumunun, *"kurgusal"* anlatım zenginliği içeren temelinde, ses ve diyalog öğelerinin sinema sanatı gelişimini engelleyeceği düşünülmüş olunurken; ses yapısının, görüntü dilinin dışında kalan betime boyut kazandırmasıyla, *"kontrpuan"* bir ilişkide dengelenerek kullanımına karar kılınır. Bu ölçünün sinemada, *"ses ekonomisi"* olarak tanımlanan karşılığıdır. Türk Sineması için beklenen/saptanan tanımlamada, Türk insanının suskun bir duruş içerdiği ve Anadolu halkının bu tahlildeki/talihindeki dilsizliğidir. Birikim olarak yeni adımları barındıran Türk Sineması'nın genç ve zengin olmayan geleneği; halkın konuştuğu dile odaklanıp, görüntülerin ağırlığında bir anlatımın yetersiz kılınan betimine diyalog ilişiğini uygun görerek *"yadırgatmayan"* bir sesliliği beklemektedir (Kutlar, 1967, s. 16-19).

4.2.2. Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları

Onat Kutlar'ın Yeni Sinema Dergisi'nde yer alan: *"Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları"* başlığında üç periyot olarak eklenen metinleri, kısa filme uzanacak aşamaların dökümü olmaktadır. Konu içeriğinde, toplumsal yapı ve sinema endüstrisinin ortamı üzerinden mevcut durumun çerçevesi çizilir; yaratılan koşullu içerik doğrultusunda genç sinemacının yönelimleri: *"Uzlaşımcı, Ilımlı Reformist ve Devrimci Tavır"* olarak üç seçimde aktarılır. Yöntem olarak *"Devrimci Tavır"*da karar kılınıp, uygulama imkânının Kısa Metraj Film olduğu saptanır. Bu durumun açıklığı, erdemli sinemacının tavizsiz hareket alanına karşılık gelerek, halk sinemasının zeminine Belgesel Film gerekliliğiyle doğru inşasını kuracak oluşudur.

Öncelikli değini, toplumsal yapının değişim ortamında kazanacağı *"Devrim Sonrası"* tarifi üzerinden kurulurken; sonraki aktarım toplumsal yapının değişmeyen ortamındaki mevcut ekonomik ilişkiler üzerinden *"Devrim Öncesi"* seçimli tavırlar olmaktadır (Kutlar, 1967, s. 29-31).

"Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları: 1- Giriş" adlı metinde, toplumun dinamik değişim süreci perspektifinde: *"Toplumsal Yapı"* ve *"Sinema Endüstrisinin Ortamı"* olarak belirlenen mevcut temellendirme, konumlandırılacak zeminin bulguları olarak yerleşir. Saptanan yol betimlemesi, sinema sanatçısının kendi düşününde kuracağı sanat anlayışını seyirciye aktarmadan önce, karşılaşacağı altyapı engellerini veyahut *"özlenen bir düzen içinde"* özgür yaratabilmenin aşamalarını aralayacaktır. Toplumun tarihsel gelişme yönü gereğince, koşullar üzeri hedeflenen *"sinema düşünü"* iki aşamada açıklık kazanmaktadır:

"1. Toplum yapısı kesin dönüşümlerle değişmediği sürece sinema sanatçısının içinde devindiği ekonomik ortamla ilişkileri." (Devrim/Değişim Öncesi)

"2. Toplumdaki kesin dönüşümün sinemaya getireceği olanaklar." (Devrim/Değişim Sonrası) (Kutlar, 1967, s. 29-31).

Onat Kutlar, *"daha az karmaşık, daha belirli ve daha kökten sonuçlar"* getirdiğini düşündüğü, ikinci aşamanın *"Devrimin Sineması"* olarak adlandırdığı tavrı öncelik alarak inceler (Kutlar, 1967, s. 29-31).

Devrim/Değişim Sonrası, sinema, bağlı olduğu ortam yaratımında, ülkedeki toplumsal yapının bütünüyle değiştirilmesi olgusu ile gerçeklik kazanmaktadır. Ülkenin ekonomik yapısı ve bağlı görülen *"kültürel düzenleyicilerin"* kökten değişimi doğrultusunda, sanatçıyı ve seyirciyi kısıtlayan *"hatta düpedüz dilsiz ve kör bırakan"* baskı güçleri[13] ortadan kaldırılmış olacaktır. Aynı paralellikte, devrim kazanımıyla gelecek eğitim olanağı: Koşulları dar bir bakışla işlenen süreçte *"daha ortaya çıkmadan çürüyüp giden"* genç yeteneğin sanatsal duyumunu yakalayacağı gibi; seyirciye tercih ölçüsündeki gelişim ile *"burjuva toplumlarına oranla daha kaliteli ve ileri sanat eserlerini"* kavrayan bir bakış bırakacağıdır (Kutlar, 1967, s. 29-31).

Devrimin sinemasında bayağı ve popülist tabakanın yerleşemeyip; Sovyet sinemacılar üzeri verdiği örnekleme de: Devrimden hemen sonraki yılların, *"Rönesans sanatçısı"* tavrına aitlenen sinemacılarca kurulacak/kurulmakta olan *"uygarlığın sineması"* tasarımıyla, yeni temellerin inşa edileceği düşüncesindedir. Tanımlanacak gerçeklik, yeni anlatım ve biçim eğiliminde, yaratısını *"ülkesindeki geleneksel sanatın artıklarından değil bütün bir insanlık kültürünün geniş kalıtından"* kuracağı özgür coşkuda bulur (Kutlar, 1967, s. 29-31).

Bahsi buyrulan ortam tarifinde koşullu bir aşama olup; toplum yararına bir düzeni ve sinema sanatının icrasında sanatçının yetişen/yetişecek özgür yaratımını hedeflemek, amacı çevreleyen örgütlerin kuracağı *"olanaklar"* ile mümkün görünmektedir. Betimlenen karar da sorunun: *"Bütünüyle politik bir sorun"* olduğudur. *"Ülkemizde sinema sanatı özlenen onurlu yerine ancak bu politik eylem başarıya ulaştığı gün kesin anlamda oturacaktır."* denilir. Bu değerde Ulusal Türk Sineması'nın yazgısı, beklenen politik eylemin bağında düğümlüdür. Türkiye'de sinema sorununa eğilen aydının, yükümlü olarak:

> "Büyük yanlışlara düşmemek, kişileri ve kurumları doğru bir biçimde değerlendirmek, bulundukları yeri saptamak istiyorsa önce bütün bu kurum ve kişilerin toplumsal dönüşümün savaşını yürüten eylem karşısındaki tutumlarını açıkça bilmek" zorunda olduğunu vurgular (Kutlar, 1967, s. 29-31).

[13] *"...yapım ve dağıtım örgütleri, ekonomik ve estetik sömürme ve uyutma düzeni, en kısa zamanda en çok karı elde etmek için başvurulan bütün yöntemler."* (Kutlar, 1967, s. 29-31)

Sinemacı ayrımında ise içinde bulunduğu aksak sinema ve toplum düzeninin yöneliminden yana olup, olmadığıdır. Burada dikkat edilen eşikte, sinemacının soyut bir biçimde karşı çıkışı kabul edilmeyip, açık savunucular kadar suçlu olacak tavrının, *"dost görünen"* aldatıcılığında yattığıdır. *"Toplumsal dönüşüm, bugünkü sinema düzenini bütün «kuyruk» larıyla birlikte süpürüp götürecektir. Ve sinemanın kısa tarihi bunun örnekleriyle doludur."* (Kutlar, 1967, s. 29-31).

Devrim/Değişim Öncesi, sinema ortamı olarak adlandırdığı, dönemin toplumsal yapısı ve sinema endüstrisinin ortamına dair aktarım, hasarlı dokusunun izleriyle ayrıntılanırken:

> "Sinema endüstrisi, ülkenin bütün öbür ekonomik alanlarını da aşan bir «kolay para kazanma», «kapkaççılık», «halkın beğenisini ve parasını sömürme» yöntemiyle işlemekte, tefeciler, salon ve işletme sahipleri, kof starlar yüzbinler kazanmakta; «gecekondu yapım ortaklıkları» fazla para kazanamasalar bile enflâsyonist yapım koşullarından yararlanarak «bir günün beyliğini» sürmekte; vaktiyle bu düzen içinde ileri çıkışlar yapmış olan sinemacılardan en dayanıksız olanları, kısa zamanda elde ettikleri ünü, maddi olanakları kaybetmemek için bütün devrimci çıkışları daha başlangıçta torpillemeye kalkmakta; «pembe basın» zevk tellallığı konusunda Beyoğlu'ndaki meslektaşlarını kıskandıracak bir başarı göstermekte, hatta bu konuda günlük gazetelerin de ağzını sulandırarak sanat sayfalarında sütun sütun Can Yücel'in deyimiyle yerli malı «yabanji» lerin ne haltlar karıştırdıklarını okumamızı sağlamaktadır. Bütün bunların karşısında kamu kurumlarının tutumu nedir? Devlet bugünkü yöneticilerin özelliklerine uygun olarak bu düzeni kendi organları aracılığıyla tamamlamaktadır. Sansür kurulu en aşağılık filmlere yeşil ışık yakarken, yılda bir ikiyi geçmeyen iyi niyetli filmin yapımcılarını Danıştay kapılarına kadar kovalamaktadır." (Kutlar, 1967, s. 29-31).

Onat Kutlar, köklü bir dönüşümün ısrarlı vurgusunu yinelerken, *"Bu durum da sinema sanatçısının konumu ne olacaktır? Bu ortam da yeri ve olanakları nedir sinemacının?"* diyerek, Devrim/Değişim Öncesi durumun seçimli aşamalarına giriş yapar (Kutlar, 1967, s. 29-31).

