

# Türkiye'deki Sanat Piyasasının Oluşum Sürecinin Sanat Sinemasının Kurumsallaşmasına Etkisi

## The Effect of the Formation Process of the Art Market in Turkey on the Institutionalization of Art Cinema

Bariş Saydam<sup>1</sup>  
Serpil Kirel<sup>2</sup>

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 19.04.2022 | Kabul Tarihi: 18.06.2022

### Özet

Türkiye'de sanat piyasasının oluşum süreci Avrupa'dakine benzer bir yol izler. Osmanlı İmparatorluğu içerisinde padişahın ve devlet erkânından kişilerin hamiliğinde ilerleyen sanatçılar, Batılılaşma hamlelerinin uzantısı olarak kurulmaya başlanan sanat piyasası çevresinde üretim gösterirler. İmparatorluk içerisinde yaşayan Rum, Yahudi ve Levantenlerin kurulmasında ön ayak olduğu sanat piyasası, müze ve sergilerle birlikte Osmanlı'nın son döneminde daha geniş kitlelere ulaşır. Bu dönemde Avrupa'dakine benzer şekilde bir sanat piyasasının oluşmasıyla birlikte yeni sanatçılar da eserlerini sergileyebilecekleri bir ortama sahip olurlar. Cumhuriyet'in ilânı ile birlikte ise devlet sanatın başlıca hamisi konumuna gelir. Başta Mustafa Kemal Atatürk ve yaverlerinin teşvikleriyle birlikte çeşitli devlet kurumları da sanat eserlerini satın alarak sanatçıların ayakta kalabilmesine ve özgün işler üretebilmesine imkân tanır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise yeni kurulan müzeler, sanat galerileri ve sanatçıların bir araya geldiği mekânlarla birlikte sanat alanında bir kurumsallaşma süreci yaşanır. Bu sürecin bir uzantısı olarak Türkiye'de sanat sineması da İkinci Dünya Savaşı sonrasında Atilla Tokatlı'nın Denize İnen Sokak (1960) filmi ile ilk örneğini verir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında sinema derneklerinin, cemiyetlerin ve film kulüplerinin kurulması ile başlayan sinema sanatının kurumsallaşma süreci, 1960'lı yıllarda Türkiye'deki sanat sinemasının oluşum ve gelişim sürecine de etki eder. Bu çalışmada Türkiye'de sanat sineması oluşumu üzerinde etkisi olan dinamiklerin olası kültürel sonuçları tartışmaya açılarak sanat sineması üretimi merkezinde tarihsel koşulların ve oluşumların izi sürülecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Sanat piyasası, sanatta hamilik, patronaj ilişkisi, sanat sineması, sinema kulüpleri

### Abstract

The formation process of the art market in Turkey follows a similar path to the one that happened in Europe. Artists, who proceeded under the patronage of the Sultan and state officials in the Ottoman State, make productions in the art market, which was initiated to be established as an extension of the westernization movements. The art market, which was pioneered initially by Greek, Jewish, and Levantine citizens who lived in the State, reached wider masses in the last period of the Ottoman State along with museums and exhibitions. In this period, after the formation of an art market that was similar to the one in Europe, new artists also had an environment where they could exhibit their works. After the proclamation of the Republic, the state became the main patron of the arts. Various state institutions also allowed artists to survive and produce original works by purchasing works of art with the encouragement of Mustafa Kemal Atatürk and his aides. An institutionalization process was experienced after the Second World War in the field of art with newly established museums, art galleries, and places where artists came together. As an extension of this process, art cinema gave its first example in Turkey after the Second World War with Atilla Tokatlı's film *Denize İnen Sokak* (1960). The institutionalization process of art, which was initiated with the establishment of cinema associations, societies, and film clubs after the Second World War, also affected the formation and development process of art cinema in Turkey in the 1960s. In the present study, possible cultural consequences of the dynamics that had effects on the formation of art cinema in Turkey will be discussed, and historical conditions and formations will be traced with the art cinema production in the center.

**Keywords:** Yaşar Kemal, Turkish cinema, folk-literature, archetype

<sup>1</sup> Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, bar\_saydam@hotmail.com Orcid: 0000-0002-4344-2613.

<sup>2</sup> Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, serpil.kirel@marmara.edu.tr  
ORCID: 0000-0003-1768-4835

## Giriş

Sanatın özerkleşme ve kurumsallaşma süreci modern metropol yaşamı ile paralel gelişir. 19. yüzyılda artan sanayileşmenin etkisiyle birlikte metropol yaşamında da hızlı bir değişim görülür. Walter Benjamin bu dönemde gerçekleşen belli başlı gelişmeleri ifade ederken, demir ve çeliğin bina yapımında kullanılması daha büyük ve görkemli yapıların inşa edilmesini, kentlerin büyüyerek genişlemesini olanaklı kıldığını belirtir (2011, s. 88-89). Şehringenişlemesi, yeni teknolojilerle donatılması ve ulaşım ağının yeraltı, yeryüzü ve gökyüzü şeklinde bir hiyerarşiye kavuşması şehir yaşamına yönelik büyük bir albeni yaratır. Bu dönemde caddeler genişler, bulvarlar büyür. Yeni ve steril mahalleler ortaya çıkar. Ortaçağ kentlerinde iç içe yaşayan yoksul semtlerdeki mahalleler kentin çeperlerine itilir. Mimariyle birlikte sınıfsal bir hiyerarşi de inşa edilir. Şehirler büyük bir hızla büyüyüp genişlerken bireyler de bilim ve rasyonalite temelinde yaşanan ilerlemenin hazzını hissetmekte; büyük gökdelenler, apartmanlar, tramvaylar, zeplinler metropollerini cazibe merkezleri haline getirmektedir (Çakır, 2002, s. 147). Metropol yaşamının kapitalizm ile ilgili kavramlarla düşünülmesi bize başka bir boyut sağlar. Hızlı bir biçimde nüfusu büyüyen metropolde üretim, pazar için yapılır. Üretilen ürünün aynı boyutta, aynı içerikte ve seri biçimde üretilmesi istenir. Üretim fazlası söz konusudur. Pazar için üretilen eserde yüzyüze iletişim, üreten ve tüketen arasındaki denge, ürünün anlık ihtiyaçtan çok ihtiyaç fazlasına dönüşmesi gibi bir dizi değişim yaşanır (Simmel, 2009, s. 319). Pazar ve piyasa kavramları kapitalist şehirde ön plana çıkar. Bütün bu değişim bireyin kendisiyle ve çevresiyle kurduğu ilişkiyi de derinden etkiler. Kapitalist kent ekonomisi içerisinde yaşayan birey bu yanı sıra kendisine ve çevresine yabancılaşırken, varoluşsal olarak da kendisini anlamlandırmakta ve aidiyet ilişkisi kurmakta zorlanır (Artun, 1999, s. 19). Bunun iki taraflı bir süreç olduğu unutulmamalıdır: Metropol yaşamı bireyi varoluşsal travmaya sürükleyen, onu etrafındaki herkesle ve her şeyle aynı olmaya zorlayan, nesneleştirilen ve edilgen kılan bir süreci ifade eder. Ancak diğer yanı sıra da metropoller sınırsız özgürlüklerin, imkânların ve hazzın içerisinde barındığı cezbedici bir merkezdir (Simmel, 2009, 324-325). Metropol yaşamının getirdiklerini sanata etkisi üzerinden yorumlamak için Jürgen Habermas'a başvurulabilir. Habermas burjuva toplumunda yaşananların aynı zamanda sanatın işlevlerinde önemli ve köklü değişimlere neden olduğundan söz eder. Habermas'a göre "doğayla mimetik ilişki", "diğerleriyle dayanışma halinde yaşama" ve "araçsal rasyonalitenin buyruklarından bağımsız hayal gücüne de serbestlik tanıyan iletişim tecrübesi" gibi metropol yaşamında neredeyse "illegal" hâle gelen birtakım ihtiyaçlar ancak sanat yoluyla yaşanabilir (aktaran Bürger, 2017, s. 64). Endüstri toplumunun bireyi yutan ve aynılaştıran cenderesi içerisinde daralan, kendi kimliğini özgün bir şekilde ifade etmek isteyen sanatçılar bu dönemde modern toplumsal yaşama olan tepkilerini yüzyıl boyunca süregelen yerleşik sanat anlayışına karşı çıkışlarıyla birleştirir. Kapitalist ve burjuva değerler sistemine karşı duyulan öfke ve tiksinti, sanatçıları toplumsal ve sanatsal kurumlara yabancılaştırır. Mukadder Çakır'ın ifadesiyle sanat artık yaşananı ve görüleni ifade etmek için yetersizdir; "yaşamın açık seçikliği" parçalanmıştır (2002, s. 153). Matei Calinescu'ya göre kendi yaşadığı çağa yabancılaşan ve fragmanlara ayrılmış bir gündelik yaşam deneyimine maruz kalan sanatçı, zamanla Rönesans'ın romantik hümanizminden de burjuva merkantalizminden de uzaklaşır. Sanatçı, güzellik idealini yıkmak ve burjuvazinin örgütlediği sanat algısını sarsmayı hedefler (2017, s. 51). Anlaşılacağı üzere modern metropol yaşamının bireyi kişisel bir yaşama zorlaması, yaşamın açık seçikliğinin parçalanmasıyla birlikte kişisel ifadenin öne çıkması sanatı da besleyen bir durumdur. 19. yüzyılın ilk yarısı yeni kapitalist iş biçimlerinin kent yaşamında yaygınlaşmasıyla birlikte kişilerin yaşadıkları dünyayla kurduğu bağı da sorgulamalarına, çoğu zaman içerisinde buldukları dünyaya isyan etme isteğiyle kendi durumlarını örtük bir biçimde ifade etmeye yöneltir. Yavaş yavaş geleneksel kurumların gücünü yitirmesiyle birlikte kapitalist sisteme ve metropol yaşamına yönelik isyan duygusu diğer alanlarda da hızlı bir şekilde yayılır.

Sanatsal üretim ile sanatçı ve dünyası arasındaki ilişki üzerinde durulması gereken önemli bir tartışma alanıdır. Bir sanatçı, sanatını ortaya koyarken yaşadığı zamanın koşulları tarafından tarihsel ve psikolojik anlamda dolaylı olarak da olsa bir çerçeve ile kuşatılır (Holly, 2012, s. 30). Pierre Bourdieu bu çerçeveyi tanımlarken "habitus" kavramını kullanır. Bourdieu'ya göre habitus, "bir eyleyicinin pratiklerinin tümünü, hem özdeş kalıpların uygulanmasının bir ürünü olmasından dolayı sistemli kılan, hem de aynı zamanda başka bir yaşam tarzını oluşturan pratiklerden belli bir sisteme göre ayrı kılan şey"dir (2021, s. 226). Bourdieu, kişinin içerisinde bulunduğu varoluş koşullarını tanımlamak için habi-

tus kavramını kullanır. Habitusu tanımlamak için bir şemadan yararlanır. Bu şemaya göre en üst kümede varoluş koşulları vardır. O koşullar kişinin içerisinde bulunduğu habitusu belirler. Habitus ise kişinin yaşama pratiklerini, onlar da yaşam tarzını ve gündelik hayattaki kararlarını etkiler (2021, s. 228). Bireyler, habitus tarafından kuşatılmıştır ve beğenileri habitusun dolayımı ile varolur. Habitus aynı zamanda belirli türde yer ve koşullardaki toplumsal deneyimlerimizin bir sonucu olmasının yanında, zihnimizde taşıdığımız dil, etnisite vb. soyut kavramlardan oluşan kişinin eğilimlerini de ifade eder (Palabıyık, 2020, s. 9). Dolayısıyla bu perspektiften değerlendirildiğinde bir kişi içerisinde bulunduğu çağdan, ortamdan, sınıftan ve sosyal çevreden bağımsız hareket edemez. Yapıp ettikleri çevresindeki habitus tarafından önceden belirlenmiştir. Bir eserin ortaya çıkmasını sağlayan kültürel habitus bu anlamda önem taşır. 19. yüzyılda sanatta yaşanan hareketlenme ile birlikte bu dönemde yeni bir kültürel habitus tanımlanır. Akademiden ayrılarak eserlerini müzelerde, sanat galerilerinde ve çeşitli sanatsal ortamlarda sergileyen sanatçılar bir sanat piyasasının oluşmasını sağlar. Bu piyasanın etrafında Bourdieu'nun tanımı ile "kültürel sermaye" oluşur. Toplumda yüksek olduğu düşünülen değerler hakkında bilgi sahibi olmanın bir karşılığı olan kültürel sermaye, toplumda statü kazanma ve eğitim üzerinden fırsat eşitsizliğinin meşru bir zemin kazandığı bir durum yaratır (Palabıyık, 2020, s. 15). Türkiye'de de sanat piyasasının oluşum sürecini tanımlarken, geçmişten günümüze sanat piyasasının nasıl oluştuğu ve özerkleştiğini aktarmak için öncelikle sanat piyasasının nasıl bir habitusa sahip olduğunu ve bu piyasanın etrafında nasıl bir kültürel sermayenin oluştuğunu kavramak anlamlıdır. Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Cumhuriyet'in erken döneminde sanat, sanatçı ve sanat hamiliği gibi kavramları ele almadan önce sanat piyasasının oluşum ve gelişim evrelerini ortaya koymak anlamlı olacaktır. Türkiye'deki sanatsal üretimi anlamamıza yarayacak kırılma noktaları tarihsel süreçle birlikte değerlendirilmelidir. Tahmin edileceği üzere değişen tarihsel, siyasal, ekonomik, toplumsal, teknolojik ve fiziksel koşullarla birlikte dönüşen kimi zaman devlet eliyle, kurumsal ya da bireysel kaynak ve (ulusal/uluslararası) desteklerle hayat bulup güçlenen sanat piyasasının ardından sinemasal ortamın da yaşanan kültürel ve ekonomik (olumlu/olumsuz) etki ve müdahaleler sonucu çatışmalı bir gelişim gösterebilir. Bu nedenle Osmanlı İmparatorluğu sürecinde ve Cumhuriyet sonrası dönemde sanatsal üretim, sanat piyasası, hamilik ve destekleme yaklaşımlarının ana hatlarıyla izini sürmek anlamlıdır.

## 1. Osmanlı Dönemi'nde Sanat Piyasasının Oluşum ve Gelişim Süreci

Osmanlı İmparatorluğu döneminde sanatçıların var olabilmesi için hükümdarın ve devlet adamlarının sanatta hamilik yapmalarına ihtiyaç duyulur. Tarihiçi Halil İncalcık'a göre Osmanlı İmparatorluğu gibi "patrimonyal" türdeki toplumlarda sosyal onur, statü ve mertebeler ancak hükümdar tarafından belirlenir (2018, s. 7). Dolayısıyla her alanda mertebenin en üstündekiler sarayın himayesinde olur. Saraydaki Sultan, etrafındakileri onurlandırırken onun onurlandırdığı sanatçılar ve zanaatçılar da sarayın seviyesini yükseltir (İncalcık, 2008, s. 8). Hanedanlar arasındaki rekabette, sarayların gösterişi yanında himaye edilen sanatçıların varlığı ve imparatorluğun hamiliği de önem taşır (Lüleci, 2015, s. 88). Egemen yönetim kavrayışına göre hükümdar, sınırları içerisindeki topraklara ve mülklere sahip olduğu kadar o coğrafyada yaşayan insanlara da sahiptir. Dolayısıyla bir sanatçının tek başına istediği şekilde sanatını icra etmesi ve geçimini bundan sağlayabilmesi mümkün değildir. İktidar, sanatçılar ve sanatsal üretim arasındaki karşılıklı etkile(n)me ilişkisinin ekonomik ve kültürel yönünü şairler ve yöneticiler arasındaki ilişkiden takip etmek olasıdır. Osmanlı'nın kuruluş ve gelişme dönemlerinde seferlerden, savaşlardan ya da önemli olaylardan sonra göz önündeki şairler yazdıkları şiirleri devlet erkânı üzerinden padişaha iletmeye çalışırlar. Çoğu zaman doğrudan padişaha ithafen şairler şiirlerini ve kasidelerini yazarlar: Yûsuf Has Hâcib'in Kutadgu Bilig eseri Tabgaç Buğra Han'a, Edib Ahmed Yükneki'nin Atabetü'l-Hakâyık eseri Muhammed Dad Sipehsalar Beğ'e; Kaşgarlı Mahmud'un Dîvânü Lugâti't-Türk eseri Halife Ebu'l-Kâsım Abdullâh'a sunulmuştur (Kalkışım, t.y., s. 105). Şairlerin padişahlar için yazdıkları kasidelerde öte yandan lirizm yerine tasannu<sup>1</sup> esastır. Bu yaklaşım da yazılan kasidelerin incelikli bir sembolizm içermesine neden olur. Kasideler ancak saray kültürüne sahip kişilerce anlaşılır. Dolayısıyla bu tarz tasannu içeren kasideler sanatın ne olup ne olmadığı konusundaki tartışmalara yol açar. Karacaoğlan'ın halk dilinde yazdığı şiirler sanat olarak kabul edilmezken, tasannu içeren padişah övgüsü kasideler sanatın en yükseği olarak kabul görürler (İncalcık, 2018, s. 34). Patronaj sistemi, Ortaçağ'da kilisenin egemen olduğu dönemdeki sanat, sanatçı ve sanat eseri kavramlarının net ve dogmatik tanımları gibi Osmanlı'da da bu kavramların padişah tarafından tanımlanmasına yol açar.

