

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

Yusuf Ziya GÖKÇEK*

Giriş

Dünya ölçeğinde ve tarihsel süreç içinde değerlendirildiğinde Türkiye’de sinema alanındaki okullaşmanın geç başladığı görülmektedir. Türkiye’de dünyada olduğu gibi sinemanın tarihine koşut sinema eğitimi veren bir okullaşma süreci başlamamıştır. En erken sinema okulunun Vladimir Gardin öncülüğünde, 1919’da Moskova’da kurulduğunu¹ (Ryabchikova, 2017: 127) dikkate alırsak, dünyada sinema eğitimi (alaylı) operatör-eğitimcilerle başladı. Sinemanın uygulayıcılarla kurulması, daha sonra okullarda yetişen sinemacılarla gerilim hattının miladı olmaktadır. Türkiye bu gerilimin daha net görülebildiği ülkelerden birisi olmuştur. Ustasız sinema yönetmenleri, okulsuzluğu savunacak; sonrasında kurulan okullardan mezun olanlarsa uzun bir süre Türkiye’deki sinemayı görmezden gelecekti.

Türkiye’de kurulan sinemayla ilgili cemiyetler ise film üretim yerine gösterim odaklıydı.² Türkiye’de piyasa en büyük belirleyici olmakla birlikte (Osmanlı

* Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, yusufziyagokcek@gmail.com, Orcid: 0000-0002-8585-7331.

1 Ryabchikova, N., “When Was Soviet Cinema Born? The Institutionalization of Soviet Film Studies and the Problems of Periodization”, Malte Hagener (ed.), *The Emergence of Film Culture Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-garde in Europe, 1919-1945*, Berghahn Books, 2017, s. 127.

2 Türkiye’de sinemanın erken döneminde Hilal-i Ahmer, Darulaceze, Donanma-yı Osmani Muavenet-i Milliye Cemiyeti, Türk Ocakları, Rumeli Muhacirin-i İslami Cemiyeti, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, Dersaadet Merkez Ordu Kumandanlığı Sinema Dairesi (Merkez Ordu Sinema Dairesi), Malulin-i Guzat-ı Askeriye Muavenet Heyeti, Türkiye Himaye-i Etfal Cemiyeti, TBMM, Halkevleri gibi çeşitli cemiyetler sinema gösterimi yapmaktaydı. Erken

İmparatorluğu'nun son demlerinde ve erken Cumhuriyet dönemlerinde kurulan) cemiyetlerin sinemaya yaklaşımları gösterim amaçlıydı.³ Bu ilişki cemiyetler öncülüğü ile sinemacıların arasındaydı.⁴ Film sektörünün ortaya çıkması akabinde sinema akademisinin kurulması sonrasında birbirleri arasında ortaya çıkan çatışma, şiddetli bir kör dövüşüne dönüşmüştür. Yönetmenlerin çoğu ustasız ama okulsuz değildi. Ancak okullu olmak Türk sineması içerisinde işlerin neler olduğunun ve nasıl yapılacağına bilgisini vermiyordu⁵. Türkiye'de sinema okullarının kurulması; bu okulların sinemayı okuma çabasını daha çok Batı'da yazılan eleştiriler üzerinden göstermeleri ve bu eleştirilerde Türk sineması örneklerini çok dikkate almamaları ya da sadece filmlerin amatörliğini dillerine dolamaları bu kavgayı artırmaktaydı.

Türkiye'de sinemanın kurumsallaşma sancuları yazınsal alanda da görülmüyordu. İzleyenleri filme karşı tavrı aldırın, filmlerle ilgili beğeni ölçüsü oluşturmaya çalışan, üretilen filmleri birbiriyle neden-sonuç bağı içinde inceleyen yazınsal alan, kurumsallıkla yakalanmak istenen standartlaşma eğiliminin bir parçasıydı. Türk sinemasının erken dönemlerinde sinemaya ilişkin düşünmenin gelişmesi, çeviri ve telif eserlerin azlığı gibi sebepler güçlü bir "sinema literatürü" nün

dönem sinema tartışmaları, kurumlar için bkz. Ali Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, İstanbul: YKY, 2017; Süleyman Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2018.

- 3 Örneğin Donanma-yı Osmani Muavenet-i Milliye Cemiyeti'nin sinema "işine girmelerinin" temel nedeni diğer derneklerin/cemiyetlerin de amacını açıklar niteliktedir. "Sinemalar, asrımızın yüksek ve alçak yönlerini gösteren en mükemmel okullar mahiyet ve şeklini aldı. İstenirse bu toplum sinemalarda kötü yola sürüklenebilir, istenirse yükseltilebilir... Pek yakında bir sinema atölyesi kurulacak. Şark'ın Müslüman ve Osmanlı ruhundaki temizliği, topraklarındaki ölmez güzelliği, memleketimizdeki ıssız fakat temiz varlığı bütün kâinata gösterecektir." (Selahattin Özçelik, "Donanma-yı Osmani Muavenet-i Milliye Cemiyeti", Doktora Tezi, A. Ü. İnkılap Tarihi Enstitüsü, 1987, s. 193; aktaran Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, s. 82-83).
- 4 Türk sinemasının önemli senaryolarının ve uyarlamalarının müellifi Kerime Nadir, *Romancının Dünyası* adlı biyografisinde senaristin beslenme kaynaklarının film senaryoları olduğunu söylemekte, çerçeve ve bilimsel metinlerin olmadığını ifade etmektedir (Kerime Nadir, *Romancının Dünyası*, İstanbul: İnkılap ve Aka, 1981, s. 100). Aralarında Faruk Keleş, Baha Gelenbevi, Şadan Kâmil, Turgut Demirağ, Çetin Karamanbey'in bulunduğu genç sinema tutkunları, 1930'lu yıllarda eğitim almak ve deneyim kazanmak için kendi imkanlarıyla Almanya, Fransa, İngiltere, ABD, SSCB gibi o dönemde sinema alanında ön planda olan ülkelere gitmişlerdir (E. Berktaş, "1939-1950 Dönemi Türk Sinemasının Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Kültürel Yapısı", Sanatta Yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s. 268).
- 5 Faruk Keleş ile Şadan Kamil Baviera Fotoğrafçılık Okulu'nda eğitim aldı. Turgut Demirağ ise 1941'de mühendislik eğitimini yarıda bırakma kararı alarak, Güney Kaliforniya Üniversitesi'nin Sinema Bölümü'ne geçiş yaptı ve Raoul Walsh ve Cecil B. DeMille gibi önemli isimlerin film yapımında yer aldı. Ancak yönetmenlerin aldıkları bu eğitim ve iş tecrübesi Türkiye'deki sinemanın yapılandırmasında etkin aktör olmaları anlamına gelmiyordu. Zira piyasaya daha belirleyiciydi.

oluşum sürecini uzatmıştır. Sinema yazıları kahir ekseriyetle filmdeki öykünün inandırıcılığı gibi meseleler üzerinde odaklanmaktayken filme yönelik teorik ilginin ise daha az olduğu görülmektedir. Erken dönemde yazılan az sayıdaki bazı metin ve raporlara göre sinema filmi, terakkiye (ilerleme, modernleşme vb.) duyulan inancı ve bu inanca göre hayata geçirilen ulusal kalkınma programlarını destekleyen bir araçtır. Örneğin Şakir Seden’in 1925 yılında Maarif Vekaleti’ne gönderdiği raporlarda film, ülkenin modernleşme yolunda kaydettiği terakkinin (ilerlemenin) “talim ve terbiye vasıtası”⁶ olarak görülmektedir.

Sürece, film örnekleri üzerinden eğildiğimizde popüler filmlerin Türkiye’de fazlasıyla gösterim şansı bulduğunu görürüz. Popüler sinema filmleri dışındaki filmler ise sayıca çok azdır ve “piyasa gereği” artmamışlardır. Erken Cumhuriyet döneminden tek parti rejiminin bitimine kadar, sinemanın okulla ilerlemesinin gerekliliğinden ziyade maarif ve terbiye için uygunluğu tartışılmış, araçsal değerine dikkat çekilmiştir. Sinemanın araç değeri taşıdığına ilişkin yargılara Hilmi Malik’in *Türkiye’de Sinema ve Tesirleri* adlı kitabı veyahut Yakup Kadri, Refik Halit gibi isimlerin sinema ile ilgili yazıları örnek gösterilebilir. Yazarlar sinemanın iki yönlü değer (iyi ve kötü) üreteceğini, bu yüzden insanın maarifi, terbiyesi için kullanılırsa olumlu değer veren araç olduğunu ifade etmektedirler. Sinemanın araç olarak görülmesi, etkisini günümüze kadar devam ettirmektedir. 27 Mayıs 1960 Darbesi sonrasında ise sinema üzerine tartışmalarda dönemin ideolojik yaklaşımları etkilidir. 1960 sonrası Türkiye’de oluşan ideolojik ayrışmanın sinemaya etkilerine baktığımızda ise Tanzimat sonrası oluşan siyasî temayüller (Baticılık, Türkçülük, İslamcılık vb.) görülmektedir. Bu kanon, Baticılık ile onun karşısında yer alan çeşitli ideoloji müntesiplerinin yazdığı roman örneklerinde görülen; Baticıları “alafranga züppe”ler ve onun karşıtlarını ise modernleşmeyi özgün kaynaklarla sürdürmeye çalışan “alaturka” tipler olarak tanımlanmasıyla oluştu. Siyasetin düşünce üzerindeki baskınlığı Türkiye’deki sinema ortamını, anlayışını farklılaştırmakta, politikleştirmekte ve çoğaltmaktadır. Dünyadaki sağ ve sol ideolojilerin çatışmalarının yoğunlaştığı bir dönemde bu kavgalar Türkiye’de yerli ve dışarıklı suçlamalarıyla tezahür ediyordu.