Sinema sanatçısının yetişme koşulları belirtildiğinde: Dönemin eğitim olanağınca, sinema alanına dönük bir okul mevcut olmadığından, sinema endüstrisinin içinde bulunarak yetkinlik kazanılacağı düşüncesi yatmaktadır. Bu doğrultuda elde edilen göreceli deneyime sahip genç sinemacı, hızlı ve düzensiz çekim ortamı içinde kendisine sorumlu kılınan görevlerin ağırlığında, ortamdaki yönetmenin kuşku duyulan bilgisinden faydalanmaya bırakılmaktadır. Sürecin daha hasarlı olan geçişi ise film piyasasının

enflâsyonu doğrultusunda, deneyim kazandığı düşünülen genç yönetmenin, uzun metrajlı film projeleri için yönetmen olarak tercih edilmesidir. *"Genç sinemacının bundan sonraki sinema serüveni ise, hiçbir yeni bilgi edinmesine fırsat vermeyen, nefes aldırmayan bir «iş hayatı» durumuna girmektedir."* (Kutlar, 1967, s. 29-31).

Türkiye'de genç sinema sanatçısının, kaçınılmaz olarak, yönelimine gerekli gördüğü gelişim: Sinema endüstrisinin içinde bulunsun veyahut amatör çalışmalarla katılım sağlamış olsun, *"her şeyden önce kendi deneyimlerine ve kendi seçimlerine"* bağlı olduğunu kavramalıdır. Bir nevi öğütleyen söylevinde,

> "Yetişme koşulları yeterli ülkelerdeki duruma bakmayacak, ortamın veremediklerini «iğneyle kuyu kazar gibi» kendisi didinerek, kafa patlatarak, maddi sıkıntılara katlanıp bol bol deneyler yaparak ve gerek kendi bilgilerinin gerekse ortamının ve ustalarının düzeyini durmaksızın aşmaya çalışarak eserini yaratacaktır." (Kutlar, 1967, s. 29-31).

Bu durumun koşullu çıkarımında, erdemli sinemacıya bırakılan üç çıkış kapısını/olanağını seçimler:

"1. Uzlaşımcı Tavır"

"2. Ilımlı Reformist Tavır"

"3. Devrimci Tavır"

Uzlaşımcı Tavır, sinema sanatçısının, üreteceği film içeriğinde politik/eleştirel kodlamanın gizil unsurudur. Bu yaratının olanağı *"Tür"* filmlerinde örneklenerek: Güldürü, Western ve Polisiye gibi döneminin moda olan unsurlarıyla çeşitleneceğini belirtir. "*Sinemacı, gerçekte, ortamın bütün kötü özelliklerini kendi sanatı yararına kullanmaktadır. Ama bunun bütünüyle bilincindedir."* (Kutlar, 1967, s. 29-31).

Düşünülen eserin işlenişi *"çift anlamlı"* bir yapı ile uygunluk kazanırken, yaratının formunda, iki anlam planının organik bir biçimi yakalaması gerekmektedir. Kurgulanan iç içe uyumda: üst metin, sinema endüstrisince arz, seyirci yönelimiyle talep olurken; alt metin, hareketlenecek sorgusunu barındırır. *"İlk bakışta endüstrinin isteklerine ve seyircinin alışkanlıklarına uyar göründükleri halde, temelde, bu düzenin payandalarını dolaylı bir yolla da olsa dinamitlemektedir."* Dikkat edilecek durum ise, tercih edilen bu tavrın teşhir olması halinde, tekrar edilmesini uygun görmeyen sistemin *"kapalı kapılar"* öreceğidir (Kutlar, 1967, s. 29-31).

Onat Kutlar, Uzlaşımcı Tavrı eleştirirken, kuramın geçerliliği için büyük eser niteliğinde başarı yakalanıp, ticari kazanım elde etmesi gerektiğini; aksi durumda *"köprüyü geçinceye kadar..."* tehlikeli olan bu yapının, yeteneği ölçüsünce kişiyi mahkumiyete düşüreceğidir. *"Sırat köprüsü gibidir. Olağanüstü yeteneklerin geniş halk yığınlarıyla buluşmasını sağlayabildiği gibi orta-hallileri ham hayallerin peşinden yıllarca sürükleyip sonunda çöp tenekesine atabilir."* (Kutlar, 1967, s. 29-31).

Ilımlı Reformist Tavır, sinema sanatçısının, içinde bulunduğu koşulları esnetebildiği kadar değiştirebilme çabasıdır. Bu durumun Türkiye'de iki uygulama alanı saptanır (Kutlar, 1967, s. 29-31).

1950 yılı sonrası bazı Türk yönetmenleri, basının ve aydınların desteğince, kişisel etkileme güçleri doğrultusunda *"Yeşilçam"* piyasasını daha iyi film yapımına zorladıklarını aktarır. Diğer yönetmenlere oranla sinema konusunda takındıkları nitelikli tavır, gerçekçi ve ünlü yazarlarla kurulan iş birliğince olumlu açıklık kazandırmıştır. Dayanışma bağıyla odaklanılan bu yönelim, piyasa koşullarına belirli bir ölçüde etki ederek, ılımlı reformist tavır kapsamında *"içten zorlamak"* amacını taşımaktadır (Kutlar, 1967, s. 29-31).

İkinci uygulama alanı olarak, yeni yapımcıların ortaya çıkacağıdır. Toplumsal gelişim ağır aşamalarını barındırıyor olsa da, kültürel kurumların ivmeleri ve basın araçlarının uyaran etkisi, izleyici bilincinde talep gereksinimi yaratacağından, nitelikli film arzı kendi pazarına ihtiyaç duyacaktır (Kutlar, 1967, s. 29-31).

> "Kapitalist ekonominin işleyişi gereği bu alanda kâr gören bazı yeni yapımcıların ortaya çıkması, bu pazarın doğuşunun doğal sonucu olacaktır. Sinemacı için yeni olanak da böylece «kendi yapımcılarını bulmak» tır." (Kutlar, 1967, s. 29-31).

Devrimci Tavır, sinema sanatçısının, izah edilen olanakların ağır tavizleri ile özgürlük yanılgısına kapılırken, bulunulan ekonomik ve toplumsal koşulların gereğinde bu uzlaşımın yadsınamaz kabulü içinden sıyrılma hareketidir. Vurgulanan arayış, ekonomik baskıların azami olarak tutulduğu alanın keşfiyle mümkün kılınırken; *"Bu alan bulunduğu anda genç sinemacı düşüncelerini hiçbir taviz vermeksizin filmlerinde yansıtacak, kötü etkilerden arınmış bir ulusal sinemanın doğuşu yolunda denemelerini yapabilecektir."* (Kutlar, 1967, s. 29-31)

Dönemin sinema piyasasındaki kişiler, sinema yazarları, aydınlar böyle bir olanağın/alanın mümkün bulunmadığına/bulunamayacağına dair kesin yargılarını belirtir. Onat Kutlar ise: *"Oysa böyle bir alan vardır. Böyle bir olanak vardır ve bu çıkış yolunun adı «KISA FİLM» dir. Kısa film devrimci sinemacının «Molotof Kokteyli» dir. Bazı kısa akıllıların sandıkları gibi «zengin çocuklarının hobby'si» değil."* demektedir (Kutlar, 1967, s. 29-31).

"Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları: 2- Kısa Filmin Gücü" adlı metinde, Kısa metraj filmin, diğer film niteliklerinde beliren tür ve biçim kapsamında *"tanımlanan"* bir formda olmayıp, yaratım ve gösterimindeki ekonomik baskının düşüşüyle *"tavizsiz bir tavra"* hazırladığı olanaktan doğduğunu belirtir (Kutlar, 1968, s. 26-28).

Sinemanın ekonomik koşullar üzeri yaratımı, gelişmiş bir çağın sanatı olarak *"el emeği"* çabasında adlanan kapitalizm öncesi bir ekonomi biçimini değil, endüstriyel üretim yapısındaki iş bölümlerine odaklanır. Mali anlamdaki yatırım, ülkelerin gelişmişlik düzeyi ve bu alandaki girişimler doğrultusunda ekonomiyle paralel seyir almaktadır. Kurulan odaklanma neticesinde, *"ekonomik koşulları aşılmaz duvar"* olarak görme kabulü, sinemacı tarafından *"koşullara uymak"* zorunluluğunu benimsetir. Onat Kutlar alıntılama olarak verdiği değinide: Endüstrinin iç koşullara olan bağı doğrultusunda, gösterimi yapılan filmin, yatırılan maliyeti karşılaması gerektiği; aksi halde gösterilemeyen filmin *"arkası gelmeyecek bir fantezi, bir gösteriş, anlamsız bir serüven"* olarak tanımlanan savunuya karşı çıkmaktadır. *"Boyun eğmemiz gerek dedikleri bugünün ekonomik düzeni gerçekte değişmesini istediğimiz düzendir. Ve özellikle sanatçı karşı koymak, düzenin isteklerine direnmekle yükümlüdür."* Sanatçı birey, bu vurguyu tercihen kabul etmeyip, ekonomik yapıyla çatışmaya düşmek istemeyebilir; fakat yöneliminde aradığı *"sanatın varlık nedeniyle"* çelişme yaşayacağını belirtir. Bu durum sanatın tarihsel gelişimdeki bilinçlenmenin aksi unsuru olup, sanatçı bireyin farkında olmadan egemene sağladığı katkı olduğunu düşünür. Bu durumun açıklığında, kısa filme uzanan *"alan"* sorumluluğu:

> "Piyasa koşullarına karşı çıkılamaz diyenler fantezi ile devrimci tavrı, gerçekçilik ile oportünizmi birbirine karıştırmaktadırlar, işte bütün bu gerçekler bizi ister istemez, devrimci ve tavizsiz bir sinema ile piyasanın koşulları arasındaki çelişmeye aldırmayan, yaşamasını belirli bir endüstrinin işleyişine (geçici bir süre

için) borçlu olmayan bir film türüne, yani Kısa Film'e götürmektedir." (Kutlar, 1968, s. 26-28).

Genç sanatçı ve kısa film bağında kurulan ilişkinin, ilk olarak karşılık beklemeden, farklı alanlar üzeri elde ettiği mali olanak ile sanatı üzerinden yaratacağı sinema söylemine bir imkân tanıma biçimi olarak görülür. Bu sebepten sanatsal arayış önceliğinde, sinema endüstrisinin işleyişle kurulacak eleştirel tavır ertelenir (Kutlar, 1968, s. 26-28)

"Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları: 3- Kısa Filmin İçeriği ve Yapısal Sorunları", 2. Hisar Kısa Film Yarışması sırasında verilen bir konferans metninin birinci bölümü olarak aktarılan bu metinde: Kısa film üzerine getirilecek, kavramsal olarak tespit edilen tanımlamanın ve uyarlanan çözümleme unsurlarının, Türkiye'nin diğer ülkelere oranla farklı bir konumun özelinde sorunlar barındırıyor olmasından, belirtilecek kavram ve uyarlamanın *"geniş arka planı"* görülerek düşünülmesi gerektiğini belirtir. Bu durumun yalnız kısa film ayrımında olmayıp, diğer sanat alanları içinde geçerli olduğunu vurgular. *"Kuramsal çalışmaların havada kalmaması, genel bağlam içinde gerçek yerine oturtulması ancak bu yolla mümkündür."* (Kutlar, 1968, s. 44-46).