<sup>1</sup> Tasannu kelimesi yapmacık ve suni hareket anlamına gelir. Zorla bir şeyi daha iyi göstermeye çalışmak anlamında kullanılır. (tdk.gov.tr)

Osmanlı'da mutlak otorite olan padişahın varlığı bu anlamda Osmanlı sanatının da bu otorite etrafında şekillenmesini gerektirir (Durmuş, 2009, s. 15).

Bilim ve sanat erbabının teşvik edilmesi Fatih Sultan Mehmed (1451-1481), Yavuz Sultan Selim (1512-1520) ve Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) dönemlerinde yaygınlaşır (Kalkışım, t.y., s. 106). Şairler, eserlerini hükümdarlara sunarken eserleri karşılığında bir ücret talebinde bulunurlar. 16. yüzyılda yaşayan Divan Edebiyatı şairlerinden Zâtî, padişaha her yıl üç kaside verdiğini ve iki bin akçe ve bayramlarda kıymetli elbiseler aldığını belirtir (İsen, 1994, s. 216-217). Yavuz Sultan Selim'e bir gazel takdim eden Hafız Acem, gazeli karşılığında İstanbul'daki Ali Paşa Medresesi'nin müderrisliğine atanır (Kınalızâde, 1989, s.277). Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran ve Mısır seferlerini yazan Şükrî, seksen bin akçe tutarında tımar alır (İsen, 1994, s. 234). Kanuni'ye kasideler sunan Hayâlî ise önce ulufeye bağlanır, sonra da tımara layık görülür (İpekten, 1996, s. 95). Dolayısıyla şairler padişahlara sundukları kaside ve gazeller karşılığında akçe, tımar, ulufe ya da değerli hediyeler olarak bir patronaj ilişkisi içerisinde sanatlarını icra ederler. İnalçık'a göre Batı'da Rönesans ile birlikte başlayan ticaretle ilgilenen burjuvazinin yükselişi gibi bir süreç o dönemlerde Osmanlı'da gelişmediğinden dolayı "burjuva sınıfı feodal-patrimonyal efendiler" Osmanlı'da sanat hamiliğine soyunamaz. Doğu'daki merkezî patri-monyal devlet yapısı bilginleri ve sanatkârları saray ve devlet adamlarına bağımlı kılar (2018, s. 12). Bu bağımlılık ilişkisinden dolayı sanatın mekânı daha çok saraylar, paşa ve bey konakları olur. Bu mekânlar hem birer sanat mekânı hem de korunma alanı olarak öne çıkarlar (Durmuş, 2009, s. 16-17).

18. yüzyıla gelindiğinde ise Osmanlı'nın Batılı toplumlarla ilişkileri sıklaşır. Matbaanın kurulması, çeviri faaliyetlerinin artması, seyyahların Doğu'ya yönelik merakları Aydınlanma düşüncesinin Osmanlı'nın düşünce ve kültür dünyasında da fikri anlamda bir zenginleşme yaratır. Bu dönemde gayrimüslim nüfustan çeşitli tüccarlar da Osmanlı içerisinde bir sanat piyasasının oluşmasına katkı sağlar (Rastgeldi, 2019, s. 26). 19. yüzyılın ortalarında elçiler, seyyahlar, ressamalar ve diğer sanatçılar Osmanlı topraklarını sıklıkla ziyaret ederken, eserlerinin bir kısmını da padişaha sunarlar.<sup>2</sup> Özellikle Doğu'yu resmeden ressamaların resimleri bu dönemde saray tarafından satın alınır ve sarayda önemli ölçüde Oryantalist resim koleksiyonunun oluştuğu görülür (Rastgeldi, 2019, s. 27). Batılı anlamda resim geleneğinin Osmanlı'da başlaması ise askeriye öğrencilerinin haritalama ve gravür becerisi kazanması için 1793 yılında kurulan Mühendishane-i Berr-i Hümayun ile gerçekleşir. Sonrasında buradan mezun olan asker ressamaların<sup>3</sup> yaptığı manzara resimleri ile Osmanlı'da Batılı tarzda resim sanatı başlar (Başkan, 1991, s. 1). 1883'te Batı'daki Güzel Sanatlar Akademileri'nin bir benzeri olarak Sanayi-i Nefise Mektebi kurulur (Tansuğ, 1996, s. 110). Osman Hamdi Bey'in gayretleriyle açılan mektepte akademik anlamda bir eğitim verilmesinin yanı sıra resim atölyeleri de açılır. Bu şekilde Batılı tarzda resim sanatını öğrenen ilk sivil öğrenciler yetişir (Yılmaz, 2010, s. 177). Bu dönemde ayrıca yurt dışında eğitim alan sanatkârların ülkeye dönüşü ile mektepten mezun olanlarla birlikte gayrimüslim nüfusun yoğun olarak yaşadığı Pera önemli bir sanat merkezi haline gelir (Uslu, 2010, s. 12). Bu dönem, resim sanatında "Pera Dönemi" olarak da anılır. Bu dönemde gayrimüslim tüccarların sanata olan ilgisinin yanı sıra Osmanlı bürokratları arasında da sanata yönelik bir ilgiden söz edilebilir (Duben, 1990, s. 197). Kapitülasyonlarla birlikte ekonomik anlamda güçlenen gayrimüslim tüccarlar bu dönemde Osmanlı toprakları içerisinde ilk güçlü sanat koleksiyonlarını da oluşturmaya başlar. Bunlardan ilki Üsküdar doğumlu Kalust Gülbenkyan'ın koleksiyonudur. Kalust Gülbenkyan, Osmanlı-Türk eserlerinin yanı sıra resim, çini, mobilya ve Mezopotamya uygarlığından pek çok parçanın dâhil olduğu önemli bir koleksiyona sahiptir. İstanbul kökenli Camondo ailesinin koleksiyonu da Gülbenkyan'ın koleksiyonu kadar güçlüdür. Camondo ailesi de uzun süre sanatın hamisi olarak Pera'da nam salar. Ailenin koleksiyonları içerisinde Monet ve Degas gibi pek çok önemli İzlenimci ressamın tablosu vardır. Osmanlı'da ise sarayın dışında ilk ve en çok bilinen koleksiyon Halil Şerif Paşa'ya aittir. Halil Paşa'nın koleksiyonunda İzlenimcileri etkileyen Courbet ve Delacroix gibi önemli ressamaların yanı sıra pek çok farklı ressamın resmi de bulunur (Rastgeldi, 2019, s. 29-30). Avrupa'da Rönesans döneminde sanatın hamiliğine soyunan burjuvazi gibi Osmanlı'nın son döneminde de benzer bir süreç yaşanır. Başta Pera ve Galata olmak üzere gayrimüslimlerin yoğun olarak yaşadıkları bölgelerde sanata hamilik yapan ailelerle birlikte toplum içerisinde sanat eserlerinin dolaşımı sağlanarak bir sanat piyasası da oluşmaya başlar.

<sup>2</sup> Bu dönemde sosyal ve kültürel alanda Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı ile ilişkileri de hızlanır. Çelebi Mehmet Efendi 1720-1722 yılları arasında Paris'e gönderilir ve Paris Sefaretnamesi isimli eseri yazar. Moskova ve Viyana'ya elçi heyetleri gönderilir. İmparatorluğu çok sayıda Batılı seyyah, tüccar ve elçi heyeti ziyaret eder. Bunlar Batı ile ilişkilerin gelişmesini ve sanat alanında faaliyet gösterecek insanların da Osmanlı'da artmasına imkân sağlar (Rastgeldi, 2019, s. 27).

<sup>3</sup> Osmanlı İmparatorluğu içerisinde Batılı sanat dallarının ortaya çıkması ve geniş kitlelere ulaşmasında askeriye önemli bir yer tutar. Batılı resim geleneğinin oluşmasında askeriyenin öncülük olmasının yanı sıra yerli sinemacılık faaliyetlerinin başlaması ve gelişmesi konusunda da askeriye öncülük bir rol oynar.

Sanat piyasasının oluşmasını sağlayan etkenlerden biri de sergilerdir. Yerli ressamların katılımı ile açılan ilk sergi 1873 yılında açılan Sanayi Mektebi Sergisi'dir. Bu sergi kapsamında Tıbbiye ve Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin yanı sıra buralarda ders veren resim öğretmenlerinin de eserleri sergilenir (Yaman, 2012, s. 101). Bu sergiyi 1875 ve 1877 yıllarında açılan sergiler takip eder. Bu sergilerde Şeker Ahmed Paşa, Bedri Halil Paşa, Osman Hamdi Bey ve Nuri Bey'in de resimleri sergilenir. Bu isimler, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk öğrencileri arasındadır ve "Primitifler" olarak da anılırlar. İzlenimci ressamların etkisi altında kalırlar. Umut Görmeç, bu dönemin ressamlarının resimlerinde saray ve köşk görüntülerine yoğunlaşmalarının, padişahın gezintiyeye çıktığı, dinlendiği doğayı, bahçeleri betimleyen yapıtların fazla olmasının patronaj ilişkisiyle açıklanabileceğini iddia eder (2018, s. 1365). Dikkat çekici bir biçimde ilk özgün ressamların resimleri sadece resimlerin alıcılarına yöneliktir. Bilindiği üzere ilk açılan sergilerde Sultan Abdülaziz beğendiği resamlara ödül dağıtır (Rastgeldi, 2019, s. 28). Stamboul gazetesi yazarı RegisDelbeuf resimlerin bir kısmı sergide satılsa da halkın resim satın alma alışkanlığının henüz gelişmediğinden ve bir resim piyasasının tam olarak oluşmadığından yakınır (aktaran Rastgeldi, 2019, s. 33). Piyasayı oluşturacak unsurlar yavaş yavaş şekillenmeye başlasa da 19. yüzyılda gayrimüslim tüccarların varlığının etkisi haricinde saray ile sanatçılar arasındaki patronaj ilişkisi devam etmektedir.

Ülkemizde sanat alanında bu türden dinamikler söz konusu iken 1851 yılında bir başka gelişme dikkat çeker. 1851'de Londra'da ilki düzenlenen Dünya Fuarı sanatın küreselleşmesini ve Osmanlı'nın da küreselleşen sanatın bir parçası olmasını sağlar. Dünya Fuarları sanatın küreselleşmesi yolunda atılan ilk önemli adımlardan biri olur (Ergüney ve Pilehvarian, 2015, s. 227). Londra'daki ilk fuarda katılımcı ülkeler geleneksel el sanatlarını, tarım ürünlerini ve hammaddelerini sergilerler. 1867 yılında Paris'te açılan ikinci fuarda ise katılımcı ülkeler genel kaidelerden bağımsız kendi istekleri çerçevesinde pavyonlar oluşturur. Bilindiği üzere Osmanlı İmparatorluğu bu fuarda Yeşil Camii, Hürrem Sultan Hamamı ve Çinili Köşk'ün replikasını sergiler. Bunun yanı sıra Osmanlı'yı fuarda temsil edeceği düşünülen halılar, altın kaplı kumaşlar, gümüş işlemeli ipek kıyafetler, lüks mobilyalar, ham ve işlenmiş ipekler, kürkler, çömlekler, fayans ve çiniler, müzik aletleri, silahlar, eyer, kundura, kozmetik ve ilaç endüstrisine ait eski objeler de sergilenir (Ergüney ve Plehvarian, 2015, s. 231). Endüstri Devrimi'nin bir uzantısı olarak açılan pavyonlarla birlikte Osmanlı İmparatorluğu da küreselleşen sanat piyasasının bir parçası olmaya başlar.

Türkiye'deki sanatsal oluşumun nüvelerini oluşturan bir başka kültürel etkilenme/ilişkilene olgusu da Avrupa'ya resim sanatını geliştirmek için giden ressamlar aracılığıyla yaşanır. 1900'lerin başında Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olduktan sonra Fransa'ya giden ve Fransız İzlenimci resamlardan etkilenerek ülkeye dönen yeni bir ressam kuşağı vardır (Tansuğ, 1995, s. 161). Bu kuşağa "1914 Kuşağı" ismi verilir. 1914 Kuşağı, resimlerinde aşırı gerçekçiliğe ve natüralist etkilere karşı İzlenimci ışık ve renk kullanımıyla resim sanatına bir tazelik getirir (Turani, 1981, s. 93). Ressamlar ilk sergilerini 1916 yılında Galatasaraylılar Yurdu'nda açarlar. Toplamda kırk dokuz sanatçının yüz doksan eseriyle katıldığı sergiyi, kendisi de bir ressam olan Velihaht Abdülmecit Efendi<sup>4</sup> destekler (Görmeç, 2018, s. 1376). 1933 yılında ise Avrupa'da 19. yüzyılda ortaya çıkan akademiye "başkaldıran sanatçılar"a benzer şekilde Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino, Fikret Adil ve Eşref Üren gibi ressamlar D Grubu ismini verdikleri bir hareket başlatır (Arseven, 1967, s. 238). Hareketin içerisindeki ressamlar Türk resim sanatının Avrupa'daki modern resim akımlarının gerisinde kaldığına inanmaktadır (Güvemli, 1987, s. 248). Ancak akım ortaya çıktıktan sonra pek çok ressam Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nün başına getirilen Fransız ressam Leopold Levy'nin isteği ile bu kurumda çalışmaya başlar. Böylece akademinin dışında üretim yapmak için bir araya gelen grup, akademinin içerisinde üretim yapan ressamların ayrılmasıyla güç kaybeder (İndirkaş, 2001, s. 30).

Osmanlı'da sarayın hamiliğinde başlayan ve gelişen sanat çalışmaları 19. yüzyılda gerçekleşen siyasi, ekonomik ve toplumsal olaylarla birlikte gayrimüslimlerin de sanat alanında söz sahibi olmasını sağlar. Özellikle Pera ve Galata gibi bölgelerde sanat hamiliği yapan gayrimüslim aileler ve buna paralel biçimde sanatın akademiye öğretilen bir zanaata dönüşmesiyle birlikte bir sanat piyasası da oluşmaya başlar. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise sanatın hamiliğini yapan sarayın yerini devlet alır.