Aslında Türkiye’de sinema alanında gruplaşmalar 1950’lerde başladı; taraflar yönelimlerini o dönemde belirginleştirdi. Örneğin *Yıldız* (1953) ve *Yeni Yıldız* (1956) adlı dönemin sinema dergilerinde yıldız oyuncuların özel hayatlarına ilişkin bilgiler verilerek posterleri üzerinden bir star kültürü oluşturuldu. Ticarî filmler piyasa tarafından teşvik edilmeye devam ediyordu. Bu yönüyle dergiler ve sinema arasında “yıldız oyuncular” üzerinden bir bütünlük kuruluyordu. Aynı zamanda 1960’larda Türk sinemasında üretim artarken Hollywood sinemasına ait filmlerin

6 Seden, “*Film Mütahassısı ve Tarih Muallimi Şakir (Seden) Bey’in Birinci ve İkinci Raporlarının Sureti (1925)*”, *Türk Sineması Hakkında Raporlar*, Ali Karadoğan (ed.), Ankara: De Ki Yayınları, 2019, s. 53.

de gösterimleri arttı. Avrupa Sanat Sineması olarak kodlanan film örnekleri ise Galatasaray Lisesi'nin, Robert Koleji'nin sinema kulüplerinde, İtalyan, Fransız büyükelçilik ve konsolosluklarının bünyesinde izlenebilmekteydi. *Ulusal Sinema Kavgası* kitabında, Halit Refiğ, daha sonra ulusalcı olarak etiketlenecek grubun kendi evinde bir araya geldiği yazıyordu. Ulusalcı akımın öncülü sayabileceğimiz grup (Lütfi Akad, Aydın Arakon, Burhan Arpad, Orhon Arıburnu, Hıfzı Topuz gibi sinemacı ve yazarların bir araya geldiği), 1952 yılında Türk Film Dostları Derneği'ni kurdu.⁷ Baylan Pastanesi'nde başlayan buluşmaların öncülü sayabileceğimiz bu grup (Lütfi Akad, Aydın Arakon, Burhan Arpad, Orhon Arıburnu, Hıfzı Topuz gibi sinemacı ve yazarların bir araya geldiği), 1952 yılında Türk Film Dostları Derneği'ni kurdu. Ulusalcı kanadın doğal lideri Kemal Tahir ve etrafında öbekleşen isimler, sinemada anlatının temel dinamikleri (mizansen, tema, bakış vb.) ve filmin öne çıkarması gereken değerler (yerlilik, yurt kavramı vb.) konusundaki düşüncelerini ortaya koydular. Bu grup Türkiye'de sinemanın ideolojik olarak nerede durması gerektiği yönünde fikir beyan eden ilk taraf olma hüviyetine sahipti.

Aydınlar ve Mektepsiz Sinema Savaşları

Türkiye'de sinemanın istikametinin ne olacağına ilişkin genel yaklaşımları özetlersek dört anlayıştan/cemiyetten söz edilebilir: Ulusalcı Sinemacılar, Sinematek grubu, Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) ve Devrimci sinema çevreleri. Yerli sinema iddiasını savunan ulusalcı sinemacılarla Avrupa Sanat Sineması söylemi üzerinden çağdaş sanat sinemasının ilkelerini savunan Sinematek çevresi ana eksenin iki ucuna otururken, dinî duyarlılıklara sahip MTTB ile sosyalist devrim için çaba gösteren Devrimci Sinema geleneği ise üretim bandında az ürünü bulunan fakat kitleleri etkileyebilecek tabanlara sahipti. Aynı zamanda ayrışan bu çevrelerin oluşumu, 1950 sonrası Türk aydınının sinema hakkındaki görüşleriyle başlatılmaktadır. Türkiye'de Batılılaşma ve ona karşı olan düşünce cereyanlarının devamlılığını vurgulayan "Bitmeyen Tanzimat" (Otantik değerler-Batılılaşma tartışması) kanonu, Türkiye'de sinemanın ne olduğunu (araç olmanın ötesinde) fark eden ilk kuşak aydın arasındaki çatışmalarda görülmektedir. Bu dönemde öncelikli sorun; Avrupa sanat sineması ve Türkiye'de üretilen sinema arasındaki karşılaştırmadan, akabinde ise estetik olarak ortaya güçlü düşünceler konulamamasından doğdu. 1940 ve 1950'li yıllarda sinema düşüncesi edebiyatçıların müdevimi olduğu yerlere taşındı. Küllük Kahvesi, Markiz ve Baylan pastaneleri gibi sinema odaklı tartışmaların da görüldüğü "kurumlar" arttı. Bu tür konuşma alanlarının ardındaki kalkış noktası "Kemalist ideolojinin sınırları içinde düşünmeye alışmış aydınların, benimsedikleri ideolojinin sınırlarını sorgulamaya başlamaları"dır.⁸ Ulusalcı Sinema geleneğinin referans alanları Halit Refiğ'in

7 Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2009, s. 25.

8 H. Başgüney, *Türk Sinematek Derneği - Türkiye'de Sinema ve Politik Tartışma*, İstanbul: Libra Kitapçılık, 2013, s. 51.

Ulusal Sinema Kavgası kitabı, Metin Erksan’ın eleştirileri, onun evvelinde Kemal Tahir ve Atilla İlhan’ın yazdıklarıdır. İlk baskısı 1971 yılında yapılan *Ulusal Sinema Kavgası* kitabı, ulusalcı sinema anlayışının, Türkiye’de henüz bir sinema düşüncesi ortaya koyulmadığı yönündeki eleştirilere itirazdır. Bu kitabın yazılma nedeni iki faktöre dayanmakta; birincisi piyasa koşullarında oluşan, düşünsel bir derinliği bulunmayan Yeşilçam geleneği (Yeşilçam’a yönelik eleştirilerinde daha dikkatlidirler), diğeri ise Türk sinemasını iptidai bulan sinema yazarlarıdır. Kitabın düşünsel yönünü tayin eden hava ise o dönemde artan “kaynaklara dönüş” ilkesidir. Kaynağa dönüş, ülkenin kendi kaynaklarıyla, kendine özgü sinema oluşturma çabasının diğeri adıdır. Kaynaklara dönüş, benzer dönemlerde yazılan Malik Aksel’in *Anadolu Halk Resimleri* kitabında ve Pertev Naili Boratav’ın *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*’nde öne sürdükleri ile Atilla İlhan’ın ve Kemal Tahir’in yazılarındaki, aralarındaki ince farklara rağmen, ortak izlekti.⁹ 1959 yılında sinema yazarları ile yönetmenler arasındaki düşünce paylaşımları film sürecinde de ittifaka dönüşmüştü. Atilla İlhan ile Lütfi Akad *Yalnızlar Rıhtımı*, Tarık Dursun K. ile Osman Seden *Düşman Yolları Kesti*, Halit Refiğ ile Atuf Yılmaz *Karacoğlan’ın Kara Sevdası* filmlerinde bir araya gelerek doğal müttefik olduklarını gösterdi. Bu dayanışma, Türkiye’deki sinema akademisinde (MSGSÜ Sinema) etkisi devam eden beraberliğe dönüşecek ve film çekme pratiğini etkileyecekti. Sinematek grubunun “Türkiye’nin Toplumsal Yapısı ve Türk Sineması ve Geleceği” başlıklı oturumda ulusalcı sinema grubuyla arası açıldı. Oturum, gruplar arasında evrensellik iddiası ve yerli olma çabası arasında tartışmayı derinleştirdi.¹⁰ Devrimci Sinema ise Sinematek’ten ayrılan, dünyada sosyalist örgütlenmelerde örneği sıklıkla görülen “Halk Cephesi” gibi oluşumlarla belgesel yapımı ve imece iş çıkartma gibi hedefleri bulunan sol anlayışın yeni uğrağıydı. Uzun ömürlü bir grup olmasa da dönemin siyasal ufkunu ve etkilerini görmek açısından önemlidir. Sinemanın kurumsallaşma sürecine baktığımızda hem yönetmenler hem yazarlar “mektepsiz bir sinema” kavgasını çoktan başlatmıştır.

9 Halit Refiğ, Nijat Özön ile birlikte ilk sinema yazılarında “geri kalmış doğululara” sinema dersi verdiklerini daha sonra kendi evinde rejisörlerin (Metin Erksan, Atuf Yılmaz, Memduh Ün, Osman Seden vb.), sinema yazarlarının (Tuncan Okan, Semih Tuğrul vb.) ve Galatasaray Lisesi Sinema Kulübü üyelerinin (Erdoğan Tokatlı, Alp Zeki Heper, Cengiz Tacer, Baykan Sezer vb.) katıldığı günlük toplantılar yapıldığını söylemektedir (Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, s. 16).