Toplumsal yapının gelişim aşamalarında, uygarlık ve kültür değerlerinin tarihsel/dönemsel biçimleri, beliren/belirlenen *"baskın"* ekonomik yapı üzerinden kurulmakta olduğunu tanımlar. Saptanan dönemin ekonomik özelliği, kültür ürününü belirlediği gibi; dönemin uygarlık öğeleri ile toplumsal yapının öğeleri arasında karşılıklı bir ilişki olduğunu, yapılan araştırmalar üzerinden aktarır (Kutlar, 1968, s. 44-46).

Gerçeğe dönüklük yaklaşımı, sanatçının kişisel yönelimi/seçimi ilgisinde, anlatım aracının kendine özgü gelişimi/sınırı yeniden çevrelenerek biçim/tarz çeşitlemeleri yaratılır. *"Gerçeği dile getirme yolları"* olarak beliren kalıplar, seyirci ile kurulan uzlaşım doğrultusunda *"gerçeğin kendisinin yerini tutan"* özel bir üsluplaştırma haline gelir. Kurulan bu geçerlilik sonrası, sanatçının gerçeği yeniden tanımlama çabası olarak *"çıplak gözle görme ve yansıtma"* biçiminde kurmak istediği tavır, seyirci beklentisinde/alışkanlığında bir *"yadırgama"* olarak karşılık bulur. Dönemin yerli sineması (Yeşilçam) tarafından yaratılan üslup/kalıp, yeniden tanımlamanın karşısında güçlü bir uzlaşım biçimi olarak belirir. Bu durumun çelişen görünümü, Yeşilçam'ın aksi yönünde, yeni bir tavır/duruş getirmek isteyen yönetmenlerin, *"bilerek ya da bilmeyerek"*

aynı üslubu/kalıbı kullanması ile yanılgıya düştükleri gerçekçi film yaratılarının: *"Köylü tipleri, Yeşilçam'lı köylüler. Yeşilçam'lı iş adamları. Yeşilçam'lı kadınlar"* olarak aynı formu tekrarlar (Kutlar, 1968, s. 44-46).

Onat Kutlar, dile getirdiği saptama doğrultusunda kısa film yönetmenlerine: *"Ülkenin gerçek yüzlerini ve gerçek görüntülerini maskeleyen bu yapay, kalıplı, uydurma perdeyi yıkıp viran eylemek, insan gözünden çok daha dikkatli olan alıcısını çıplak gerçekliğe çevirebilme"* sorumluluğunu buyurur. Hareketin beyaz perdeye yansıyacak dokusunu, Yeşilçam yüzleriyle benzerleşen büyük şehir insanlarında değil; yaşantısıyla silinmez izleri barındıran Anadolu insanında, *"surların dışında"* başlayacak çıkışta görür (Kutlar, 1968, s. 44-46).

Sinemanın, öncelik ağırlığında görüntü sanatı olması, genç yönetmenin yaşantısından bulgulayacağı görüntüler uyumunda hazırlıksız öğeler/imgeler/imajlar yığını olarak belirir. Önceden kestiremediği bu yansıtma seçimi, genç sinemacının eseri üzerinde gerekli göreceği malzemenin henüz çerçevelenmemiş olduğundandır. Bu değerde vurgulanan *"yalın gerçeklik"* yönelimiyle, alıcının odağında belirecek izlerin, *"gerçek insanların ve onların içinde yaşadıkları ortamın"* aralanışıyla kurulacağıdır. Sinemacıya düşenin, tanıklık üzeri bakışında, kavramış olduğu adlandırmadan hareketleneceğidir. Onat Kutlar, tariflediği eğilimde *"belgesel filmi"* bildirir (Kutlar, 1968, s. 44-46).

> "Gerçeğe dönüklüğün içerik yönünden bir başka önemi ise bu tavrın kendiliğinden devrimci eyleme yardımcı olacağı, ezilen sınıfların gerçeklerini dile getireceğidir. Alıcısını bilinçli bir biçimde Anadolu'nun filmci gözü değmemiş yüzlerine ve yaşantısına çeviren kısa filmci, böylece çok sade hem de etkili bir yolla bu aşağılık düzenin yarattığı görüntülere tanıklık etmiş olur." (Kutlar, 1968, s. 44-46).

Sanatçının konumu, eseri üzerinden çevrelenerek, yaratısında adlanacak *"iç içe birçok çemberin merkezinde"* bulunmanın sorumluluğunu hatırlatmaktadır. Kurulacak bağlamlar: *"Yeryüzü, yeryüzünün tarihi, içinde yaşadığı toplum, bu toplumun geçmişi, kendisi ve kendi tarihi yani yaşantısı"* olmaktadır. Onat Kutlar, *"yaşantının sahici bir noktasından"* yönü hareketlendirir:

> "Bütün bu bağlamın ortak ürünü, bütün bu açıların ortak ve mutlu odağıdır başarılmış eser. Tıpkı yaşantımız gibi gerçektir. Benim yaşantımda sahici bir noktadır. Toplumumun özelliklerini ve tarihini derin köklerinde gizler.

Yeryüzünü ve onun deneylerini kapsar. Yani, kişisel, ulusal ve evrenseldir. Bu özü, benim yaşantımın gerçek bir yönünü belirleyen herhangi bir görüntüde bulabilirim. Bir ağacın anlatılması yerinde bize içinde bulunduğumuz bütün bir evreni verebilir. İşte bu noktada sanat eserinin iç deneyimine ya da başka bir deyimle yaratıcının deneyimine geçiyoruz. Daha güç ve karmaşık olan yapıya." (Kutlar, 1968, s. 44-46).

4.2.3. Sinema Sanatında Kişisel Adımlama Üzerine

Onat Kutlar'ın taslak olarak belirtilen *"Sinema Üstüne Çok Genel Bir Yazı"* adlı metni, sinema yönetmeninin, mevcut sinema endüstrisi içinde, yapım modelleri üzerinden bireysel tavrının uzlaşım ölçüsünü/dengesini kurmadaki aşamaları aktarılır. Bu durum *"endüstriyel duvar"* olarak birincil önemde belirirken, *"sinemanın bir birleşim sanatı"* oluşu ile çoklu disiplin önceliklerinin kazanılmış olması gerektiğidir. Sinema sanatının kişisel odağında, çağın gelişim uyumu aranır (Kutlar, 2018, s. 11-16).

Onat Kutlar, sinema sanatçısının bireysel çıkışı karşısında beliren iki zorunlu koşulu belirtir. Bu durum sinemanın, diğer sanatlara oranla: endüstri ve birleşim unsurlarının çeşitlenen ifadesidir (Kutlar, 2018, s. 11-16).

Sinemanın endüstriyel yapım modeli örneklendiğinde: Hollywood ve Avrupa'da standartlaşan iş bölümü, farklı ağırlık merkezleri üzerinden değişkenler barındırır. Hollywood'da, yapımcı odağında üretim organizasyonu yerleşirken; Avrupa'da, yönetmenin önceliğinde kararlar geçerli olup, yapımcı sadece finansman sağlamaktadır. Fabrika niteliğinde tekrarlanan üretim modeli ekonomik koşullara ölçeklenerek, sunulan ürünün karşılığı oranında, benzer kalıpları yeniden imal etmek üzere devam eder. Sinemanın, endüstri ile olan bağında geçerli olan üretim/denetim modeli, sinema sanatçısının bireyselliği karşısında *"birinci duvar"* olarak belirir. Beklenen durum uzmanlaşma, ortaklaşma veyahut uyumlu bir tutum gerektirir (Kutlar, 2018, s. 11-18).

Sinema sanatının birleşim unsurlarını oluşturan diğer sanat alanlarının, tarihsel gelişimi doğrultusunda *"bağımsız"* kılınma hareketi; kullanılan materyal ve özgün eğilimleri çevreleyen bir tanım altında saptanmaktadır. İlerleyen aşamalar, sanatlar arası geçişin geçerli kabulünü kazandırarak, sınırlı kalıpların uzağında, disiplinler arası yeni yaratıları eserler üzerinde aramaktadır. Sinema sanatı bu uzantıda, anlatım aracının *"görüntü"* olduğu savıyla indirgenmek istenmiş olup, tarihsel gelişim evresinde *"bağımsızlık savaşının geç kalmış bir kavgası"* olarak yer almıştır. Sanatlar arası

eklemlenen düşüncesinde, diğer sanat alanlarının ağırlığına oranla daha etkin/gerekli bir birleşime karşılık geldiği saptanarak*: "Arı, yalın bir anlatım aracı değil; bileşik, karmaşık bir bütünün"* kendi içindeki öğelerini çevrelemektedir. Onat Kutlar, sinema sanatını çağın gelişimi içinde konumlandırırken: *"Uygarlığın bir özelliğinin de daha karmaşık biçimler kullanabilme yetisi olduğunu düşünürsek, sinema bir bakıma bütün sanatların en modernidir."* demektedir. Bu değerde sinema sanatçısının bireyselliği karşısında *"ikinci duvar"* belirmektedir (Kutlar, 2018, s. 11-18).

Sinema eserinin yönetmen odağında yaratımı hedeflendiğinde, diğer sanat alanları üzerinden edinilecek birleşim, yeni bir özgünlük kazandırılarak tekil hali beklenir. Sinema sanatçısının bu form ağırlığında: *"Sanatları tanımak ve imkanları bilmek"* yükümlülüğü, eserin niteliğini belirlediği gibi zorunlu koşulu olmaktadır. Onat Kutlar, bilmek ve kullanmanın ayrımında, bilmenin kaçınılmaz olduğunu belirtir. Diğer sanat alanlarına ilişkin, belirli bir beğeni düzeyinin üzerinde kıyasın yapılabilirliği ve içeriklerinde çeşitlenen özel durumların ilkel temelde öğretisi yakalanabilir olmalıdır. Fakat bilmek faktörü mümkün olarak kazanılabilir bir evre olsa dahi, pratik yönden kullanım kişisel hakimiyetin dışında kalır. Bu doğrultuda, sinema sanatçısının bireyselliği karşısında ortak/uyumlu tutum *"ikinci duvar"* olarak yinelenir (Kutlar, 2018, s. 11-18).