<sup>4</sup> II Abdülmecid, Osmanlı hanedanlığında son İslâm halifesidir. 1918 yılında tahta çıkar ve saltanatlığını kaldırdığı 1922 yılına kadar tahta kalır. Aynı zamanda resim ve müzikle de ilgilenmektedir. Bkz. Emile Tarin, *İlkerin Padişahı Sultan Abdülmecit* (İstanbul: Parşömen Yayınları, 2011).

Cumhuriyet döneminde sanatçıların eğitimi, yurt dışına gönderilmesi, sergiler ve yarışmalar açılarak eserlerinin halka ulaştırılması, müzelerin artması ve sanat yapıtlarının satın alınması için kurumlar aracılığıyla teşvik programlarının yapılması devlet eliyle sanat piyasasının oluşturulmasını da beraberinde getirir.

## 2. Cumhuriyet Dönemi ve Sonrasında Sanat Piyasasının Oluşum ve Gelişim Süreci

Birinci Dünya Savaşı, Osmanlı'daki sanata hamilik yapan seçkinlerin ve önemli gayrimüslim ailelerin de zayıflamasına neden olur. Patronaj ilişkisinde sanata hamilik yapan saray, sarayın etrafındaki seçkinler ve gayrimüslim tüccarlar ile kurulan sanat piyasası Cumhuriyet ile birlikte yeniden dizayn edilir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Mustafa Kemal Atatürk'ün çağdaşlaşma ideali çerçevesinde köklü bir dönüşüm yaşanır. Bu dönemde Halkevleri, Galatasaray Sergileri, Güzel Sanatlar Birliği, Devlet Resim ve Heykel Sergileri olmak üzere çeşitli etkinliklerde kamu kurum ve kuruluşlarının esersatın almaları devlet tarafından teşvik edilir (Yaman, 2012). Atatürk, bakanlıkların ve önemli kurumların sanatı ve sanatçıyı desteklediğini göstermek ve devletin sanata teşvikini pekiştirmek adına açılan sergilerden sanat eserlerinin satın alınmasını sağlar (Yılmaz, 2010, s. 180). 1923 yılında Ankara'daki Türk Ocağı'nda ilk kez Türk ressamların yaptığı resimler Anadolu'da sergilenir. Sergideki resimlerin tamamı satın alınır. Atatürk ve Latife Hanım da sergiden çok sayıda resim almış, üst düzey bürokratların da resim satın almasını sağlamıştır (Yaman, 2012, s. 146). Atatürk'ün bireysel çabaları 1926'da Bakanlar Kurulu kararı ile çıkarılan bir karar ile resmileşir. Karara göre sanatçılara maddi destek verilmesi ve eser satın alınarak koleksiyon oluşturulması sağlanır. Böylece başta Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM) olmak üzere devlet kurumları da resim satın alarak sanatı teşvik edecektir (Üstünipek, 1998, s. 75). 1933'te mimar, sanatçı ve bilim insanlarından oluşan iki yüzden fazla Alman, Avusturya ve İsviçre vatandaşı Adolf Hitler'in Almanya'da iktidara gelmesi sonrasında Türkiye'ye gelir. İstanbul ve Ankara'da üniversitelerde farklı bölümlerin açılması ve sanata yatırım yapılması yönünde bu isimlerin de önemli çabaları bulunur (Özdoğan, 2002, s. 86). Bu dönemde faaliyette olan Halkevleri de Cumhuriyet ideolojisinin yaygınlaştırılmasında ve sanat hamiliği anlamında önemli bir role sahiptir. Buralarda düzenlenen kültürel etkinlikler; sonrasında müze, kitaplık ve derslik gibi kurumsal yapıların oluşturulmasına da zemin hazırlar ve buralarda pek çok sanatçı yetişir (Turan, 2006, s. 123-130). Remzi Yılmaz, bu dönemde devletin sanat piyasası oluşturma çabalarını Osmanlı'dan ayırıştırır. Yılmaz'a göre Cumhuriyet dönemindeki ana hedef "Batılı olmak değil, Batı'nın gittiği yoldan giderek bilim, sanat ve felsefede gelişmek" ve "kendin olmak"tır (2010, s. 174). Bu anlamıyla Cumhuriyet döneminde devlet eli ve teşvikleriyle bir sanat piyasası oluşturulmaya çalışılmasının yanı sıra sanata verilen önemle birlikte yeni sanatçıların yetişmesine de zemin hazırlanır.

İlk çabalardan sonra devletin bu alanda kurumsallaşma isteğinin bir uzantısı olarak bankalar devreye girer. 1940'lı yıllarda devletin ve bürokratların sanat hamiliği sonrasında yeni kurulan Türkiye Ziraat Bankası ve Türkiye İş Bankası aracılığıyla sanat alanı desteklenir. Demokrat Parti hükümeti ile birlikte devletin doğrudan sanata olan desteği azalırken, bu dönemden itibaren bankaların sanat alanına yatırımları artmaya başlar (Rastgeldi, 2019, s. 45). 1944 yılında kurulan Yapı Kredi Bankası sinema, resim, edebiyat olmak üzere sanatın pek çok dalında sponsorluk faaliyetleriyle doğrudan sanata destek olmaya çalışır. Düzenli yarışmalar ve sergiler düzenler. Bu dönemde Kazım Taşkent bankanın sanat alanına desteğini açıklarken banka için bunun "toplumsal görev" olduğunun da altını çizer (Rastgeldi, 2019, s. 45). 1950'li yıllar bu anlamda devlet desteğinin yanı sıra çeşitli kurum ve kuruluşların desteğiyle birlikte bir sanat piyasasının oluşmaya başladığı bir dönem olur. Sergileme olanaklarının artırılması için özel galeriler kurulur. Yapı ve Kredi Bankası'nın yarışmalı sergisi başta olmak üzere bankalar sanat alanındaki etkinliklerini artırır ve koleksiyonlarını genişletirler. Bu durumda Demokrat Parti'nin politikaları da etkilidir. Bu dönemde uygulanan serbest piyasa ekonomisine yönelik politikalar devletin ve ona bağlı kurumların da geri plana itilmesine neden olur. Halkevleri'nin kapatılması, orada düzenlenen sergilerde alımların yapılmasını ve yeni sanatçıların yetişmesini kesintiye uğratar. Ancak özel girişimler ve özel sermaye bu dönemde aktifleşmeye başlar. Baylan, Elit, Lebon, Markiz ve Nisuz gibi pastaneler bu dönemde sanatçıların toplanma ve buluşma mekânlarına dönüşür. 1950 yılında Sabahattin Eyüboğlu ve Orhan Veli'nin desteğiyle Adalet Cimcoz'un kurduğu Maya Sanat Galerisi de bu hareketliliğin bir sonucudur.

Maya Sanat Galerisi, ilk defa bahsi geçen toplanma alanlarında konuşulan bir proje olarak doğar (Savaş, 2008, s. 17). Galeri, yüzde yirmi beş komisyon alarak sanatçıların resimlerini sergiler ve profesyonel anlamda galericilik faaliyeti yürütülmesini sağlar. Aynı zamanda galeri, entelektüeller ile sanatçıları buluşturan bir platform olma özelliğine de sahiptir (Rastgeldi, 2019, s. 46). Bunun yanı sıra Cimcoz, galerinin açılmasındaki başlıca amaçlarından birinin "halk ile sanatkarlar arasında bir köprü kurma" ihtiyacı olduğunu dile getirir (Söğüt, 2000, s. 65). Galeri, 1950-1955 yılları arasında kısa bir süre için faaliyet gösterse de Türkiye'de bir sanat çevresinin oluşum ve gelişiminde önemli katkıda bulunur.

27 Mayıs 1960 Darbesi'nden sonra ise farklı fikir hareketlerinin çoğaldığı, çeviri faaliyetlerinin yoğunlaştığı ve özgün kültür sanat içeriği taşıyan dergilerin arttığı bir dönem yaşanır. 1961 Anayasası ile birlikte kişisel hak ve özgürlüklerin geniş bir skala içerisinde tanımlanması ve anayasa ile güvence altına alınması Türkiye'de siyasal hayatın da zenginleşmesine, yeni partilerin, yeni ideolojik ve fikri tartışmaların doğmasına neden olur. Üniversitelerin işlerlik kazanması, dünyadaki gelişmelerin yakından takip edilmesi ve yeni küresel dünya düzeniyle birlikte çeviri faaliyetlerinde de bir artış yaşanır. Şükran Kuyucak Esen bu dönemde hukuki bir dayanak bulan özgürlüklerle birlikte dünya edebiyatından klasiklerin de ideolojik ayırım yapılmaksızın çevrildiğini ifade eder (2010, s. 69). Sanatın alanının genişlemesiyle pek çok kesim tarafından Milli Eğitim Bakanlığı'ndan ayrı tek başına bir Kültür Bakanlığı'nın kurulması gerektiğine yönelik tartışmalar başlar. Afiş, tasarım, resim, heykel, edebiyat, şiir, tiyatro ve sinema alanlarında üretimin artmasıyla daha teorik ve kuramsal tartışmaların da yaşandığı görülür. Devrim Erbil, 1964'te *Arkitekt* dergisinde "Türk Resiminin Ulusal Niteliği" başlıklı bir makale kaleme alır. Bu makalede Erbil, Türk sanatında Batılılaşma ve geleneksel temaların kullanımını tartışır. Halk sanatının kaynaklarına, nakışlara, minyatüre ve folkloraya yönelenlerin bir sonuca varamadığını ve bu unsurlarla resmin ulusal olamayacağını savunur (1964, s. 11-12). Yerel bir dil üzerinden sanatçıların dünyaya açılması gerekliliğinin gündeme geldiği bu yıllarda, yerel sanatı yurt dışında tanıtmak için çeşitli sergiler düzenlenir. 1963-1964 yıllarında Paris, Brüksel, Berlin ve Viyana'da düzenlenen Çağdaş Türk Sanatı sergileri bunlara örnek gösterilebilir (Rastgeldi, 2019, s. 49). Bunların yanı sıra dönemin gazete ve dergilerinde sanatçıların devlet tarafından desteklenmesi gerektiğine, sanatın himaye altına alınmasına ve sanatçıların görünürlüğünün artmasına dair tartışmalar yaşanır (Gürdaş, 2008, s. 15). Bu tartışmaların bir sonucu olarak 1971 yılında Milli Eğitim Bakanlığı içerisinde bulunan kültür işleri ayrı bir bakanlığa dönüşür. Bu anlamda, 1960-1970 yılları arasındaki dönem sanat piyasasının gelişimi için bir "hazırlık dönemi" olarak da değerlendirilebilir (Üstünipek, 1998, s.154). Bu dönemdeki en önemli farklılık devletin doğrudan sanat hamiliğini üstlenmek yerine kendisini geriye çekerek özel kurum ve kuruluşların alanda faaliyet göstermesini sağlamaktır. Böylece Osmanlı'da saray ve saray çevresinin, Cumhuriyet'in ilk yıllarında da devlet eliyle kurulan sanat piyasası özerkleşme aşamasına girer. Bankaların sergileri, çağdaş sanat galeri ve sanatçıların yurt dışı ile ilişki kurması içeride de bir profesyonelleşmenin önünü açar. Sanat piyasasının oluşum ve gelişim süreci, bu alandaki profesyonelleşme ve kurumsallaşma girişimleri diğer yandan sinemada da ticari sinemanın dışarısında kalan sanat sinemasının da kurumsallaşmasına fayda sağlar. Sanat camiası içerisinde örgütlenme sinemacılar açısından da çeşitli sanat mekânları ve sinema kulüpleri içerisinde örgütlenerek sanat sineması örnekleri üretmelerine önayak olduğu görülür.

### 3. Türkiye'de Sanat Sinemasının Oluşum ve Gelişim Süreci

Bu bölümde Türkiye'de sinemanın seyrini kronolojik olarak aktarırken, bununla birlikte Türk sinemasının kronolojik seyri içerisinde sanat sinemasının<sup>5</sup> kurumsallaşmasını sağlayan faktörler ve etkileri irdelenecektir. Bunu yaparken ana odağımız sanat sineması piyasasının oluşum ve gelişim süreci olduğundan siyasi, ekonomik ve toplumsal gelişmeleri geri plana atarak odağımızı sanat sinemasının gelişimi ile sınırlamak yerinde olacaktır. Bu amaçla Osmanlı'da, Cumhuriyet'in erken döneminde, İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında sinemanın ana hatlarıyla gelişimine yer veririz, bu periyotlarda sanat sineması tartışmalarına değinerek bu alanı tanımlama girişiminde bulunulacaktır. Bu yöntem, benzer tarihlerde Avrupa'da yaşanan tartışmalar ve gelişen süreç ile Türkiye'deki sinema alanında gerçekleşen değişimleri birlikte ele alarak karşılıklı anlama girişimi olarak kabul edilebilir.

<sup>5</sup> Sanat sineması farklı yaklaşımlara göre pek çok farklı tanımlama içeren bir kavramdır. David Bordwell, sanat sinemasını "film yapma pratiğinin bir kipi" olarak görür (2010, s. 71-83). Steve Neale'a göre tarihsel bir gelişim çizgisi olan "kurumsal bir yapı"dır (2010, s. 83-113). Barbara Wilinsky, belirli dönemlerde ortaya çıkan filmleri tanımlamak için yararlanan "biçimsel bir unsur" olduğunu söyler (2001). Blandford, Grant ve Hillier sanat sinemasının anlatı ve biçim unsurlarının yanı sıra politik tarafıyla da ana akımdan ayrıt edilebileceğini belirtir (2004, s. 14). Sanat sineması tanımları farklı dönemlerde farklı biçimlerde ele alınmış olsa da, makale içerisinde Rosalind Galt ve Karl Schoonver'in sınırlarını çizdiği tanımlamadan faydalanılmıştır. "Sanat sineması, yaygın kullanım içerisinde, ana akım sinemanın sınırlarında, tamamen deneysel olan filmlerle aşırı ticari yapımlar arasında bir noktada duran uzun metraj kurgu filmleri tanımlıyor. Genelde (ama zorunlu olmayarak) eserlerin kapsamında yabancı yapımlar, estetikte yoğun bir bağdaşma, bastırılmamış biçimcilik ve haz vermesine karşın klasik yapıtlardan salıverilmiş ve onun sunumlarından uzaklaştırılmış anlatılar vardır" (2018, s. 38).

### 3. Türkiye'de Sanat Sinemasının Oluşum ve Gelişim Süreci

Bu bölümde Türkiye'de sinemanın seyrini kronolojik olarak aktarırken, bununla birlikte Türk sinemasının kronolojik seyri içerisinde sanat sinemasının kurumsallaşmasını sağlayan faktörler ve etkileri irdelenecektir. Bunu yaparken ana odağımız sanat sineması piyasasının oluşum ve gelişim süreci olduğundan siyasi, ekonomik ve toplumsal gelişmeleri geri plana atarak odağımızı sanat sinemasının gelişimi ile sınırlamak yerinde olacaktır. Bu amaçla Osmanlı'da, Cumhuriyet'in erken döneminde, İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında sinemanın ana hatlarıyla gelişimine yer verirken, bu periyotlarda sanat sineması tartışmalarına değinerek bu alanı tanımlama girişiminde bulunulacaktır. Bu yöntem, benzer tarihlerde Avrupa'da yaşanan tartışmalar ve gelişen süreç ile Türkiye'deki sinema alanında gerçekleşen değişimleri birlikte ele alarak karşılıklı anlama girişimi olarak kabul edilebilir.