10 Halit Refiğ’in Sinematek grubuna yönelik eleştirileri *Ulusal Sinema Kavgası* kitabında görüldüğü üzere sert ve keskindir: “Üyelerinin büyük bir çoğunluğunun sinemaya olan ilgileri, filarmoni derneği konserlerine, Ankara’dan gelen tiyatro temsililerine gitmekten, resim sergilerinde, kokteyl partilerinde boy göstermekten ileri değildir. Şişli ve Maçka sosyetesinin bütün işlerini güçlerini bir yana bırakıp ulusal sinemamıza nasıl bir katkıda bulunacağı herhalde merak verici bir şeydir.” (Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, s. 48), diyerek Sinematek grubunun hamisi olduğunu ima eden Eczacıbaşı’ndan iş umduklarını iddia etmektedir. Ayrıca ekzistansiyalizmden Marksist moda sapmalarının, farklı sınıflara ait üyelerinin ortak noktalarının Batı hayranlığı olduğunu iddia etmektedir.

Türkiye’de sinemanın kendine has bir entelektüel alan açma uğraşı akademiden önce sivil gruplarla başladı. Bu çatışma alanı, dünyadaki sinema yorumlarından çok cari siyasal sistemler üzerinden kuruldu. Çünkü sinema okumasını belirleyen çerçeve, yazılı olmaktan çok şifahen oluşturulmuştur. O dönemki sinema yazılarında ise okurla konuşur gibi bir üslup belirlemeleri buna işaretler. Sinema tartışmalarının kitabî yönü henüz yeterince gelişmemişti. Örneğin Lütfi Akad, Türkiye’de sinemanın ustasız çıraklar üzerinde inşa edildiğini ve teknik gelişmelerin Fransızca mecmualardan takip edildiğini söylemektedir.¹¹ Türkiye’de yönetmenlerin bir kısmı sinema okulu olmadığı için Fransa ve ABD başta olmak üzere yurtdışında sinema eğitimi aldılar. Ancak eğitim alan yönetmenler, sektöre özgü çeşitli engelleri aşamadı. Çoğu zaman alaylılar, mektepli sinema yönetmenlerini sektörün içerisinde tutunmalarına müsaade etmedi. Çünkü sektörün tabiatı, mektebin müfredatından farklı işlemekteydi.¹² Yurtdışında eğitim alan yönetmenlerin sektörde yer edinenleri de bulunmaktadır. Sektöre girme deneyimleri ise birbirlerinden oldukça farklıdır.¹³ Türkiye’de sinemanın anlaşılması için farklı filmlere duyulan ihtiyaç ve sinema yazılarının azlığı, “dil bilen” yönetmenlerin entelektüel alandaki rolünü artırarak daha fazla müdahil olmalarını sağlamaktaydı. Sinema yazarı ve yönetmeni arasındaki gerilimin kaynağı; yönetmenin kendisinden önceki işlere yöneltilen eleştirileri dikkate alarak yeni üretimlere imza atma isteğidir. 1960’lı ve 1970’li yıllarda sinema estetiği hakkındaki müktesebat, çeviri sinema kitaplarıyla oluşmuş ve sinema düşüncesinin şekillenmesine damga vurmuştur. Örneğin *Türk Dili* dergisinin sinema özel sayısında (1968) yer alan sinema estetiği ile ilgili tercüme ve André Bazin’in *Çağdaş Sinemanın Sorunları* (1966) gibi yayınlar bu yıllarda üretilmiştir. Öte yandan “mektepsizlik” hali farklı grupların önünü

11 L. Ö. Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s. 13

12 Alp Zeki Heper ile Atilla Tokatlı, Paris’te Paris Yüksek Sinema Enstitüsü’nde (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques - IDHEC), eğitim almış ancak sektörde çok fazla tutunamayan yönetmenlere örnek gösterilebilir.

13 Henüz kesin bir neden bulunmamakla birlikte varsayımım, yurtdışında eğitim alan yönetmenlerin sektöre girmelerini sağlayan, kolaylaştıran nedenler; resmî görevler, sermaye sahibi olmaları, arkadaşlık/yakınlıklardır. Örneğin yarı alaylı, yarı mektepli Muhsin Ertuğrul, hem Almanya hem de Rusya’da kurumsal bir yerden salt sinema eğitimi almamasına rağmen görevlendirilmiş bir isim olması, sektöre resmî bir adım olarak değerlendirilebilir. Bu isme Münir Hayri Egeli gibi isimleri de dâhil edebiliriz. Ara kategorileri olmakla birlikte sermaye sahibi ifadesini kültürel sermayeyle de ilişkilendirebiliriz. Turgut Demirağ’ın siyaset ve ticarete Türkiye’de güçlü bir ailenin mensubu olması ya da Faruk Keç’ın Türkiye’de (Osmanlı İmp.) bir dönem Harbiye Nazırlığı yapan Enver Paşa’nın yeğeni olması, yurtdışında eğitim alan yönetmenlerin sektörde çalışmalarını kolaylaştıran nedenlerden sayılabilir. O yıllarda çok kişinin aklına getirmediikleri sinema eğitimi almayı istemeleri de kültürel sermayelerinin farklılığına işaretler. Üçüncü neden yakınlık/arkadaşlık ilişkileridir. Bu faktör yalnızca yurtdışında eğitim alan yönetmenlerin sektörde iş bulmalarını açıklamamakta neredeyse tüm sektör örgütlenmesini açıklamaktadır. Yurtdışında eğitim alan, Mektebi Sultani/Galatasaray Lisesi’nden mezun olan yönetmenlerden Alp Zeki Heper, sektöre, aynı liseden mezun olan Lütfi Akad’ın yanında yönetmen yardımcısı olarak başlamıştır.

açan bir süreç oluşturmuştur. Örneğin MTTB (Milli Türk Talebe Birliği) Sinema Kulübü, akademi dışında oluşan başka bir mahfil ve “mektep” olmuştur. Türk siyasetine çokça adam devşiren MTTB’nin Sinema Kulübü, öncesinde yönetmen Yücel Çakmaklı üzerinden bir bilinirlik kazanmakta; sonrasında aktif üyelerinin yazdığı farklı manifestolar muhafazakâr kitlenin sinemaya ilişkin anlayışını oluşturmaktaydı. Bu yönelimin konturlarını keskinleştiren isim ise 1976 yılında *Türk Sinemasında İdeoloji* adlı kitabı telif eden ve daha sonra 1977 yılında *Mutlak Fikir Estetiği ve Sinema*, 2003 yılında ise *Sonsuz Kare* adlı sinema dergilerini çıkaran Mesut Uçakan’dır. MTTB’nin sinemaya bakışının başka bir yönü 1973 yılında düzenlediği Sinema Toplantısı’nda görüldü. Yücel Çakmaklı’yla başlayan sürecin kaynak ismi Necip Fazıl Kısakürek’tir. Kısakürek’in siyerdan piyese pek çok tür ve alanda eser vermesi, dönemin muhafazakâr sinemacılarının ilgi alanlarını ve bu alanla ilgili ne düzeyde temas edeceğini belirledi.¹⁴ Ayrıca MTTB de Sinematek gibi doğurgan bir mecraydı. MTTB içerisinden çıkan Akın Grup¹⁵ ismiyle çizgilerinin İslamcı olduğunu beyan eden ekip, 1975 yılında *Gençlik Köprüsü* adlı filmi çekmiş, fakat grup daha sonra film üretmemiştir. 1970’lerde küresel ölçekte görülen, ana akım film anlatılarına karşı çıkan gençler, öncelikle bir manifestoyla hem mevcut sinema düşüncesine hem de selefleri sayılan grupların düşüncelerine yönelik eleştirilerini sıralıyordu. Ancak dönemin tüm manifestoları, eleştirileri kurumsallaşmadan “ölüyordu”. Kurumsallaşma, daha çok devlet öncülüğünde kurulan kurumlarla gerçekleşiyordu. Sivil alan bunu gerçekleştirmek için aceleliydi, daha da önemlisi özerkliğini oluşturacak altyapıdan yoksundu.

Sinema eğitiminde resmi / sivil çabalar ve akademinin kurulması

Türkiye’de film çalışmaları, öncelikle sektör içerisindeki eğitimlerin ve daha sonrasında resmî kurumların eğitim müfredatında yer aldı. Bu yönüyle resmî dairelerde sinemanın teknik eğitimleri akademiden/üniversiteden önce verilmeye başlanmıştı. Bu çabalara ilk olarak Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Film Radyo-Televizyon ile Eğitim Merkezi (FRTEM)’dir.¹⁶ Kurum 1951 yılında “okulların

14 Yalsızuçanlar, *Rüya Sineması*, İstanbul: Palto Yayınevi, 2014, s. 243.

15 Akın Grup, dokuz kişinin katılımıyla ortaya çıkmıştı. Ekip Salih Diriklik, Mesut Uçakan, Abdurrahman Dilipak, Mehmet Kılıç, Tufan Güner, Faruk Aksoy, Şemsettin Erdem, Ahmet Ulueren, Cengiz Özdemir gibi isimlerden oluşmuştur (N. Tosun, *Mesut Uçakan’la Sinema Söyleşileri*, İstanbul : Nehir Yayınları, 1992, s. 82).