Sinemada kişiselleşme eğiliminin, toplumsal bir öğreti kazanmasında üç adımlama belirtilir: Görüntü içeriğinde saptanan imgeleme, alt metninde toplumsal bir sorunu temsil eder; halka dönük tutum gereği, esere kapsamlı olarak uyarıcı bir nitelik kazandırılır; amaçlanan devrim düşüncesinin haberdarlığında, duygu ve düşünce arasındaki bağın kurulumu ortak bir değerde ivmelenir (Kutlar, 2018, s. 18-19).

Sinema sanatçısının bireysel çıkışı karşısında beliren iki duvarın: *"Endüstri koşulu ve sinemanın bir birleşim sanatı oluşu"*, zorunlu bir etken olarak görülürken, bu sistematiğin kişisellik çıkarına geçişi aranır. Onat Kutlar: *"Endüstri duvarı yıkılabilir mi?"* sorusunu aralar. Bu ölçekte yönelim kökten bir karşılığı kazandıramaz, fakat sinema sanatçısının bireysel tavrına dönük, yeni uzlaşım biçimini yaratır. Örneklenen yapım modeli olarak Avrupa endüstrisi, öncelik olarak yönetmen kararını geçerli görür. Bu noktada yönetmen ağırlığı, fabrikasyon denetim içinde etkin bir statüdedir. Sinema sanatçısı, ticari anlamda önemli bir kazanım elde edebilmiş ise, aynı oranda endüstri

koşullarını esnetebilecek yaptırımlarını diretebilir. Onat Kutlar, bu açıkta, endüstri duvarını zorlayanlardan olanı yönetmen olarak görür (Kutlar, 2018, s. 20-22).

İkinci baskın tavır ise eleştirmen tarafı olmaktadır. Eleştirmenlerin ticari filmlere karşı sanat filmi savunusu, sinema seyircisi tarafından talep edilen içeriği etkileyebilmektedir. Aynı oranda, *"sinematek ve sine-kulüplerin"*, sanat filmine dair yarattığı bilinçli tavır ile Avrupa sinemasındaki gibi kalite piyasasının yerleşeceğidir. Sinema endüstrisi karşısında bu iki baskın tavır, sanat filminin, endüstri içinden çıkışını kazandıracaktır (Kutlar, 2018, s. 21-22).

Sinemanın birleşim sanatı olduğuna dair kavrayış, *"bilgi ve zanaatkarlık"* ile yeterli karşılığı bulamayarak, sanat disiplinlerindeki öğelerin çağdaş bir bağlam içinde yorumunu gerekli kılmıştır. *"Böylece örneğin Kafkaesk bir temayı anlatamayan ya da anlatmak gereğini duymayan sinema onun bile ötesine geçen kişisel araştırmalara yönelmiştir."* Onat Kutlar, dönemin sinema eğilimini adlandırırken *"bu çağ sinemada kişisel çağdır"* demektedir. Tanımın bireysellik içeriğinde: Kişinin *"teklik"* olarak yansıttığı kaotik tavır, eser niteliğinde aranan birleşim unsurlarını yeniden yorumlamada, özgün bir geçiş sağlamaktadır. Oluşan kişisel bakış aralığı, çatışan bir unsur olarak *"sinemanın birleşim sanatı"* olgusuna yeniden bir anlaşma direnci gösterir (Kutlar, 2018, s. 22-23).

4.2.4. Toplumcu ve Gerçekçi Bir Sinemanın Çizgisi

Onat Kutlar'ın Birikim Dergisi'nde yer alan: *"Toplumcu ve Gerçekçi Bir Sinema Sanatı İçin Teorik Alanın Gözden Geçirilmesi Amacıyla İlk Notlar"* adlı metni, önceki yazımlar sonrası bir eklem oluşturup, değişecek toplum düzeni önceliğinde, devrimci çizginin sinema sanatındaki yerini bulgular. Türkiye özelinde bir odağın tutulması gerektiği vurgulanırken, hareketin kavram ve yöntem aşamaları aktarılır.

Onat Kutlar, *"Toplumcu ve Gerçekçi Bir Sinema Sanatı İçin Teorik Alanın Gözden Geçirilmesi Amacıyla İlk Notlar"* adlı metninde, 1975 yılının dönemine ilişkin, devrimci pratiğin gelişmesi ile birlikte aynı oranın *"devrimci estetik"* tanımda kavranmasını, sinema ve diğer sanat alanlarında mevcut bulunan sorunlara dair getirilecek çözümlemede, *"teorik temellerini saptamak ve geliştirmek"* sorumluluğunu belirtir. Dönemin devrimci hareketinden, sanat alanına yansıyan dokusunu

değerlendirirken: Kısa zamanlı çıkarımların veyahut hasarlı değiniler barındıran metinler üzerinden açıklık kazandırma çabalarını tehlikeli bulur. Eklemlenecek bu tutumun hatalı kabulleri, hareketin inşasında bozulma/sapma yaratacağıdır (Kutlar, 1975, s. 10).

> "Devrimci hareketin sanat alanındaki yansımalarını sadece güncel gereksinimlere, bu gereksinimlerin çoğu kez eksik, yetersiz, hatta yanlış tepkilerinin eline bırakmak bizi ya mekanik bir yoruma ya fırsatçılığa, ya da hiçbir tutarlılığı bulunmayan bir keyfiliğe götürecektir." (Kutlar, 1975, s. 10).

Belirtilen sorunun iki yönlü hareket noktası, amaçlanan kavram ve alanı yakalayabilmesinde doğru yönelim gerektirdiğinden; sorunun, çevrelenen teorisi ve pratiği hakkında, özele indirgeyen bir yaklaşımı temellendirmek arayışıdır. Onat Kutlar, tanımlamada dikkat edilmesi gereken durum olarak: Ülkenin somut koşullarını önemsemeyip, diğer ülkelerin devrimci hareketi üzerinden, yeni bir soyut teori öykünmesini ve bu öykünme yüzeyinden temellenen eser yaratımını beklemeyi kusurlu bulduğu gibi; diğer ülke pratiğinde güncel tutulan konuları birincil değerlendirme meselesi görüp, ülkemizde mümkün kılınamamış pratik unsurları kaygı etmeyi hatalı bulur. Amaçlanan durum, mevcut bulunan pratik birikim üzerinden tespit edilen sorun ve çelişkilerin, hedeflenen yönelim doğrultusunda çözümlenebilmesi için, zorunlu görülen *"teorik kavram ve yöntemin"* tutarlı olarak incelenmesini gerek görür (Kutlar, 1975, s. 10).

Hareket, iki yön üzerinden incelenir:

> "Türkiye'deki devrimci hareketin sanat alanına ve bu arada özellikle sinemaya yansıyan somut, nesnel sorunlar" ve "Teorinin tayin edici ve değiştirici niteliğinin iyice ortaya konması, daha sonra da Marksist estetiğin Lenin tarafından geliştirilen temel kavramlarının açımlanarak, ülkemizde şimdi varılan noktanın bir adım ötesine ışık tutması" olarak mevcut durum ve mevcudiyet durumu aranır. (Kutlar, 1975, s. 10).

Düşünülen iki yönlü yaklaşım, *"pratik ile teori"* bağında hedeflenen *"diyalektik"* ilişkiyi kurmada bilinçli bir hareket sürekliliği yaratacağı; ilgili *"kavram ve alanlar dinamik bir süreç içinde ve hayatın çizgisini izleyerek"* amaçlanan akışa temellendirilmiş olacağıdır (Kutlar, 1975, s. 10).

Sanatın, halk ile kurulan doğrudan bağında, tarihsel temel ilişki biçiminin sanat üzeri ilk öğeleri *"folklor"* geleneği ile adlandırılırken, yaşamın somut gerçekliği de halk sanatının yakınında belirmektedir. Bu değerde toplumun sınıflı yapısı, halk sanatlarını:

"Kendisini ezen tabakalara karşı başkaldıran 'ezilenlerin' sözcülüğü" işlevine sahip kılmıştır. Halkın, sanat olgusuna dolaylı olarak bağı ise: Yaratılan halk sanatı öğelerinin, egemen sınıfa yakın kişilerce esinlenme unsuru olarak kullanılması veyahut halk yaşamının nesnel bir gerçeklik olarak kişilere etki etmesidir. Onat Kutlar, bu yönelimden beslenen sanatçıyı, nesnel gerçekliğin yansıyan bir temsili olarak görüp, tek yanlı bir hizmetin taşıyıcısı saymaktadır (Kutlar, 1975, s. 10-11).

Sosyalist olmayan sınıflı toplum yapısının, sömürülen kesimi olarak tanımlanan halk kavramı, kapitalist toplumun sanat olgusu ile ilişkilendirildiğinde doğrudan ve dolaylı olarak yaratının tarafı/öznesi olurken, üretilen sanat değerindeki eserlerden yoksun kılınıp, yabancılaştırılmaktadır. Bu neticede, kapitalist toplumun değeri olarak görülen sanat eseri, ayrıcalıklı kişilerin yararlanmasına dönük, "*dar bir seçkinler topluluğunun malı sayılmaktadır."* Sanatçı karakteristiği ise, halkın dışında/üstünde bir statü kılıfına büründürülürken; sanat gelişmelerinin değinisi, soyluluk imajı altında *"incelikli burjuva"* anlayışına geçerli kılınmaktadır (Kutlar, 1975, s. 10-11).

> "Nöbeti birbirine devreden egemen sınıflar bu çemberi öylesine sıkı tutmaktadırlar ki, halka dönük birçok sanatçı sesini emekçi kitlelerine duyuramamakta, hem burjuva ideolojisine karşı çıkıp hem de bu direnişi sadece onlara duyurmak gibi bir çelişkinin avlusunda dönenip durmaktadır." (Kutlar, 1975, s. 10-11).