#### 3.1. Osmanlı Dönemi'nde Sinema (1896-1923)

Önceki bölümlerde Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde resim sanatı üzerinden bir sanat piyasasının oluşumu ağırlıklı olarak resim sanatı üzerinden ortaya konulmuştu. Tarihsel olarak Osmanlı'nın son dönemine dâhil olan ve başlı başına yeni bir başka buluş/eğlence/sanat alanına dönüşecek olan sinematograf aygıtı Saray'a getirilir. Ardından elitlere ve halka çeşitli gösterimler yapılır ve yerli film üretimi başlar. 19. yüzyılda Osmanlı'da bir sanat piyasası yavaş yavaş oluşurken, sinematografin öncülü olarak kabul edilebilecek Diorama, Büyülü Fener ve Kinetoskop gibi aygıtlar da sanat piyasasının oluştuğu Beyoğlu'nda seyircilerin beğenisine sunulur (Scognamillo, 2008, s. 3). Düzenli gösterimlerle birlikte Osmanlı'da hareketli görüntü de yaygınlaşmaya başlar. İlk sinematograf gösterimi ise II. Abdülhamid'in huzurunda Fransız vatandaşı Bertrand tarafından Yıldız Sarayı'nda gerçekleştirilir. İlk gösterimle ilgili olarak II. Abdülhamid'in kızlarından Ayşe Osmanoğlu şunları söyler: "Bertrand taklid ve hokkabazlık yapar, her sene babamdan izin isteyerek Fransa'ya gider, birtakım yeni şeyler öğrenip gelirdi. Saraya sinemayı bu getirmiştir. O zamanki sinemalar şimdiki gibi değildi. Perde büyük fırçalarla iyi ıslatılır, küçük parçalar gösterilirdi. Bu parçalar pek karanlık görülür, filmler bir dakikada biterdi. Bununla beraber çok yeni bir şey olduğundan hoşumuza giderdi" (1986, s. 75). Sarayda yapılan gösterimden sonra ilk halka açık bilet karşılığında yapılan sinematograf gösterimi ise Fransız ressam Henri Delavallée tarafından Beyoğlu'ndaki Sponeck Salonu'nda yapılır (a.y., 12 Aralık 1896). Bu gösterimi Beyoğlu ve Tepebaşı'ndaki çeşitli mekânlarda yapılan gösterimler izler. Resim ve tiyatrodaki olduğu gibi sinemanın da yaygınlaşmasında kapitülasyonlar ve fermanlarla birlikte varlık kazanan gayrimüslim azınlıkların sanat piyasasını gerçekleştirmesi için oluşturdukları ağ etkilidir. Bu dönemde Beyoğlu'nda sinemanın ana müşterisi "Pera müşterisi"dir ve kısa sürede elçiliklerde, saraylarda, konaklarda ve geçici mekânlarda yapılan gösterilerin çağdaş ve şık salonlarda yapılması da bu müşterilerin istekleriyle gerçekleşir (Scognamillo, 2008, s. 13). Bu dönemde Petrakis Raftopoulos'un yönettiği Odeon Tiyatrosu, Psihuli Kardeşler'in Tepebaşı'ndaki Mnimatakia Tiyatrosu (Théâtre Des Petit-Champs), Andreas Livadas ile Andreas Ksenatos'un işlettiği Concordia Tiyatrosu önce tiyatroya sonralarında da sinematograf gösterimlerine ev sahipliği yapar (Bozis, 2014, s. 17). Beyoğlu ve Tepebaşı, sinematografin ortaya çıktığı yıllarda "tiyatroya, operaya, konserlere, balelere, varyete ve caffè chantant'lara" alışık (Scognamillo, 2008, s. 13). Nijat Özön'e göre daha çok Rumların ve Levantenlerin oturduğu, azınlıkların yoğun olarak yaşadığı Beyoğlu "ülke dışı" ayrıcalıklara sahip bir yerdir (1995, s. 17). Bozis de Beyoğlu'nun mevcut yapısı ve kozmopolitliği sayesinde Batı'nın yeniliklerine açık ve gösteri alanındaki gelişmelerin devamlı izleyicisi konumunda olduğunu belirtir (2014, s. 19). Tiyatro ve resim alanında olduğu gibi sinema alanında da Beyoğlu öncü bir rol oynasa da, Sponeck Salonu'ndaki gösterimden aylar sonra Ramazan ayında Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kiraathanesi'nde de sinematograf gösterimleri gerçekleştirilir (Özuyar, 2017, s. 33). Böylece gayrimüslim nüfusun yanı sıra Müslümanlar da sinematograf gösterimlerini yakından takip etme fırsatı bulur.

1902'de Mabeyn Başkâtibi Tahsin Paşa, Berlin Sefiri Ahmet Tevfik Paşa'ya gönderdiği bir yazıda "Sinematograf aleti vasıtasıyla seyircilere gösterilmekte olan filmlerin yenilerinden, özellikle de Çin'in son durumunu gösterir olanlarından peyderpey satın alınıp gönderilmesini" bildirir (Özuyar, 2017, s. 48). Sultan Abdülhamid'in sinematografa ilgi göstermesiyle birlikte Osmanlı topraklarında sinematografin yaygınlaşması hızlanır (Erdoğan, 2017, s. 66-73). Osmanlı basınında sinematograf üzerine çıkan yazılardan da sinematograf gösterimlerinin geniş kitlelere yayıldığını ve kabul gördüğünü takip etmek



ve değişime uğradığı yıllar olması nedeniyle yaşanan kırılmanın kültürel açıdan sinemasal üretimi de yakından ilgilendirecek sonuçlara yol açacağı varsayılabilir.

### 3.2. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Sinema (1923-1945)

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Türkiye'de sinema üretimine dair gelişmelerin bir önceki tarihsel bölümlenin son yıllarına denk gelen (Kemal Film, 1922) durumların artmasıyla devam ettiği görülür. 1922 yılında sinema işletmeciliği yapan Seden Kardeşler, Türkiye'de ilk özel yapımevi olan Kemal Film'i kurarlar (Akçura, 2004, s. 15). Kemal Film şirketi, Türkiye'nin yaptığı Milli Mücadele'yi filme almak için kırk yedi adet haber filmi çekilmesini sağlar (Lüleci, 2015, s. 448). Savaşın sonuna doğru ise Kemal Film uzun metrajlı kurmaca çalışmalara yönelir. Bunun için Almanya'da yönetmenlik deneyimi olan Muhsin Ertuğrul'a mektup yazarlar. Ertuğrul, Seden Kardeşler'den aldığı mektup sonrasında döndüğü İstanbul'da karşılaştığı manzarayı şu şekilde anlatır: "Önerilerini kabul edip Türkiye'ye döndüğüm zaman İstanbul'da ne film yıkayacak bir laboratuvar, ne bir stüdyo, ne bir film çekme makinesi, ne de bir basma makinesi, tek sözcükle teknik araç adına hiçbir şey bulunmamaktaydı. Teknik işlerle uğraşan üç kişi vardı: Fuat Uzkinay, Cezmi Ar ve laboratuvarcı Hüseyin Bey..." (1989, s. 295). Şirket, elindeki ekipman eksikliğini tamamlamak için Malul Gaziler Cemiyeti'nin elindeki malzemeleri kiralar (Maraşlı, 2006, s. 43). Kemal Film, sonrasında Ertuğrul ile birlikte İstanbul'da *Bir Facia-i Aşk* (1922), *Boğaziçi Esrarı* (Nur Baba, 1922), *Ateşten Gömlek* (1923), *Kız Kulesi'nde Bir Facia* (1923) ve *Sözde Kızlar* (1924) filmlerini yönetir (Onaran, 2013, s. 117-140). Bu filmlerden İstanbul'da *Bir Facia-i Aşk*, Osmanlı döneminde Mütareke yıllarında yaşanmış bir olaydan esinlenerek sinemaya aktarılır. *Boğaziçi Esrarı*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun eserinden; *Ateşten Gömlek* Halide Edip Adıvar'dan; *Sözde Kızlar* ise Peyami Safa'nın aynı isimli kitabından uyarlanır. *Kız Kulesi'nde Bir Facia* ise Fransızların korku tiyatrosu "grand guignol" tarzı bir oyundan adapte edilir (Onaran, 1986, s. 210). Alim Şerif Onaran'a göre Ertuğrul'un bu dönemde çektiği filmler bir tiyatro adamı olarak daha çok "tiyatroya" benzer (Onaran, 1986, s. 213). Özön ise Ertuğrul'un daha çok "aktarmalarla" yetindiğini ve sinema dilini özgünleştiremediğini belirtir (2013, s. 94). Scognamillo'ya göre Ertuğrul melodram ve tarihsel içerikleri Türk romanlarından, vodvil malzemesini Fransızlardan, operet veya macera öykülerini ise Almanlardan almıştır (2014, s. 42). Yalçın Lüleci, 1923-1939 arasında Ertuğrul'un "tek adam" olarak yönetmenlik yaptığı Türk sinemasındaki periyodun o dönemin genel ideolojisi ile paralellik taşıdığını aktarır. Lüleci'ye göre Atatürk'ün reisi cumhurluk yaptığı, tek adam ve tek partili dönemde Ertuğrul da sinemada benzer bir konumda bulunur (Lüleci, 2015, s. 425). Hilmi Maktav da Ertuğrul'un filmleri için seçtiği konuların ve filmlerinde yaşama standardının tek partili dönemin ideolojisi ile paralellik taşıdığını dikkat çeker ve Ertuğrul'u erken Cumhuriyet döneminde film çeken bir yönetmenden ziyade "Cumhuriyet'in yönetmeni" olarak tanımlar (2002, s. 53).

Erman Şener ise Ertuğrul'un filmlerini "Türkiye ile ilgisi olmayan kozmopolit bir sinema" şeklinde yorumlar (1970, s. 22). Engin Ayça da Şener'e benzer şekilde bu dönemde üretilen filmlerin Türk halkına yönelik, Türk halkının talepleriyle değil, "yukarıdan" yapılan isteklerle şekillendiğini belirtir. Ayça, Ertuğrul'un filmlerinin Cumhuriyet ideolojisine bağlı kalınarak, halkla bir diyalog kurmadan, bir çeşit direktifle yapıldığını ancak bunun dönemin genel yapısıyla benzerlik taşıdığını öne sürer (1994, s. 44). Ayça devamında yeni bir dönemlendirme önerisinde bulunarak Ertuğrul'un tek adam olduğu erken Cumhuriyet döneminde çekilen filmleri "Türk sinemasının kentsel dönemi" olarak adlandırır. Bu dönemde çekilen filmlerin ana alıcısının kentte yaşayan, kent kültürü almış, Batı kültürüne açık insanlardan oluştuğunu ifade ederek Ertuğrul'un hikâyelerinin de bu hedef kitleye göre çekildiğini belirtir (Ayça, 1994, s. 44-45). Yalçın Lüleci de *Ülkü* dergisinde Nusret Kemal'in *Söz Bir Allah Bir filmi* ile ilgili yazdığı yazıya referans vererek, Ertuğrul'un filmlerinin aynı zamanda Cumhuriyet'in inkılaplarını geniş kitlelere duyurma, geçmişle hesaplaşma ve yeni bir milli kültürün oluşturulması işlevlerini taşıdığını aktarır (2015, s. 428).

Özlem Keleş, Cumhuriyet döneminde Ertuğrul'un yanında başka yönetmenlerin çıkmaması ve Kemal Film ile İpek Film şirketleri dışında özel yapım şirketlerinin olmamasının en temel nedenlerinden birinin İmparatorluğun yıkılması ve Cumhuriyet'in kurulması ile ortaya çıkan paradigma değişikliği olduğunu iddia eder (2020, s. 99). Erken Cumhuriyet döneminde devletin yaşanan siyasi, ekonomik ve toplumsal değişimler nedeniyle sinemaya yeterince destek verilmemesini bir dönem Cumhurbaşkanlığı da yapan

mümkündür. Servet-i Fünun'daki "Sinematografin İstilas" başlığı ile yayımlanan bir yazıda sinematografin tüm dünyayı istila ettiğinden ve sinematografin gittiği her şehirde vazgeçilmez bir eğlence olduğundan söz edilir (a.y., 1912). Bir başka yazıda sinematografin eğitim ve ilim için öneminden bahsedilir. Şakir Ahmet'in kaleme aldığı yazıda ışıklı resimler ile sinematograftan yansıyan hareketli görüntülerin tedrisat için emsalsiz bir yardımcı vazifesi gördüğü aktarılır (1916). Sinematografin eğlence, eğitim ve bilim adına da kullanımının öne çıktığı yazılar uyarınca Osmanlı toplumunda sinematografin hızla yaygınlaştığı anlaşılır.

Sinematografla ilgili tartışmalar yerli film üretiminin başlamasıyla birlikte genişleyerek Osmanlı'da daha da görünür bir hâle gelir. Film üretimi, ilk dönemlerde Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili olarak görev yapan Enver Paşa'nın Almanya'ya yaptığı bir seyahat sırasında Alman ordusundaki sinema kolunun bir benzerinin Osmanlı'da da kurulması için talimat vermesiyle başlar. Enver Paşa'nın talimatıyla birlikte Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) kurulur (Özön, 2013, s. 51-52; Filmer, 1984, s. 86). Kurumun yöneticisi sinema konusunda daha önce tecrübeleri olan Fuat Uzkinay olur. Onun muavinliğini ise Hüseyin Bey yapar. İlerleyen dönemlerde Cemil Filmer ve Mazhar Yalay da ekibe dâhil olur (Özuyar, 2017, s. 254-255).

Bu dönemde MOSD dışında, 1913 yılında "toplumsal yardım sağlamak" amacıyla kurulan milli bir teşkilat olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti de etkindir. Cemiyet, yardım heyetlerinin ihtiyaçlarını karşılamak için çeşitli mekânlarda sinema gösterimi yaptıktan sonra 1915 yılında Şehzadebaşı'ndaki Müdafaa-i Milliye Sineması'nda faaliyetlerine devam eder (Polat, 1991, s. 19-28). Savaş döneminde ise Cemiyet, Necati Bey ile anlaşarak Çanakkale Savaşı'nın filme çekilmesini sağlar. 1917 yılında ise Şadi Fikret Karagözoğlu'nun yönettiği ve başrolünde oynadığı Bican Efendi isimli bir komedi film serisi ve ilk uzun metrajlı kurmaca filmleri Pençe ve Casus da Cemiyet tarafından çekilir (Beyoğlu, 2018, s. 90-91). Pençe ve Casus'tan sonra ise MOSD'un ekipmanlarının devredildiği Malul Gaziler Cemiyeti tarafından Binnaz ve Mürebbiye isimli iki konulu film yapılır (Beyoğlu, 2018, s. 97). Bu şekilde Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı sırasında savaş mağdurlarına destek olmak ve artan Türkçülük faaliyetlerine yardım etmek amacıyla kurulan yarı resmi cemiyetler, sinemayı devletin söylemlerini geniş kitlelere duyurmak amacıyla propaganda mahiyetinde kullanırlar (Thomen, 2010, s. 2).

Türk sinemasındaki ilk kurmaca filmler MOSD ve yarı resmi cemiyetler aracılığıyla çekilir. Ekipman ve negatif bulmanın zor olduğu savaş şartlarında yerli film üretimi bu nedenle devlet eliyle başlar. Devlet eliyle doğrudan desteklenen cemiyetler sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanarak hem gelirlerini arttırmayı amaçlar hem de devletin resmi ideolojisini sinema üzerinden yaymaya çalışır. Savaş görüntülerinin kaydedilmesine büyük önem verilerek ülke içinde halkın morali yükseltilmeye çalışılır. Bunun yanı sıra cemiyetlerin etkinlikleri ve çekmiş oldukları filmler de Osmanlı topraklarında yerli bir film üretiminin başlangıcı olur. Kurtuluş Savaşı ve onu takip eden yıllarda da cemiyetlerin yönettikleri filmler üzerinden kurulmaya çalışılan milliyetçi söylem ve ulus olma vurgusu Cumhuriyet döneminde de uygulanmaya devam edecektir.