16 “Günümüzde adı Yenilik ve Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü (YEĞİTEK) olan kurum, 1951 yılında görsel ve işitsel eğitim araçlarının üretilmesi ve çoğaltılması amacı ile Öğretici Filmler Merkezi (ÖFM) adıyla kurulmuştur. 1962 yılında “Radyo ile Eğitim Ünitesi” kurulması ile adı Film Radyo Grafik Merkezi (FRGM) olarak değiştirilmiştir. 1968 yılına gelindiğinde Film-Radyo ve Televizyonla Eğitim Merkezi (FRTEM) adıyla TRT ile aynı anda televizyonla eğitim yayınlarına başlayan kurum Film, Radyo ve TV gibi modern ve güçlü yayın araçlarından eğitim ve öğretimde yaygın ve planlı bir biçimde yararlanarak hizmet vermeye devam etti. Eğitimde teknolojiyi ve iletişim araçlarını kullanma misyonunu yerine

görsel işitsel ders aracı ihtiyacını karşılamak için”¹⁷ Öğretici Filmler Merkezi (ÖFM) adıyla kurulmuş, 1961 yılında ise Milli Eğitim Bakanlığı ve UNESCO’nun işbirliği ile yeniden teşkilatlanmıştır.¹⁸ Türkiye’de gerek resmî kurumlar gerek özel teşebbüs tarafından değişik boyutlarıyla film öğretmeyi hedefleyen çeşitli dersler verildi. Bu eğitimler belirli bir film anlayışını hedeflememekte, yalnızca alanın pratik ihtiyacına göre şekillenmekteydi. Örneğin Ertem Eğilmez’in öncülüğünde kurulan senaryo okulu, az da olsa görülen sivil teşebbüslerden bir tanesiydi. Ertem Eğilmez’in senaryo okulu aynı zamanda Türk Sineması’nda sıklıkla görülen yazar-senarist paslaşmasının somut örneğidir. Bu okullar sinema yaklaşımı itibariyle klasik drama temelli, Aristocu oyun planını devam ettiren, bunu da tematik ve karakter özelinde yerli kistaslara göre yeniden kuran yapıları.¹⁹ Bu yönüyle resmî ve gayri resmî alanların önceliği filmin bütününe ya da bir unsurunun eğitimini vermektir. Bu çabanın dışında kurumsallaşma, filmin ürettiği söylemi araştıran akademilerin kuruluşuyla başlayacaktı.

Türkiye’de akademi, “Yeşilçam” ve ulusal sinemanın dışında bir sinema anlayışıyla ortaya çıktı. Ülkedeki endüstriyel ve iktisadi çözülmenin etkileri nedeniyle Yeşilçam’ın bitişini handiyse “vaka-yı hayriye” olarak değerlendiren Nijat Özön, akademinin bu sonu hazırlayan en önemli etkenlerden biri olduğunu söylemekteydi.²⁰ Akademinin eksikliği, özellikle eleştirilenlerin dert edindiği

getiren kurum, 1992 yılında Film-Radyo ve Televizyonla Eğitim Başkanlığı (FRTEB), 1998 yılında Genel Müdürlük statüsü kazanarak adını Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü (EĞİTEK) olarak değiştirmiştir. 2011 yılında yeni bir yapılanma ile bugünkü “Yenilik ve Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü (YEĞİTEK)” adını aldı.” (Milli Eğitim Bakanlığı Yenilik ve Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü <http://yegitek.meb.gov.tr/www/tarihce/icerik/15> [erişim tarihi: 11.11.2020].

- 17 A. A. Doğan, “Türkiye’de Sinema Radyo ve Televizyon Öğretimi Veren Kurumların Eğitim Ortamları”, Yüksek Lisans tezi, A. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1987, s. 21.
- 18 Doğan, “Türkiye’de Sinema Radyo ve Televizyon Öğretimi Veren Kurumların Eğitim Ortamları”, s. 22.
- 19 “...Ertem Eğilmez’in öncülüğünde devam eden bu okul, devamı gelmeyen ve öncesi de olmayan bir toplama idi. Yönetmen ömrüyle sınırlı buluşmalar bir okul gibi çok sayıda mezun vermiş, pek çok kişinin sinemaya girmesini sağlamanın yanı sıra sinemada bulunan kişilere de film pratiğine ilişkin bir anlayış kazandırmıştır. Bu okula “Başta yılların senaristi Sadık Şendil, Münir Özkul, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, Kemal Sunal, genç yönetmen Zeki Ökten, Amerika’dan gelen ve bu yıl Eğilmez’in ilk filmi yönetecek olan Mustafa Gürsel ve Engin Orbey. ... Aşağı yukarı bir aydan fazla çalışılıyor konular üzerinde. Herkes fikrini açık söylüyor, münakaşa ediliyor. Sonra ya vazgeçiliyor ya da konunun üzerine yürünüyor.” Toplantıda adı geçenlerin yanına zamanla günümüzün önemli yönetmenleri Yavuz Turgul, Ümit Ünal, Barış Pirhasan, Gani Müjde, Uğur Yücel, Nesli Çölgeçen; sinemamızın hatırı sayılır oyuncularını Müjde Ar, Tarık Akan gibi isimler de katılır” (T. Deniz, “Ertem Eğilmez’in Senaryo Okulu”, <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/433/ertem-e-gilmez%EF%BF%BDin-senaryo-okulu>, 2018 [Erişim Tarihi: 11.11.2019].
- 20 1975’ten sonra “Çekirdek sinemacı” kuşağının gelmesini müjdeleyen Özön, “Yeşilçam’ın bitişini sağlayan bu gelişmenin yüksek okul ya da üniversitelere yavaştan da olsa giren

temel meselelerden biriydi. Piyasanın dışında durması ve hiyerarşik bir ilişki geliştirmemesi açısından akademi, daha “bağımsız” bir müdahale aracına dönüşecekti ve akademiye sinemayı “Kavuklu Hamdi²¹ ve Kel Hasan çağından...”²² kurtarması beklenecekti. Akademinin gerekliliği önce pratik alanda yaşanan sorunlar nedeniyle hissedildi. Sinemanın önünün açılması için akademinin gerekliliği, Türk Sinema Sanatçıları Derneği’nin 1961’de ve Sanatçılar Birliği’nin 1971’de Türkiye’de hazırladığı Sinema Kurulu Raporları’nda masaya bir madde olarak getirildi. Mektebin eksikliği, eleştiri ve üretim standardını sürekli biçimde değiştirmekte ya da belirli bir grubu tekelleştirmekteydi. Akademinin kurulmasına yönelik ihtiyacı ortaya çıkaran sorun da buydu; piyasa çok değişti ve her şeyi piyasa oluşturuyordu. Oysa sinema/film akademileri özellikle I. Dünya Savaşı sonrası pek çok ülkede kurulmuştu.²³ Türkiye’de ise 1965 sonrasında biri İstanbul Teknik Üniversitesi’nde diğeri ise Ankara Basın Yayın Yüksek Okulu’nda olmak üzere iki üniversitenin müfredatında genel kültür dersleri kapsamında sinema dersleri verilmeye başlanmıştı. Sinema, bu yönüyle başka bölümlerde verilen genel derslerin içinde yer alan ünitelerden ibaretti.

Sinema adını taşıyan ilk akademik kurumsal yapılanma Kültürel Çalışmalar ve Çevre Eğitimi Enstitüsü (AKÇE) içindeki Sinema Eğitim ve Geliştirme Merkezi (AKSE) ile Sinema Kulübünün öncülüğünde, kuruluş yönetmeliği 1973 yılında hazırlanan Sinema ve Televizyon Yüksekokulu’yla (1975) başlamış; süreç 1992 yılında Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi’nin kurulmasıyla tamamlanmıştır.²⁴ Eskişehir Anadolu Üniversitesi’nde, Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi’nde çalışırken, “sinemaya giriş, sinema tarihi” derslerine başlayan

sinemacılık/televizyonculuk öğreniminin yanı sıra yabancı ülkelerde sinema/televizyonculuk dallarında öğretim görmeyen payını da unutmamak gerekir.” (N. Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları: Eleştirme/Eliştiri Yazıları Sinema ve Toplum Denetleme Sinema ve TV*, Ankara: Kitle Yayıncılık, 1995, c. 2, s. 37) demektedir.

21 Özön’ün Türk Sineması’nı “Kavuklu Hamdi”ye benzetmesi, Ahmet Rasim’in bir anısına dayanmaktadır. Müsteşrik Kunoş, Kavuklu Hamdi Efendi’ye hangi okulda yetiştiğini sorduğunda “tuhafığın okulu olmadığını” söyleyerek kendi kendine yetiştiğini belirtir. Hamdi Efendi pek çok övgüye mazhar olur. Nijat Özön’ün itirazı ise Türk Sineması’nın “hüdayi nabit” (kendiliğinden oluşan) olmaması gerektiğidir. Zanaatın bilimsel ölçülere oturtulmadığında Türk Sineması’nın da orta oyun dünyasında kalacağını vurgulamaktadır.

22 Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, c. 2, s. 386.