Egemen sınıf desteğince, halk tabakasına entelektüel anlamda sınırlı bir sanat içeriği yaratılıp, sunulan yoz değerde ürünü *"halk için"* söylemiyle meşrulaştırma umulmaktadır. Onat Kutlar, saptanan durum karşısında sorumlu tavrı izah ederken:

> "Öyleyse sosyalist ve gerçekçi bir sanat için ilk görevlerden biri, kapitalist düzenin iç çelişkisi ile kurulan bu tuzağın parmaklıklarını kırmak, dar çevrelerde devinmekten kaçınmak, halkın gerçeklerini onlarla diyalog kurabilecek biçimde ve bilinçle yansıtmak, sanatı halka uzaktan bakabilen bir seçkinler kulübünün bilardo masası olmaktan kurtarmaktır." (Kutlar, 1975, s. 11).

Sosyalist gerçekçi bir sinema anlayışının savunusu, emperyalizmin baskısı altında geri bıraktırılmış bir ülkede, olumlu geçişini *"ulusallık"* kavramı ile kuracağı düşünülür. Burjuva kültüründe ağırlık kazanan *"kozmopolit"* nitelik, ekonomik egemenliğin sürümünde lehine bir kavram olarak yararlanılırken; devrimci sinemacı, ulusal çizginin ve yerele ait çeşitliliğin izinde, ekonomik ve kültürel yayılmayı/yağmayı tespit etmesi gerekmektedir (Kutlar, 1975, s. 12-13).

Ulusallık kavramında dikkat edilmesini gereken durumun, kapitalizmin gelişim süreciyle paralel olarak, alt metninde yerleşecek iki çelişkili eğilimin baskın çıkacağıdır. Ulusallık kavramının tahribinde: Uluslararası ilişkinin koparıldığı, kendi sınırları içinde kapalı tutumun benimsendiği, şovenizm yandaşlarının hakimiyeti yerleştirilirken; kapitalist gelişme bu doğrultuda, uluslararası gücünün emperyalist bağı temelinde, *"ulusal engelleri yıkmak"* savunusuyla hareket edeceğidir. Ulusallık kavramına yerleştirilen bu iki eğilimin, *"ırkçılıktan sömürgeciliğe kadar bütün geri ve halka karşı sistemlerin güçlenmesine yol"* açacağı belirtilir. Onat Kutlar, kavramın hasarlı temsilinde gelinen durumu tanımlarken:

> "Dolayısıyla, kapitalizmin ulusallığı şovenizmi, kapalı ve mahkûm bir kültürü, enternasyonalizmi ise ekonomiden bilime kadar bütün alanları kapital yararına birleştiren, bütün ulusal özellikleri yok eden, sömürgeci barbarlığını doğurmuştur." (Kutlar, 1975, s. 12-13).

Devrimci sinemacının, ulusallık kavramını temellendirmede, yaklaşımının *"halka dönük"* ve *"işçi sınıfı ideolojisi"* yönelimleri eklemlediğinde; kültürel değerdeki çizginin sapmaları denetlenebilecektir. Bir arada gözetilerek yürütülen bu kavramlar, işçi sınıfının ideolojisini savunan devrimci sanat çıkışının, *"enternasyonal"* anlamda bir uyumudur (Kutlar, 1975, s. 13).

Onat Kutlar, tahlil üzeri dikkat edilmesi gereken durumun ise, farklı ülkelere ait devrimci sanat kuramlarından yapılacak yararlanmanın, kendi özelinde kavram ağırlığı barındıracak olmasından, hatalı/uyumsuz yönelimlere atacağıdır. Doğru değerlendirmenin uyarısı tekrar edilirken:

> "…başka ülkelerin sinema kuramlarından yararlananlar 'halkçılık' kavramını unutmuşlarsa, kendi halkları ile hiçbir diyalog kuramıyorlarsa gerçeklik tabanını da yitirmişler demektir. Gerçeğe dayanmayan bir devrimci sanat ise mümkün değildir." (Kutlar, 1975, s. 13).

Devrimci estetiğin tahlil edebilirliği, *"parti çizgisi"* üzerinden yapılacak irdelemeyle kazanılacağı; yaratılacak sanat eserinin, ideolojik özünün bu çıkarım ile saptanacağı düşünülür. Politik sinema tavrında, bireysel yargıların hatalı çıkarımlara sapacağı, bu sebepten devrimci hareketin bütününe bağlı bir gelişme/düzlem tutumu gerekmektedir. Türkiye siyasalında çoklu çizgilerin geleneği uzanırken, sanatçı birey bağlantısız veyahut rastgele bir yönelim ile değil, *"aynı amaca yönelik hareketlerin ortak çizgisini saptamaya çalışarak o temel ve ortak tavrı"* benimsemek yükümlülüğündedir.

Vurgulanan tavır, doğru değerlendirme süreçlerinden geçemediği düşünüldüğünde: *"Sol sapma"* ile aşırı radikal bir eğilim ya da *"sağ sapma"* ile sorgulamanın terk edildiği itaatkâr uyum ve popülist eğilimler kaçınılmaz görülür. Temelde sanatçının, halk ile kuracağı bağ, sapmaların sağlaması olacağıdır (Kutlar, 1975, s. 13-14).

"Parti çizgisi" kavramının, sanat eseri politiğinde özgül nitelikler barındırdığı belirtilirken, bu uygunluğun, *"sanat eseri olarak"* değerlendirilen özelliğini koruması beklenir. Onat Kutlar, izah edilen yönün kalıplı modelini değil, yeniden yansıtma arayışının devrim yolunu *"notlar"* olarak saptar:

> "Söz konusu olan şey bir sanat eserinin reçetesinin dikte edilmesi değildir. Ne de doğru politik özün kötü bir sanat eserini kurtarabileceğini söyleyebiliriz. Hatta tam tersine, büyük ve haklı bir davayı kötü bir biçimde sunan sanat eseri zararlıdır, karşı çıkılması gerekir. Kavram geneldir ve sanatçının tavrını, kimlerden yana olduğunu belirler." (Kutlar, 1975, s. 14).

4.2.5. Yeni Kuşaklara: Bir Mektup

Onat Kutlar, dönemin Papirüs Dergisi'nde yayınlanmak üzere*, "Kardeşim Cemal Süreya"* diyerek kaleme aldığı mektup; Halit Refiğ'in *"Hasta Sinemamızın Cöntürkleri ve Gerçekçilik"* adlı yazısına cevaben aktardığı metinden bir parça olmaktadır. Dönemin sinema kavgasına son deyiş olarak seçimlenmiştir.

> "Bu düzen ekonomik temelleri ile birlikte mutlaka değişmelidir ve değişecektir. Bu amaçla yürütülen savaş, gittikçe gelişen devrimci politik eylemin ayrılmaz bir parçasıdır ve bu eylemle birlikte başarıya ulaşacaktır. Ulusal Türk Sineması, köklü toplumsal dönüşümleri gerçekleştirecek yeni kuşaklar tarafından mutlaka kurulacak, sinema sanatı toplumumuzda kendisine yaraşan nitelikleri ve kaliteyi kazanacaktır. Bu mutlaka böyle olacaktır, çünkü tarihin önlemez yasaları böyle getiriyor." (Kutlar, 2018, s. 53)

BÖLÜM 5. SONUÇ

Türkiye tarihselliğinde adlanan yönelim, sinemanın, ekonomi-politik temelde sorgulanan yapısı ve toplumsal olgu uyumunda, döneminin eleştirel poetikası olarak yansıtılır. Çağının modern denkliği aranarak, sinema sanatı üzerinde entelektüel toplumcu bir yaklaşım ön plana çıkarken; sinema yazarı ve aydın bireyin eğilimi, özerk yapının imkânı içinden yeniden bir çıkışı hedefler. Doğu-Batı zemininde adımlanan bu akış, bir az gelişmiş ülke ölçeğinde varoluş basamaklarını seçimler. Sinema dergileri üzerinden temellenen parçalı eleştirel söylem, Türk Sinematek Derneği'nin ortam yaratımı içinde bir sinema idealinin çevrelenen kurulumudur. Düşüncelerin sorumluluğunda eklemlenen tekil birikim, baskın sistem eleştirisi üzerinden odaklanılan çoğul değişimin erdemli yol/yön arayışıdır. Doğrudan katılım ve eleştirel katkının erişiminde, genç sinemacıya bırakılan çıkarım, önerme temeli olduğu kadar gelenek/gelecek aitliğini de belgeler. Bu deneysel alan, tarihsel aralığın esneyen tekrarı olmaktadır.

Hazırlanan çalışmanın Türk Sinematek Derneği odağında çevrelenen hacmi, tanımlanan alanının kapsamı olarak gerekli görülmüş ve eklemi üzerinden yorumlanmıştır. Yapının Sinematek kavramı üzerinden kurulumu, döneminin geciken ve beklenen zemini olurken; düşünsel tavrı, "İyi Sinema" idealinin eleştirel çıkışıdır. Yinelenen evrensel denkliğin, Türk Sineması'nın geciken reformunda "değişim" ile kurulacak olması; döneminin taraflaşması olarak Yeşilçam düzeninde mesafe yaratmıştır. Finansal güçlük dolayında uzman kadro sorunu ve arşiv ilkesindeki kopukluk, Uluslararası Film Arşivi Federasyonu ile kurulması gereken katılımını süreli hale getirmiş olup, aciliyet eğilimlerine bırakılan yapıda gelişim hasarı yaratmıştır. Bu iki durum, Türk Sinematek Derneği'nin birbirine koşul olarak gelişen olgusudur. Türkiye temsilinde yaşanan tıkanık uzlaşım, ulusal odakta kurulacak arşiv gerekliliğine olumsuz bir seyir bırakarak, işlevini diğer ilkelerinin ağırlığında biçimlendirmiştir.

"Sinematek" kavramı üzerinden kurulmak istenen yapı, döneminin çok sesli bir imkânı olarak kabul edilirken sürdürebilirliği sağlanamayıp 1980 Askeri Darbesi ile kapatılmıştır. Sinema sanatının gösteri olarak tek sesli kavranışı "Festival" kavramı ile tüketen sürdürebilirliğe bırakılmıştır.