Film gösterimleri ve gösterim mekanlarının çoğalması sinemanın gündelik hayata artarak dâhil olduğunu gösteren bir kanıtken sinema sahiplikleri, el değiştirmeler, sinema isimleri, gösterilen filmlerin ulusal özellikleri, içerikleri ve gösterim dilleri de sinemanın yaşama dâhil olmasıyla güncellenen kültürel bir öge olarak beraberinde getirdiği kültürel egemenlik, kültürel çatışma ve etkileşim boyutunu tartışılmayı gerekli kılar.<sup>6</sup> Önceleri film gösterimi boyutuyla uluslararası bir kültürel "ajan" olan sinema ardından yerli film üretimine geçişle birlikte olası etkilenim ve seyir/seyirci alışkanlıkları nedeniyle değişebilen/dönüşebilen bir kültürel satıh olarak bu çatışmanın (Doğu/Batı, Avrupa/Amerika, Müslüman/Müslüman olmayan, yerli/yabancı, geleneksel/modern vb.) ortasında kurumlarına (devlete ait yapıma yönelik kurumsal oluşum, özel yapım evleri ve çeşitli gösterime yönelik oluşumlar, film yapanların içinde bulunduğu cemiyet ve çatı oluşumlar vs) ve üreticilerine sahip olacaktır. Bu nedenle anılan yıllar içinde devlete ait ve devlet eliyle olduğu gibi özel oluşumlarla da sinema filmi üretimi/gösterimi yapılır. Tarihsel koşulların belirleyiciliği bu dönem için keskindir. Anılan süreç İmparatorluk ve imparatorluğun çöküşüne tanık olunan işgal ve mütareke yıllarına rast gelir. Sürecin pek çok anlamda (yönetimsel, askeri, toplumsal, ekonomik, kültürel vb.) ulusal ve uluslararası ilişkilerin ve dengelerin sınındığı

<sup>6</sup> Türkiye'de Cumhuriyet öncesi ve sonrası seyir deneyimi için bkz. Serpil Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* (İstanbul: İthaki Yayınları, 2018).

Celal Bayar, "biz o işi [sinemacılığı] Selanıklilere bıraktık" şeklinde ifade etmesi dikkat çekici bir ayrıntıdır (Refiğ, 2007, s. 326). Devlet, sinemacılığa yatırım yapmak ya da sermaye aktarmak yerine mevcut yapım şirketlerinin faaliyetlerini sürdürmesini bekler. Buna rağmen Atatürk, bildiği üzere Cumhuriyet döneminde sinemayla yakından ilgilenir. Örneğin Ertuğrul'un yönettiği *Bir Millet Uyanıyor* (1932) filminin senaryosunu inceler ve filmde bir süreliğine yer almayı kabul eder. Fuat Uzkınay'ın savaş görüntülerinden derlediği *Zafer Yollarında* isimli belgesel çalışmasının geliştirilmesini ister. Münir Hayri Egelî'den hayatını konu eden bir film çekilmesi için senaryo yazmasını ister ve yazılan senaryo üzerinde düzeltmeler yapar (Lüleci, 2015, s. 426). Ali Özuyar, Atatürk'ün köşkte davet olmadığı zamanlarda köşkün beyazperdesinde sık sık film izlediğini belirtir (2021, s. 30). Atatürk, sinemaya verdiği önemi şu sözlerle ifade eder: "Sinema gelecekteki dünyanın bir dönüm noktasıdır. Şimdi bize basit bir eğlence gibi gelen radyo ve sinema, bir çeyrek yüzyıla kalmadan yeryüzünün çehresini değiştirecektir" (Granda, 2012, 143).<sup>7</sup> Atatürk'ün sözleri, erken Cumhuriyet döneminde sinemanın bir eğitim aracı olarak konumlanmasını da desteklemektedir. Lüleci'ye göre bu dönemde siyasal iktidarın gözünde sinema halkı eğlendiren bir eğlence aracından ziyade eğitici ve öğretici bir araca dönüşür (2015, s. 428). Engin Ayça'ya göre ise devlet kurumlar aracılığıyla bu dönemde kültür ve sanata "el koyar", kurumları kullanarak "ileri ve uygar" Batılı sanat formlarını ülkeye kazandırarak halkını eğitmeye çalışır (2016, s. 113). Bu anlamda sinema, eğlence amaçlı gelip geçici içerik üretilmek yerine dönemin egemen ideolojisini sağlamlaştırmak ve geniş kitlelere yayarak ulus bilincini aşlamak için kullanılır. Sinema, okuma yazma oranının düşük olduğu bölgelerde de ulus bilincini ve iktidarın söylemini geniş kitlelere duyurma avantajı sağlar (Keleş, 2020, s. 96-97). Bunun yanı sıra Latin harfleriyle filmleri oynatmak Harf Devrimi'nin yaygınlaştırılmasına da fayda sağlar (Öztürk, 2005, s. 31).

Erken Cumhuriyet dönemi kendi ideolojisini sanatı bir araç olarak kullanıp geniş kitlelere yaymak için Halkevleri üzerinden bir örgütlenmeye gider. Kuruluş talimatnamesine göre Halkevleri'nin amacı CHP'nin cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik, laiklik ve inkılapçılık prensiplerini geniş kitlelere tanıtmaktır ("*Halkevleri İdare ve Teşkilat Talimatnamesi*", 1940, s. 3). 1932-1951 yılları arasında faaliyet gösteren Halkevleri'nin görevleri arasında "tiyatro eğitimi vermek, kurslar düzenlemek, iyi hatip yetiştirmek, piyeslerde kadın rollerini öne çıkarmak, sinema çalışmaları yapmak ve yerli eserlere öncelik vermek" gibi çeşitli başlıklar bulunur (Berktaş, 2010, s. 209). Halkevleri, halkı eğlendirici ve eğitici filmler gösterip, halkın eğitimine katkıda bulunmayı hedeflemesinin yanı sıra halkın fikir ve zevkleri ile bilgi düzeyini yükseltmeyi de önceler (Karadoğan, 2018, s. 60). Halkevlerinde gösterilen filmlerde ise eğitici ve öğretici yanı sıra güçlü olan kısa filmler, haber filmleri, propaganda filmleri ve çeşitli yerli yapımlar vardır. Bu yüzden de Halkevleri'nin sanata yaklaşımı "politik" ve "didaktik" olarak yorumlanır (Lüleci, 2015, s. 430). Serdar Öztürk, erken Cumhuriyet döneminde "halk terbiyesi" için Halkevleri'nin önemli bir işlevi olduğunu vurgular ve sinema, tiyatro, seyyar sinema, konferans, afiş ve radyo gibi araçların bu amaçla kullanıldığını belirtir (2005, s. 180).

İkinci Dünya Savaşı döneminde ise Amerikan filmlerinin Avrupa pazarına girişi savaş şartları nedeniyle duraksama yaşadığından, daha yakın bir coğrafya olan Mısır ve Hint filmlerinde bir artış yaşanır. Özön'e göre savaşla birlikte sayısı azalan Amerikan filmleri büyük şehirlerde, Mısır ve Hint filmleri ise Anadolu sinemalarıyla büyük şehirlerin semt sinemalarında etkinlik gösterir (Özön, 2013, s. 249). Bu dönemde Amerikan ve Mısır filmlerinin salonlarda etkinlik göstermesi yerli film yapımına yönelik bir ihtiyacı doğurur. İlerleyen yıllarda vergi indirimleri talepleriyle birlikte bu ihtiyaç daha fazla görünürlük kazanacaktır. Benzer tarihlerde Almanya, İtalya ve Fransa gibi Avrupa ülkelerinde devletlerin kendi ulusal endüstrilerini oluşturma, Amerikan filmlerine karşı koruma yasaları çıkartmaları gibi gelişmeler Türkiye'de de ortaya çıkar. Bu yaklaşımın ilk örneğine 1938 yılında rastlanır. 15 Temmuz 1938 tarihinde tiyatro ve sinemalardan alınan Belediye, Darülaceze, damga pulu ve maliye hissesinin %28'lik payı %10'a indirilir ("*Sinema ve Tiyatro Resimlerinde Yapılan Tenzilat*", 1938, s. 3). 7 Mayıs 1948 tarihinde ise yerli filmlerin ve yabancı filmlerin vergi oranının düzenlendiği bir yasa çıkartılır. Bu yasa çerçevesinde yabancı filmler için alınan %75 tutarında vergi, yerli filmler için %25'e düşürülür (Özön, 2013, s. 221; Lüleci, 2015, s. 441; Karadoğan, 2018, s. 68). Özön'e göre Türkiye'de yeni yapım şirketlerinin ortaya çıkarak film sayısının artması ve Türkiye'deki filmciliğin bir endüstriye dönüşmesi yapılan vergi indirimleriyle sağlanır (2013, s. 221).

<sup>7</sup> Atatürk'ün sinemayla ilişkisi konusunda daha detaylı bir okuma için bkz. Ali Özuyar, *Gazi'nin Sineması* (İstanbul: YKY, 2021).

Ali Karadoğan ise vergi indirimi ile birlikte yerli ve yabancı filmlerin karşı karşıya geldiğine, “yerli”, “milli” ve “bize has” bir sinema endüstrisi kurulmaya başlandığına dikkat çeker (2018, s. 68-69). İkinci Dünya Savaşı sırasında salonları işgal eden yabancı filmlere karşı devlet yerli film yapımını korumak adına yasalarla sektörü düzenlemiş olur. Orhan Koçak'a göre bu sadece sinema alanıyla ilgili bir tartışma değildir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'de sanatın diğer alanlarında da yerli ile yabancı, yerel ile evrensel değerler arasında bir çatışma yaşanmaktadır (Koçak, 2009, s. 14). Bu çatışmalar diğer taraftan sanatın farklı alanlarında bir kimlik edinme ve kimlik arayışının da uzantıları olarak görülebilir. Osmanlı'nın son döneminde Batı'ya öykünme ve Batı'yı yakalama şeklinde başlayan, Cumhuriyet döneminde yukarıdan aşağıya doğru modernleşmenin bir aracı olarak görülen sanat alanı, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise ulusal bir kimlik arayışının arenasına dönüşür. Öykünmecî bir anlayış bırakılarak savaş sonrasında özgün arayışlar ortaya çıkar. Bu amaçla da sinemanın özerkleşme ve kurumsallaşma çabalarında hareketlilik yaşanır.<sup>11</sup>

### 3.3. İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Sanat Sinemasının Kurumsallaşma Süreci

20. yüzyıl sanat alanındaki etkin özel/devlet kurumlarının varlığı ve parasal değeri üzerinden sanata önem veren ulusal/küresel piyasa oluşumlarının ve koleksiyonerliğin söz konusu olduğu kâr temelli yaklaşımlarla dikkat çeker. Bu dönemde sanatçılar kendilerinden önceki yüzyılda başkaldıran sanatçıların içerisine düştüğü çıkmazın farkındadır. Endüstri devrimi sonrasında burjuvazinin geniş bir ağ kurarak idare ettiği paraya dayalı piyasa ile hükümetler ve resmi kurumların geçmişteki akademilerin işlevini üstlenen sanat eseri sipariş etme tarzları sanatçı için baskı yaratan unsurlardır. Mukadder Çakır, 20. yüzyılda dev anıtsal yapıların tek müşterisinin çağın ve kendi kentinin zenginliğini vurgulamak isteyen resmi kurumlar olduğunu belirtir (2002, s. 148). Bu nedenle modern sanat akımlarının uzantıları olarak sinemada faaliyet gösteren avangard sanatçılar da alternatif bir üretim, dağıtım ve gösterim stratejisi belirlemeye çalışırlar. Avangard sanatçılar kurdukları sinema kulüpleriyle birlikte kendi mekânlarında yeni bir hedef kitleye ulaşarak kendi cemaatlerini yaratmanın peşine düşerler. Bu cemaatler gerçekte ulus devletinin sınırları içerisinde çok fazla kişi tarafından tanınmayan, Anderson'un deyimini ödünç alarak “hayal edilen”, “hayali kurulan” cemaatlere de dönüşür (1993, s. 20). Bu anlamda Rees, 1912-1930 yılları arasında ticari sinemanın dışarısında kalan yönetmenlerin bir araya gelerek örgütlenmeye ve kendi cemaatlerini kurmaya başladığından söz ederek süreci özetler:

*“Bir sanat biçimi (tüm sinemanın bir sanat olduğuna ilişkin genel anlayışın ötesinde özgün anlamda) olarak sinemaya giden alternatif bir yol da yaklaşık 1912'den 1930'a kadar sanatçıların avangardına paralel ilerledi hatta bazen onunla çakıştı. Sanat sineması veya anlatsal avangard, Alman İzlenimciliği, Sovyet montaj okulu gibi hareketleri, Fransız 'izlenimciler' Jean Epstein ve Germaine Dulac ve Abel Gance, F. W. Murnau ve Carl Theodor Dreyer gibi bağımsız yönetmenleri içeriyordu. Sanatçı sinemacılar gibi onlar da ciddilik ve derinlik bakımından diğer sanatlara eşit bir kültürel sinema lehine ticari filme direndiler. Sessiz dönemde, dil engeliyle çok az karşılaşılan, görsel yanı ağır basan bu filmlerin karşı çıktıkları ve Hollywood'un başını çektiği anaakım kadar uluslararası bir izleyicisi vardı. Paris'ten Londra ve Berlin'e kadar film kulüpleri, radikal sanat dergileri (G, Destijl), uzmanlık dergileri (Close-Up, Film Art, Experimental Film) tanıtımı yapılan filmler için ticari olmayan bir gösterim çevresi oluşturdular” (2008, s. 124).*

Rees'in sözünü ettiği durum, 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan ve modern sanat akımlarından etkilenen sanatçılar ile sessiz sinema döneminde ticari sinemanın dışında kalmaya çalışan yönetmenlerin ortak bir dağıtım ve gösterim ağı içerisinde bir cemaat kurma durumudur. 1920 yılında Paris'te ticari gösterime giremeyen filmleri gösteren yirmi beş sinema kulübü mevcuttur. Bunlar içerisinde Riccio Canudo'nun kurduğu Yedinci Sanat Dostları (Club des Amis du Septième Art), 1922'de Louis Delluc'ün Ciné-Club'u, 1924'te Charles Léger'in Özgür Sinema Kürsüsü (Chaise de Cinéma Gratuite) öne çıkar. Jean Tedesco da bu dönemde tiyatro ve film gösterimleri yapılan Le Vieux Colombier'i işletmektedir (Acar, 2017, s. 368). Bu bahsi geçen sinema kulüpleri ve gösterim mekânları avangard sanatçıların gösterimleri sonrasında fikir tartışmaları yapılan birer sanat evi şeklinde hizmet verirler. Ayrıca siyasi rejimlerin yasakladığı ya da erotik bulunduğu için gösterime çıkamayan filmler de sinema kulübü seyircilerinin ayrıcalıklı izleme şansına sahip olduğu filmler arasındadır (Neale, 2010, s. 104).

<sup>11</sup> Detaylı bilgi için bkz. Emrah Özen, “Sinemamızın Şahsiyet Azabı: Ellili Yıllarda Yerli Film/Türk Filmi Ayrımı Üzerine Bir Değerlendirme”, Türkiye'nin 1950'li Yılları, Mete Kaan Kaynar (haz.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 485-503.

Bu unsur ilerleyen yıllarda sinemadaki avangard hareketlerin dönüşeceği “sanat sineması” filmlerinde de kendisini gösterecektir. Sansürsüz film izleme eylemi de avangardı (ve sonrasında sanat sinemasını) ticari olandan ayırıştırarak önemli bir özellik olacaktır (Galt ve Schoonover, 2018, s. 55). Kısa süre sonra Paris'teki mekânları, Belçika'da açılan Film Club, Hollanda'daki Film Liga, Almanya'daki Filmfreunde, Londra'daki Film Society ve New York'ta kurulan Film Art Guild izler (Acar, 2017, s. 368). Böylece klasik sinemadaki gibi öykü, olay örgüsü ve somut bir sinema peşinde koşmayan, daha deneysel ve özgün içerikler üretmeye çalışan avangard sanatçılar da kendi uluslararası dolaşım ağlarını kurmuş olurlar. Jean Tedesco, 1924-1930 yılları arasında piyasa dışında hareket eden sanatçıları ortak bir ağda birleştirmek adına önemli bir adım atar. András Kovács'ın tabiriyle “dağıtımçıların yanılmaz hükümlerle bazı başarıları hor görerek reddetmesi” üzerine Tedesco, dağıtımçı çıkarmayan filmleri profesyonel bir sistem içerisinde bahsi geçen mekânlarda dolaşıma sokmaya karar verir (2010, s. 24).