23 Sovyetler Birliği’nde Devlet Sinema Enstitüsü 1919’da, Japonya’da Sinema Araştırmaları Enstitüsü 1921’de, İtalya’da Sinema Merkezi (Centre Sperimentale di Cinematografia) 1935’te, Fransa’da ise Fransız Sinema Enstitüsü (Institut des Hautes Études Cinématographiques) 1944 yılında kurulmuştur.

24 Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, “Genel Bilgi”, 2020, <https://www.anadolu.edu.tr/akademik/fakulteler/225/iletisim-bilimleri-fakultesi/genel-bilgi> [Erişim Tarihi: 12.02.2020].

Oğuz Onaran²⁵, Seçil Büker'in²⁶ de içinde bulunduğu birçok hoca ders verdi. Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Ünsal Oskay ve Âlim Şerif Onaran sinema alanında ürün veren ve bu alanla ilgili bir akademisyen kuşağı yetişmesine rolü olan öncül isimlerdir. Bu yönüyle ülkede öncü kuşakların önemli hattı Ankara, İstanbul, Eskişehir ve İzmir olmuştur.

1962 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi içerisinde kurulan Kulüp Sinema 7 adlı kurum, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV bölümünün zeminini teşkil etmektedir. Kulüp Sinema 7, aynı zamanda 1964 yılında *Film* dergisini çıkarmaya başlamıştır. Türkiye'deki sanatçıları, bilim adamlarını, sinemaseverleri bir araya toplamış, yurt dışından aralarında François Truffaut, Elia Kazan gibi önemli sinemacıların bulunduğu pek çok konuğu atölye ve konferans vermek üzere ülkemize davet etmiştir. 1967 yılında ise Kulüp Sinema 7, Türk Film Arşivi'ne dönüştürüldü. Türk Film Arşivi'ne 1973-74 yıllarında Lütfi Akad, Metin Erksan, İlhan Arakon ve Halit Refiğ gibi Türk sinemasının önemli yönetmenlerinin katılımıyla halka açık sinema kursları başladı. Türk Film Arşivi, 1975 yılında "Sinema Televizyon Enstitüsü" adını aldı. 1982'de Yüksek Öğretim Kanunu ile İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yeni bir yapılanmayla Mimar Sinan Üniversitesi adını aldı. Sinema-TV Merkezi ile Güzel Sanatlar Fakültesi'nin bu alanda eğitim-öğretim yapan Sinema-TV Bölümü, organik olarak birbirine bağlı iki ünite olarak örgütlendi.²⁷ (MSGSÜ, 2020) Güzel Sanatlar Fakültelerinin sinema bölümleri akademik çalışmayı birincil amaçları yapmamış, üretim odaklı ve sektöre insan kaynağı oluşturmakla yetkilendirilmişlerdir.

Dokuz Eylül Üniversitesi, sinema bölümünü, Mimar Sinan Üniversitesi gibi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne bağlı olarak açtı. Sinema, TV ve Fotoğraf Bölümü; 9 Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesine bağlı olarak 1975 yılında İzmir'de,

25 Oğuz Onaran, "sinema dersi almadan sinema dersi vermeye" başladığını ifade ederek aslında film yapımından aşına olduğumuz ustasız ustalık meselesinin akademik alanda da devam ettiğini ifade etmektedir ("Oğuz Onaran ile Sözlü Tarih Görüşmesi", Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, ts.).

26 "Seçil Büker, 1985'te doktora derecesini ve 1987'de doçent unvanını almış, 1993'te profesör olmuş bir sinema akademisyenidir. Dille ilgili bir eğitimden geçmesi kendisini fazlasıyla beslemiştir. Ankara Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra sırayla Anadolu Üniversitesi ve Gazi Üniversitesi'nde çalıştı. Emekli olduktan sonra da Ankara Üniversitesi'ne ve Ufuk Üniversitesi'ne katkı vermeyi sürdürmekte" S. R. Öztürk, H. Akbulut, *Seçilin Sinema Kitabı*, Ankara: Uçan Süpürge, 2018: 1.

27 Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV bölümü için detaylı bilgiler ve tarihçe, bölümün çevrimiçi adresinde <https://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/sinema-televizyon/302/Page.aspx> ve Kamil Engin'in hazırladığı "Bir Sinema Adamı Olarak Profesör Sami Şekeroglu" (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007) başlıklı yüksek lisans tezinde bulunmaktadır.

Prof. Dr. Alim Şerif Onaran tarafından Ege Üniversitesi bünyesinde kuruldu. 1982 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’ne bağlandı.²⁸

Marmara Üniversitesi’nde Güzel Sanatlar (GSF) ve İletişim fakültelerine ait iki sinema bölümü bulunmakta. 1957 yılında eğitime başlayan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu’nun 20 Temmuz 1982 tarihinde yüksek öğretim yasası kapsamında, Marmara Üniversitesi bünyesine katılması sonucu GSF Sinema bölümü açılmış oldu. İletişim Fakültesi’nde bulunan sinema bölümü ise gazeteci yetiştiren bir okulun fakülteye dönüşmesiyle kuruldu. 1966-1967 eğitim-öğretim yılında özel teşebbüs olarak kurulan “İstanbul Özel Gazetecilik Okulu” 1971 yılında devletleştirilerek İstanbul İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi’ne “İstanbul Gazetecilik Yüksekokulu” adıyla bağlandı. 20 Temmuz 1982 tarihinde yürürlüğe giren 41 Sayılı Kanun Hükmünde Kararname ile “Basın-Yayın Yüksekokulu” olarak adı değiştirildi ve Marmara Üniversitesi’ne bağlandı. Fakülte, 11/07/1992 tarih ve 21281 sayılı Resmi Gazetede yayınlanan 03/07/1992 tarihli 3837 sayılı yasa ile Basın Yayın Yüksekokulu’ndan İletişim Fakültesi’ne dönüştürülmüştür.²⁹

İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi bünyesinde 1950 yılında Gazetecilik Enstitüsü’nün, 1965’te Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi’ne bağlı olarak Basın Yayın Yüksek Okulu’nun açılması, Türkiye’de gazetecilik/iletişim eğitime yön vermiştir.³⁰ Sinema eğitiminin merkezde yer almamasına karşın bu enstitü ve basın yayın yüksekokullarının müfredatında sinema derslerine yer verilmiş, özellikle alaylı pek çok yazar, yönetmen burada eğitim vermiştir. 1982-1992 yılları arasına bakıldığında alaylı isimlerin tezlerde yalnızca eğitmen olarak değil aynı zamanda kaynakçalarında gösterilen birer referans oldukları görülmektedir. İstanbul Üniversitesi’nde erken tarihlerde teorik sinema derslerinin verilmesinin yanı sıra 1954 yılında bir de belge-sel film odaklı İstanbul Üniversitesi Film Merkezi (İÜFM) kuruldu. Sabahattin Eyüboğlu, Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Aziz Albek öncülüğünde kurulan İÜFM pek çok belge-sel imza attı.³¹ Ancak sinema ve iletişim eğitimi, akademiye daha geç bir tarihte başladı.

Akademinin genel olarak iletişim özelde sinema odaklı çıkan ilk dergisi *Kurgu*’ydü. Dergi ilk sayısında sinema yazılarına ağırlık verdi. Türk sinema akademisinde ilk kurumsal açılım olan Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, 1972’de Akademik Kapalı Devre Televizyon ile Eğitim Enstitüsü adıyla kurulmuş ve ilk öğrencilerini 1977-78 eğitim yılında kabul etmiştir. Önceleri sadece sinema ve

28 “Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane Kataloğu”, <http://katalog.adm.deu.edu.tr/> [Erişim Tarihi: 2020].

29 Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, <https://iletisim.marmara.edu.tr/fakulte/tarihce> [Erişim Tarihi, 13.03. 2020].

30 O. Tokgöz, “Türkiye’de İletişim Fakültelerindeki Eğitim Kadrosunun Konumu” *Kültür ve İletişim Dergisi*, sayı 9(1) s. 38 (s33-70).