EK'LER

EK1: "Onat Kutlar ve Sinematek (1960-1971)" Belgesel Film Metni

1. Konu

Onat Kutlar ekseninde, Türk Sinematek Derneği'nin tarihsel çıkışına belge oluşturacak röportajlar gerçekleştirip; hedeflenen metnin uygunluğunda, arşiv dokümanları eklenerek belgesel akışı kazandırmak.

2. Geniş Özet

Sinema, çağın devinen aralığında tutulacak nüshasını, tekrarlanan zamana bir sorgu olsun diyedir sakladıkça; kök aitliğine yeni bir sözün çağrısını da, yine kendi öngörüsünde barındıracaktır. Bu, yeninin muhtaç kılığına değil, yenidenliğe uzanabilmek içindir. Günümüz sorunsalında bunu dile getirirken, 1960'lı yılların Türkiye Sineması, izah yollarını yükselten parçaların hükmü ile durmakta. Bu çevreleme çoklu adımların içinde bir sanatçının izine dokunabilmeyi arzular. Dört kapının ikinci aralığında, marifet öncesi sorumluluğudur. Bize kalan tariflerin, kavramlarca işleniyor oluşu, denk bir alt metin yanılgısına çekecektir. Bu sebepten 1960-71 tarih aralığı kendi atmosferi ile değerlendirilmeyi şart koşar. Sınırlılık, çalışmanın olumsuz bir tarafı olarak görülse de, ucu açık değerlerin söz yetisi ile taşınıyor oluşu, parçalanan anlatıyı kendi özerkliğinde yeniden görmeyi hatırlatacaktır. Alanın izdüşümünü ve sanatçı bireyin düşünen yetisini, genç bir ruhun sözlerinde aramak gereğidir. Onat Kutlar, üçüncü dilin ağırlığı ile yakın planda tutulacak olsa da, kolektif aitliği koparılmadan görmek sadece etik anlatımı değil, çağının dostlarını her sorgu inşasında yine aynı değerde bulmak kıymetidir. Tutulacak belgesel, belgelenen değinilerin altında bir ölçüyü hedefler, çıkarım kendi izinde yürüyenlere yön tarifidir.

28 Nisan 1960 Öğrenci Olayları ile başlayan genç aidiyet, 1960 Askeri Müdahalesi ile yeni bir siyasal alanın yaratımı içine girmiştir. 1961 Anayasası'nın görece özgürlük alanı, toplumsal anlamda entelektüel duyumu arayan ve coşkulayan kavramları yüceltmiş ve alternatif sahnelerin kendiliğindenliğine ortam hazırlamıştır. Sinemanın, bu dönüşen çağın dışavurumunda belgeleyen nesnelliği, dönemin sanat pratiğine dokunan eleştirel çıkışı ve sanatçı söylemini duyulur bir izlekte tarifleme arzusu, bu kaygının

kavgasını değerlendirirken doğru bir ölçüyü düşünmek sorumluluğunu bırakır. Birikimsel olarak ilerleyen bu süreç, dönemin siyasal tavrı ile yaşanan olgular üzerinden değerlendirilmeyi gerekli kılar. 1960 yılının ilk ayrımı bunun sinemada uzlaşımcı gerçekçiliği ile çevrilmiş olsa da, 1965 sonrası yeninin modern denkliği ile sorgulanır. Burada dikkat edilmesi gereken durum sinemanın ekonomi-politiği olduğu gibi, değişen siyasal atmosfere bükülen bir izah getirmemenin sanatçı hakikatidir.

Türkiye Sineması'nın tarihsel olarak değişen ikliminde etki-tepki halini görmek, buna dair deneysel bir düşünce sahasını, Doğu-Batı zemininde adımlayacak aydın bireylerin sinemaya dair çıkarımlarını genel bir perspektifte sunabilmek, olgun bir çalışma sabrını gerektirir. Hazırlanacak çalışma bir değini olarak aktarmayı karar görür. Onat Kutlar hakkındalığını yakın planda saptamak, arka planın varlığına danışarak biçim alır. Oluşacak portre: Onat Kutlar'ın sinemaya dair siyasal bakışında, bireysel alandan dışa doğru söylemin, kolektif bütün içindeki yaşayan olguları hissetmek deyişine bir atıftır. Bireye düşülen örtüklüğün, içsel bir rastlantıda tekrar topluma yansıması, yaşamsal bir izin kendiliğindenliği olmayıp; bu coşkunun dışavurumuyla tekrar toplumsallaştıracak sorumluluğunu hissetmesidir. Alanın tariflenmesi ile Sinematek Derneği'nin kuruluşu bu değerde önem arz eder. Yaratılan bu ortam artık salt bir bireysel çıkış değil, duyulur bir direnişe aitlik kazandırmaktır. Değişen zemine atılan her adımı incelemek bu anlamda parçalanan anlatıyı değerli kılar. Bireylerin sanata dair düşünsel fikirlerindeki nedensel çıkarım: Yeni Sinema Dergisi ile taşıyan ve inşa eden metinleri, özerk alanın kolektif uyumu olarak görülse de, sanatçı bireyin benci aitliği ile kişisel olabilmenin yakınlığını müjdeler.

Hedeflenen belgeleme: Konunun, sinema tarihçileri üzerinden çerçevelenmesi kazandırılarak, belgesel akışının anlatım doğrultusunda kurulumudur. Dönemin tanıkları üzerinden, Türk Sinematek Derneği ve Onat Kutlar hakkında röportaj gerçekleştirilerek, tarihsel konumu aralanır.

Elde edilen veriler doğrultusunda betime dair oluşturulacak atmosfer, Onat Kutlar izleğinde parçalanarak işlenir:

1. Dönemin A Dergisi çevresince Onat Kutlar'ın gençlik dönemi aktarılarak, Fransa'ya uzanış ilk ayrım olarak incelenir.

2. Türk Sinematek Derneği'nin kuruluş aşamaları, dönemin tanıklarınca betimlenir, çeşitlenen faaliyetleri elde edilen dokümanlar doğrultusunda açımlanır.

3. Onat Kutlar hakkında bir portre sunulur.

Onat Kutlar ekseninde çıkış alan hareketin 1960-71 tarih aralığı, hem biyografik bir aktarımın varlığı hem de bunun tarihsel perspektifte kurulacak neden-sonuç ilişkisi günümüz anlaşılırlığı için çözümsel bir önerme sunacaktır.

3. Projenin Amacı

Türkiye Sineması, tarihsel olguların yarattığı değişim ile her dönem aralığında farklı yönelimlerin adlandırması içinde tanımlanır. Bu değerde 1960 Askeri Darbesi sonrasında yaratılan atmosfer, toplumsal dönüşümü belgelemek unsuru taşıyan sinema üzerinde kavgaları yüceltmiş, sanatçı söylemini duyulur bir izlekte görebilme imkânı kazandırmıştır. Toplumsal değişimin/dönüşümün sınırlılığı içinde; Türk Sinematek Derneği'nin kuruluşu ve Onat Kutlar'ın yaşam kesiti üzerinden, dönem içindeki "çıkış" eyleminin yakın planda görünürlüğü amaçlanır.

Çerçeveleme, belgelenen aktarımlar ile alana dair söylemin, günümüz sineması açısından çıkarımına öncel bir değer oluşturacağı gibi tarihsel aralığın yenidenliğine çıkış olması hedeflenir. Siyasal dönem sorgusu ile günümüz sinemasının sorunlarına hesaplaşan, çözümsel bir temellendirmenin duruşunu simgeler. Tarihsel arka planın görünürlüğü ile işlenen bu aktarım doğru basamakları kurmada yeni sinemaya "yeniden" bir adımı hatırlatır.

4. Projenin Metadolojisi

4.1. Araştırma

Döneme dair yazılı kaynaklar incelenerek gerekli bir görünürlük kazanması amaçlanır. Ön görüşmeler ile elde edilecek seyir, senaryo şemasında oluşması hedeflenen anlatının doğru sorularını sınıflandıracaktır. Ön hazırlık, proje danışmanı dahilinde (Doç. Dr. Müjgan Yıldırım) değerlendirilir.

4.2. Çekim

Röportaj kapsamında görüşülen kişilerin öncelikli olarak çalışma odaları veya tercihleri doğrultusunda bulunmak istedikleri mekanlarda çekim gerçekleştirilmiştir. Sabit çerçeve kullanımı tercih edilerek, yakın ve geniş planda iki kamera konumlandırılarak kayıt alınmıştır.

4.3. Post Prodüksiyon

Elde edilen verilerin analizi doğrultusunda, akışın belirtilen biçime uygun olması beklenir. Belgesel film, arşiv ve belge görüntülerinin diziliminde yansıtılır.

5. Özgün Değeri

Onat Kutlar hakkında izlenen biyografik kesit, Türk Sinematek Derneği'nin Türkiye Sineması'ndaki anlamını aralamak üzerinedir. Çağımız sineması için çözümsel bir değerin aktarımını vurguluyor olmak yeni bir "Umut" beklentisine adım olacaktır. Yazılı dokümanlar dışında bu çerçevelemenin belgesel olarak aktarımı mevcut değildir. Belgeleme değeri olarak yaşayan tanıkların sözlü tarih söylevi, hazırlanan eseri arşivsel bir öneme kavuşturacaktır.

6. Röportajlar

Cevat Çapan, Jak Şalom, Filiz Kutlar, Seza Kutlar Aksoy, Adnan Özyalçıner, Ahmet Soner, Mete Akalın, Mustafa Göçmen, Burçak Evren, Atilla Dorsay, Ömer Pekmez, Hülya Uçansu, Doğan Hızlan, Vecdi Sayar, Ahmet Kutlar, Ali Özgentürk, Aydın Sayman, Hakkı Başgüney.

KAYNAKÇA

Akerson, T. (1965). "Basın ve Seyirci". *Sinema 65 Dergisi*(1), 15.

Akerson, T. (1966). “Azgelişmiş Sinemada Devrim”. *Yeni Sinema Dergisi*(2), 27-28.

Akerson, T. (1966). “Türk Sinemasında Eleştiri”. *Yeni Sinema Dergisi*(3), 35-37.

Akerson, T. (1967). "Ulusal Sinemanın Varoluş Savaşı". *Yeni Sinema Dergisi*(6), 10-11.