Avangard sanatçılar örgütlenerek ve alternatif bir dağıtım ve gösterim ağı kurarak sanat sinemasının kurumsallaşmasına katkıda bulunur. Avrupa'daki örgütlenme çabalarının bir benzerini İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye'de de görmek mümkündür. Türkiye'de sanat sinemasının kurumsallaşma çabalarının ilk örneklerinden biri 1946 yılında kurulan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti (YFYC)'dir.<sup>9</sup> Cemiyet, Filmlerimiz adıyla 1948<sup>10</sup> yılında yayınladığı tanıtım broşüründe sinemanın “hem ticaret hem de sanat” olduğuna vurgu yapar. Broşürde cemiyet amaçlarının “milli dava” olarak gördükleri yerli filmciliği kalkındırmak, geliştirmek ve sinemanın hem ticari hem de sanatsal yanını desteklemek olduğunun altı çizilir (1948, s.y.). Cemiyetin açıklamasında ilgi çekici noktalardan biri de erken Cumhuriyet döneminde olduğu gibi İkinci Dünya Savaşı sonrasında da cemiyetkilerin sinemanın milli yanına ve propaganda işlevine vurgu yaparak, sinemanın “gazete ve kitapla mukayese edilemeyecek” kadar önemli bir propaganda aracı olduğunu açıklamasıdır (1948, s.y.). Bununla birlikte yine aynı broşür içerisinde yerli ve milli sinemacılığın kalkınması ve gelişebilmesi için dört madde sıralanır: Bunlardan ilki, sinemacıların icar ve isticar vergisinden muaf tutulmasıdır. İkincisi, yerli filmlerde çalışan artist, müzisyen, teknisyen ve bütün sanatçıların kazanç vergisinden muaf tutulması gereğidir. Üçüncüsü, yerli ve yabancı filmler arasında rüsum vergisi oranının aynı tutulmaması isteğidir. Son madde ise yeni stüdyoların kurulabilmesi için ithal edilecek makinelerin rüsumdan muaf tutulması gerektiğine dairdir (1948, s.y.). YFYC'nin hazırladığı yayın üzerinden herkese duyurduğu eksiklikler, savaş sonrası İtalya ve Fransa başta olmak üzere Avrupa'nın pek çok bölgesinde yaşanan Amerikan filmlerinin sektörde egemenlik kurmasıyla da ilgilidir. Cemiyet, yerli ve milli bir sinema endüstrisinin kurulabilmesi ve müteşebbislerin alana yatırım yapabilmesi için devletin vergi düzenlemeleri ile Türk yatırımcılara kolaylık sağlanmasını arzu eder. Milli bir sektörün kurulma talebiyle ilk defa bir Cemiyet etrafında sinemacılar birleşerek ortak müştereklere sahip olur. Broşürün yanı sıra Cemiyet aynı yıl içerisinde ilgi ve alaka yaratmak adına bir film festivali (Yerli Film Müsabakası adıyla) tertipler. Altısı sektör içinden altısı ise üniversitelerin ilgili bölümlerine dâhil sektör dışından toplamda on iki kişilik bir jüri kurulur. Jüri, on yedi dalda filmlere ve kişilere ödül dağıtır (Şener, 1972, s. 8-11). Esin Berktaş, Cemiyet'in düzenlediği müsabaka için hazırlanan gecenin programının Halkevleri programlarıyla benzerliğine dikkat çeker. Gecede, İsmail Dümbüllü'nün tuluat gösterisinden Hazım Körmükçü'nün Karagöz oyununa, pandomimden Ermeni tiyatrosuna kadar geniş bir program vardır (1948, s.y.). Berktaş'a göre görsel kültür tarihimiz de düzenlenen programla birlikte aktarılmaktadır (2010, s. 212).

Halkevleri programlarındaki talim ve terbiye anlayışı, 1948'de düzenlenen Cemiyet'in etkinliğinde de benzer şekilde devam eder. Cemiyet, hazırladığı broşürde yaptığı yerli ve milli vurgusunu hem tertiple ettiği ödül gecesinde hem de ödülde sürdürmektedir.

Bu oluşumu takiben 1952 yılında bir başka oluşum daha hayata geçer. Burhan Arpad'ın başkanlığında Semih Tuğrul, Şakir Sırmalı, İlhan Arakon ve Lütfi Akad gibi isimlerin de yönetiminde yer aldığı Türk Film Dostları Derneği (TFDD) kurulur. Dernek, 1955 yılında “Türk Filmciliği ve Kalkınması İçin Halli Gereken Meseleler” başlığı ile bir rapor hazırlar. Raporda, Fransa'da uygulandığı gibi Türkiye'de de yerli ve yabancı filmlerin sektördeki durumunu düzenleyecek bir kota sisteminin uygulanması istenir. Buna göre yabancı filmlerin kota ile sınırlandırılması ön görülmektedir. Bunun yanı sıra derneğin raporunda Türkiye'de bulunan az sayıda perdenin çoğunun yabancı filmlere ayrıldığı ve yerli filmlerin gösterim alanı bulamadığına dikkat çekilerek, ithal filmde bir düzenlemeye gidilmesi istenir.

<sup>9</sup>Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin idare heyeti şu isimlerden oluşur: Faruk Kenç, Turgut Demirağ, İhsan İpekçi, Necip Erses, Fuat Rutkay, Hikmet Yıldız, Yorgi Saris, İskender Necef, Murat Köseoğlu, Refik Kemal Arduman (1948, s.y.).

<sup>10</sup>Filmlerimiz isimli broşürde baskı yılı ve sayfa sayısı yazmamaktadır. Çoğu kaynakta Cemiyet'in kuruluş tarihi olan 1946 tarihi dikkate alınsa da, Ali Karadoğan Cemiyet'in broşürü içerisinde 1948 yılında yapılan film festivalinin broşürüne dikkat çeker. Dolayısıyla broşürün basımı da 1948'de düzenlenen geceden sonra olmalıdır. O nedenle Karadoğan gibi broşürün basımını 1948 olarak aldık (Karadoğan, 2019, s. 116).

Raporun en önemli yanı ise bütün bunları yapacak Milli Sinema Merkezi'nin kurulması önerisidir. Fransa'da 1948 yılında kurulan Ulusal Sinema Merkezi (CNC)'nin bir benzerinin kurulması sektörün bu kuruluş tarafından desteklenmesi talep edilir (aktaran Karadoğan, 2019, s. 139-148). Dernek, aynı yıl bir sinema kulübü kurmak için harekete geçer. İstanbul Belediyesi'nin desteği ile Taksim'deki Belediye Galerisi'nde ayda iki defa olmak üzere "gerçek sanat değeri olan sanat ve kültür filmleri" göstermeye başlar. Kulübün programında Lumière Kardeşler'in filmleri ve onlar hakkında hazırlanan bir belgesel vardır (Karadoğan, 2018, s. 103). 17 Şubat 1955 tarihinde Akşam gazetesi yarım sayfa Türk Film Dostları Derneği'nin Ciné Club çalışmasını haberleştirir. Haberde, Avrupa'daki benzerleri gibi bizde de ilk Ciné Club çalışmalarının başladığı müjdelendir. Gecede gösterilen Lumière Kardeşler'in filmlerinden ve filmlerin Fransız Kültür Merkezi'nden temin edildiğinden bahsedildikten sonra, gösterim programına dair detaylar okurlarla paylaşılır ("Film Dostları Derneği", 1945, s. 3). Buradan yola çıkarak derneğin, Fransız film sektörünü inceleyerek Fransa'daki avangard sinemanın örgütlenme modelini izlediği varsayılabilir. Milli Sinema Merkezi önerisi, kota sistemi talebi, sinema kulübü ve düzenlenen film festivali benzer tarihlerde Avrupa'daki avangard sanatın izlediği yöntemlerdir. Dernek, uygulamaya koyduğu yöntemlerle Türkiye'de o tarihlerde henüz oluşmayan sanat sinemasına alternatif bir gösterim ağı yaratmak ister. Bunun en önemli uzantısı da derneğin düzenlediği film festivalleridir.<sup>11</sup> İki 1953 tarihinde olmak üzere dernek toplamda üç festival gerçekleştirir. Derneğin düzenlediği 1. Türk Film Festivali, "Türk filmciliğinin sanat bakımından inkişafını ve milletlerarası filmcilik âleminde mümtaz bir mevkiye ulaşmasını temin etmek" amacını taşır (Şener, 1972, s. 14). Bir sonraki yıl yapılan ikinci festivalde ise jüri En Başarılı Film ödülüne hiçbir filmi layık bulamaz. Üçüncü festivalde ise bu kez dağıtılan ödüllerin çokluğu yüzünden yarışma eleştirilir (Şener, 1972, s. 16-17). Bu festivallere sonraki yıllarda İstanbul Belediyesi Sanat Festivali (1961), İzmirFuarı kapsamında düzenlenen 1. Sanat Festivali (1961), Antalya Altın Portakal Film Şenliği (1964), Hisar Kısa Film Yarışması (1967) ve Adana Altın Koza Film Şenliği (1969) eklenir (Karadoğan, 2018, s. 151).

Türk Film Dostları Derneği adına yaraşır biçimde ülkede canlı bir sinema kültürü ortamı yaratmak için çalışmalarına devam eder. TFDD'nin örgütlenme çabası, 1957 yılında Galatasaray Lisesi içerisinde bir sinema kulübü kurulmasını da sağlar. Liseli gençler TFDD çalışmalarını örnek alarak okul içerisinde "sanatsal yönü ağırlıkta olan" filmler<sup>12</sup> göstermeye başlar (Karadoğan, 2018, s. 105). Bu dönemde basında da sinema kulübü çalışmaları ve ticari yanı ağır basmayan "sanatsal yönü" kuvvetli bir sinemaya yönelik ihtiyaç dile getirilir. Tunç Yalman, Vatan gazetesinde sanat sineması seyircilerini "hakiki sinema meraklıları" olarak tanımlarken, vizyona giren filmleri eğlence için yapılan filmler ve "hakiki sanat değeri taşıyan"lar olarak ikiye ayırır (1952). Turhan Doyran fikir dergisi Kaynak'ta yazdığı yazıda sinema kulüplerinin asli görevinin sinema gösterimlerinden çok "seyirci yetiştirmek" olduğunu dile getirir (1953). Halit Refiğ sinema yazarı olduğu dönemde Akis dergisindeki yazısında Galatasaray Lisesi'nde gençlerin kurduğu sinema kulübüne olan rağbet üzerine "Özel Sinema İhtiyacı" başlıklı bir yazı yazar. Refiğ yazısında, "ciddi sinema"ya artan rağbetten bahsederek daha küçük daha mütevazı, kültür ve sanat değeri olan filmleri devamlı gösterecek salon eksikliğine değinir (1958, s. 26). Yalman bir başka yazısında bu durumu daha net ifade eder. Yalman'a göre "zevksiz veya bilgisiz" filmcilerin ve "roman kapağına göre kitap seçen okur gibi film seçen seyircinin" algısı da sanat sineması salonlarının artması durumunda değişecektir (1953). Salah Birsal ise Vatan'da sinema kulüpleri hakkında yazdığı bir yazıda, açılacak yeni sinema kulüpleriyle birlikte kalabalıkların "gerçek sinema"nın ne olduğunu anlamasının kolaylaşacağını dile getirir (1957). 1960'larda sinema yazarlarının ve aydınların açılmalarını olumlu karşıladıkları sinema kulüplerinde büyük bir artış yaşanır. YFYC ve TFDD'nin çabalarına ek olarak Robert Koleji Sinema Kulübü (1962), Darüşşafaka Sinema Kulübü (1966), İzmir Sinema Derneği (1967), Bursa Sinema Derneği (1967), Eskişehir Sinema Derneği (1967), Gaziantep Sinema Derneği (1967), Karadeniz Teknik Üniversitesi Sinema Kulübü (1967), İzmit Sinema Derneği (1966), ODTÜ Öğrenci Birliği Sinema Kulübü (1968), İTÜ Mimarlık Fakültesi Sinema Kulübü (1968) gibi bu dönemde pek çok sinema derneği ve sinema kulübü faaliyet gösterir (Karadoğan, 2018, s. 151). Türkiye'de altmışlı yılların sinemasal ikliminde farklı şehirlerdeki okulların bünyesindeki dernek ve sinema kulüplerinin çoğalması ile sinema seyirci ilişkisinde de sanat sineması alanına yönelik bilgi ve ilgiyi canlandıracak bir değişim yaşanır.

<sup>11</sup> Film festivallerinin kültürel üretim ve anlatıların şekillenmesine olan etkileri için bkz. Lalehan Öcal, *Yerçekimsiz Dünya Sineması* (İstanbul: NoteBene Yayınları, 2021).

<sup>12</sup> Burada "sanatsal yanı ağırlıklı olan filmler" söylemi adı altında çoğunlukla ticari sinemanın dışındaki Avrupa sanat sineması örnekleri kastedilse de zaman zaman buralarda Fred Zinnemann'ın *Teresa* (1951) filmi gibi Amerikan sinemasının çeşitli örneklerine de yer verilir (Karadoğan, 2018, s. 101). Türk Film Dostları Derneği'nin gösterim programında ise Lumière Kardeşler'in çektiği sessiz filmlerden Fransız avangard filmlerine kadar daha geniş bir gösterim programı mevcuttur (Karadoğan, 2018, s. 103).