31 B. Avcı, “Sabahattin Eyüboğlu ve Belgesel Filmleri”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, sy. 14, s. 724.

televizyon alanlarında eğitim verdiği için adı Sinema ve Televizyon Yüksekokulu olarak değiştirilen okul, 1979 yılında Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi bünyesinde Televizyonla Eğitim ve Öğretim Fakültesi olmuştur. Bir yıl sonra da iletişim sözcüğü ilk kez bir bilim kuruluşunun adı olmuş ve okul İletişim Bilimleri Fakültesi olarak sinema ve televizyon konusunda eğitim vermeye başlamıştır. İletişim Bilimleri Fakültesi'ne 1982 yılında Sinema-Televizyon dışında İletişim Sanatları, Basım ve Yayımcılık, Eğitim İletişimi ve Planlaması gibi farklı bölümler eklenmiştir.³²

Akademide İlk 10 Yıl

Akademinin genel gidişatını tarihsel bir kesit içerisinde görmek, eğilimleri betimlemek, Türkiye'de film çalışmalarının gidişatını görmek için 1982-1992 yılları arasında bu kurumlarda yapılan tezlere bakmak yol gösterici olabilir. Tez taramaları Anadolu Üniversitesi'nin <http://libra.anadolu.edu.tr/> ve yine aynı üniversitenin iletişim bilimleri <http://iletibiltez.anadolu.edu.tr/>, Marmara Üniversitesi'nin <https://kutuphane.marmara.edu.tr/>, Dokuz Eylül Üniversitesi'nin <http://katalog.adm.deu.edu.tr/>, İstanbul Üniversitesi'nin <http://kutuphane.istanbul.edu.tr/> çevrim içi katalogları baz alınarak yapıldı. Bu taramalar sonucunda 1982 ile 1992 arasında akademide üretilen sinema tezlerinin tamamının YÖK'ün ulusal tez bankasında bulunmadığı görüldü. Sistemin hem anahtar kelimeler hem de konu dizinin yer aldığı kısmında "sinema ve film" yazılarak aranmış fakat pek çok tezin bulunmadığı teyit edilmiştir. Arşiv sorunu nedeniyle üniversitelerin kütüphane kataloglarında bulunan tezlerin önemli bir kısmının tez bankasında yer almadığı, daha net bir sonuç almak için veritabanlarındaki sinema tezlerinin toplam dökümüne bakıldığında ise ikisi sanatta yeterlilik olmak üzere 1982-1992 yılları arasında 17 doktora tezi ve 47 yüksek lisans tezi yazıldığı ilgili kataloglardan tespit edildi.

Bu tarih aralığı öncesinde yükseköğretim bünyesinde sinemaya dair yapılan iki akademik çalışma ise; 1968 yılında Âlim Şerif Onaran'ın hazırladığı "Sinematografik Hürriyet" ve 1978'de kabul edilen Nilgün Abisel'in "Türk Sinemasının İşleyişi ve Sorunları" başlıklı doktora tezleridir. Onaran'ın tezi, yazıldığı dönemde çokça tartışılan sansür mekanizmasının sinemada işleyişi, bu işleyişin hukuka uygun olup olmadığına odaklanmaktaydı. 1960 Darbesi sonrası değişen yasal düzenlemelerin sinema üzerindeki denetiminin nasıl olması gerektiğine ilişkin önerilerin bulunduğu tezde, meseleler daha ziyade hukuki boyutuyla ele alınmıştır. Abisel ise doktora tezinde Türkiye'de sinemanın, özellikle yapım tarafında ortaya çıkan sorunları konu edinmekte, o dönem endüstrileş/e/meyen sinemanın açmazlarına

32 Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, "Genel Bilgi", 2020, <https://www.anadolu.edu.tr/akademik/fakulteler/225/iletisim-bilimleri-fakultesi/genel-bilgi> [Erişim Tarihi: 12.02.2020].

ve çözüm önerilerine ağırlık vermekteydi. İki sinema tezinin, tamamlanma süreleri dikkate alındığında, arasında 10 yıl bulunmaktadır. Her iki tez de farklı bilim dalları altında -biri hukuk diğeri ise siyaset biliminde- üretilmiştir. Film çalışmalarının ilgili fakültelerin (iletişim ve güzel sanatlar) kurulmasıyla birlikte arttığı görülmektedir. Film çalışmaları, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesinin (Mülkiye) katkısıyla 1965’ten itibaren iletişim araştırmalarının akademiye dâhil edilmesiyle kuramsal boyutuyla genişlemeye başlamıştır. Yarım yüz yılı aşkın bir süredir Türkiye’de akademinin kurumsal yapısının bir parçası olan medya ve iletişim alanlarının yapısal karakterini, pratik ihtiyaçların ağır basmasıyla meslekî eğitim belirlemiştir.³³

Fakülteler ve sinema bölümleri kurulduktan sonra lisansüstü çalışmalar meyvelerini vermeye başlamıştır. Sinema konulu ilk yüksek lisans tezi 1981 yılında, ilk doktora tezleri ise 1985 yılında tamamlanmıştır. 1981 yılında tamamlanan “Sessiz Sinema Döneminde Yaratıcı Kurgu” başlıklı ilk yüksek lisans tezinin yazarı Ahmet Şefik Güngör, danışmanı ise İbrahim Armağan’dır. Ayrıca 1985 yılında tamamlanan 4 yüksek lisans tezi bulunmakta; ilki “Halit Refiğ ve Ulusal Sinema Anlayışı” başlıklı tezle Bülent Vardar’a, ikincisi “1980 ve Sonrasında Türk Sineması’nda Kadın ve Cinsellik Sorunu” başlıklı tezi ile Ragıp Taranç’a, üçüncüsü “Atif Yılmaz Batubeki ve Genç Türk Sineması” çalışmasıyla Şükran Esen’e, dördüncüsü ise “Sinemada Bilim-Kurgu” başlıklı tezi ile Hüseyin Akça’ya aittir. İlk iki tez, Dokuz Eylül Üniversitesi’nde tamamlanmış ve danışmanlıklarını İbrahim Armağan üstlenmiş, üçüncü ve dördüncü tez ise Marmara Üniversitesi’nde tamamlanmış, danışmanlıklarını ise Türkiye’de sinema alanında yapılan ilk doktora tezinin sahibi Âlim Şerif Onaran üstlenmiştir. 1985 yılında yapılan tezlerle birlikte akademik bir çalışma alanı olarak Türk sineması çalışılmaya başlanmıştır. Aynı zamanda Akça’nın teziyle birlikte sinema alanında film türlerine yönelik ilk çalışma yapılmıştır. Yapılan yüksek lisans çalışmaları dikkate alındığında Türk sinemasından yönetmenlerin çalışılmasına ilk olarak 1985 yılında başlanmış, yapılan tezlerde Atif Yılmaz ve Halit Refiğ sinemaları değerlendirilmiştir.

YÖK sonrası sinema eğitimi veren okullardaki ilk doktora çalışmaları ise 1985 yılında yayımlanmıştır. Bu yıl içerisinde iki doktora çalışması bitirilmiş, ikisi de Anadolu Üniversitesi bünyesinde hazırlanmıştır. Tamamlanan doktora tezlerinin ilki, danışmanlığını Cüneyt Binatlı’nın yaptığı Seçil Bükür’e ait “Sinemada Anlam Yaratma” başlıklı tezdır. İkincisi ise kültür alanında çalışmalarıyla bilinen Bozkurt Güvenç danışmanlığında Merih Zilhoğlu’nun “Sinematografik Bilim-Kurgu Yayınlarının Çocukların Dünya Görüşünün Oluşumu Üzerindeki Etkileri” başlıklı doktora tezidir. Bu tezler dikkate alındığında göstergibilimi sinema alanında bir

33 H. Aydeniz, “Türkiye’de Medya ve İletişim Çalışmalarına İlişkin Bir Çerçeve ve Yeni Yönelimler”, *Sosyal Bilimlerde Yeni Eğilimler*, L. Sunar (ed.), İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık, 2015, s. 255.

yöntem ve yaklaşım olarak kullanan ilk doktora tezi Seçil Büker'e, alan araştırmasını sinema alanında ilk uygulayan doktora tezi ise Merih Zillioğlu'na aittir.

Seçil Büker'in 1985 yılında "Sinemada Anlam Yaratma" tezi o zamana değin yapılan sinema tezleri içerisinde sinemada anlam konusuna değinen, filmi kendi evreni içerisinde anlamaya çalışan ilk tez olduğunu söyleyebiliriz. Ondan önce Abisel ve Onaran'ın tezleri, sinemanın kurumsal yapısını dikkate alıp çevresini düzenleyici önerilerin bulunduğu tezler iken, Büker'in tezi ilk defa sinema yaklaşımına belirli bir yönüyle değinme özelliği taşımaktadır. Büker tezinde, parça birim-parça üstü birim ayrımı yaparak göstergebilimi kültürel, biyografik düzeyleriyle beraber anlatmakta; daha çok Amerikan ve Avrupa Sineması'ndan seçtiği film örnekleriyle yaklaşımı detaylandırmaktadır. Yabancı dilde yazılan kaynakların yoğun olarak kullandığı tez, Türkiye'de uzunca bir dönem sinema alanında ana akım yaklaşım olan göstergebilime öncülük etmesi açısından önemlidir.

1980'lerin sonunda sinemada kadın çalışmaları ve toplumsal cinsiyet tartışmaları başlamıştır. Tezlerde Atif Yılmaz'ın çalışılması da bu yönüyle tesadüfi değildir. Bu durumun Atif Yılmaz'ın 1980 sonrası "kadın filmlerinin yönetmeni" olmasıyla da ilgisi bulunduğu söylenebilir. 1980'lerde kadın çalışmalarının hız kazanması da toplumsal cinsiyet ve kadın temsili çalışmalarını artırmıştır. İlgili tezlerde yer alan "sinema ve kadın olgusu" bölümünde 'feminist hareketler' ve 'kadın hakları' konusundaki gelişmelere yer verilerek, konunun genel olarak sinemada temsili üzerinde durulmuştur.