Akerson, T. (1968). "Yeşilçam’dan Yeni Sinema’ya". *Yeni Sinema Dergisi*(18), 8-10.

Avcı, Z. (2006). “Onat Kutlar ve Şakir Eczacıbaşı, Sinematek Dönemini Anlatıyor: İstanbul Film Festivali’ne Ulaşan Yol". O. Kitap, & T. Çeviker (Dü.) içinde, *Onat Kutlar Kitabı* (s. 173-191). Aksav Yayınları ve Türsak Yayınları.

Aytekin, H. (2013, Şubat). "Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema". İstanbul: T. C. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Baş, H. (2006). "Onat İçin". Ortak Kitap, & T. Çeviker (Dü.) içinde, *Onat Kutlar Kitabı* (s. 169-171). Türsak Yayınları ve Taksav Yayınları.

Caner, H. (1962). "Türk Sinemasında Prodüktör". *Sine-Film Dergisi*(1), 4-5.

Ceyhun, T. (1965). "Türk Toplumu ve Türk Sineması". *Sinema 65 Dergisi*(1), 16-17.

Coş, N. (1973). "Sinematek ya da Cine – Cafe”. *Yedinci Sanat Dergisi*(5), 3-7.

Çapan, C. (1967). "Tehlikeli İlişkiler: Tiyatro ve Sinema". *Yeni Sinema Dergisi*(7), 15-17.

Çapan, S. (1966). "Genç Kuşak İyimserliği”. *Yeni Sinema Dergisi*(3), 23-24.

Çapan, S. (1967). “Yabancı Film Sorunu ve Başka Şeyler. *Yeni Sinema Dergisi*(10-11), 20-22.

Çeviker, T. (2006). "Onat Kutlar Kronolojisi". O. Kitap, & T. Çeviker (Dü.) içinde, *Onat Kutlar Kitabı* (s. 604-606). Aksav Yayınları ve Türsak Yayınları.

Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik.* İstanbul: Homer Kitabevi.

Dergisi, Y. S. (1967). Sinematek Haberleri. *Yeni Sinema Dergisi*(13), 31.

Devrim, T. (1960). "İyi ile Kötü Arasında En Güzel Ayrım". *Si-Sa Dergisi*(2), 4.

Engin, İ. (1965). "Türk Sinemasında Konu". *Sinema 65 Dergisi*(1), 4-5.

Engin, K. (2007). "Bir Sinema Adamı Olarak Profesör Sami Şekeroğlu". İstanbul: T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Tv Anasanat Dalı, Sinema-Tv Programı, Yüksek Lisans Tezi.

Erdoğan, N. (1995). “Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı". *Toplum ve Bilim Dergisi*(67), 185.

Eren, E. (2012). "Sinema Kültür Mirasının Korunması ve Dijital Teknolojik Gelişmelerin Film Arşivciliğine Etkileri". İstanbul: T.C. Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Tv Ana Sanat Dalı, Sinema Tv Programı, Sanatta Yeterlilik Tezi.

Erkılıç, H. (2003). Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkisi. İstanbul: T.C. Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Tv Ana Sanat Dalı, Sinema-Tv Programı, Sanatta Yeterlilik Tezi.

Filim 70. (1970). "Sinematek Haberleri". *Filim 70*(4), 33.

Filim 70. (1970). "Türk Sinematek'inin Üyelerine Duyurusu". *Filim 70*(1), 16-17.

Filim 70. (1970). "Yeni Çalışma Yılında". *Filim 70*(6), 3.

Filim 71. (1971). "Bir Program Aşaması". *Filim 71*(8), 3-4.

Filim 71. (1971). "Filim 71 Dergisinin Eki". *Filim 71*(8), 22.

Filim 71. (1971). "Türk Sinematek'i Gösterilerine Yazın da Devam Ediyor". *Filim 71*(11), 4.

Filim 72. (1972). "Konferans". *Filim 72*(21), 9.

Filim 72. (1972). "Konferans". *Filim 72*(22), 16.

Filim 72. (1972). "Konferanslar". *Filim 72*(20), 13.

Filim 72. (1972). "Konferanslar". *Filim 72*(25), 14.

Gevgilili, A. (1962). "Sinema, Yazar, Aydın ve Sonrası". *Sine-Film Dergisi*(1), 8.

Gevgilili, A. (1962). "Sinemadan Başka Her Yerde". *Sine-Film Dergisi*(2), 3.

Gevgilili, A. (1966). "Çağdaş Sinema Karşında Türk Sineması". *Yeni Sinema Dergisi*(3), 13-18.

Güney, Y. (1960). "Sinemamızın Düşündürdükleri...". *Si-Sa Dergisi*(4), 4.

Güvemli, Z. (1966). "Sinematek Derneğinin "Yeni Dalga" Akımı Açık Oturumu". *Yeni Sinema Dergisi*(1), 36.

Hekimoğlu, Y. (1962). "Sinema Kânunu ve Sansür". *Sine-Film Dergisi*(1), 4.

Hızlan, D. (2006). "Onat Kutlar'ı Anlamak ya da Yazmak". Ortak Kitap, & T. Çeviker (Dü.) içinde, *Onat Kutlar Kitabı* (s. 264). Aksav Yayınları ve Türsak Yayınları.

İnceoğlu, M. Ç. (2001). "Bir Kültür Kurumu Olarak Sinematekler". İstanbul: T.C. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Yönetimi, Yüksek Lisans Tezi.

İpekçi, A., & Kutlar, O. (1975, 09 08). "Her Hafta Bir Sohbet, Bu Haftaki Konumuz: Onuncu Yılında Sinematek, Konuğumuz: Onat Kutlar". *Milliyet Gazetesi*.

Kakınç, T. (1962). "Oyun Bitti Şimdi Ne Olacak". *Sine-Film Dergisi*(2), 7.

Kakınç, T. (1965). "Halkın İstediği Halkın İstemediği". *Sinema 65 Dergisi*(1), 14.

Kurt, Ş. (2017). "Alternatif Film İzleme Mekanları Olarak Sinematek Olgusu". İstanbul: T.C. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Kutlar, O. (1965, Kasım 19). "Bir Kaynak: Sinematek". *Yön Dergisi*(138), 15.

Kutlar, O. (1966). "Olumlu Bir Başlangıç, Onat Kutlar'la Bir Konuşma". *Görüntü Dergisi*(1), 4-6.

Kutlar, O. (1967). "Türk Sinemasında Konuşmalar Üstüne Bazı Aykırı Notlar". *Yeni Sinema Dergisi*(9), 16-19.

Kutlar, O. (1967). "Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları: 1- Giriş". *Yeni Sinema Dergisi*(10-11), 29-31.

Kutlar, O. (1968). "Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları: 2- Kısa Filmin Gücü". *Yeni Sinema Dergisi*(17), 26-28.

Kutlar, O. (1968). "Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları: 3- Kısa Filmin İçeriği ve Yapısal Sorunları". *Yeni Sinema Dergisi*(19-20), 44-46.

Kutlar, O. (1975). "Toplumcu ve Gerçekçi Bir Sinema Sanatı İçin Teorik Alanın Gözden Geçirilmesi Amacıyla İlk Notlar". *Birikim Dergisi*(1), 10-14.

Kutlar, O. (1985). *Sinema Bir Şenliktir.* İstanbul: De Yayınevi.

Kutlar, O. (2018). *"Sinema...Sinema"* (1. b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kutlar, O., Kabaş, Ö., Tansuğ, S., Uluç, S., & Zenger, Y. (1967). "Yuvarlak Masa 2: Tiyatro-Resim İlişkileri". *Yeni Sinema Dergisi*(7), 29-33.

Kutlar, O., Kocataş, M., Heper, A., Sezer, B., Özek, Ç., Metin, Z., & Teksoy, R. (1970). "Sansür, Açık Oturumu". *Yeni Sinema Dergisi*(30), 79-80.

Metin, Z. (1966). "Türk Sineması ve Seyirci". *Yeni Sinema Dergisi*(3), 38.

Nesin, A. (1960). "Sanatın Toplum Üzerinde Yapması Gerekli Etkilerle, Yapmakta Olduğu Etkiler Nelerdir?". *Si-Sa Dergisi*(1), 9-12.

Okan, T. (1966). "Türk Sineması'nın Ekonomik Durumu". *Yeni Sinema Dergisi*(3), 25-28.

Okan, T. (1967). "Berlin Yıl XVII". *Yeni Sinema Dergisi*(9), 4-11.

Ölez, A. (1962). "Türk Sinemasına El Koyacak Bir Devlet Aranıyor". *Sine-Film Dergisi*(1), 13.

Özdemir, Ö. (2015). "Sinematek ve Yeniden Sinematek". F. Başaran (Dü.) içinde, *İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar"* (s. 252-263). İstanbul: Yordam Kitap.

Özgüç, A. (1965). "Altına Hücüm ya da Türk Sinemasında Enflâsyon". *Sinema 65 Dergisi*(10), 3-7.

Özlü, D. (2006). "Bir Bireyin Anıları: Onat Kutlar". O. Kitap, & T. Çeviker (Dü.) içinde, *Onat Kutlar Kitabı* (s. 329-346). Aksav Yayınları ve Türsak Yayınları.

Özön, N. (1962). "Ölü Nokta". *Sine-Film Dergisi*(1), 15.

Özön, N. (1965). "Çemberi Kırmak". *Sinema 65 Dergisi*(4), 5-7.

Özön, N. (1965). "Sil Baştan". *Sinema 65 Dergisi*(5), 4-6.

Özön, N. (1966). "Türk Sineması'na Eleştirmeli Bir Bakış". *Yeni Sinema Dergisi*(3), 12.

Özön, N. (1968). "Türk Sineması'nın Sorunları". *Yeni Sinema Dergisi*(17), 10-13.