Sinema yazarlarının ve entelektüellerin yazılarına bakıldığında ise, sinema filmleri üzerinden Türkiye'de ticari sinema ile sanat sineması ve bunu takip eden alt kültür ile yüksek kültür arasında bir karşıtlığın oluştuğunu gözlemlemek mümkündür. Sanat sineması örnekleri bu dönemde "gerçek sinema", "ciddi sinema" ve "hakiki sinema" olarak kabul görülme eğilimindeyken, ticari sinema seyircisi ise sinema kulüplerinin artmasıyla "eğitilme potansiyeline sahip" kişiler gibi görülür. Sanat sineması, dönemin entelektüel, aydın ve sinema yazarlarına göre ticari sinemadan ve popüler kültürden kaçmak için bir "sığınak" işlevi görür (Karadoğan, 2018, s. 105). Bu tarz yazıların artmasının ve entelektüellerin sinemaya daha çok ilgi göstermesinin nedenlerinden biri de sanat sineması arayışı dile getiren ve bu yönde yazı yazan yazarların çoğalmasındır. 1950'li yıllar Türkiye'de sanat sinemasının kurumsallaşmaya başladığı yıllar olduğu kadar sinema yazınının da özerkleştiği yıllardır. 1940'larla birlikte Sezai Solelli (Tasvir-i Efkâr, Yıldız), Nijat Özön (Vatan, Ulus, Akis, Dost), Burhan Arpad (Vatan) gazete ve dergilerde sinema eleştirisini daha sistematik bir hâle getirir. 1940'lardaki sinema eleştirisine yeni bakış kazandıran ilk kuşağa 1950'lerde Semih Tuğrul (Dünya, Tercüman), Metin Erksan (Dünya), Halit Refiğ (Akşam, Akis), Tuncan Okan (Milliyet, Kim), Çetin Özkırım (Yeni Sabah), Salah Bırsel (Vatan), Ali Gevgilili (Vatan), Giovanni Scognamillo (Akşam) ve Tarık Dursun Kakinç (Pazar Postası) gibi isimler de eklenir (Saydam, 2021, s. 83; Biryıldız, 2002, s. 77-100). Artist, Ses, Pazar Postası, Yedinci Sanat, Yeni Sinema, Özgür Sinema gibi dergilerle birlikte Nijat Özön'ün Türk Sineması Tarihi kitabı da bu dönemde yayınlanır. Ali Karadoğan'a göre sinema yazarlarının özerkleşme çabaları öte yandan sinemacılarla çatışmalarına ve yönetmenlerle eleştirmenler arasında gerginliklerin yaşanmasına da yol açar (2018, s. 114). Engin Ayça bunun en büyük nedenlerinden birinin eleştirmenlerin yazılarıyla Cumhuriyet'in ilke ve inkılaplarında olduğu gibi Batılılaşma saikiyle hareket ettiğini ve seyirciyi eğitmeyi amaç edinerek yerli filmlerin düzeyini yükseltme çabaları olduğunu belirtir (2016, s. 39). Savaş Arslan'a göre ise sinema yazarlarının popüler Türk filmlerini eleştirirken o dönem revaçta olan İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası gibi akımlara ait filmleri övmeleri, popüler sanat ile yüksek sanat arasında bir karşıtlığın yaşanmasına sebep olur. Eleştirmenler sinemanın sanat tarafını öne çıkartarak, sanat sinemasını popüler sinemanın önüne koyarlar (Arslan, 1997, s. 45). Arslan, bunda sinema eleştirmenlerinin "Batılı eğitim almış küçük burjuva kökenli" olmalarının da etkili olduğunu belirtmesi önemli bir noktayı tartışmaya açmaya olanak verir (1997, s. 47). Ulusal sinema oluşumlarında film yapım olanaklarını belirleyen yapım/cılık niteliği ve film üreten uygulama alanındaki kültürel zihniyet/yaklaşım ve sınıfsal özellik sanatın diğer alanlarında olduğu gibi önemsenmesi gereken bir belirleyicilik içerir. Bu belirleyicilik hem üretime ön ayak olan yapımla ilgili sermaye sahipliğine (beklenti, yaklaşım ve metnin içeriğine dair belirleyiciliği) dair ipuçları taşır hem de üretilen filmi doğrudan etkileyecek olan üreticilerin belirlenmesine dair bir sınırlama ve ifade alanı açar. Bu açıdan bilinen diğer ülke sinemalarına ait filmlere dair öykünmeler, eleştirmenlerin düşünceleri ve seyircilerin beğenileri de sanat sineması alanında belirleyiciliği olan dinamikler olarak karşımızdadırlar. Sinema tarihçisi Roy Armes sinema üreticilerinin ticari sinema ve modern sinema arasında kalışlarına değinir. Armes'a göre bu durum üçüncü dünya ülkesi olarak tanımlanan diğer ülkelerde de yaşanmaktadır:

*"[Aydınlar] karşısına koyabilecekleri sinema modellerini edinme olgunluğuna ulaştıkları zaman kendilerini yerel ticari film üretiminin dışında görmeye hazırdırlar ve kendi çabalarının yerel stüdyoların ürünleriyle özdeşleştirilmesi durumunda memnuniyetsizliklerini açıkça gösterirler. Ticari sinemanın bu şekildeki bir yadsınması, kitle seyircisinin de yadsınmasını ve Batı modellerine -Hollywood'un asıl ticari film yapımcılarıyla yarışamayacaklarını bildiklerinden, modern sinemanın daha ciddi mucitleri olarak ele alınabilecek olan ustalara zorunlu bir dönüşün gerekliliğini imler" (aktaran Arslan, 1997, s. 47).*

Armes'in belirttiği gibi Türkiye'de de sinema yazarlığının özerkleşme sürecinde benzer bir durum yaşanır. Sinema yazarları özerkleşme süreciyle birlikte Bourdieu'nun bahsettiği şekilde bir gruba üye olmaktan dolayı kazanılan sosyal sermayeye sahip olurlar. Bourdieu'ya göre sosyal sermaye, bireyin toplum içerisinde gereksindiği dönemlerde destek alabileceği ve güvendiği fertlerden oluşan bir ilişkiler ağına işaret eder. Palabıyık'a göre ise bu ilişkiler ağı da ekonomik-kültürel sermaye kazanımı için önem arz eder (Palabıyık, 2020, s. 16). Türkiye'deki sinema yazarları elde ettikleri bu konum üzerinden popüler ve ticari sinemayı yadsıyarak, bir "kalite geleneği" arayışı içerisine girerler. Bu durumda da Avrupalı ve Amerikalı auteur yönetmenlerin sinemaları ön plana çıkarılarak yerli sinemacılar da auteur sineması geleneği içerisinde filmler üretmesi beklenir.

Türkiye'deki bu durum Avrupa'daki durum ile paralel bir biçimde gelişmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1948 yılında sinema yazarı Alexandre Astruc, "Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera Kalem" başlıklı bir makale yazar. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden etkilenen Astruc makalesinde kamerasını kalem gibi kullanabilen yönetmenlerin edebiyattaki Albert Camus, William Faulkner ve Jean-Paul Sartre gibi yazarların eserlerindeki derinliğin yakalanabileceğini, görüntünün de edebiyattakine benzer şekilde kendi dilini geliştirebileceğini öne sürer (Astruc, 2010, s. 21-27). Astruc'un yazdıkları temelde Fransız avangardlar Louis Delluc ve Ricciotto Canudo'nun söylemleriyle de benzerlik taşır. Delluc ve Canudo da sinemanın o anki durumundan çok gelecekteki potansiyelini öne çıkartarak, öznel bakış açısıyla bir görüntü yaratabilecek sanatçıların/yönetmenlerin ortaya çıkacağından duydukları heyecanı belirtir. Astruc'un yeni avangard olarak ilân ettiği gerçekçi eğilimli filmlerde gerçek, artık "temsil edilen veya aniden üretilen" bir şey olmaktan çıkarak "hedef alınan" bir şeye dönüşür (Deleuze, 2021, s. 9). André Bazin de Yeni Gerçekçi filmlerin skalasının genişliğini överek, sinemanın bu şekilde görüntü ile tecrit edilmiş bir sanat olmaktan çıkarak politik, felsefi ve hatta dini denklemlerde de aktif olabileceğini öne sürer (2007, s. 195-211). David Bordwell de Deleuze ve Bazin gibi düşünmektedir. Ona göre Yeni Gerçekçi filmler savaş sonrasında uluslararası anlamda ilk "sanat sineması" örnekleri olarak kabul edilebilirler (2010, s. 72). İçerik ve estetik anlamında savaş şartlarıyla da ilişkili olan Fransız Şiirsel Gerçekçiliği ile İtalyan Yeni Gerçekçiliği filmlerinden<sup>13</sup> sonra "sanat sineması" tabiri avangardın yerini alarak tüm dünyada yaygınlaşmaya başlar.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'de sinema yazarlarının önderliğinde dillendirilen "kalite geleneği" söylemi de Bordwell'in sözünü ettiği "sanat sineması" söyleminin bir ifadesi olarak ortaya çıkar. Sinema yazarları, sanat sineması geleneği içerisinde yer alan auteur yönetmenlerin filmlerine benzer filmlerin yaygınlaştırılması talebinde bulunurlar.<sup>14</sup> 1950'li yıllarda başlayan sanat sinemasının kurumsallaşma süreci ve "kalite geleneği" etrafında yaşanan tartışmalar, 1960'lı yıllarda meyveleri verir. 1961 Anayasası'ndan sonra oluşan özgürlüklerin anayasa ile güvence altına alınması, yeni siyasi görüşlerin tartışmaya açılması ile birlikte hem Yeni Gerçekçi filmlere benzeyen toplumsal gerçekçi bir sinema filizlenir<sup>15</sup> hem de daha avangard bir sanat sineması ortaya çıkar. Bu yolda Şakir Sırmalı Kamelyalı Kadın (1957) filmiyle öncülük yapar.<sup>16</sup> Sonrasında ise 1960 yılında Galatasaray Lisesi'nden sonra Fransa'daki IDHEC'te sinema eğitimi alan Atilla Tokatlı Denize İnen Sokak, 1964'te Feyzi Tuna Aşka Susayanlar, 1965'te Cengiz Tuncer Sevmek Seni, aynı yıl Metin Erksan Sevmek Zamanı, Haldun Dormen Bozuk Düzen ve Güzel Bir Gün İçin ve bir yıl sonra Alp Zeki Heper Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri isimli filmleri yönetir. Bu şekilde bir grup sinemacı Türkiye'de sanat sinemasının ilk örneklerini vermiş olur. Bu çalışmada amaç, sanat sineması alanını hazırlayan kurumsal ve düşünsel arka planı hatırlamak olduğu için üretilen filmsel metinlere doğrudan değinilmemiştir. Türkiye'deki sanat sineması örneklerinin yapım öncesi, yapım esnasındaki ve gösterim koşulları sürecinin çok boyutlu biçimde incelenmesi bizi alana dair dinamikleri anlamaya daha yakınlatacağı gibi biçim ve içerik açısından kültürlerarası etkileşim trafiğinin boyutlarını anlamamıza da yardımcı olacak önemdedir.

<sup>13</sup> Gilles Deleuze de David Bordwell gibi sanat sineması için kritik eşğin İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımı olduğundan söz eder. Deleuze'e göre bu dönemde çekilen Tutku (Ossessione, 1943), Roma Açık Şehir (Roma, Citta Aperta, 1945), Almanya Sıfır Yılı (Germania Anno Zero, 1948), Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette, 1948), Umberto D. (1952), İtalya'ya Yolculuk (Viaggio in Italia, 1954) gibi filmlerle birlikte sanat sineması yaygınlaşır. (2021, s. 9-10).

<sup>14</sup> Bu konuda Halit Refiğ'in evinde düzenlenen "Kaliteye Prim" toplantıları da bu grubun bir araya gelmesini ve eleştirilerin kuramsal bir çerçeve kazanmasına yardımcı olur.

<sup>15</sup> Bkz. Aslı Daldal, 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik (İstanbul: Homer Kitabevi, 2005), Şükran Kuyucak Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010).

<sup>16</sup> Detaylı bir çerçeve için bkz. Tunç Yıldırım, "1950'ler Sinema Ortamında Şakir Sırmalı'nın Söyleminin Etkisi." Sinecine, Sayı 1, 2010, s. 5-44.



## Sonuç

Osmanlı İmparatorluğu'nda sarayın hamiliğinde başlayan ve gelişen sanat çalışmaları, 19. yüzyılda gerçekleşen siyasi, ekonomik ve toplumsal olaylarla birlikte gayrimüslimlerin de sanat alanında söz sahibi olmasını sağlar. Pera ve Galata gibi bölgelerde sanat hamiliği yapan gayrimüslim aileler ve buna paralel biçimde sanatın akademide öğretilen bir zanaata dönüşmesiyle birlikte bir sanat piyasası da oluşmaya başlar. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise sanatın hamiliğini yapan sarayın yerini devlet alır. Cumhuriyet döneminde sanatçıların eğitimi, yurt dışına gönderilmesi, sergiler ve yarışmalar açılarak eserlerinin halka ulaştırılması, müzelerin artması ve sanat yapıtlarının satın alınması için kurumlar aracılığıyla teşvik programlarının yapılması devlet eliyle sanat piyasasının oluşturulmasını da beraberinde getirir. Erken Cumhuriyet döneminde Mustafa Kemal Atatürk, bakanlıkların ve önemli kurumların sanatı ve sanatçıyı desteklediğini göstermek ve devletin sanata teşviğini pekiştirmek adına açılan sergilerden sanat eserlerinin satın alınmasını sağlar. Atatürk'ün bireysel çabaları 1926'da Bakanlar Kurulu kararı ile çıkarılan bir karar ile resmileşir. Karara göre sanatçılara maddi destek verilmesi ve eser satın alınarak koleksiyon oluşturulması sağlanır. Böylece başta Türkiye Büyük Millet Meclisi olmak üzere devlet kurumları da resim satın alarak sanatı teşvik eder.

İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde ise devlet doğrudan sanat hamiliğini üstlenmek yerine kendisini geriye çeker ve Türkiye Ziraat Bankası, Türkiye İş Bankası ve Yapı Kredi Bankası gibi özel kurum ve kuruluşların alanda faaliyet göstermesi sağlar. Böylece Osmanlı'da Saray yoluyla, Cumhuriyet'in ilk yıllarında ise devlet eliyle kurulan sanat piyasası hareketlenmeye başlar. Bankaların sergileri, çağdaş sanat galeri ve sanatçıların yurt dışı ile ilişki kurması içeride de bir profesyonelleşmenin önünü açar. Baylan, Elit, Lebon, Markiz ve Nisuz gibi pastaneler bu dönemde sanatçıların toplanma ve buluşma mekânlarına dönüşür. 1950 yılında Sabahattin Eyüboğlu ve Orhan Veli'nin desteğiyle Adalet Cimcoz'un kurduğu Maya Sanat Galerisi de bu hareketliliğin bir sonucudur. Sanat piyasasının oluşum ve gelişim süreci, bu alandaki profesyonelleşme ve kurumsallaşma girişimleri diğer yandan sinemada da ticari sinemanın dışarısında kalan sanat sinemasının da kurumsallaşmasına fayda sağlar.

Türkiye'de sanat sinemasının kurumsallaşma çabalarının ilk örneklerinden biri 1946 yılında kurulan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti (YFYC)'dir. Cemiyet, bir broşür hazırlayarak sinema alanındaki eksiklere vurgu yapar. Cemiyetin hazırladığı yayın üzerinden herkese duyurduğu eksiklikler, savaş sonrası İtalya ve Fransa başta olmak üzere Avrupa'nın pek çok bölgesinde yaşanan Amerikan filmlerinin sektörde egemenlik kurmasıyla da ilgilidir. Cemiyet, yerli ve milli bir sinema endüstrisinin kurulabilmesi ve müteşebbislerin alana yatırım yapabilmesi için devletin vergi düzenlemeleri ile Türk yatırımcılara kolaylık sağlanmasını arzu eder. Milli bir sektörün kurulma talebiyle ilk defa bir Cemiyet etrafında sinemacılar birleşerek ortak müştereklere sahip olur. Broşürün yanı sıra Cemiyet aynı yıl içerisinde ilgi ve alaka yaratmak adına Yerli Film Müsabakası adıyla bir film festivali tertipler.