Tezlerde, Türk sinemasının anlatıldığı dönemleştirmelerde Nijat Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* kitabında kullanılan kategoriler (Tiyatrocular, Sinemacılar vb.) kullanılmaktadır. Tezlerin kaynakça kısımları dikkate alındığında, Ağâh Özgüç, Nijat Özön, Erden Kıral, Atilla Dorsay gibi akademi dışı isimlerin etkin olduğu görülmekte, sinema düşüncesinin dinle kurduğu irtibatın ise sosyolojik olarak ele alındığı anlaşılmaktadır. Sosyo-politik arka plan için ise İsmail Cem'in *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi* (İstanbul: Cem Yayınları, 1979) ile Emre Kongar'ın *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı* (İstanbul: Cem Yayınları, 1976) başlıklı kitaplarına başvurulmaktadır.

Nezih Erdoğan'ın 1989 yılında tamamladığı "Seyirci ve Bir Anlamlama Süreci Olarak Sinema" başlıklı doktora tezi de kuramsal olarak yeni bir dönemin başladığını göstermektedir. Seyirci çalışmaları dünya sinema akademisinde bile o zamanlar için yeni sayılırken konunun Türkiye'de ilk defa doktora tezi düzeyinde ele alınması, Erdoğan'ın tezini ayrıcalıklı kılmaktadır. Ayrıca seyirci ve izleme hazzı dolayısıyla Lacancı bir psikanalitik yaklaşımdan yola çıkılarak hazırlanan tezin ana yapısına göstergebilimsel bir yaklaşım hâkimdir ve tezde göstergebilimi psikanalitik bir okumaya tabi tuttuğu da görülmektedir.

Türkiye'deki sinema akademisinde "sinema toplumbilimi" kavramını (1991 yılında) literatüre geçiren tez ise uzun yıllar akademisyenlik/mütercimlik yapan

Ertan Yılmaz’a aittir. Dokuz Eylül Üniversitesi bünyesinde Ertan Yılmaz tarafından hazırlanan “Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri: Sinema Toplumbilimi Açısından” başlıklı tezi, 1993’te *Sinema Toplumbilimi Türk Sineması Üzerine Bir Deneme* (İzmir: Ajans Tümer, 1993) başlıklı kitap çıkaran Faruk Kalkan danışmanlığında hazırlanmıştır. Tezin Marksist literatürü yoğun olarak kullanmasıyla birlikte Türkiye’de yapılan sinema tezlerinde Marksist yaklaşımların çoğaldığı görülmektedir.

Sonuç

1982-1992 yılları arasında öncü fakülte ve sinema bölümlerinin gelişimi tamamlanmış, lisansüstü çalışmalar da buna bağlı olarak başlamış ve artmıştır. Sinema eğitimi veren öncü okullara 1992 sonrasında, yeni devlet ve özel üniversitelerde açılan güzel sanatlar ve iletişim fakülteleri bünyesinde bulunan sinema bölümleri eklenmekte, Türkiye’de sinema daha önce olmadığı ölçüde akademik bir çerçeveye içerisine alınmaktadır. Sinemanın akademik bir mesele olarak çalışılması, 1982 öncesindeki sinema konulu tezleri dikkate aldığımızda, oldukça az görülmektedir. Sinema bölümlerinin kurulmasıyla birlikte sinema konulu tezlerin farklı fakülte ve bölümlerde de sayıları arttığı gözlemlenmektedir.

Sinemanın akademikleşmesi öncesinde Türkiye’de filmin üretilmesinde ve anlaşılmasında şahsî tecrübeler ve beğenin hâkim olduğu, bu beğenin de ideolojik ilkelere belirlendiği aşikârdır. 1960’larda tüm dünyada başlayan filmin bir dil olarak yapılandığını iddia eden yeni akademik temayül, göstergebilimsel yöntem üzerinden ilerledi. Yine aynı dönemde ideolojik okumalar film incelemelerinde artarken; göstergebilimciler, filmdeki mizansen öğelerini göstergeler üzerinden incelemekte, psikanalitik anlayışla yaklaşanlar ise ele alınan filmlerin bilinçdışıyla kurduğu temasa yoğunlaşmaktadır. Filmin kültürel olarak toplumsal hayattaki karşılığının daha fazla hissedilmesi ve -sosyolojik, psikolojik, ideolojik vb.- pek çok açıdan kültürel varlık olarak çözümlenmeye çalışılması akademilerin kurulmasıyla başladı.

Dünyada film çalışmalarının akademik özerkliği ise 1970’li yıllara tekabül etmektedir. Bu yıllarda en revaçta olan iki önemli yaklaşım auteur (kuramı) ve göstergebilimdir. Filmlerin yapısal özelliklerini açıklamak için edebiyat eleştirisinden beslenen sinema yazarları ve akademisyenler, filmler içerisindeki motif ve yapılar üzerinde durdular. Türkiye’de sinema bölümlerine sosyoloji, felsefe ve özellikle yabancı dil fakültelerinden gelen akademisyenler, kendi alanlarında revaçta olan kuramları sinemaya taşıdı. Türkiye’de film düşüncesini akademik mecrada başlatan temel kuramın göstergebilim olması da bu yüzden tesadüfi değildir. Dilbilimdeki sözcüğün yerine filmdeki çekimi koyarak, bir yönüyle dilbilimi sinemaya uyarlayarak film düşüncesini kurmaya çalıştılar. 1980’li yıllarda ortaya çıkan ilk akademik tezler, göstergebilimin ışığı altında -psikanalitik

ve ideolojik- tür eleştirisi doğrultusunda ilerlemekteydi. *Video Sinema, Gelişim Sinema, Ve Sinema* dergileri bu dönemde yayına başladı, fakat yayın hayatları kısa sürdü. Dergilerin sayısının azalması ve ömürlerinin uzun süreli olmaması sadece sinema akademilerinin doğmuş olmasıyla ilişkili değildir, darbe sonrası sinema üretiminin azalması ve televizyon yayınının yurt çapında artması da buna neden olmuştur.

Akademinin en önemli etkisi sanat ve ticarî film arasındaki keskin ayrımı öldürme yönünde olmuştur. Zira akademiyle birlikte film bir bütün olarak değerlendirilmeye başlandı. Film, bir araştırma nesnesiydi, o yüzden bir filmin diğer filmden araştırma nesnesi olması itibarıyla bir üstünlüğü bulunmamaktaydı. Ancak 1980’li yıllarda öncelik verilen yönetmenler, alaylı sayabileceğimiz yazarların etkisiyle oluşmuştu. Türkiye’deki Sinematek etkisi ve gösterime/dolaşıma soktuğu film/ yönetmen listesi akademide hocaların önceliklerindendi, fakat 1990’lı yıllarda bu ayrım aşılmış oldu. Sinemada politik eleştiri, gerek akademi içerisinde gerek diğer mecralardaki sinema yazılarında yaygınlaştı. Bu yaygınlaşma *Antrakt, Yeni İnsan Yeni Sinema, 25. Kare* gibi sinema dergileri ile sağlandı.

Ayrıca sinema akademisinin kurulmasıyla teorik tutum ve çeşitlilik arttı. Dergilerde başlayan tartışmalarda yazarın bakışı mutlakken akademinin ürettiği yazılarda/tezlerde -özellikle 1980’lerin sonunda- teorik çerçeve ile kişiselğin iç içe geçtiği görülmektedir. Ancak akademide Türk film çalışmalarında, anlatıların çatışması üzerine yoğunlaşıldı. Filmin anlatısı ele alınırken karakterlerin zayıflığı, müziğin gelişigüzelliği, klişe diyalog, jest ve mimikler, yanlış kesmeler, kamera hareketinin nedensizliği vb. eksiklikler üzerinden bir ‘yoklar estetiği’ üzerinden değerlendirildi. Bu eksiklik ve yokluk eleştirisi de bir yönüyle “Batı”daki film dili ölçü alınarak yapıldı. Bu “hataların” neden yapıldığına ilişkin zihni araştıran, dolayısıyla kültürü merkeze alan metin azlığı da dikkat çekti

Türkiye’de sinema akademileri kuruluşlarıyla birlikte hem pratik hem de söylemsel boyutta etkin olmaya başlamıştır. Güzel sanatlar fakültesinin bünyesindeki sinema bölümleri, sektöre insan kaynağı oluşturdu. Yeşilçam döneminde yurtdışında sinema bölümleri okuyan yönetmenlerin Türkiye’de sinema akademisi henüz açılmamışken tutunma çabaları dramatik boyutlardayken, yeni kurulan sinema bölümlerinden mezun olan öğrencilere sinema iş kolunda daha sık rastlanıldı. Yalnızca Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü’nden Semih Kaplanoğlu, Yüksel Aksu, Kudret Sabancı, Oğuzhan Tercan, Ümit Ünal, Raşit Çelikezer gibi pek çok ismin mezun olması bu artışı göstermektedir. İletişim fakültelerini kuran hocalar, lisansüstü süreçle birlikte sinema bölümlerinden mezun olan hocalar yetiştirmeye başlamıştır. Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Ünsal Oskay, Âlim Şerif Onaran, Seçil Büker, Oğuz Adanır gibi isimlerin öncülüğünde, kendi öğretim üyesi kadrolarını yetiştiren akademik

bir kadro oluşmuştur. Yeni açılan bölümler, mezunlarından öğretim üyelerini çıkararak akademik olarak kendi kendine yetebilen bir hüviyete sahip olmuştur.