Özön, N. (2000, Aralık 23). *1960'larda Sinema Dergisi Çıkarmak.* 06 10, 2019 tarihinde yenifilm.net: http://yenifilm.net/2000/12/1960larda-sinema-dergisi-cikarmak/ adresinden alındı

Özön, N. (2000, Aralık 24). *1965'in Ortasında Eleştiri: Sinema 65 Denemesi.* 06 17, 2018 tarihinde yenifilm.net: http://yenifilm.net/2000/12/1965in-ortasinda-elestiri-sinema-65-denemesi/ adresinden alındı

Özön, N. (2000, 12 23). *Onat Kutlar ile İlgili Birkaç Belge.* 06 20, 2019 tarihinde yenifilm.net: http://yenifilm.net/2000/12/onat-kutlar-ile-ilgili-birkac-belge/ adresinden alındı

Öztürk, S. (1985). "Onat Kutlar: Tarihsel Gelişme Hükmünü Veriyor". *Ve Sinema Dergisi*(1), 15-23.

Pekmez, Ö. (2016). "Onat Abi Bana Sinemayı Sen Öğrettin". H. Uçansy (Dü.) içinde, *Onat Kutlar'a Mektup Var* (s. 129-135). İstanbul: Doğan Kitap.

Refiğ, H. (1965). "Türk Sineması Nedir? 1- Gerçek Duygusu". *Sinema 65 Dergisi*(1), 12-13.

Refiğ, H. (1965). "Türk Sineması Nedir? 2- Sinemamızın Kökleri". *Sinema 65 Dergisi*(2), 7-9.

Refiğ, H. (1965). "Türk Sineması Nedir? 3- Sinemamızın Dayanakları". *Sinema 65 Dergisi*(3), 14-16.

Scognamillo, G. (1966). "Türk Sinemasında Yabancı Etkiler". *Yeni Sinema Dergisi*(3), 28-32.

Scognamillo, G. (1967). "Türk Sinemasında Eleştirme 1952-1967". *Yeni Sinema Dergisi*, 17-19.

Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Scognamillo, G. (2000, 12 24). *"Türk Sinemasında Tartışmalar/Polemikler/Kuramlar – 1"*. 07 03, 2019 tarihinde yenifilm.net: http://yenifilm.net/2000/12/turk-sinemasinda-tartismalarpolemiklerkuramlar-1/ adresinden alındı

Scognamillo, G., Okan, T., Teksoy, R., Sağıroğlu, D., Akbelen, H., Kutlar, O., & Douchet, J. (1966). "Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş Ülkelerdeki İlerlemeler ve Azgelişmiş Ülkelerdeki Duraklamanın Nedenleri, Açık Oturum". (J. Şalom, Dü.) *Yeni Sinema Dergisi*(2), 47-61.

Sezer, B. (1966). "Sinemamız ve Bizler". *Yeni Sinema Dergisi*(2), 28-29.

Sine-Film Dergisi. (1962). Künye Bilgisi. *Sine-Film Dergisi*(1), 22.

Sinema 65 Dergisi. (1965). "Bir Dergiyi Yaşatmak". *Sinema 65 Dergisi*(11-12), 3-4.

Sinema 65 Dergisi. (1965). "Sinematek Gösterilerine Başladı". *Sinema 65 Dergisi*(10), 14-15.

Sinema 65 Dergisi. (1965). Künye Bilgisi. *Sinema 65 Dergisi*(1), 19.

Si-Sa Dergisi. (1960). "Okurlarımızla Konuşma". *Si-Sa Dergisi*(5), 3.

Si-Sa Dergisi. (1960). Künye Bilgisi. *Si-Sa Dergisi*(1), 2.

Soner, A. (2016). "İkinci Mektup". H. Uçansu (Dü.) içinde, *Onat Kutlar'a Mektup Var* (s. 147-155). İstanbul: Doğan Kitap.

Şalom, J. (1967). "Bir Sizden Bir Bizden". *Yeni Sinema Dergisi*(4), 39-40.

Şalom, J. (2006). "Zaman Ötesi Anılar". Ortak Kitap, & T. Çeviker (Dü.) içinde, *Onat Kutlar Kitabı* (s. 193-195). Aksav Yayınları ve Türsak Yayınları.

Şalom, J. (2015). “Bir Sinema Serveti: Fransız Sinemateki". F. Başaran içinde, *İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar"* (s. 279-282). İstanbul: Yordam Kitap.

Tansuğ, S. (1966). "Yerli Sinema Sorunu". *Yeni Sinema Dergisi*(2), 46.

Tansuğ, S. (1966). "Yerli Sinemada Anlatım Sorunu". *Yeni Sinema Dergisi*(3), 33-34.

Tansuğ, S. (1967). "Sinemada Dekor ve Giysi Sorunları". *Yeni Sinema Dergisi*(9), 39.

Teksoy, R. (1966). "Türk Sineması ve Devlet". *Yeni Sinema Dergisi*(4), 6-7.

Teksoy, R. (1968). "Yanlış Bir Tanımlama". *Yeni Sinema Dergisi*(19-20), 47-48.

Teksoy, R. (2005). *Dünya Sinema Tarihi.* İstanbul: Oğlak Yayınevi.

Turhan, M. (2004). "Sinemada Kültürel Mirasın Korunması ve Devletlerin Tutumu". İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Tv Ana Sanat Dalı, Sinema Tv Programı, Sanatta Yeterlilik Tezi.

Türkali, V., Coş, N., Anlar , A., & Ayça, E. (1974). "Ayın Konuşması: Senaryocu-Yönetmen, Vedat Türkali ile Konuşma (1). *Yedinci Sanat Dergisi*(16), 16-45.

Uçansu , H. (2016). "Sinema Bir Direniştir". H. Uçansu içinde, *Onat Kutlar'a Mektup Var* (s. 117-128). İstanbul: Doğan Kitap.

Uçansu, H. (2012). *Bir Uzun Mesafe Festivalcisinin Anıları.* İstanbul: Doğan Kitap.

Yalçın, A. (1967). "Bir Eleştirme Anlayışının Açmazı Üzerine Çeşitlemeler". *Yeni Sinema Dergisi*(10-11), 18-19.

Yalçın, A. (1967). "Sinematek Arşivinde İki Yıl". *Yeni Sinema Dergisi*(10-11), 6-8.

Yalçın, A. (1970). "Toplum ve Sansür". *Yeni Sinema Dergisi*(30), 64-65.

Yeni Sinema Dergisi. (1966). "Çıkarken". *Yeni Sinema Dergisi*(1), 3.

Yeni sinema Dergisi. (1966). "Ellinci Yıla Önsöz". *Yeni sinema Dergisi*(3), 3-5.

Yeni Sinema Dergisi. (1966). "İçindekiler". *Yeni sinema Dergisi*(2), 2.

Yeni sinema Dergisi. (1966). "İkinci Sayıda". *Yeni sinema Dergisi*(2), 3.

Yeni sinema Dergisi. (1967). "Bilimsel Araştırmalar ve Sinema Sanatı". *Yeni sinema Dergisi*(6), 3-4.

Yeni Sinema Dergisi. (1967). "Bir Sizden Bir Bizden". *Yeni Sinema Dergisi*(6), 20-22.

Yeni Sinema Dergisi. (1967). "Bir Sizden Bir Bizden". *Yeni Sinema Dergisi*(5), 52.

Yeni sinema Dergisi. (1967). "Eleştirmenin İki Yönü". *Yeni sinema Dergisi*(8), 3-4.

Yeni sinema Dergisi. (1967). "Kaynaklar". *Yeni sinema Dergisi*(5), 3-4.

Yeni sinema Dergisi. (1967). "Sinema ve Öbür Sanatlar". *Yeni sinema Dergisi*(7), 3.

Yeni Sinema Dergisi. (1967). "Sinemateh Haberleri". *Yeni Sinema Dergisi*(12), 33.

Yeni Sinema Dergisi. (1967). "Sinematek Haberleri". *Yeni Sinema Dergisi*(9), 42.

Yeni Sinema Dergisi. (1967). "Sinematek Haberleri". *Yeni Sinema Dergisi*(7), 36.

Yeni Sinema Dergisi. (1967). "Sinematek Haberleri". *Yeni Sinema Dergisi*(8), 22.

Yeni Sinema Dergisi. (1967). "Sinematek Haberleri". *Yeni Sinema Dergisi*(13), 31.

Yeni Sinema Dergisi. (1967). "Sinematek Haberleri, Yeni Gösteri Düzeni İle İlgili Bir Açıklama". *Yeni Sinema Dergisi*(10-11), 5.

Yeni Sinema Dergisi. (1968). "Haberler". *Yeni Sinema Dergisi*(21-22-23), 3.

Yeni sinema Dergisi. (1968). "İkilem Yanlış Konunca". *Yeni sinema Dergisi*(19-20), 3-4.

Yeni Sinema Dergisi. (1968). "Sinematek Haberleri". *Yeni Sinema Dergisi*(16), 36-38.

Yeni Sinema Dergisi. (1968). "Sinematek Haberleri". *Yeni Sinema Dergisi*(15), 32.

Yeni Sinema Dergisi. (1968). "Sinematek Haberleri". *Yeni Sinema Dergisi*(24), 30.

Yeni Sinema Dergisi. (1968). "Sinematek Haberleri". *Yeni Sinema Dergisi*(25), 34.

Yeni Sinema Dergisi. (1968). "Sinematek Haberleri". *Yeni Sinema Dergisi*(14), 36.

Yeni Sinema Dergisi. (1968). "Sinematek Haberleri". *Yeni Sinema Dergisi*(18), 34-35.

Yeni sinema Dergisi. (1969). "Sansür ve Sinema Sanatı". *Yeni sinema Dergisi*(27), 3-4.

Yeni Sinema Dergisi. (1969). "Sinematek Haberleri". *Yeni Sinema Dergisi*(27), 15.

Yeni Sinema Dergisi. (1969). "Sinematek Haberleri". *Yeni Sinema Dergisi*(28-29), 5.

Yeni Sinema Dergisi. (1970). "Eisenstein Semineri". *Yeni Sinema Dergisi*(30), 135.

Yeni Sinema Dergisi. (1980). "Türkiye Sinematek'i 15 Yıl Raporu". *Yeni Sinema Dergisi*(31), 21-23.

Yeni Sinema Dergisi. (1980). "Türkiye Sinematek'i 15. Yıl Raporu". *Yeni Sinema Dergisi*(32), 17-19.

Zarplı, T. (1960). "Bir Batı Anadolu Kasabasında". *Si-Sa Dergisi*(1), 10-11.

Zıngıl, Ş., & Sabit, S. (1962). "Bu Dergi Neden Çıkıyor". *Sine-Film Dergisi*(1), 2.