Bu cemiyeti, 1952'de açılan ve Burhan Arpad'ın başkanlığında Semih Tuğrul, Şakir Sırmalı, İlhan Arakon ve Lütfi Akad gibi isimlerin de yönetiminde yer aldığı Türk Film Dostları Derneği (TFDD) takip eder. Dernek, 1955 yılında "Türk Filmciliği ve Kalkınması İçin Halli Gereken Meseleler" başlığı ile bir rapor hazırlar. Raporunda, Fransa'da uygulandığı gibi Türkiye'de de yerli ve yabancı filmlerin sektördeki durumunu düzenleyecek bir kota sisteminin uygulanması istenir. Buna göre yabancı filmlerin kota ile sınırlandırılması ön görülmektedir. Bunun yanı sıra derneğin raporunda Türkiye'de bulunan az sayıda perdenin çoğunun yabancı filmlere ayrıldığı ve yerli filmlerin gösterim alanı bulamadığına dikkat çekilerek, ithal filmde bir düzenlemeye gidilmesi istenir. Raporun en önemli yanı ise bütün bunları yapacak Milli Sinema Merkezi'nin kurulması önerisidir. Fransa'da 1948 yılında kurulan Ulusal Sinema Merkezi (CNC)'nin bir benzerinin kurulması sektörün bu kuruluş tarafından desteklenmesi talep edilir. Dernek, bunun yanı sıra bir sinema kulübü kurmak için harekete geçer. İstanbul Belediyesi'nin desteği ile Taksim'deki Belediye Galerisi'nde ayda iki defa olmak üzere "gerçek sanat değeri olan sanat ve kültür filmleri" göstermeye başlar. Avrupa'daki benzerleri gibi bizde de ilk Ciné Club çalışmaları bu şekilde başlamış olur. Dernek, Fransız film sektörünü inceleyerek Fransa'daki sanat sinemanın örgütlenme modelini izler. Fransa'daki sinema sanatının düşünsel ve üretimsel açıdan hareketliliği bundan bir etken olabilirken, Fransa ile kültürel ilişkiler ve Avrupa merkezci kültürel etkilenimin Fransa merkezli oluşu nedeniyle kabul görüp model alındığı da ön görülebilir. Uygulamaya koyduğu yöntemlerle Türkiye'de o

tarihlerde henüz oluşmayan sanat sinemasına alternatif bir gösterim ağı yaratmaya çalışır. Bunun en önemli uzantısı da derneğin düzenlediği film festivalleridir. İleri 1953 tarihinde olmak üzere dernek toplamda üç festival gerçekleştirir. Derneğin düzenlediği 1. Türk Film Festivali, "Türk filimciliğinin sanat bakımından inkişafını ve milletlerarası filimcilik âleminde mümtaz bir mevkiye ulaşmasını temin etmek" amacını taşır. Bu festivallere sonraki yıllarda İstanbul Belediyesi Sanat Festivali (1961), İzmir Fuarı kapsamında düzenlenen 1. Sanat Festivali (1961), Antalya Altın Portakal Film Şenliği (1964), Hisar Kısa Film Yarışması (1967) ve Adana Altın Koza Film Şenliği (1969) eklenir. Anlaşılacağı üzere sanat sinemasının kurumsallaşmasında festival düzenleme eğilimi burada da karşımıza çıkar. YFYC ve TFDD'nin çabalarına ek olarak bu dönemde pek çok sinema derneği ve sinema kulübü faaliyete geçer. Robert Koleji Sinema Kulübü (1962), Darüşşafaka Sinema Kulübü (1966), İzmir Sinema Derneği (1967), Bursa Sinema Derneği (1967), Eskişehir Sinema Derneği (1967), Gaziantep Sinema Derneği (1967), Karadeniz Teknik Üniversitesi Sinema Kulübü (1967), İzmit Sinema Derneği (1966), ODTÜ Öğrenci Birliği Sinema Kulübü (1968), İTÜ Mimarlık Fakültesi Sinema Kulübü (1968) gibi bu dönemde pek çok sinema derneği ve sinema kulübü faaliyet gösterir.

Film festivalleri ve açılan sinema kulüpleriyle birlikte ticari sinemanın yanı sıra sanat sinemasına dair gösterimler de artar. Gösterimlerin artması sinema yazarlarının ticari sinemanın dışarısında kalan yerli bir sinema ihtiyacını dile getirmelerine de neden olur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'de sinema yazarlarının önderliğinde ifade edilen "kalite geleneği" söylemi de David Bordwell'in sözünü ettiği "sanat sineması" söyleminin bir ifadesi olarak ortaya çıkar. Sinema yazarları, sanat sineması geleneği içerisinde yer alan auteur yönetmenlerin filmlerine benzer filmlerin yaygınlaştırılması talebinde bulunurlar. 1950'li yıllarda başlayan sanat sinemasının kurumsallaşma süreci ve "kalite geleneği" etrafında yaşanan tartışmalar, 1960'lı yıllarda meyveleri verir. Bu hareketlilik sayesinde 1960'lı yılların ortasında Türkiye'deki sanat sineması da kurumsallaşma süreci içerisine girer. Türkiye'deki sanat piyasasının oluşum sürecinde yaşanan değişim ve dönüşümler, sanat sinemasının da kurumsallaşmasını sağlamıştır. Sanat alanındaki hareketlenmeler, 20. yüzyılda sanat sineması alanında da bir hareketlilik yaşanmasını beraberinde getirir. Bu yüzyılda sinema alanındaki her biri birbiriyle ilişkili sayılabilecek etkin öğeleri kısaca hatırlamakta yarar vardır. 20. yüzyıl egemen sinema endüstrilerinin, kurum, kuruluş, klüp, topluluk, festival, müze, merkez, sponsor, fon, oluşum, dergi, eleştirmen grubu, sinemasal akım, auteurlerin olduğu kadar deneysel üretimlerin ve karşı koyuşların da film üretiminde kendini hissettirdiği ulusal/küresel ilişkilenmelerin yaşandığı bir dönemdir. Sanat sineması alanını doğrudan/dolaylı olarak etkileyecek olan sayılan dinamiklerin kültürlerarası boyutta belirleyiciliği olan iktidar ilişkilerine de değinmeyi gerekli kılar. Bu açıdan içinde örtük ya da açık kültürel iktidar ilişkileri barındıran sayılan belirleyiciler sanat sineması deneyimleri açısından eleştirel boyutuyla yeniden gözden geçirilmek zorundadır. Bu nedenle sanat sineması üretimlerinin ana akım sinemanın seyircisine bağ(ım)lı olmasından farklı kâr temelli olmayan özgür bir alan olduğu varsayılırken çoğu zaman bu az sorgulanan ön kabulün kültürel/ideolojik açıdan bağ, bağlılık, bağımlılıkları ve bağımsızlıklarını dikkatle yeniden gözden geçirmekte yarar vardır. Bu bağlamda sanat sineması alanındaki üretimlere sinema dili, imgelerin kullanımı ve öykü anlatımına dair kimi tavırların benimsenmesi/reddedilmesi açısından daha yakından bakılarak değerlendirme yapılması anlamlı bir çaba olacaktır. Buradan yola çıkarak sanat sineması alanının yerelliği (kendi üretildiği yere bağlı olarak anlatmayı seçtiği hikayeler ve biçimler) ile diğer (aslen) yerellikler (örn. Avrupamerkezci bakış) ile kurmakta olduğu biçim/içerik ilişkisi kültürel açıdan yorumlanması kolay olmayan karmaşıklıkta çoklu kültürel iktidarlar içerdiği hatırlanmalıdır.

## Kaynakça

- (12 Aralık 1896). Stamboul.
- Acar, A. (2017). *Sessiz Sinema Tarihi*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Ahmet, Ş. (1916, Temmuz 28). *Tedrisatta Sinematograf*. Muallim .
- Akçura, G. (2004). *Ivır Zıvır Tarihi 7: Aile Boyu Sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Anderson, B. (1993). *Hayali Cemaatler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Arseven, C. E. (1967). *Türk Sanatı Tarihi III*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Arslan, S. (1997). Popüler Yeşilçam Filmlerinin Eleştirilmesinde Bir Sanat Sineması Söyleminin Oluşumu. 25. *Kare* (20), s. 45-54.
- Artun, A. (1999). *Fordizmin ve Mühendisin Dönüşümü*. Ankara: Türk Mühendis ve Mimarlar Odası Yayınları.
- Astruc, A. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem. A. Karadoğan içinde, *Sanat Sineması Üzerine* (s. 21-27). Ankara: De Ki Yayınları.
- Ayça, E. (2016). *Şu Sinema Dedikleri*. İstanbul: Artshop Yayıncılık.
- Ayça, E. (1994). Türk Sinemasının Periyodizasyonu. *Görüntü* (2), s. 43-53.
- Başkan, S. (1991). *On Dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bazin, A. (2007). *Sinema Nedir?*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Benjamin, W. (2011). *Pasajlar*. İstanbul: YKY.
- Berktaş, E. (2010). *1940'lı Yılların Türk Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Beyoğlu, S. (2018). *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Birsel, S. (1957, Şubat 19). *Sinema Kulüpleri*. *Vatan* .
- Biryıldız, E. (2002). *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Blendford, S., B. K. Grant, J. Hillier (2004). *The Film Studies Dictionary*. London: Arnold Publishers.
- Bordwell, D. (2010). Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması. A. Karadoğan içinde, *Sanat Sineması Üzerine* (s. 71-83). Ankara: De Ki Yayınları.
- Bourdieu, P. (2021). *Ayırım*. İstanbul: Nika Yayınları.
- Bozis, S., & Bozis, Y. (2014). *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bürger, P. (2017). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Calinescu, M. (2017). *Modernliğin Beş Yüzü*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Çakır, M. (2002). *Sanatta Eleştirelilik*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Çeliktemel-Thomen, Ö. (2010). Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda (1908-1922). *Kurgu* (2), s. 1-17.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema 2: Zaman-İmge*. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Doyran, T. (1953). *Sinemaya Doğru IV: 'Cine Clup'ler Üzerine*. *Kaynak* .
- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)*. İstanbul: İstanbul Bilge Üniversitesi Yayınları.
- Durmuş, D. A. (2019). *Türkiye Bağımsız Sinema Tarihi Örneği*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Durmuş, T. I. (2009). *Tutsan Elini Ben Fakirin*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Erbil, D. (1964). *Arkitekt. Türk Resiminin Ulusal Niteliği* (314), s. 11-12.
- Erdoğan, N. (2017). *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları Modernlik ve Seyir Maceraları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ergüney, Y. D., & Pilehvarian, N. K. (2015). Ottoman Representation in Nineteenth Century Universal Expositions. *Megaron*, 10 (2), s. 224-240.
- Ertuğrul, M. (1989). *Benden Sonra Tufan Olmasın!* İstanbul: Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Filim Dostları Derneği Nihayet Ciné Club Çalışmalarına Başladı. (1955, Şubat 17). *Akşam* .
- Filmer, C. (1984). *Hatıralar*. İstanbul: Emek Matbaacılık.
- Filmlerimiz. (1948). İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Yayınları.
- Galt, R., K. Schoonover (2018). *Küresel Sanat Sineması*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Germeç, U. (2018). Batılılaşma Yönünde Türk Resim Sanatının Estetik Bağlam Sorunu. *Ulakbilge*, 6 (29), s. 1363-1387.
- Granda, C. (2012). *Atatürk'ün Uşağının Gizli Defteri*. Ankara: Kent Kitap.
- Gürdaş, B. (2008). *1960-1970 Yılları Arasında Türkiye'de Kültür ve Sanat Ortamı*. Ankara: Hacettepe

Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi.

- Güvemli, Z. (1987). Resim Sanatı ve Türk Resmi. İstanbul: Ak Yayınları.
- Halkevleri İdare ve Teşkilat Talimatnamesi. (1940). Ankara: Zerbamat Basımevi.
- Holy, M. A. (2012). Panofsky ve Sanat Tarihinin Kökenleri. İstanbul: Dedalus Kitap.
- İnalçık, H. (2018). Şair ve Patron. Ankara: Doğu Batı Kitabevi.
- İndirkaş, Z. (2001). Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İpekten, H. (1996). Divan Edebiyatında Edebi Muhitler. Ankara: MEB Yayınları.
- İsen, M. (1994). Kühnü'l-Ahbar'ın Tezkire Kısmı. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Kalkışım, M. (tarih yok). Osmanlı Devleti'nde Şair ve Yazarları Himaye Kriterleri. *Milli Folklor Dergisi*, 15 (57), s. 105-108.
- Karadoğan, A. (2018). Modernist Estetik: Türkiye'de Sanat Sinemasına Tarihi Giriş (1896-2000). Ankara: De Ki Yayınları.
- Karadoğan, A. (2019). Türk Sineması Hakkında Raporlar. Ankara: De Ki Yayınları.
- Keleş, Ö. T. (2020). Tebaadan Ulusa Erken Dönem Sinema Tarihi. İstanbul: Türkmen Kitabevi.
- Kınalızâde, H. Ç. (1989). Tezkiretü's-Şuar'a. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kirel, S. (2018). Kültürel Çalışmalar ve Sinema. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Koçak, O. (2009). Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kovacs, A. B. (2010). Modernizmi Seyretmek. Ankara: De Ki Yayınları.
- Lüleci, Y. (2015). Tek Parti Döneminde İktidar ve Sanat. İstanbul: İskenderiye Kitap.
- Maktav, H. (2002). Cumhuriyet'in Sinemacısı: Muhsin Ertuğrul. *Tarih ve Toplum* (38), s. 49-55.
- Maraşlı, G. N. (2006). Osman Fahir Seden'le Türk Sinemasında Düet. Ankara: Elips Kitap.
- Neale, S. (2010). Kurum Olarak Sanat Sineması. A. Karadoğan içinde, *Sanat Sineması Üzerine* (s. 83-113). Ankara: De Ki Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (2013). Muhsin Ertuğrul'un Sineması. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Onaran, A. Ş. (1986). Sinema Sanatına Giriş. Ankara: Filiz Kitabevi.
- Osmanoğlu, A. (1986). Babam Sultan Abdülhamid. Ankara: Selçuk Yayınları.
- Öcal, L. (2021). Yerçekimsiz Dünya Sineması. İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Özen, E. (2015). "Sinemamızın Şahsiyet Azabı: Ellili Yıllarda Yerli Film/Türk Filmi Ayrımı Üzerine Bir Değerlendirme", *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, Mete Kaan Kaynar (haz.). İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 485-503.
- Özön, N. (1970). İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay. İstanbul: Türk Sinematek Derneği Yayınları.
- Özön, N. (2013). Türk Sineması Tarihi (1896-1960). Ankara: Doruk Yayınları.
- Öztürk, S. (2005). Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset. Ankara: Elips Kitap.
- Özuyar, A. (2021). Gazi'nin Sineması. İstanbul: YKY.
- Özuyar, A. (2017). Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922). İstanbul: YKY.
- Palabıyık, A. (2020). Pierre Bourdieu Sosyolojisinde Habitus, Sermaye ve Alan Üzerine. *Liberal Düşünce Dergisi*, 1 (1), s. 1-21.
- Polat, N. H. (1991). Müdafaa-i Milliye Cemiyeti. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Rastgeldi, G. G. (2019). Türkiye'de Çağdaş Sanat Piyasasının Gelişimi: 2001 Krizi ve İktisat Bankası Koleksiyonunun Satılışı. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi .
- Rees, A. L. (2008). Sinema ve Avangard. G. N. Smith içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (s. 123-134). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Refiğ, H. (1958, Ocak 4). Özel Sinema İhtiyacı. *Akis* .
- Refiğ, H. (2007). Sinemada Ulusal Tavrı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Saydam, B. (2021). Türk Sinemasında Dergi Yayıncılığının Tarihsel Serüveni Üzerine. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), s. 81-87.
- Scognamillo, G. (2008). Cadde-i Kebir'de Sinema. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Scognamillo, G. (2014). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Simmel, G. (2009). Bireysellik ve Kültür. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sinematografin İstilası. (1912, Temmuz 4). *Servet-i Fünun* .
- Söğüt, M. (2000). Adalet Cimcoz: Bir Yaşam Öyküsü Denemesi. İstanbul: YKY.
- Şener, E. (1972). Festivaller. İstanbul: Anlam Yayınları.
- Şener, E. (1970). Yeşilçam ve Türk Sineması. İstanbul: Kamera Yayınları.
- Tansuğ, S. (1996). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1995). Türk Resminin Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Üstünipek, M. (1998). Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Wilinsky, B. (2001). *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Yalman, T. (1953, Ekim 7). İstanbul Bir San'at Sinemasına Şiddetle Muhtaçtır. *Vatan* .
- Yalman, T. (1952, Mayıs 25). İstanbul'un İhtiyacı: Bir Sanat Sineması! *Vatan* .
- Yaman, Z. Y. (2012). İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yıldırım, T. (2010). "1950'ler Sinema Ortamında Şakir Sırmalı'nın Söyleminin Etkisi." *Sinecine*, Sayı 1, 2010, s. 5-44.
- Yılmaz, R. O. (2010). Karşılaştırmalı Bir Yaklaşımla Türkiye'de Sanat-Siyaset İlişkisi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Uluslararası İlişkiler Bölümü.
- Yılmaz, S. (2011). 20. Yüzyıl Avangard Akımların Gelişim Sürecinde Sinema. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13 (2), s. 371-382.