Akademi sonrasında ve dışında sinema düşüncesi üretmek adına pek çok dernek, düşünce grubu vb. kuruldu. Yeni kurumları, önceki kurum ve düşüncelerle bir devamlılık içerisinde görmek için 1980 öncesine dönmek gerekmektedir. Örneğin 1990 sonrası muhafazakâr ve İslamî çevrelerde görülen sinema yazılarındaki ana uğrak Ayşe Şasa’ydı. Kemal Tahir’in eski “talebeleri”nden Şasa’nın inanç dünyasını değiştirmesi, sinemayla düşünsel temasını muhafazakâr bir anlayışla kurmasını sağlayacak bir hoca da kazandırmıştı. Şasa’nın vefatına kadar olan süreçte muhafazakâr yönelim, daha çok “rüya sineması” örüntüsüyle devam etmiştir. Bu eğilim, “Düş, insanı gerçeklikten uzaklaştıran bir uyutma aracı değil (muhayyile) uyanırken görülen ve ruhsal boşluğu dolduran bir bilinç düzeyine (yakaza) işaret eder.”³⁴ ifadesinde somutlaşmaktaydı. Türkiye’de muhafazakâr kesimin sinemayı okuma biçimi olarak aşkın bir üslubu hedeflemeleri, filmi yalnızca bir iletişim biçimi değil aynı zamanda yaratıcıyla muhatap olma imkânı olarak görmeleri, bu alanla uğraşanları film ve tasavvuf arasındaki bağı araştırmaya itti.

2000 sonrasında sinemanın sivil kurumlar düzeyinde daha fazla mesafe aldığı söylenebilir. Muhafazakâr ve İslamî çevrelerin sinemaya artan ilgisi bu sayıyı artırmıştır. Kurumları sınırlandırarak düşündüğümüzde ve ilkler düzeyinde eleme yapıldığında; Bilim ve Sanat Vakfı sinema atölyelerinde (2003’te iki aylık matbu fanzin olarak ilk adımları atılan “Hayal Perdesi”, 2010’dan itibaren e-dergi olarak sürdürdüğü yayın hayatına 2018 yılına kadar devam etti. 2013 yılından itibaren başlatılan Türk Sinema Araştırmaları Projesi (TSA) ise Türk sinemasının arşivini oluşturmaya çalıştı. Kurumsal olmasa da düşünsel bağ içerisinde sol ve liberal çizgileriyle Mithat Alam Film Merkezi’ni de Sinematek bağlamı içerisinde değerlendirebiliriz. 15 Aralık 2000 yılında Mithat Alam’ın öncülüğüyle Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi (MAFM) kuruldu.³⁵ 2001 yılında kurulan *Altyazı* dergisi Eylül 2003 tarihinde merkezin bir yayını oldu.³⁶ Mithat Alam, film merkezi ve *Altyazı* arasındaki ilişkiyi British Film Institute ve *Sight&Sound* Dergisi arasındaki ilişkiye benzetmektedir. Yapılan her faaliyetin ücretsiz olduğu merkezde öğrencilere, film arşivinden faydalanmaları ve merkez bünyesinde yapılan faaliyetlere katılımları gibi olanaklar sağlandı. Mithat Alam, kendi merkezlerinin duruşunu ise ideolojilerinin olmadığını; insan haklarından yana, özgürlüklerden yana, “ötekileri” “öteki” olmaktan çıkarmaya çalışan, hoşgörü kültürünü destekleyen ve sansüre karşı çıkan bir duruş olarak tanımlamaktadır.³⁷ Vefat eden Seyfi Teoman gibi yönetmen ve kendi dergileri olan *Sinefil* (fanzin) dergisindeki pek çok

34 A. Şasa, S. Yalsızuçanlar ve İ. Kabil, *Düş, Gerçek ve Sinema*, İstanbul: İz Yayıncılık, 1997, s. 23.

35 Mithat Alam ve B. Dönmez, *Sinemayı Seven Adam*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s. 199.

36 Alam ve Dönmez, *Sinemayı Seven Adam*, s. 212.

37 Alam ve Dönmez, *Sinemayı Seven Adam*, s. 224, 225.

yazarın *Altıyazı*'ya geçmesiyle birlikte Mithat Alam Merkezi, Türkiye'deki sinema düşüncesine katkı vermeye devam etmektedir.

1999 yılından itibaren bir grup sinema akademisyenin başlattığı "Türkiye'de Film Araştırmaları'nda Yeni Yönelimler" sempozyum serisi, Türkiye'deki sinema araştırmalarının teorik temellerine ilişkin gündemin nabzını tutarken; yurtdışındaki yayın kuruluşlarının Türk sineması üzerine odaklanması ise teorik yönelimin gidişatını oluşturmaktadır. Mezkur sivil kurumlar, akademinin içerisinde yer almasa bile kültür gündemi oluşturma nitelikleri itibarıyla akademiyle iç içedir. Türkiye'de belediyelerin oluşturduğu kısa film atölyeleri, bankaların desteğinde gerçekleştirilen kısa film atölyeleri, İstanbul Film Festivali ve Boğaziçi Film Festivalleri gibi oluşumlar ise akademi ve sektör beraberliğini artırarak ülkedeki film beğenisinin standardını belirleme iddiasındadır. İstanbul Modern, Salt Galata gibi özel müzeler, düzenledikleri film gösterimleri ve panellerle birlikte sinema düşüncesini üretmeye başlamıştır.

2000 sonrası Türkiye'de sinema eğitiminin özel kurumlarda, üniversitelerde verilmeye başlamasıyla birlikte öğrenci ve öğretim elemanı sayısı artmakta, bu artış aynı zamanda sinema üzerine eğitilmiş kamuyu genişletmektedir. 1990 ve 2000'li yıllarda akademisyenlerin aynı zamanda "yeni sinema yazarları" olarak da görüldüğü yıllardır. Artan TV kanallarının etkisiyle dünya sinemasına ait örneklerin çoğalması, buna bağlı olarak da yeni bir izleyici tipinin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1982 yılında başlayan İstanbul Film Festivali gibi festivallerin oluşturduğu "kültürel habitus" da yeni izleyicinin imtiyaz alanını artırmaktadır. Sinema üzerine yazan ve okuyan izleyici de bu döneme has bir kitleyi oluşturmuştur. Ancak Türkiye'de 1960'larda kurulan denklem (ulusalcılar, sinematek, MTTB vb.) farklı biçimlerde gelişse ve aralarındaki etkileşim değişse de günümüzde devam etmektedir.

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

Yusuf Ziya GÖKÇEK

Öz

Türkiye’de 1970’lerin ortasından itibaren sinema derslerinin üniversitelerin müfredatına girmesi lisansüstü düzeyde film çalışmalarını başlatan önemli bir öncüdür. Aynı zamanda 1980’li yılların başında hızlanan fakülteleşme çabaları, sinemanın lisansüstü düzeyde de çalışılmasına istikrarlı bir biçimde destek sağlamıştır. Sosyal bilimler alanında pek çok ana bilim dalı da çalışma konularıyla sinemayı ilintilendirerek literatürün pek çok yönüyle tartışılmasına ve anlaşılmasına imkân sağlamıştır. Önde gelen üniversitelerde sinema bölümünün kurulmasının tamamlandığı 1982-1992 yılları ile sınırlandırılmış bu çalışma, Türkiye’deki film araştırmalarının/çalışmalarının akademi öncesi süreci ve sonraki gelişmelerini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu yıllar arasında yapılan tez çalışmaları ise önemli ölçüde akademi öncesi anlayışlardan ve tartışmalardan beslenmektedir. Bu nedenle bu çalışma, akademi öncesi süreçte öne çıkan grupların sinema düşüncelerini ve akademileşmeye bakışlarını, akademi sonrası ise sivil kurumların sinema anlayışlarını ve akademinin sinema yazınına etkilerini değerlendirmektedir. Çalışmada Türkiye’de sinema alanında yapılan yüksek lisans ve doktora düzeyinde tezlerin araştırma alanları, beslendikleri düşünsel kaynakları, kuramsal zeminleri, coğrafya olarak nereleri kapsadıkları ve anahtar kelimelerine dair veriler sunulacak ve genel bir değerlendirmede bulunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sinema Akademisi, Sinema Tezleri, Akademik Sinema.

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

Yusuf Ziya GÖKÇEK

Abstract

It is a remarkable precursor giving a start postgraduate studies that cinema was included curriculum in Turkish universities. Also, the incremental efforts to establish faculties in the early 1980s provided a consistent support to postgraduate film studies. Meanwhile, various departments in social sciences gave opportunity for discussion and understanding of literature with its numerous aspects by making connections between their areas and cinema. Current study, narrowed by the years between 1982 and 1992 in which departmentalisation of cinema was completed in leading universities, aims to examine the process before cinema academy and later developments. The dissertations submitted between these years were significantly fed by pre-academic perspectives and discussions. Therefore, this study examines cinema approaches of pioneer groups and their considerations about academy in pre-academic period, and civil organisation's cinema approaches and the effect of academy on cinema literature during post-academic period. This study provides knowlegde about postgraduate dissertations' study fields, intellectual resources which they were fed by, theoretical bases, geographic scopes, keywords and makes general assesment.

Keywords: Turkish Cinema Academy/ Faculty, Cinema Theses, Academic Cinema